

# **Esnaola contra Rosas**

**Bernardo Illari**

### Esnaola contra Rosas

Los historiadores revisionistas tienden a considerar a Juan P. Esnaola como partidario del Gobernador de Buenos Aires, Juan M. de Rosas. Sus biógrafos fueron más cautos, y con razón. Un examen minucioso de su vida en base a documentos conocidos y nuevos no encuentra ningún argumento para sostener que simpatizara con el mandatario. Por el contrario, una plétora de indicios de distinta naturaleza sugiere su oposición al régimen. Así se desprende de la prisión que sufrió Esnaola por disposición de Rosas, aquí documentada por primera vez en detalle; y también de gestos a veces mínimos pero siempre notables en varias de sus composiciones, que se interpretan como proyección de imágenes críticas a la figura del Gobernador, en términos de alegoría negativa (en *La risa de la beldad*, una de sus canciones), representación irónica (en tres himnos encomiásticos en apariencia dedicados a Rosas) y condena moral (en las Lamentaciones para coro y orquesta *Heth. Cogitavit Dominus*). En el análisis último, sólo es posible comprender la figura de Esnaola a través de un yo escindido por la brutalidad del gobierno, que lo llevó a usar máscaras personales y musicales para disfrazar convicciones peligrosas; así se convirtió en uno de los no raros *cripto-unitarios* del Buenos Aires de Rosas.

Palabras clave: Juan Pedro Esnaola, Juan Manuel de Rosas, cripto-unitario, dictadura, expresión política

### Esnaola against Rosas

Argentine pro-Rosas or revisionist historiography tends to consider Juan P. Esnaola as a party member of the Buenos Aires governor, Juan M. de Rosas. The composer's biographers were more cautious, and for a good reason. A minute examination of his life on the basis of documents both well-known and newly-found does not yield any argument to support his sympathies for the ruler. On the contrary, a plethora of clues of a different nature suggests that Esnaola was an opponent of the regime. This idea stems out of the imprisonment that he suffered by Rosas's order, documented here for the first time in detail; and out of gestures in his compositions, sometimes minimal in size but always remarkable in kind, which this article interprets as a projection of images critical to the governor, in terms of negative allegory (in the song *La risa de la beldad*), ironic representation (in three encomiastic anthems dedicated to Rosas), and moral condemnation (in the Lamentations for choir and orchestra, *Heth. Cogitavit Dominus*). In the final analysis, it becomes possible to understand Esnaola only as a subject fractured by the government's brutality, which lead him to use masks, both personal and musical, to disguise dangerous convictions; he thus converted himself into one of the relatively numerous "crypto-unitarians" of Buenos Aires under the Rosas regime.

Keywords: Juan Pedro Esnaola, Juan Manuel de Rosas, crypto-unitarian, dictatorship, political expression

La relación de Juan Pedro Esnaola con Juan Manuel de Rosas permanece difuminada en el misterio.<sup>1</sup> Los partidarios del polémico gobernador de Buenos Aires no hesitaron en apropiarse de la figura del músico, a la cual celebraron —y celebran— quizás con más entusiasmo que sentido crítico. Los biógrafos del compositor, en cambio, hicieron gala de una razonable cautela cuando se trató de dirimir las asociaciones políticas de un personaje de ideología más bien resbaladiza. Que sepa, el mismo Esnaola nunca expresó nada que demuestre una relación clara con el régimen, sea por afiliación o por oposición.

No dijo nada con palabras: la música que creó bajo la dictadura rosista, en cambio, habla en lugar de ellas. No lo hace con claridad, pues tal cosa le hubiera ganado al autor disgustos y prisiones, o quizás la muerte. Como sucede a menudo con las creaciones realizadas bajo regímenes autoritarios, las de Esnaola son ambiguas y se expresan por medio de signos cuya capacidad de pasar desapercibidos ante la mirada inquisitiva del censor es inversamente proporcional a su tamaño. En las partituras, pequeños gestos de distinta naturaleza, cuyo sentido esclarece la letra que los acompaña, se refuerzan mutuamente para proyectar visiones críticas o negativas de la figura o el gobierno de Rosas. No están aislados: la biografía del compositor permite construirles un contexto plausible. La recurrencia de tales indicios, así como su coherencia con los datos biográficos, demuestran que son deliberados y no accidentales. Fue por medio de la música, y no de las palabras, que Esnaola cifró su disgusto con el régimen, de manera tal que sólo podemos acceder a su mensaje decodificándolo por medio de la hermenéutica musical: desarrollo aquí estas proposiciones con el detalle que requieren.

Semejante planteo sólo tiene sentido a partir de la nueva evaluación

---

<sup>1</sup> Este trabajo comenzó como una sección de mi artículo “Ética, estética, nación” (Illari 2005, escrito en 2000) que debí recortar de manera drástica durante su redacción final. Una enorme cantidad de evidencia que apareció en el ínterin permitió la presente revisión, muy expandida. Agradezco retrospectivamente a Silvia Virgina Vera, quien colaboró conmigo en ese proyecto, así como a María Rosa Espinoza, por su atención tan eficiente como siempre gentil en el Museo Histórico Nacional. También a la desaparecida Carmen García Muñoz, quien me remitió la partitura de *Cogitavit Dominus* de Esnaola en 1991; a Pablo Sotuyo Blanco, quien hizo la primera copia moderna de la obra; a Diana Fernández Calvo, por permitir la consulta de los fondos del IIMCV de la Universidad Católica Argentina; y a Melanie Plesch, quien compartió conmigo copias de algunas fuentes. Mientras escribo, resuenan todavía en mi mente los ecos del excelente concierto Esnaola que organizamos en Jesús María (Córdoba) en noviembre de 2008 y repetimos en la iglesia de San Ignacio de Buenos Aires en septiembre del año siguiente, con la Camerata de La Merced y La Barroca del Suquia de Córdoba, bajo la dirección conjunta de Manfred Kraemer y Santiago Ruiz, quienes me enseñaron cómo suena *Cogitavit Dominus*.

de Esnaola que realizó desde hace varios años. Supone que no era un mero aficionado, “precursor” de los “verdaderos compositores argentinos”, como todavía presume mucha de la bibliografía especializada (Illari 2005: 141); supone por el contrario que contaba con una depurada técnica compositiva que le permitía manipular la semántica de sus obras con relación al texto. Así era: a partir de su temprana *Misa a tres voces* (1824), el compositor demostró una sensibilidad muy desarrollada para la proyección del sentido de la letra por elaboración del conjunto común de signos musicales de origen barroco —tópicos y figuras— que conservaron vigencia plena durante el Clasicismo y aún después. Las obras tempranas de Esnaola prueban su aprendizaje integral del estilo clásico tardío con matices rossinianos que se había impuesto en la época. Allí comprendido está un arsenal completo de recursos melódicos, armónicos, formales y de timbre y textura, y los gestos semánticos que colaboran en representar o sugerir sentidos extramusicales (Illari 2009b). Las canciones que completó entre 1833 y 1841 se sirven de tales medios para interpretar musicalmente los poemas en los cuales están basadas. Además de transmitir sus afectos principales, ilustran algunas ideas a través de motivos de diseño particular, a modo de madrigalismos (Illari 2005).

En conjunto, la obra del compositor demuestra una ansiedad por los detalles rayana en la obsesión, que se trasunta en su cuidado con los textos que musicó. Por último, él mismo dejó constancia de sus preocupaciones por establecer una relación expresiva entre letra y música en una breve carta donde alude a la noción de la armonía entre las dos que toda buena canción debía establecer (Illari 2009a). Frente a tales antecedentes, su empleo de la semántica musical por entonces vigente —que corresponde al llamado “estilo Clásico”— no puede considerarse azaroso. Por el contrario, el análisis debe partir del supuesto de la deliberación: los detalles de sus composiciones, incluyendo las manipulaciones de sentido, resultan de operaciones de su juicio tan conscientes y controladas como los de cualquier otro compositor occidental. Un vistazo desapasionado revelaría que no hay razones concretas para pensar de otra manera, si no fuera por la recepción abiertamente negativa de que fue objeto el compositor a partir de fines del siglo XIX y hasta hoy, formando un proceso ya inaceptable.

## 1. Federalismo falaz

Quienes tienen al compositor como partidario de Rosas, con Josué T. Wilkes a la cabeza (Wilkes 1960), basan sus argumentos en los himnos del primero que loan al segundo. Citan además el *Minué federal* del músico, su frecuentación social de Manuelita Rosas y el que no eligiera el exilio, como sí lo hicieron los detractores del régimen. Ya Corvalán Mendilaharsu (1929: 95) lo consideró “adicto a Rosas”. Fermín Chávez (1973: 43) lo hizo “el músico de la

Federación por excelencia”; para Buch (1994: 66-67) era un simulador, “el músico oficial del régimen rosista” que viró diametralmente de opinión política para ponerse instantáneamente al servicio de los triunfadores después de Caseros.

Por su parte, Gallardo, aunque le atribuye al compositor el compartir “ideas federales” (1960: 59), expresa desconcierto tanto ante su falta de colaboración activa con el gobierno de Rosas como frente a su frecuente intervención en asuntos públicos a partir de 1852. Propone una solución algo complicada: Esnaola, cuyo conservadurismo de base católica lo alejaba del anticlericalismo de la “ideología unitaria”, habría respetado el gobierno por la legitimidad de sus “principios originarios” pero no estaría de acuerdo con “el sistema de terror”. En la década de 1840, habría empleado la música como medio para evadirse de una realidad que le disgustaba (Ibíd., 62).

No se conoce ninguna expresión clara de sus ideas políticas, pues, como subrayó su necrología, tuvo mucho cuidado de no afiliarse con la de ningún partido (Cf. Illari 2005: 217). Si alguna vez consignó sus opiniones por escrito, el texto aún espera que se lo descubra. A pesar de su fama, no cabe identificarlo como un federal neto. El cosmopolitismo de su música, su colaboración con los poetas románticos del 37 —en particular con Echeverría, cuyos textos prefirió a los de cualquier otro y con quien pretendió nada menos que crear el género de la “canción nacional”— así como sus ideas estéticas acerca de la relación entre palabras y sonidos, lo ubican muy cerca de los que luego fundaron la Argentina liberal (Ibíd., 217-219). Esto mismo lo aleja del federalismo: en sus canciones, Esnaola no manifestó ningún atisbo populista ni se interesó por la música vernácula; por lo que sabemos, nunca hizo nada en política o en arte que favoreciera las autonomías provinciales. Por el contrario, en la época en que arreciaron las persecuciones políticas, el compositor prefirió musicar poetas contrarios al régimen y abordó con frecuencia temas propios de su experiencia colectiva, como la partida o la prisión (cf. Esnaola en prensa).

La religión podría haber sido un factor importante para la toma de posiciones políticas por su parte, contra el unitarismo y a favor del federalismo. Sus convicciones religiosas quedan comprobadas por su dedicación a la música litúrgica, su género preferido, y por su expresión explícita en su testamento, además de la fuerte religiosidad de su familia. Como bien señala Gallardo, estos rasgos deberían haberlo distanciado del gobierno unitario de Rivadavia y podrían haber motivado su simpatía o acercamiento al gobierno temprano de Rosas, extensivos a su familia. Así lo sugiere el que José Antonio Picasarri, tío del compositor, aparezca dirigiendo la música de dos importantes funerales de estado, el de Dorrego en 1829 —con el estreno porteño del *Requiem* de Mozart— y el de Juan Facundo Quiroga en 1835 —del cual no se conservaron descripciones—. El responsorio de Difuntos *Ne recorderis* de Esnaola, que carece de fecha, está relacionado de manera todavía no precisada con estas ocasiones; parece un registro creativo del impacto causado por la obra de Mozart y podría estar destinado a completarla tal y como sucedió con el *Libera me* de Neukomm

en Rio de Janeiro (Illari 2009b)<sup>2</sup>.

Pero de aquí no se sigue la conversión de Esnaola en partidario del Restaurador de las Leyes. Tanto su familia como él mismo fueron objeto de persecuciones políticas, lo cual ciertamente no casa con su posible rosismo. La persecución que sufrió su cuñado, José María Gallardo (1797-1857), fue la más intensa. Éste había debido ya pasar un año fuera del país en 1831, por sus vínculos —o los de su hermano— con el fusilamiento de Dorrego (Gallardo 1960: 58). Hacia principios de 1840, Rosas ordenó encarcelarlo (Trelles 1860: 341). Llegó tarde: había dejado la ciudad en febrero del año anterior y su mujer e hijos lo seguirían hacia fines de 1840 (Gallardo 1960: 62)<sup>3</sup>.

El hostigamiento de Esnaola fue más leve pero no menos real. Ignoramos cuál fue su presunto delito; quizás el recibir correspondencia de la otra banda del río —que no parece haber interrumpido nunca del todo, a juzgar por su comunicación constante con Mariquita Sánchez (Vilaseca 1952: *passim*)—, o tal vez el apoyar a su hermana y cuñado, quienes vivían en su misma casa y con quienes mantuvo relaciones plenas de afecto hasta su muerte. Como en épocas más recientes y de infausta memoria, las razones más nimias eran suficientes para ingresar en la lista negra del régimen, a veces a partir de antipatías personales o accidentes. Algunos fueron castigados por manifestar su desacuerdo con Rosas o su política; otros por cortarse el bigote “federal” o dejarse las patillas “unitarias”. Así, por ejemplo, el abogado afroporteño Benito Carrasco fue preso el 31 de julio de 1839 “de orden superior —vale

<sup>2</sup> La relación entre Esnaola y los intelectuales de la Generación de 1837 (Esteban Echeverría, Juan Bautista Alberdi y Domingo Faustino Sarmiento) también puede haberse visto afectada por el confesionalismo del compositor. Ni el *Dogma socialista* de Echeverría ni las *Bases* de Alberdi, para no citar más que dos de los textos fundamentales del grupo, dejan de referirse positivamente a la religión católica. La sexta de las “palabras simbólicas” del *Dogma* es “Dios, centro y periferia de nuestra creencia religiosa; el cristianismo; su ley”, donde se propone que “el cristianismo debe ser la religión de las democracias” (Echeverría 1915: 151). Para las *Bases*, la “política moderna americana” debía “mantener y proteger la religión de nuestros padres” (Alberdi 1886: 450).

Sin embargo, ambos mantienen la separación entre la iglesia y el estado, y acentúan lo inapropiado de que una religión se declare oficial; en una palabra, respaldan la libertad de cultos. Echeverría niega que el estado, en tanto persona colectiva, pueda tener una religión propia, por lo cual, “reconocida la libertad de conciencia, ninguna religión debe declararse dominante, ni patrocinarse por el Estado: todas igualmente deberán ser respetadas y protegidas, mientras su moral sea pura y su culto no atente al orden social” (1915: 154). Alberdi recoge las mismas ideas luego de la frase citada: la protección al catolicismo debía realizarse “por la libertad, por la tolerancia y por todos los medios que son peculiares y propios del régimen democrático y liberal, y no [...] por exclusiones y prohibiciones de otros cultos cristianos” (Alberdi 1886: 450). Estas nociones hallaron luego su formulación oficial y sucinta en el artículo 2 de la Constitución de 1853. Para un ferviente católico, tales ideas podrían haber sido inaceptables. Dada la colaboración entre Esnaola y Echeverría para crear “melodías argentinas”, no puede afirmarse que las convicciones religiosas hayan sido un obstáculo mayor para la comunicación del compositor con los intelectuales de 1837. Sí podrían haber operado para que Esnaola tomara distancia de los aspectos más políticos del accionar del grupo y que continuara apoyando la figura del poeta sólo en el terreno artístico y en privado.

<sup>3</sup> Su fuga fue comunicada por el Jefe de Policía en una lista del 5 de agosto de 1840 (Trelles 1860: 360).

decir, de Rosas — por ser un ablantin [*sic*] contra el Sistema de la Federación y la Superior autoridad”<sup>4</sup>. O los escritores José Mármol y Juan María Gutiérrez, quienes pasaron a ser “unitarios” aparentemente por tener correspondencia con los exilados de Montevideo. Algunos pocos disidentes fueron asesinados por piquetes que dicen haber respondido a órdenes verbales del gobernador (Lynch 1981: 201-246). La mayoría de ellos fue encarcelada o enviada al ejército que combatía contra Fructuoso Rivera y Juan Lavalle, con la posibilidad de que se les conmutara la sentencia si pagaban “personeros”, vale decir, soldados que sirvieran en lugar de ellos, en cantidad proporcional a su fortuna (Puente 1958: 306-309).

El servicio militar fue el castigo reservado al compositor. La documentación policial incluye su nombre entre los doscientos “Unitarios tomados pa el servicio de las armas” entre el 3 de febrero y el 18 de abril de 1840, muchos de los cuales pertenecían a la burguesía local<sup>5</sup>. Esnaola figura bajo el número 74, del 20 de febrero. El procedimiento habitual en estos casos era encarcelar al reo y ponerle grillos hasta la incorporación a las filas, suya o de sus personeros, como ocurrió con Juan María Gutiérrez (Sáenz Quesada 1995: 173-174). Su ingreso al “batallón Libertad” queda documentado por un recibo de la guardia, curiosamente fechado el día 8 y conservado junto con varios otros documentos del mismo tipo:

Queda resivido el Destinado Juan Pedro Esnaola. Conducido p.r el Vigilante J<sup>n</sup>. Gonzales = B<sup>s</sup>. Ay<sup>s</sup>. Fevr<sup>o</sup>. 8 [*sic*] 840 / [firmado:] G.o Lascosquez (rúbrica)<sup>6</sup>.

La mayoría de los recibos del grupo llevan la misma fecha que las entradas correlativas en la lista de “Unitarios tomados pa el servicio de las armas”. Dado el carácter local y circunscripto de los recibos — cada uno se refiere a un individuo —, su fecha parece más fidedigna que la de la lista; es posible suponer, entonces, que Esnaola fue apresado el 8 de febrero.

Como sea, el músico tuvo la buena fortuna de comenzar pronto su

<sup>4</sup> Archivo General de la Nación, Buenos Aires (en adelante, AGN), Sala X, 33-4-2, vol. 119, sin foliar, “Clasificación del preso de la Carcel publica” Benito Carrasco, 10 de febrero de 1840. Carrasco es conocido por las memorias que uno de sus descendientes, Ángel, noveló (Carrasco 1927). Dado que éste último se describió a sí mismo como “negro” (Cirio 2009: 78 y nota 29), es altamente probable que su antecesor compartiera su etnicidad. Agradezco al Lic. Cirio el informativo intercambio que tuvimos por correo electrónico al respecto de la etnicidad de los Carrasco el 10 de abril de 2010.

<sup>5</sup> Se leen allí los nombres de Santiago Viola, Pedro Goyena, José María Castro, Mariano Cané, Joaquín Belgrano, José María Trillo, Fernando Cantilo y muchos otros (AGN, X 33-4-2, vol. 120, sin foliar). Cf. la edición del documento en Trelles (1860: 540), Puentes (1958: 307; sus referencias a fuentes documentales son en parte erróneas), Agrelo (1908: 84-87; secciones enteras del volumen contienen largos listados de los reos de Rosas) y Gutiérrez (1895: 87). Ciertamente, a principios de 1840 corrió entre los emigrados en Montevideo el rumor de que muchos miembros de la burguesía porteña habían sido enlistados. De Viola, “[decían] está de tambor” (Sáenz Quesada 1995: 171).

<sup>6</sup> AGN, X 33-4-2, vol. 119, sin foliar.

rehabilitación, y aparentemente sin la intervención de personeros. Una nueva lista en el siguiente *Libro de Órdenes Superiores*<sup>7</sup> incluye su apellido garrapateado como a las apuradas por una mano distinta del resto al pie de la primera página, debajo del nombre del marino Antonio Somellera. El documento llevaba por todo título la palabra “Unitarios”, a la que se antepuso luego “Salvajes”. Su final explica su naturaleza: “Por ahora hta. 2. orden se dejaran los qe. esten ocupados en Casas de trato”. La versión publicada por Manuel J. Trelles constituye una interpretación, personal pero plausible: se intitula “Individuos clasificados de salvajes unitarios a quienes se dejarán en sus casas hasta segunda orden” (Trelles 1860: 346). Dado que el nombre de Esnaola no vuelve a figurar como reo en la documentación policial y que Somellera efectivamente quedó libre, pues pudo luego fugarse al Uruguay en compañía de Carrasco, parece razonable seguir a Trelles y leer el documento como un listado de reos exonerados. Esta segunda lista lleva el número 5 y no tiene fecha; el siguiente ítem del volumen, número 6, corresponde a un listado de prisioneros del 13 de junio de 1840. Entre febrero y junio, entonces, el compositor quedó en libertad. Que el 16 de marzo concluyera una nueva canción, *La tarde* (GMS 146<sup>8</sup>), sugiere que ya para entonces había marchado a su casa<sup>9</sup>: entre la cárcel y el cuartel, habría pasado alrededor de un mes fuera.

El derrotero que siguió la liberación del compositor es desconocido. Adelanté ya que los documentos no mencionan personeros, como lo hacen, por ejemplo, con Juan María Gutiérrez y otros. Es más: el registro de personeros que corresponde a febrero y marzo de 1840 nada dice acerca de Esnaola<sup>10</sup>, lo cual sugiere que recibió un indulto con relativa celeridad, antes de abocarse a buscar sus reemplazantes. Es muy posible que hallara una gran aliada y activa defensora en Manuelita Rosas (Wilkes 1960: 163), quien acostumbraba interceder ante su padre por sus relaciones y amistades (Sáenz Quesada 1991: 139-142). A partir de 1842, el compositor dedicó, primero una cuadrilla, luego varias canciones, a la hija del gobernador. También realizó impecables copias de obras anteriores, propias y ajenas, muchas de las cuales han sido preservadas

<sup>7</sup> AGN IX 33-4-3, vol. 121, sin foliar.

<sup>8</sup> Identifico las obras de Esnaola por medio del número que llevan en el más reciente de los catálogos editados del compositor (García Muñoz y Stamponi 2002), precedido por las iniciales de los autores.

<sup>9</sup> La canción, por su parte, manifiesta signos de apresuramiento o descuido inusuales en el compositor y fue agregada al manuscrito que archiva las canciones con tinta de color más claro que las inmediatas anteriores o posteriores: tiene sentido pensar que haya sido compuesta en circunstancias particulares, como la recuperación de la libertad, y de manera simultánea con la copia. Cf. Esnaola (en prensa): 13-14.

<sup>10</sup> Inmediatamente antes de los recibos mencionados arriba (ver nota 6), hay un cuadernillo de formato más pequeño (*in-quarto* apaisado) con detalles de los pagos en metálico y la entrega de personeros por parte de varios de los “Unitarios tomados p<sup>a</sup> el servicio de las armas”, incluyendo a Carrasco, Juan María Gutiérrez y Braulio Costa (hijo). El cuadernillo contiene entradas fechadas entre mediados de febrero y principios de agosto de 1840; corresponde, pues, a la prisión de Esnaola.



en el Museo Histórico Nacional (cf. Plesch 1994). Tanto Vega (1997: 43) como Gallardo (1960: 61; cf. Illari 2005: 214) notaron las inusuales dedicatorias de puño y letra del compositor, que les dan pábulo para sugerir que Esnaola estaba enamorado de la muchacha. Pero lo poco que se sabe sobre un posible (y frustrado) compromiso matrimonial suyo en 1854 indica que no era ella el objeto de sus amores<sup>11</sup>. En cambio, la intercesión de Manuelita en 1840 en pro de su liberación no sólo es plausible, sino que justifica el que la gratitud posterior del compositor trascienda las formas establecidas.

Colaborarían en aplacar las sospechas de Rosas los himnos que Esnaola escribió a partir de 1840, como enseguida diré. Los problemas del compositor con el tirano terminaron en 1842. En ese año, el nombramiento de Esnaola como Capitán honorario del Cuerpo de Serenos (vigilantes nocturnos) puede haber constituido una ironía o broma pesada de las que Rosas acostumbraba a realizar, pero también es un reconocimiento positivo que marca el fin de su recuperación; en adelante, no sería ya considerado un “salvaje unitario”, al punto que hoy los historiadores revisionistas lo tienen por federal. Pero no puede afirmarse que figurara entre los partidarios de Rosas, puesto que no ocupó ningún otro cargo antes de 1852; como escribió Mariquita Sánchez poco después de Caseros, quedó vivo pero no ascendió (Illari 2005: 220; Vilaseca 1952: 188).

Este contexto permite interpretar el único y curioso acto simbólico que abonaría una supuesta militancia federal de Esnaola: una carta publicada en el periódico rosista *La Gaceta Mercantil* que especifica que Juan Pedro Esnaola, el editor Gregorio Ibarra (1814-1883), el pintor Fernando García del Molino (1813-1899) y otros habrían efectuado el juramento de “sacrificar sus vidas, haberes y famas, defendiendo bajo la sabia dirección del Ilustre General Rosas, la Independencia y Gloria de la Patria” (Ruffo 2000: 39; Romero 1995: 72). En realidad, la nota, fechada el 27 de agosto y publicada el 1 de septiembre de 1851, es parte de una serie de misivas de parecido contenido y vocabulario aparecidas en la *Gaceta* en días sucesivos, firmadas por autoridades o cuerpos de gobierno. Tenían por objetivo la reprobación al Pronunciamiento de Urquiza, la condena de la amenaza de Brasil de entrar en guerra para derrocar al tirano, y el apoyo a Rosas en los términos más exaltados posibles. Así, por ejemplo, en interminable desfile, el 16 de septiembre se publican las cartas del “comandante en jefe de la escuadra y los oficiales a nombre suyo y de las tripulaciones”, las de los “jefes y demás empleados de la Aduana y Resguardo”, su Escribano de Registro y Dependientes, y el Juez de Paz de San Andrés de Giles; al día siguiente y por separado, las de la Junta de Administración y de los empleados de la Casa de Moneda, los Escribanos del Ministerio de Relaciones Exteriores y el Juez de Paz interino de San Miguel; el 30 de septiembre, las del Presidente y Vocales de la Excelentísima Cámara de Apelaciones y la del Juez de Paz y Cura de Balvanera; y

<sup>11</sup> La información aparece en la postdata de una carta de Mariquita Sánchez a su hija Florencia (Montevideo, 1854): “Aquí corre que se casa Esnaola, ¿es verdad?” (Vilaseca 1952: 196).

así *ad nauseam*. La del 1 de septiembre está a nombre de los batallones “Serenos” y “Comisionados de Manzanas” en conjunto, a quienes, y en teoría, les bastó conocer la rebelión de Urquiza

para sentirse dominados de una profunda indignación hacia el reo de tan enormes atentados y para reproducir en sus corazones el ardoroso juramento que tantas veces hicieron a la Patria, de morir defendiendo a las órdenes de V. E. la Independencia y gloria de la República.

Queda claro que no se trata de una expresión personal sino institucional, no aislada sino parte de una larga seguidilla; lo sistemático de la serie sugiere que fue instigada desde un poder que más de una vez recurrió a la autocelebración para legitimarse. La reacción, supuestamente inmediata y de carácter emocional, llega casi cuatro meses después del Pronunciamiento —que tuvo lugar el primero de mayo de 1851—: es pura forma. El juramento tampoco aparece como un evento extraordinario y aislado, sino que se presenta como una instancia entre muchas otras —el uso de la palabra “reproducir” así lo indica—; ni fue emitido a viva voz, sino que existió solamente en la consciencia (los “corazones”) de los firmantes<sup>12</sup>. Por último, y aunque se refiera a Rosas, lo hace en función de la independencia y el bienestar del territorio, poniendo cualquier afiliación política al servicio de un patriotismo que, aunque sospechoso de manchas partidistas, podría haber sido genuino. De realidad política, nada: se trata de un acto imaginario cuyo fundamento era la necesidad de los firmantes de continuar en sus cargos —o, en el caso de Esnaola, el no caer de nuevo bajo sospechas oficiales—, pero que no puede tomarse como prueba de militancia o expresión veraz de sentimientos rosistas. Más que una indicación de las convicciones de los juramentados, es el coletazo agónico de un régimen que se negaba a aceptar la inminencia de su caída pese a las múltiples indicaciones en contrario.

No existe, pues, ningún elemento biográfico que permita probar de manera decisiva que Esnaola militó en las filas federales, o siquiera que profesó simpatía por la figura de Rosas, más allá de la coincidencia de ideas religiosas expresada sobre todo en una etapa muy temprana del gobierno del caudillo. Sus convicciones, hasta donde pueden ser deducidas de sus actos, coinciden hasta cierto punto con las de los liberales de la Generación del 37. Reo de un delito desconocido y probablemente nimio, pudo rehabilitarse quizás a fuerza de la intervención de Manuelita, de cuyo círculo sí formó parte, y tal vez también por la composición de himnos encomiásticos, sin que nada de esto implicara su

<sup>12</sup> Los empleados de la Casa de Moneda también “reiteraron” sus juramentos, “antes de ahora pronunciados”, sustanciados con un vocabulario semejante al de los Serenos: “sacrificar sus vidas, haberes y fama, en obsequio de su Patria, y de la muy necesaria e interesante [*sic*] vida de V.E. tan inmediatamente identificada con la libertad e independencia de la Confederación Argentina” (*La Gaceta Mercantil*, Buenos Aires, 17 de septiembre de 1851). En última instancia, es preciso un análisis de los aspectos discursivos de todo el paquete de declaraciones de apoyo para constatar su validez y significado, trabajo que ahora está fuera de mi alcance e intereses.

afiliación al partido federal.

Uno se explica así su apoyo inmediato a las nuevas autoridades que surgieron de la batalla de Caseros. Además de su pronta colaboración en distintos cargos de naturaleza política y económica (Gallardo 1960: 63), es posible que Esnaola se adhiriera simbólicamente al nuevo régimen al tocar el órgano en el *Te Deum* celebrado en acción de gracias después del Acuerdo de San Nicolás, el 4 de junio de 1852 (Bosch 1980: 249<sup>13</sup>). Su círculo de amistades nunca dejó de incluir miembros cuyas opiniones oscilaban entre el disgusto y la oposición al régimen. A los casos ya conocidos — como el de Mariquita Sánchez y su entorno — puedo agregar el de Benito Carrasco, el ya mencionado “salvaje unitario” que fue aprisionado por Rosas y debió emigrar al Uruguay, cuyo segundo vástago fue ahijado del compositor (Carrasco 1927: 299).

Por fin, una de las principales presentaciones públicas suyas como pianista después de Caseros estuvo rodeada de antirrosismo: fue un concierto de cámara de la Sociedad Filarmónica el 13 de agosto de 1855. Allí Esnaola acompañó a José Amat en dos canciones propias, la “serenata” *Ya brilla la blanca luna* (GMS 155), con texto del español Julián Romea, y *El prisionero* (GMS *deest*), con texto de Echeverría, cuya música no se conservó. El diario *El Nacional*, continuación del *Diario de la Tarde* y conocido por sus opiniones contrarias al régimen rosista, no sólo publicitó activamente la realización del evento sino que además imprimió las dos letras musicadas por Esnaola<sup>14</sup>. Si la “serenata” fue escrita como canción de cumpleaños para Manuelita (García Muñoz y Stamponi 2002: 132), el tema de *El prisionero* alude de manera inconfundible a las persecuciones políticas de Rosas, así sea en términos amatorios.

Bajo un gobierno intolerante y personalista en grado superlativo como el de Rosas, los opositores debían emigrar o disfrazarse. Esnaola no quiso o no pudo salir del país, tal vez debido a la necesidad de cuidar a su padre. Optó, entonces, por construirse una fachada relativamente amigable al régimen, sin por ello abandonar las convicciones que venía profesando desde antes: se volvió, pues, un *cripto-unitario*. Su disenso se canalizó por medio de la música, y no de las palabras, más ambigua y menos capaz de suscitar las sospechas del gobernador; y a través de indicios ambiguos y no de asertos explícitos, que implicaban, de un modo u otro, una censura o reparo más o menos oculto a la política de Rosas.

## 2. De beldades que ríen y conquistadores que matan

Estos indicios críticos al gobierno de Rosas pertenecen a tres modalidades distintas, cada una de las cuales corresponde a un género musical: alegoría

<sup>13</sup> No he conseguido confirmar esta información en fuentes primarias; no sería imposible que fuera una leyenda sin sustento histórico, creada *in situ* a partir de tradiciones imprecisas.

<sup>14</sup> Cf. García Acevedo (1961): 40; y Esnaola (en prensa): 11, 56, 72.

política, en una canción; representación irónica, en los himnos encomiásticos; y condena moral, en la música religiosa. Las asociaciones modalidad-género no son arbitrarias. Por su libertad de tema y texto, y su pertenencia al ámbito abierto e informal del salón, las canciones dejan espacios amplios para quien quiera ocuparlos con alegorías del signo que sean<sup>15</sup>. Por el contrario, la fuerte carga de convenciones y el carácter oficial de los himnos casi no deja lugar al disenso; la ironía —decir algo pero significar lo opuesto— es una de las pocas maneras de manifestar disconformidad. Las referencias morales, de corte general, pertenecen de suyo a la música de una religión que se quiere universal.

*La risa de la beldad* (GMS 145)<sup>16</sup>, canción sobre un texto anónimo, recurre al modo alegórico para presentar un enfoque negativo de Rosas. Aparentemente sería el obsequio de cumpleaños del compositor para Manuelita Rosas del año 1847<sup>17</sup>. En todo caso, corresponde al clima cultural más relajado de los últimos años del rosismo, cuando las persecuciones directas habían mermado y se disfrutaba de una relativa tranquilidad (Lynch 1981: 295-297). El manuscrito, que figuraba en uno de los volúmenes del Museo Histórico Nacional que pertenecieron a la hija del tirano (*olim* 3041), se perdió (Cf. Plesch 1994: 268). Por suerte para nosotros, Carlos Vega hizo copiar lo más interesante de su contenido en cuadernillos y hojas sueltas que sobreviven<sup>18</sup>.

La letra de la canción (Ejemplo 1), mera *poesía per musica*, evita alusiones directas al presente histórico y señala cómo la “risa de la beldad” es capaz de mejorar los males del mundo por medio de una sucesión de estrofas sobre temas distintos. Refiriéndose siempre a la risa, la primera estrofa celebra su belleza por medio de la naturaleza; la segunda la vuelve motor del heroísmo juvenil y guerrero de un tal Pevez; la tercera hace que detenga la cólera del “conquistador altivo” que llena la tierra “de sangre [...] de miseria y de orfandad”; en la cuarta, endulza el tormento del prisionero y deviene inspiración del poeta; y en la quinta y última lleva al “yo poético” a olvidarse de su mala suerte y adversidad. Las distintas estrofas constituyen capítulos separados de una historia que sólo la Beldad y su risa unifican: Pevez no tiene que ver con el Conquistador, ni ellos con el Prisionero y con “yo”.

<sup>15</sup> Uno sospecha que las canciones de salón de Esnaola contienen bastante más representación alegórica de lo que a primera vista se supone; que tanta rosa o diamela, Elisa o Clori eran modos de representar hechos o personas específicos. Su decodificación es un problema, sin embargo, debido a nuestro desconocimiento del código que operaba en cada caso y la falta total de indicios al respecto.

<sup>16</sup> Editada en Esnaola (en prensa): 52, 70 y 256.

<sup>17</sup> De acuerdo con la descripción del manuscrito en hojas mecanografiadas (¿por Vega?) que obran en el Museo Histórico Nacional.

<sup>18</sup> Hoy depositadas en el Instituto de Investigación Musicológica de la Universidad Católica Argentina que lleva su nombre. Cf. Esnaola (en prensa): 16, con descripciones del original, sigla M2, y la copia, sigla V.

**Ejemplo 1: *La risa de la beldad*, texto**

[1] Bella es la flor que en la altura  
tranquilamente se mece;  
bello el iris que aparece  
después de la tempestad.  
Bella en noche borrascosa  
una solitaria estrella;  
pero más que todo bella,  
*la risa de la Beldad.*

[2] Despreciando los peligros,  
Pevez, un joven guerrero,  
deja por el duro acero  
la dulce tranquilidad.  
¿Quién su corazón enciende  
cuando a la lucha se lanza?  
¿Quién anima su esperanza?  
*La risa de la Beldad.*

[3] El Conquistador altivo  
precedido de la guerra  
llena de sangre la tierra,  
de miseria y orfandad.  
Y ¿quién el curso detiene  
de su cólera siniestra?  
Y ¿quién desarma su diestra?  
*La risa de la Beldad.*

[4] ¿Quién del prisionero triste  
endulza el feroz tormento?  
¿Por qué olvida un momento  
su perdida libertad?  
Y ¿quién, en fin, del poeta,  
hace resonar la lira?  
¿Quién sus acentos inspira?  
*La risa de la Beldad.*

[5] Una suerte imparable  
llena de luto mi vida,  
y mi alma gime, oprimida  
por la dura adversidad;  
pero yo olvido estas horas  
de tanta amargura llenas,  
cuando suaviza mis penas  
*la risa de la Beldad.*

Para quien está familiarizado con la época, no resulta muy difícil decodificar este mensaje. Nada dice la canción, pero no hay dudas de que la Beldad en cuestión haya sido la dedicataria, Manuelita Rosas, cuya simpatía, dulzura y habilidad de interceder celebraron amigos y enemigos<sup>19</sup>, y quien, como indiqué, podría haber ayudado a exonerar al compositor. “Pevez”, ilustre desconocido<sup>20</sup>, podría ser Antonino Reyes (1813-1897), edecán y *aide-de-camp* de

<sup>19</sup> La opinión pública y privada de la época, incluyendo las que los autores contrarios a Rosas Miguel Cané (padre) y José Mármol expresaron en sendos folletos, dio lugar a un verdadero “mito sin polémica” (al decir de María Sáenz Quesada) de Manuelita, que luego alimentó la literatura sobre la época de Rosas, incluyendo hasta la ópera *La angelical Manuelita* (1916), de Eduardo García Mansilla (1871-1930), especie de irónico ajuste de cuentas familiar en el que la muchacha no brilla precisamente por su inteligencia. Ver Sáenz Quesada (1991); Cané (1852); Trostiné (1942: 11-23); Mármol (2001); Kuss (1976: 47-72) y Veniard (1986: 103-115 y 176-199).

<sup>20</sup> Todos mis intentos de ubicar un héroe, real o literario, que llevara este nombre (o su homólogo

4

Be-lla es la flor que en las al - tu - ras tran-qui - la - men - te se me - ce; be-llo el i - ris que a-pa-

**Ejemplo 2 – Esnaola, *La risa de la beldad*, principio de la primera estrofa**

Rosas quien siguió carrera militar desde muy joven — participó en la expedición contra los indígenas de 1833-1834, cuando tenía 20 años (Piccirilli 1954: 141)— y parece haber sido un amor de adolescencia de Manuelita<sup>21</sup>. La sustitución fonética Reyes-Pevéz nos brinda la clave para identificar al Conquistador de la estrofa siguiente por medio del mismo método, como el “Restaurador” de las Leyes o quizás el “Gobernador” de Buenos Aires: Juan Manuel de Rosas. La propaganda rosista nunca dejó de subrayar su exitosa campaña contra los aborígenes del sur, la cual se conoce como la (primera) “conquista del desierto”: bajo estas premisas, Rosas en efecto fue un “conquistador”. Las identificaciones Pevéz-Reyes y Conquistador-Restaurador se refuerzan mutuamente, tanto entre sí como con relación al resto del poema.

La música realiza una verdadera lectura emocional del texto. El compositor abandonó la forma estrófica que caracteriza la mayor parte de sus canciones y escribió secciones distintas, aunque basadas en los mismos materiales, para cuatro de las cinco estancias —la cuarta vuelve a la música de la primera— lo cual crea un diseño ABCAD. Esto le permite superar la tensión entre la repetición mecánica de la forma y la distinta expresión de cada parte, que informa sus canciones de los años 1830, y representar los conceptos de la letra de manera individual. Las estrofas primera y cuarta (Ejemplo 2) mantienen el tono ligero y agradable que se asocia con la cultura del salón, de modo de transmitir una idea de belleza —o sea, la de la risa en cuestión, y, por añadidura, también la que se atribuye a su portadora—. Las otras adoptan expresiones contrastantes y las resuelven por medio de la consabida risa (Ejemplo 3), cuyo gesto en semicorcheas, casi onomatopéyico, se escucha, variado, un total de

Pevéz o, en francés, Perváiz, nombre árabe relativamente común) fracasaron, por lo cual no cabe suponer que el guerrero del texto fuera otra cosa que la metonimia que presento aquí.

<sup>21</sup> Así lo supone Montero Bustamante (1928: esp. 94) sobre la base del cariño que cada uno demuestra al otro en su correspondencia de vejez y las repetidas referencias que realizaron a su antigua amistad. Cf. Sáenz Quesada (1991: 118). Las cartas en cuestión fueron impresas poco tiempo atrás (Swiderski 1998) y son consistentes con las especulaciones de Montero, cuyos artículos no merecen la (des) calificación de “fantaseados” que se les aplicó (Swiderski 1998: 17).

cuatro veces. La segunda subraya el heroísmo del joven guerrero Pevez y el dramatismo de los peligros que afronta (Ejemplo 4). La cuarta es la única que no concluye con el estribillo y una cadencia; en su lugar, la música se detiene sobre la séptima de dominante y cede la palabra a la última estrofa. Ésta, la de menor impulso rítmico y mayor sentimentalismo de todas, transmite las penas del “yo poético” (Ejemplo 5).

84 *dolcissimo*

La ri - sa de la bel - dad, la ri - sa de la bel - dad, la ri - sa de la bel - dad.

**Ejemplo 3 –La risa de la beldad, gesto de la risa (tercera estrofa)**

29

Des-pre-cian-do los pe - li - gros, Pe - vez, un jo - ven gue - rre-ro, de - ja por el du - ro a-

*mf f p*

**Ejemplo 4 –La risa de la beldad, presentación de Pevez en la segunda estrofa**

122

U - na suer - te im - pa - ra - ble [lle] - na de lu - to mi vi - da, y mi al - ma

### Ejemplo 5 – *La risa de la beldad, quinta estrofa*

Los afectos de la pieza tienen que ver con su evolución tonal. Las estrofas primera y cuarta están en la tónica, do mayor; la segunda y quinta en los tonos menores del relativo y el paralelo, respectivamente. La unidad se afianza por medio del estribillo, el uso de la variación, el retorno del principio y algunos gestos interválicos característicos —en particular, las relaciones melódicas o armónicas de semitono, reservadas para las expresiones de dolor o sufrimiento, como es habitual en Occidente—.

La tercera estrofa es crucial para comprender la canción; merece por ello un párrafo aparte. Es la única que contiene un cambio interno de carácter, de brillante y triunfal a opaco y expresivo, con el correlato armónico que le corresponde. Presenta al Conquistador como si fuera un héroe, por medio de una fanfarria del piano en el tono de fa mayor, subdominante de la tonalidad central de do (Ejemplo 6, cc. 51-54). La melodía vocal, versión decorada y ascendente de la fanfarria, mantiene primero el tono heroico (cc. 55-56). A tres compases de comenzada, sin embargo, su afecto muta bruscamente para retratar la guerra, la sangre y la orfandad en toda su miseria. La melodía se vuelve disjunta y alterna rápidos ascensos y descensos. La tonalidad se opaca con la modulación a fa menor, vía re bemol mayor. La estructura se dispone alrededor del movimiento de semitono de do (c. 56) a re bemol (c. 57) y de nuevo a do (c. 59), que se oye en la melodía, gesto de dolor o padecimiento en la semántica occidental. Disrupciones bruscas de la continuidad musical como la que introduce el compás 57 son muy raras en un Esnaola que privilegia la suave continuidad propia del Clasicismo de su juventud —el personaje de referencia no es un mero Conquistador cualquiera, sino alguien muy especial—. El conjunto transmite intranquilidad, falta de balance y aflicción: el supuesto héroe se revela en realidad como villano.

La malevolencia del Conquistador se mantiene y acrecienta en la segunda cuarteta de la estrofa, con los interrogantes acerca de quién sería capaz de aplacarlo. Una misma frase descendente —variación libre del pasaje correspondiente de la segunda estrofa— se repite dos veces, a modo de cascada musical, y trae de vuelta el gesto do-re bemol-do (Ejemplo 7, cc. 73, 74 y 77,



respectivamente), ahora intensificado por medio de la disonancia. Insiste así sobre la dominante, volviendo cada vez más perentoria la resolución. La tensión todavía sufre otro incremento al repetirse la frase completa del Ejemplo 7 para la penúltima línea de la estrofa en los compases 80 a 84 (no ejemplificados). Será la sempiterna risa de la no menos perdurable beldad la que resuelva todo: capaz de apaciguar al Conquistador, al mismo tiempo responde la pregunta, vuelve al tono más brillante de fa mayor, convierte el gesto de semitono propio del modo menor en un gesto de tono completo (do-re natural-do) y transforma el tormento del primero en la alegría del segundo (Cf. Ejemplo 3).

51

El con-quis-ta-do[r] al - ti - vo

57

pre-ce-di-do de la gue - rra lle - na de san - gre la tie - rra, de mi -

*sempre p*

62

se - ria y or - fan - dad, lle - na de san - gre la tie -

**Ejemplo 6 – La risa de la beldad, presentación del Conquistador” (tercera estrofa)**

Y ¿quién el cur - so de - tie - ne de su có - le-ra si - nies tra?

### Ejemplo 7 – *La risa de la beldad*, clímax expresivo (tercera estrofa)

La música, que aquí toma el rol activo de confirmar el texto, está de acuerdo con eso de que el Conquistador, a despecho de aparecer primero como héroe, realmente trae consigo muerte, destrucción y sufrimiento. La música también ratifica que la paz sólo puede llegar por medio de la Beldad, pero no por su acción<sup>22</sup>. Si, como parece, el Conquistador no es otro que Rosas, y por más que su figura en realidad sea un modo apenas encubierto de canalizar la obsecuencia cortesana por la Beldad Manuelita, la pieza no lo presenta de manera positiva (y a la par simpatiza con la muchacha). Su compositor no parece haber abrigado mucha estima ni por su figura ni por su gobierno. En un contexto en el que quienes no figuraban entre los partidarios directos de Rosas eran considerados enemigos, Esnaola convirtió la canción en la voz de su disenso y, dentro del espacio discursivo del Buenos Aires de la década de 1840, dejó que lo ubicara en el segundo grupo.

En caso de que hiciera falta una confirmación del código que aquí propongo, no habría más que recurrir a las canciones corales de Esnaola dedicadas a Manuelita fechadas en mayo y octubre de 1851. La segunda, *Salud, ninfa hechicera* (GMS 162)<sup>23</sup>, contiene más de una resonancia de *La risa de la beldad* en su primera estrofa (Ejemplo 8), aún cuando las dos piezas resulten diferentes en cuanto a su materia poética y musical<sup>24</sup>. El texto contrapone la serenidad de Manuelita y su papel de nuncio de la bonanza por venir a los daños del “huracán de la guerra” que “estalla con furor”: como en la canción, la muchacha sola es capaz de calmar el fragor bélico —por lo tanto, la Beldad y Manuelita son

<sup>22</sup> El tema romántico de la redención de los pecados masculinos por la mujer adquiere así otra realización: ni siquiera Rosas pudo permanecer al margen de las tendencias culturales de la época.

<sup>23</sup> Canción destinada al famoso baile del 28 de octubre de 1851, en el cual se homenajeó al régimen federal por intermedio de Manuelita. V. Bilicich y Gómez Belart (1977); Sáenz Quesada (1991: 161); Iburguren (1933: 51-52). Trostiné (1942: 85-86) transcribe el texto completo de la composición.

<sup>24</sup> Las dos canciones responden al mismo patrón que los himnos a Rosas (ver debajo): un estribillo en *tutti* seguido de una serie de estrofas a solo.

la misma persona—. La omisión de Rosas el Conquistador es una consecuencia lógica del destino de la obra: una fiesta en apoyo de su ya moribundo régimen. Más bien resulta llamativa la presencia de la guerra, que, si remite a las luchas contra los cuerpos armados nacionales o internacionales enemigos —en las cuales Manuelita no jugó ningún papel principal— también rememora la represión de los enemigos internos —que sí la vio actuar como intercesora—. El poema es conciso y en apariencia inocente, pero sus pocas palabras deben haber sido suficientes para los “buenos entendedores”. La clara proyección musical de la antinomia guerra furiosa-Manuelita serena, cuya semántica no puede aplicarse a las otras estrofas, indica que Esnaola figuraba entre éstos.

**Ejemplo 8: *Salud, ninfa hechicera*, texto de la primera estrofa**

Cuando en la faz hermosa  
de la Argentina tierra  
el huracán de guerra  
estalla con furor,  
te muestras tú serena  
cual Iris de esperanza  
que anuncia la bonanza  
de un porvenir mejor .

### 3. Himnos rosistas... ¿O no tanto?

Recordemos que quienes consideran a Esnaola como partidario de Rosas esgrimen como prueba de sus asertos los himnos que compuso en honor al gobernador de Buenos Aires. A primera vista, escribir no uno sino varios himnos encomiásticos para una figura de tanta carga política como la de Rosas parece un acto de adhesión a su gobierno. Pero este acto no puede abordarse desde las presunciones propias del Romanticismo que continuaron vigentes durante buena parte del siglo XX —como hacen muchos escritores de poca versación técnica en el arte de organizar sonidos— para construir las piezas como evidencia de autobiografía musical. No eran homenajes personales de los creadores al político, que expresaban en música su íntimo sentir, sino más bien composiciones de ocasión, destinadas a servir de marco musical para ceremonias públicas, oficiales u oficiosas; eran parte de una maquinaria republicana que no por girar en torno a una personalidad era menos abstracta, vale decir, se gobernaba según su propia lógica. Constituyen acciones externas y públicas de alabanza y celebración, pero no representan de manera transparente las intenciones del autor —ninguna composición musical hace tal cosa—.

El caso de los himnos a Rosas de Esnaola demuestra que los análisis técnicos resultan imprescindibles a la hora de la hermenéutica. Un examen detallado revela pequeñas grietas en la fachada oficial de las canciones, que

asumen la forma de inconsistencias: momentos donde la música no coincide con el texto y su mensaje, y, por ende, con el género y su función. El hecho de componer himnos no constituye una prueba de las convicciones del artista, pero las rupturas que introdujo en sus obras operan de otra manera. Requieren de tal nivel de manipulación de los materiales que no pueden ser sino deliberadas: resultan, pues, equivalentes en música a una declaración personal.

La figura y gobierno de Rosas dieron lugar a una extensa, interminable ristra de versos laudatorios. Poetas de distinta calaña, elementales los más, produjeron sonetos, odas, himnos, octavas y canciones altisonantes, correlatos de los cielitos y coplas que circulaban por el pueblo. “Las lirás federales [...] cantaban y celebraban todos los fastos de la Federación, todas las glorias, y hasta los acontecimientos domésticos de la vida de Don Juan Manuel [...]” (Blomberg 1936: 8). Sucesoras de los poemas encomiásticos más abstractos y clasicistas de la época de Rivadavia, retomaron más de un importante rasgo del *ancien régime*, época en la cual el encomio a la persona del gobernante se confundía con la celebración de sus actos bajo la égida de una ciudad, escenario y sujeto de la festividad; pero en el moderno marco del autoritarismo republicano, con su estado abstracto y su espacio (relativamente) abierto a la participación pública.

Una parte no pequeña del cancionero rosista estaba destinada al canto, con música de maestros de la época. Esnaola puso en música tres de tales textos cuyas partituras se conservan: *A las glorias del gran Rosas* (incipit: “Del gran Rosas las glorias cantemos”; GMS 158), de Vicente Corvalán (septiembre de 1840); *Gloria, eterna al magnánimo Rosas* (GMS 164), anónimo (enero de 1842); y el “Himno de Marzo”, *Guarde Dios la vida del Restaurador* (GMS 166), también anónimo (1843). Una cuarta composición suya, la “canción federal” *Guerra, guerra al rebelde de Oriente* (GMS 160), de Bernardo de Irigoyen (febrero de 1843)<sup>25</sup>, estaba dedicada, no a don Juan Manuel sino a su hija, por lo cual goza de un estatuto distinto. Todos están concentrados en un lapso de menos de cuatro años; después, el compositor honró a Manuelita en las composiciones de 1851, que ya mencioné, pero no abundó en el encomio del padre.

A fin de abrir grietas en la cara oficial de los tres himnos a Rosas, el compositor echó mano de la ironía musical, no menos notable por inesperada. En ellos, empleó figuras cuya semántica no concuerda con las palabras que acompaña, si es que no se opone diametralmente a ellas. La falta de coincidencia entre letra y música está limitada a ciertas frases o momentos localizados y aparece disfrazada por el inmediato retorno a una semántica directa; pasarían desapercibidos, si no fuera porque las otras composiciones del autor no manifiestan este tipo de tratamiento disjuncto y porque su *modus operandi* revela un constante cuidado por los detalles. Estas grietas en la relación texto-música ubican estos himnos, al menos de manera temporal, en las antípodas de aquella

<sup>25</sup> Para ediciones, ver Riva Mosquera (en prensa), apéndices 1, 2 y 3, respectivamente. Las primeras dos páginas del *Himno de Marzo* fueron reproducidas por Gesualdo (1961: 251). Sobre *Guerra, guerra*, ver Ibarguren (1933: 34-37) y Rosa (1951).

correspondencia y armonía completas entre sus elementos que se consideraba como el principal *desideratum* del género de la canción.

Todos responden a un modelo único, utilizado por Esnaola desde su temprana juventud<sup>26</sup>, y que no coincide con el que utilizaban otros compositores contemporáneos (cual Esteban Massini o, según parece, Alejandro Lorenzana). Incluyen dos partes, separadas por una fuerte cadencia en la tónica con calderón y doble barra: un refrán o “coro” a dos y tres voces, seguido por varias estrofas a solo. El diseño así creado recuerda la estructura del villancico hispano-colonial<sup>27</sup>, lo cual podría ser más que una coincidencia, dado que la herencia musical española se reconoce con claridad en varios otros aspectos de la producción del compositor.

El “coro” contiene la música más elaborada de las composiciones. Por norma comienza con una introducción instrumental, se basa sobre una estrofa de cuatro versos —con predominio del decasílabo heroico— y comprende dos motivos, uno de marcha, que abre la composición, de carácter marcial o solemne, uso de gestos ascendentes, ritmos puntillados y arpegios a modo de fanfarria, y otro cantable, destinado a expandir la forma, con empleo más frecuente del grado conjunto. Una tercera frase cierra el grupo con las fórmulas cadenciales apropiadas. Al estribillo sigue la estrofa, la cual establece contrastes varios con aquél. Está escrita como si fuera una canción para un solista, sobre una octava de versos octosílabos, en una región tonal distinta y mediante un lenguaje más sencillo. Asimismo, su música también se dispone en dos períodos, cada uno con cuatro versos; su retórica sigue de cerca el texto de la primera estrofa y no siempre casa con el resto.

De los tres himnos, el primero —intitulado *Canción a las glorias del gran Rosas*— es el más convencional, tanto en su estructura como en su semántica, libre de casi todo atisbo de ironía. El texto se debe al edecán del gobernador, Vicente Corvalán, y celebra que la marina francesa levantara el bloqueo que había sostenido desde hacía más de dos años, mediante elogios a la firmeza del gobernador de Buenos Aires<sup>28</sup>. El estribillo presenta todos los elementos habituales del género, con algunas variantes (Tabla 1). En la estrofa, el primer período (cc. 42-61, de forma ABCC) prolonga la dominante, mientras que el segundo (62-76, forma ABB’) vuelve a la tónica.

<sup>26</sup> Ya lo empleó en su *Himno para la repartición de premios por la Sociedad de Beneficencia* (GMS 167), que, de acuerdo con su texto, corresponde al año 1827, cuando Esnaola tenía 19 años.

<sup>27</sup> Por ejemplo, el villancico *Rara inventiva de amor*, escrito por el contemporáneo mayor de Esnaola, José Bernardo Alzedo (1788-1878) —conservado en manuscrito en la Biblioteca Nacional de Lima— sigue un diseño semejante: el estribillo está dividido en dos (solo y coro, el segundo sobre una cuarteta); continúa una sección a solo sobre una octava; y se repite luego el coro. El conjunto adopta dimensiones comparables a las de los himnos de Esnaola: estribillo de 39 + 17 compases en C, estrofa de 25 compases del mismo metro. La partitura, única fuente disponible, no contiene más que una estrofa de texto; podría haber habido otras en las partes.

<sup>28</sup> El bloqueo había sido sostenido desde mayo de 1838 y fue levantado el 29 de octubre de 1840. La música de la canción lleva fecha de tres días después.

Tabla 1 – Esquema del “coro” de *A las glorias del gran Rosas*

Comp.	Sección	Tonalidad	Función o tópico
1-4	Introd.	I	
5-8	A	I	Marcha
9-12	A'	I → V	Marcha
13-17	B	I	Cantable
18-21	C	I → V	Marcha; variación de A
22-26	B	I	Cantable
27-30	D	I	Cierre
31-34	D'	I	Cierre

En casi toda la pieza, la representación musical del texto sigue los caminos esperados. En un breve pasaje, sin embargo, la coincidencia se rompe. En la estrofa, la primera vez que se le atribuye al gobernador el ser un sol cuya luz encandila “al débil mortal” —con el texto “así, ¡oh Rosas! te ven los libres / y tu pueblo y el pueblo oriental” — (Ejemplo 9, c. 50), aparece un cromatismo, fa natural-mi, en la melodía, y un acorde de séptima disminuida sobre sol sostenido en el acompañamiento. El gesto musical corresponde a una figura de dolor en la tradición que se remonta al Barroco: ni sol ni luz ni candil, los “libres” de ambas orillas del Plata sufren al ver a Rosas. La audacia del compositor no dura mucho tiempo: acto seguido, canta la letra de nuevo con una pequeña, diatónica y heroica fanfarria que condice por completo con su contenido encomiástico (cc. 53-54). La ambigüedad que así se crea disfraza la contradicción semántica de los compases anteriores pero no la elimina. El resto de la estrofa, con ritmos puntillados (cc. 62-63, 66-67, 70-71) o tresillos (cc. 64-65, 68-69, 72-73), que remiten al género de la marcha y al carácter heroico con el que corre asociada, no admite lectura irónica.

La segunda composición, *Gloria, gloria al magnánimo Rosas*, es la más difundida de todas —se conservó en tres copias manuscritas distintas, todas autógrafas<sup>29</sup>—, y con razón: su música es más elaborada que la del primero. El poeta cubrió su participación con el discreto velo del anonimato. La ocasión, empero, fue por demás pública: el acto de apertura de la Legislatura, el primer día de 1842, cuando lo entonaron los “ciudadanos federales” Juan Moreno<sup>30</sup>, Felipe Romero y Manuel Lacasa (Blomberg 1936: 136; Zinny 1912: 5).

<sup>29</sup> En el Museo Histórico Nacional, en poder de los descendientes de Carlos Eguía y en manos privadas (paradero desconocido). Cf. García Muñoz y Stamponi (2002: 136-137).

<sup>30</sup> No debe confundirse con su homónimo, el fraile cuya participación como bajo en las funciones catedralicias elogió el *Englishman* (1825: 104, 116). Más bien se trataría del policía de completa confianza del gobernador, cuyo eficiente desempeño durante un episodio de falsificación de billetes bancarios le ganó un lugar propio en la historiografía federal (Piccirilli 1954, 322-323; Chávez 1972, 164-169).

49

sí, ¡oh Ro - sas! te ven hoy los li - bres y tu pue - blo y el pue - blo o - rien -

53

tal; a - sí, ¡oh Ro - sas! te ven hoy los li - bres y tu pue - blo y el pue - blo o - rien -

**Ejemplo 9 – A las glorias del gran Rosas, estrofa (cc. 50-56)**

37 *f*

Glo - ria, glo - ria, glo - ria a su va - lor,

**Ejemplo 10 – Gloria, gloria al magnánimo Rosas, final del “coro” (cc. 37-40)**

El estribillo presenta el carácter heroico y encomiástico de la letra sin obstrucciones de ninguna clase hasta llegar a la sección de cierre (Ejemplo 10, cc. 37-45). Allí, debajo de la múltiple repetición de la palabra “gloria”, el piano adopta una figuración de tresillos que parece tomada en préstamo de la introducción del Himno Nacional Argentino. La referencia, muy clara, legitima su empleo a los oídos de cualquier porteño de la época, pero su semántica no

corresponde al texto. En la introducción del Himno, el gesto representa el clamor de la batalla y no la gloria del triunfo. Aparece además como parte de una línea melódica de dirección general ascendente, junto con un *crescendo*, como transformación (¿facilitada?) del tremolo de las cuerdas. Presentado en el contexto de una cadencia, más bien remite a la ópera bufa, en cuyas arias esta clase de materiales —junto con otros que se utilizan para crear el denominado *crescendo* rossiniano— intensifican la sensación de impulso para lanzar a quien oye hacia un irresistible final. No la “gloria” de Rosas sino el fragor del combate; no en serio sino en clave de comedia, frívola e impostada: queda claro que, aunque la música de Esnaola pronuncia la palabra, lo hace por pura formalidad, sin compartir su significado.

54 *sfz* sí, el or-gullo es pa - ñol;  
 a - ba - tie - ra el or-gullo es pa - ñol, *f* a - ba - tie - ra el or-gullo es pa - ñol;  
 Coro

### Ejemplo 11 – Gloria, gloria al magnánimo Rosas, estrofa (cc. 55-58)

Para encontrar otros casos del mismo tipo de atención del músico a la letra, ahora de semántica concurrente, no tenemos que ir más allá de la estrofa de este mismo himno. La palabra “gemidos”, por ejemplo (cc. 62 y 66; no ejemplificados), corresponde a un semitono cromático ascendente de pasaje, re sostenido-mi, de nuevo expresión de dolor; o, a continuación, la línea “a la patria oprimida exhalar” (cc. 63 y 67) se basa en una serie descendente de apoyaturas a modo de suspiros musicales, completamente apropiada. Aún más: el compositor subrayó un concepto compartido por todos, unitarios, federales e independientes: lo inicuo del destituido régimen colonial español y lo feliz de su reemplazo por gobiernos patrios (Ejemplo 11). Las palabras “pueblo [...] que un día abatiera el orgullo español” reciben un doble realce musical. Por una parte, corresponden a la cadencia en el relativo mayor, que cierra el primer período de la estrofa con el brillo que le confiere su tonalidad. Por otra parte, el último verso se repite acto seguido (cc. 57-58), pero no a solo, sino con el sorpresivo agregado del coro, que subraya todavía más el brillo del pasaje al incrementar su sonoridad. Si no hay correspondencia entre la “gloria” del final del refrán y su música, es por designio y no por accidente: una vez más, Esnaola codificó sus convicciones de modo velado pero comprensible.



La tercera obra encomiástica de Esnaola, el llamado “Himno de Marzo” de 1843, es la única cuyo destino directo era la celebración de la persona de Rosas, con ocasión de su cincuentavo cumpleaños. Los actos fueron organizados por un comité presidido por el coronel Victoriano Aguilar (1799-1855) (Capdevila 1949: 145), quien hizo recopilar los textos escritos para la ocasión y la música de Esnaola, y los publicó a su costa (Canter y Esnaola 1941; la música figura en p. [11]-[15]). Aunque Rosas manifestó su disgusto ante la edición y la mandó recoger —quizás para confirmar la imagen pública de honestidad y limpieza que cultivó con cuidado— no sería extraño a su manera de obrar que la iniciativa original de la celebración hubiera sido suya.

Como sea, la música de Esnaola presenta un mayor grado de elaboración que los himnos anteriores. También aumenta su audacia un grado más, al presentar un caso de ironía rayano en la extravagancia. La forma del estribillo es ahora de ABABA, en donde la sección A tiene carácter solemne para representar el pedido “Guarde Dios la vida / del Restaurador”, y la sección B proporciona el contraste *cantabile*, sobre las palabras “la patria le debe / brillo y esplendor”, e introduce una textura imitativa propia de la música religiosa. La estructura va coordinada con un esquema tonal de corte académico, más complejo que el de los otros himnos, que combina la consabida dominante con regiones tonales secundarias que recorren el círculo de quintas (Ejemplo 12).

#### Ejemplo 12 – “Himno de Marzo”, esquema del “coro”

A1	B1	A2	B2	A3
I → V	I → vi	ii → V	I → (vi) ii	(IV) I

En una primera audición, el conjunto manifiesta una seriedad de elaboración y un sentido de grandeza que tampoco se halla en las otras obras del género. Una consideración más detallada, sin embargo, revela que, mientras la semántica entre solemne y marcial de la sección A en general coincide con el texto, la magnificencia de la patria en la segunda parte brilla por su ausencia. Mientras que la idea de la patria corresponde a una curva melódica de dirección general ascendente (Ejemplo 13, cc. 13-14), la de su “brillo y esplendor” toma la dirección opuesta y termina en el grave (cc. 15-16); y cada vez que el dístico se canta, se muta el tono a una región menor —primero al relativo (Ejemplo 13, cc. 19-20), luego a la supertónica—. Además, en su segunda repetición (c. 26), la solemne música para “Guarde Dios” introduce una apoyatura de novena menor (sol bemol) en el bajo, rarísima en la obra de Esnaola, que más parece un sarcasmo que una representación del texto. El “esplendor de la patria” no concuerda con las melodías descendentes que terminan en modo menor. Detrás de una superficie grandilocuente, Esnaola manipuló gestos de la música para sugerir lo contrario de lo que dicen las palabras.

Los tres Himnos a Rosas de Esnaola resultan así extrañas criaturas musicales que por derecha celebran al gobernante, pero por izquierda, y de

12

la pa - tria le de - - - be bri - llo y es - plen - dor, la pa - tria le

la pa - tria le de - - - be bri - llo y es - plen -

de - - - be bri - llo y es - plen - dor. Guar - de Dios la

dor, y es - plen - dor. Guar - de Dios la

vi - da del Res - tau - ra - dor, Guar - de Dios la vi - da del Res - tau - ra - dor,

vi - da del Res - tau - ra - dor, Guar - de Dios la vi - da del Res - tau - ra - dor.

18

23

**Ejemplo 13 – “Himno de Marzo”, secciones B1 y A2 del “coro”  
(cc. 13-28)**

manera más limitada, lo menoscaban. Las fechas de las composiciones, la primera de las cuales apareció poco tiempo después de que Esnaola fuera

exonerado del servicio en el ejército, sugieren que, lejos de constituir un gesto espontáneo de adhesión, los cánticos fueron parte de una estrategia para rehabilitarse y aplacar la ira del gobernador. Además, las grietas que presenta su brillante superficie sonora implican que no los escribió por voluntad propia, sino quizás por cumplir con encargos que la fuerza de las circunstancias no le permitió evitar. Por limitados, los gestos irónicos de los tres no alcanzan a deshacer su efecto general positivo; pero si la fachada de su música ensalza y aplaude al dedicatario, lo hace de manera oficial y externa. El compositor se muestra dispuesto a celebrar la independencia de España y quizás también la firme postura de Rosas contra los agresores de otras naciones; pero no parece creer en la gloria o grandeza del personaje, ni en su positiva contribución a la libertad personal, ni en el supuesto brillo que la patria le debe. Por paradójico que sea, los Himnos a Rosas de Esnaola no son prueba de que militara entre los partidarios del “Restaurador de las Leyes” sino indicio de su disidencia.

#### 4. “No hay ley”: Las Lamentaciones de Viernes Santo

Las Lamentaciones para Viernes Santo de Esnaola para coro y orquesta *Cogitavit Dominus*, de 1845 (GMS 15), proporcionan todavía más evidencia musical sobre su disgusto con Rosas. La pieza es parte de un juego de dos, que se completa con *Misericordiae Domini*, del mismo año (GMS 30)<sup>31</sup>. Son las incursiones más ambiciosas del compositor en el terreno de la “gran música”: estiran las estructuras típicas de su música religiosa madura hasta un límite que nunca superó, sin modificar sus características fundamentales de la orientación melódica, la división en secciones y el cuidado por transmitir el sentido expresivo de la letra. Gran música que, sin embargo, acepta de buen grado la funcionalidad litúrgica que le corresponde y prolonga durante la república la axiología de los géneros propia de la colonia, que asignaba a las composiciones en latín el mayor desarrollo de formas, ensambles y sonoridades.

Cuando de musicalizar la liturgia católica se trata, las palabras están prefijadas y son inamovibles, lo cual pone límites a la libertad del compositor. Sin embargo, estos límites no afectan su riqueza semántica. Por el contrario, la operación de interpretar textos litúrgicos atemporales por medio de circunstancias concretas del presente histórico, y viceversa, se realiza con muchísima frecuencia, por ejemplo en el sermón de la Misa del domingo, proceso continuo de recepción que amplía su significado y renueva su vigencia.

Los compositores leían la letra litúrgica en relación con los acontecimientos coetáneos con frecuencia menor que los predicadores. Así y todo, durante la

---

<sup>31</sup> De manera inexplicable para mí, se fechó esta Lamentación diez años antes. En la portada, autógrafa del compositor, se lee claramente “1845”. Por otra parte, las dos Lamentaciones presentan los mismos rasgos y recursos estilísticos, confirmando que fueron escritas en la misma época y no a una distancia temporal de diez años.

época colonial, no es raro encontrar que sus versiones musicales de ciertos textos de Semana Santa —en particular el *Miserere* y las Lamentaciones atribuidas al profeta Jeremías— corresponden a momentos de crisis de la sociedad de la cual formaban parte. En tales casos, adoptaban una complejidad particular, como si el acto de componerlos fuera un modo de aplacar la ira divina por medio de la penitencia individual, amén de un canal para transmitir el arrepentimiento colectivo de la ciudad y un pedido general de misericordia. Por ejemplo, el gran *Miserere* a tres coros de Antonio Durán de la Mota (m. 1736) y su lamentación *Et egressus est*, con su extraña disposición vocal-instrumental —dos tiples, dos bajones y continuo de arpa— y su estilo tenso y disonante, parecen sus respuestas musicales a la devastadora epidemia de 1718. Asimismo, el enorme *Miserere* a doble coro y orquesta (1781) del compositor chuquisaqueño Estanislao Leyseca (1733-1799), la más extensa de las composiciones locales en la colección del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, fue compuesto y estrenado en el transcurso del sangriento sitio de la ciudad de La Paz por Tupac Katari, como en otra ocasión demostraré.

Para volver a la época de Rosas: llama la atención que el compositor más prominente de Buenos Aires, en 1845, haya elegido la sección *Cogitavit Dominus* para escribir una gran Lamentación para coro y orquesta, puesto que no figura entre las más frecuentadas del género<sup>32</sup>. Su decisión puede comprenderse en relación con la tradición de crear música de Semana Santa en tiempos de crisis, la situación de Buenos Aires en ese año y los contenidos específicos del poema en cuestión. Entre los nueve textos que la liturgia romana —obligatoria en América Latina desde Trento— asigna para los días de Semana Santa, *Cogitavit Dominus* (Lamentaciones, 2: 8-11) es el que se deja relacionar más directamente con el Buenos Aires de Rosas. Los versículos combinan el lamento por la decadencia de la ciudad y la desarticulación de la sociedad (temas comunes a las tres Lamentaciones del Jueves Santo) con el dolor personal del poeta (más desarrollado en el tercer texto del Viernes) y el castigo divino (propio de esta letra). El segundo de sus versos parece contener una clave:

Se han hundido en la tierra sus puertas; Él [Dios] destruyó y quebró sus cerrojos. Su rey y sus príncipes están entre las gentes [o sea, los gentiles o extranjeros]; no hay ley; sus profetas no hallan una visión del Señor (Lam. 2:9; traducción de la Vulgata por el autor).

No había ni rey ni príncipes en un Buenos Aires que acabó por rechazar la tentación de la monarquía, pero algunos de sus más prominentes políticos y mucha de su *intelligentsia*, en 1845, vivían “entre los gentiles”, vale decir en el exilio. El tema de la existencia o no de ley es más complejo y resulta crucial para el proyecto semántico del compositor; por ello lo reservo hasta examinarlo junto con la música de que lo dotó Esnaola. Lo que sí, ninguno de los profetas

<sup>32</sup> El repertorio latinoamericano anterior a mediados del siglo XIX demuestra una preferencia de los compositores por la primera lamentación del jueves, *Quomodo sedet*.

de la ciudad, verdaderos o falsos, religiosos o seculares, habían recibido revelaciones (“visiones del Señor”) que permitieran superar los problemas del momento. La selección de *Cogitavit Dominus* entre todos los textos litúrgicos de las Lamentaciones puede comprenderse como expresión política: a partir de los códigos heredados de la colonia, el acto mismo de poner el texto en música trae consigo una visión alegórica negativa de la ciudad, y, por lo tanto, una denuncia y una crítica de la situación imperante. Buenos Aires deviene Jerusalén, y el gobierno de Rosas, la razón para la hecatombe y la anomia social.

**Adagio**

Clars. 1-2  
Fag.

Cors. 1-2  
Trb.

Coro

Cuerdas

De la - men - ta - ti - o - ne,

### Ejemplo 14 – *Cogitavit Dominus*, cc. 1-6

La música de Esnaola acepta el papel tradicional en las composiciones religiosas de proyectar el texto y potenciar su expresión. Su estilo aporta alguna novedad en la relativa simplicidad de sus materiales y la homogeneidad de su sintaxis —más continua y de contraste menos frecuente que en sus obras de los años 1820 y 1830—, en el desarrollo de la sonoridad y en el empleo de cromatismos, todo puesto al servicio de una expresividad de innegable cuño romántico. El principio mismo de la obra (Ejemplo 14) extrae todo el efecto posible de una materia sonora elemental: la repetición rítmica de un acorde grave, cerrado y *forte*, de si menor, por la orquesta, y su eco *piano* por las voces para cantar el texto de la introducción. El primer versículo, presentación de la ira divina, marca en particular la perdición que la “mano de Dios” no evitó, con un dramático unísono general sobre el sexto grado descendido del tono de re mayor (Ejemplo 15, c. 52). En los compases que siguen, el rápido alternar de dos acordes en primera inversión —del quinto y del sexto grado descendido de re— con un rápido ritmo



The image displays a musical score for 'Cogitavit Dominus, cc. 65-73'. It is divided into two systems. The first system covers measures 65 to 70, and the second system covers measures 71 to 73. The score includes parts for Clarinet (Clar.), Cor Anglais and Trumpet (Cors. Trb.), Choir (Coro), and Cello/Double Bass (Cdas.).

**System 1 (Measures 65-70):**

- Clarinet:** Measures 65-70. Dynamics include *f* (fag. col basso) and *f*.
- Cor Anglais/Trumpet:** Measures 65-70. Dynamics include *f*.
- Choir:** Measures 65-70. Includes vocal lines with lyrics: "Teth." and "Teth.".
- Cello/Double Bass:** Measures 65-70. Dynamics include *f*.

**System 2 (Measures 71-73):**

- Clarinet:** Measures 71-73. Dynamics include *f* (fag.) and *[f]*.
- Cor Anglais/Trumpet:** Measures 71-73. Dynamics include *f*.
- Choir:** Measures 71-73. Includes vocal lines with lyrics: "De - fi - xae sunt in ter - ra por - tae e - jus:".
- Cello/Double Bass:** Measures 71-73. Dynamics include *f* and *staccate*.

Ejemplo 16 – *Cogitavit Dominus*, cc. 65-73

Por otra parte, la segunda frase de la sección recupera su carácter por medio del *passus duriusculus* de vientos y cuerdas que la separa de la primera

(c. 72) y de la reproducción de la alternancia del Ejemplo 15 transportada a sol (V – ♭VI; no ejemplificada). Este gesto entonces deviene signo musical que resume y relaciona la queja y posterior caída del muro con la destrucción divina de los cerrojos de la ciudad. Sobre todo, la frase *non est lex* (“no hay ley”, Ejemplo 17) se sale del contexto, como queriendo sorprender a los oyentes. En medio de un extenso y delicado solo de tenor —en el que una figura del tipo del *passus duriusculus* del Barroco representa el padecimiento de los reyes y príncipes en el extranjero (cc. 80-82)—, irrumpen coro y orquesta, en poderosos acordes homorrítmicos instrumentados en *forte*, introduciendo un contraste brusco con el clima expresivo del solista. El procedimiento es el equivalente musical del doble subrayado: destaca las tres palabras del coro y las vuelve memorables por encima de cualquier otra línea de texto. El conjunto se repite, como si su creador hubiera querido asegurarse que hasta los distraídos le prestaran atención. Vista (o mejor: escuchada) la composición a vuelo de pájaro, la frase queda como uno de sus momentos más intensos; el oyente acaba su audición con la idea de que “no hay ley” dándole vueltas en la cabeza.

Tamaña sorpresa musical convierte la pieza en una declaración de parte del compositor: a los gritos, Esnaola proclama la ausencia de legalidad. La anomia de referencia no es otra que la del gobierno de Rosas: la supresión de la disidencia por el empleo del terror entre 1840 y 1842 y la creación de un gobierno de unanimidad forzada bajo una fachada populista<sup>33</sup>.

Un examen tan desapasionado como es posible indica que, bajo Rosas, no hubo falta de control propiamente dicha. El gobernador tuvo cuidado de cubrir su gestión con un manto de legalidad, por delgado que haya sido. Hasta el empleo del terror, que no gozaba ciertamente de sanción por medio de las leyes, fue controlado, contra enemigos confirmados, y no fue patrimonio exclusivo de la época de Rosas ni del partido federal, sino que se practicaba con anterioridad y se extendió también por los ejércitos contrarios (cf. Lynch 1981: 245). Pero una cosa son las conclusiones de un historiador actual, cómodamente arrellanado en su despacho, y otra la percepción de quien vivió los acontecimientos en carne propia, persecución incluida. En diciembre de 1839, Mariquita Sánchez —ya exiliada en Montevideo— escribió sobre la “descomposición de elementos que tenemos en todo”, que impidió hasta organizar una insurrección exitosa (Sáenz Quesada 1995: 169). Poco tiempo después, se refirió a Buenos Aires como “la ciudad de los muertos” (*Ibid.*, 171). En el fragor del momento, la injusticia de la situación se percibía como descomposición, muerte o ilegalidad.

<sup>33</sup> Un acérrimo partidario de Rosas argüiría quizás que la queja se refiere al bloqueo anglo-francés, entablado en septiembre de 1845, por el cual dos potencias europeas atropellaron la soberanía de un ente político sudamericano, interviniendo en sus asuntos internos. Esta interpretación, sin embargo, no se sostiene. Las Lamentaciones llevan fecha de 4 de marzo y la decisión de Inglaterra y Francia de confrontar a Rosas no parece anterior a junio (Fraboschi 1951: 189-191; el bloqueo fue declarado el 18 de septiembre); y la obra localiza la falta de ley internamente, en Jerusalén, vale decir, dentro de la ciudad de Buenos Aires, y no en un contexto externo.



76 Clar. 1, fag. *dolce*

*Solo dolce*

[p]

re - gem e - jus et prin - ci-pes e - jus, re - gem e - jus et

*p*

79

prin - ci - pes e - jus in Gen - ti - bus, in gen - ti - bus, in

82 Clars.

(fag. col basso)

*f*

Gen - ti - bus: non est lex, non est lex,

*f* [staccato] *tranquillo* *dim.*

Ejemplo 17 – Cogitavit Dominus, cc. 76-84

Además, en la Semana Santa de 1845, justo en la época en que las Lamentaciones fueron concluidas, y bajo las órdenes de Rosas, se continuó la tradición de confeccionar Judas de trapo para quemarlos el sábado y domingo de Resurrección, pero se les agregaron características de los enemigos del régimen —ropas de color celeste, unitario; barba completa en U; rasgos de personajes tales como Fructuoso Rivera— para realizar una verdadera purificación ritual que aunaba celebración religiosa y “algarabía republicana” (Salvatore 1996: 48-49). A los ojos de un católico de hondas convicciones, esta pequeña bacanal debe haber parecido escandalosa. Las normas que regulaban el comportamiento de los fieles durante la celebración de la Pasión y Muerte de Jesús, que de hecho existían, eran transgredidas hasta por la cabeza misma del estado, poniendo la religión al servicio del gobierno y vaciándola de sentido: “no hay ley”.

Las grandes Lamentaciones de Viernes Santo de Esnaola, *Cogitavit Dominus*, no fueron indiferentes a la política. Prolongando en el período independiente una práctica de la colonia, el compositor puso en música los textos atribuidos al profeta Jeremías que mejor se adecuaban a la situación del momento. Su obra deplora la destrucción de Jerusalén y la disolución de su sociedad, y destaca sobre todo el incumplimiento y el atropello de las leyes, quejas que, de acuerdo con la tradición, corresponde asignar a Buenos Aires. De esta manera, expresa su frustración con un gobierno que no cumplía con sus expectativas, cuyo actuar era tan dañino que terminó por destruir la ciudad —y por sinécdoque, quizás también ese país que ya era imaginado aunque todavía no contara con una organización estatal efectiva—.

Al proceder así, reinterpreta en términos republicanos y modernos un procedimiento colonial de pedido colectivo de misericordia a la divinidad. *Cogitavit Dominus* todavía puede comprenderse como una plegaria para la redención de la Jerusalén del Río de la Plata; pero se vuelve además una declaración política —personal, de seguro; quizás compartida con su círculo inmediato de familiares y amigos— que se inscribe en la esfera pública de la ciudad y la amplía para que haga lugar, no sólo la palabra, sino también la música. Pero, como se sabe, la semántica del discurso musical difiere del discurso verbal de modo fundamental. Como en la canción y los himnos examinados anteriormente, el uso de sonidos artísticamente organizados añade ambigüedad al mensaje. Además, dado el medio religioso elegido, se vuelve más general —vale decir, puede aplicarse casi a cualquier crisis destructiva de cualquier lugar— y pierde fuerza específica. También deviene más opaco para el oyente común, puesto que refiere a ciertas pautas tradicionales que podrían haber sido desconocidas para quienes no tuvieron contacto con la cultura clerical del virreinato.

Bajo el rosismo, no era ésta sólo una desventaja. El empleo del vehículo de la liturgia puso la obra más allá de cualquier sospecha: unas grandes Lamentaciones para coro y orquesta probablemente hayan sido el último lugar en el que los sabuesos de Rosas habrían buscado mensajes de la oposición, y no

sólo debido al divorcio entre el ámbito de la religión y el espacio secular donde habitaba la política. Como se ha propuesto (cf. Kyrikiades 2007: 10 y *passim*) el simbolismo ritual se comporta de maneras extrañas. Lo controlan especialistas que comprenden lo que sucede, pero tiende a permanecer oscuro para los participantes comunes. El mismo gobernador, que practicaba el catolicismo y se mostró favorable a la iglesia, puede haber escuchado la obra sin parar mientes en lo que oía. En todo caso, ciertos quiebres en la tersura de la música sugieren con fuerza una vez más que Esnaola utilizó el sonido para codificar su disenso, en este caso con apelación a las maneras de obrar del período hispánico y como si orara. Y, a pesar de todo, pudo sobrevivir.

## 5. Colofón

La biografía de Esnaola indica que cualquier signo de adhesión a Rosas fue el resultado de una necesidad coyuntural y no de sus convicciones. Durante la época del terror más álgido, el gobernador le otorgó categoría de enemigo y lo aprisionó. El compositor debió realizar esfuerzos para conseguir su liberación, a más de contar con la probable ayuda de Manuela Rosas. En este tiempo, produjo tres himnos encomiásticos a Rosas que lo celebran por fuera pero se le oponen por dentro y de una manera limitada, ironía mediante. Con el segundo, estrenado el primer día de 1842, aparentemente consiguió convencer al destinatario de sus buenas intenciones, puesto que fue nombrado Capitán honorario de Serenos, seriamente o no. Hacia la misma época (mayo del mismo año), comienza la serie de composiciones de Esnaola dedicadas a Manuelita, que habría de prolongarse hasta las vísperas mismas de Caseros, en octubre de 1851. El tercer himno, de marzo de 1843, llegó cuando habían terminado tanto el terror como la persecución contra Esnaola; como el autor gozaba de cierta calma, pudo hacer gala de mayores audacias en el despliegue de su ironía.

Dos años después, las Lamentaciones del Viernes retomaron las críticas al gobierno, ahora por medio de un modo de significación tradicional, de tipo alegórico. Otros dos años más tarde, y ya en el momento de apogeo y mayor tranquilidad del rosismo, una canción de la serie de Manuelita recurrió de nuevo al método alegórico pero en castellano y en el contexto del salón secular, para expresar la antinomia Conquistador sangriento-Beldad redentora, Rosas-Manuelita, que figura de nuevo en términos más velados en la canción coral dedicada al extraordinario baile de octubre de 1851. De rosismo, nada: Esnaola aparece como un cripto-unitario. Su música, himnos encomiásticos incluidos, es entre ambigua y francamente contraria al régimen, por la crítica de lo que percibe como atentados contra la libertad individual, el brillo de la Confederación o el imperio de la ley.

En todo caso, el disgusto del compositor por la política de partidos, un importante rasgo de su carácter, queda confirmado por el conjunto de las

observaciones musicales presentado aquí. Esnaola se muestra demasiado ambiguo para un federalismo que lo exigía todo de sus seguidores, pero tampoco sustenta el tipo de oposición diametral contra Rosas que sí desarrollaron Echeverría, Sarmiento, Vicente Fidel López, Mármol, Cané y tantos otros. Más bien revela el perfil de quien, obligado a sufrir el gobierno en la ciudad, no guarda ninguna simpatía por sus arbitrariedades autoritarias ni por la sangrienta represión de la disidencia. Hoy, como hace una década, continúo creyendo que las razones que retuvieron al músico en la ciudad fueron ajenas a su voluntad (Illari 2005<sup>34</sup>: 219). Con dos familiares muy próximos en la ancianidad —su padre, Joaquín, y su tío, mentor y maestro, José Antonio Picasarri— Esnaola no debe haber podido abandonar la casa de la familia hasta que murieran. Y cuando esto sucedió, entre 1843 y 1845, el clima político había cambiado y la salida de la ciudad puede no haber parecido ya indispensable. (En este sentido, las otras Lamentaciones, *Misericordiae Domini*, también de 1845, parecen retrato de su situación personal, en sus alusiones al sufrimiento paciente y silencioso al modo de Job: las abordaré en otro trabajo).

La desaparición brusca de Rosas, Manuelita y su salón por sus exilios en 1852 pusieron punto final a este período de la vida del compositor. Así como se había visto obligado a criticar a Rosas únicamente de manera solapada, entonces pudo no sólo expresar libremente su aprobación por el cambio de régimen, sino además asumir un rol activo en el nuevo escenario político. Escribió en 1852 que estaba “persuadido de que hoy más que nunca debemos los ciudadanos todos nuestra colaboración al gobierno en su patriótica marcha” (Gallardo 1960: 63). Su contribución, sin embargo, se concretó principalmente a través de cargos administrativos de distinta índole: entre otros, un juzgado de paz en 1852, la organización del Cuerpo de Serenos al año siguiente, la presidencia del Club del Progreso a partir de 1858, y, en la década siguiente, la dirección del Banco de la Provincia de Buenos Aires, capítulo biográfico suyo que todavía espera quien lo escriba.

Examinar críticamente la relación de Esnaola con el régimen rosista no implica impugnar a éste ni exaltar la figura de aquél. El punto importa, no por partidismo sino porque resulta imprescindible para comprender al compositor. El estudio permite reevaluar el oportunismo que se le achaca en términos de la fractura de la persona causada por la fuerza de un régimen dictatorial. A partir de la ficción del sujeto burgués coherente se podría condenarlo, pero sólo es posible comprenderlo desde la óptica de un yo escindido por la brutalidad del gobierno, que lo lleva a usar máscaras para disfrazar convicciones peligrosas. Así entendemos por qué las “ideas federales” que supuestamente compartía no aparecen representadas en su producción musical más allá de unos pocos himnos, más oficiosos que oficiales. Y podemos situar a Esnaola como producto muy tardío del ambiente ilustrado de la época de Rivadavia que llegó a compartir

---

<sup>34</sup> Trabajo escrito a mediados de 2000 y entregado para su edición antes del fin del año.

importantes nociones de la Generación del 37, incluyendo su romanticismo, sin abandonar su cosmopolitismo, ni hacer esfuerzos por complementarlo o reemplazarlo con una mirada hacia el interior, al campo, su música y su cultura: en la antinomia sarmientina, el compositor se identifica con la “civilización” y sólo con ella.

Más allá de la biografía y las ideas de Esnaola, su enfrentamiento bajo cuerda con Rosas demuestra las posibilidades del arte bajo persecución, ejemplificado con prominencia en el siglo XX por el compositor soviético Dmitri Shostakóvich (1906-1975)<sup>35</sup>. La comparación es injusta por las distintas pretensiones estéticas de los dos creadores, los diferentes contextos profesionales en que se desempeñaron sus respectivas carreras y el carácter disímil de los autoritarismos que debieron sufrir. Pero no deja de ser notable que ambos recurrieran a la ambigüedad, la alegoría y la ironía, velando su pensamiento de manera tal de volverlo aceptable para las autoridades, pero no privándose de expresarlo, así fuera con ambivalencias y limitaciones.

Es así cómo, a su carácter de más antiguo compositor nacido en el territorio nacional, Esnaola suma el dudoso honor de haber sido quien inauguró la producción de música marcada por la impronta de la dictadura. Su trabajo representa una época, y además evidencia los efectos de una modalidad política que, aunque no nos guste, el país debió sufrir en repetidas oportunidades. Cualquiera haya sido su estilo, Esnaola es de suyo argentino por haber creado durante una tiranía: ¿quién lo hubiera dicho?

---

<sup>35</sup> La interpretación de Shostakóvich como un disidente secreto surgió de sus controvertidas memorias (Volkov 1979). Para una evaluación profesional del tema, ver MacDonald (1990).

## Bibliografía

- Agrelo, Emilio (ed.)  
1908 *Causa criminal seguida contra el ex-gobernador Juan Manuel de Rosas ante los tribunales ordinarios de Buenos Aires*. Buenos Aires: Juan Palumbo.
- Alberdi, Juan Bautista  
1886 *Obras Completas*, vol. 3. Buenos Aires: "La tribuna nacional".
- Bilicich, Analía, y Nuria Gómez Belart  
1977 "Un baile histórico". *Revista del Instituto Nacional de Investigaciones "Juan Manuel de Rosas"*, 47 (abril-junio), 98-117.
- Blomberg, Héctor Pedro (ed.)  
1936 *Cancionero federal*. Buenos Aires: Ediciones Anaconda.
- Bosch, Beatriz  
1980 *Urquiza y su tiempo*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Buch, Esteban  
1994 *O juremos con gloria morir: historia de una épica de estado*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cané, Miguel [padre]  
1852 *Recuerdos Políticos. Manuela Rosas*. Reproducción digital, Biblioteca Digital Argentina, [http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/lit\\_biografica/cane\\_padre/b-609268.htm](http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/lit_biografica/cane_padre/b-609268.htm) (15 de marzo de 2009).
- Canter, Juan, y Juan Pedro Esnaola  
1941 *La rosa de marzo* [edición facsimilar]. Buenos Aires: Augusta.
- Capdevila, Arturo  
1949 *Los salvajes unitarios... y los otros*. Rosario: Editorial Rosario.
- Carrasco, Ángel  
1927 *El salvaje unitario*. Buenos Aires: Peuser.
- Chávez, Fermín  
1972 *Iconografía de Rosas y de la Federación. Nuevos aportes*. Buenos Aires: Oriente.  
1973 *La cultura en la época de Rosas*. Buenos Aires: Theoría.
- Cirio, Norberto Pablo  
2009 *Tinta negra en el gris del ayer. Los afroporteños a través de sus periódicos entre 1873 y 1882*. Buenos Aires: Teseo.
- Corvalán Mendilaharsu, Darío  
1929 *Rosas*. Buenos Aires: M. Gleizer.

- Echeverría, Esteban  
1915 *Dogma Socialista*. Buenos Aires: "La Facultad".
- Englishman, An [i.e., George Thomas Love]  
1825 *A Five Years' Residence in Buenos Ayres, during the Years 1820 to 1825*. Londres: G. Herbert,
- Esnaola, Juan Pedro  
En prensa *Colección de canciones con acompañamiento de piano-forte (1833-c. 1850)*. Edición crítica de Bernardo Illari. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Fraboschi, Roberto O.  
1951 "Rosas y las relaciones exteriores con Francia e Inglaterra". En: Ricardo Levene (ed.), *Historia de la Nación Argentina*, vol. 7, segunda sección, 165-211. Buenos Aires: El Ateneo.
- Gallardo, Guillermo  
1960 *Juan Pedro Esnaola. Una estirpe musical*. Buenos Aires: Teoría.
- García Acevedo, Mario  
1961 *La música argentina durante el período de la organización nacional*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- García Muñoz, Carmen, y Guillermo Stamponi  
2002 *Juan Pedro Esnaola. Su obra musical. Catálogo analítico-temático*. Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Católica Argentina.
- Gesualdo, Vicente  
1961 *Historia de la Música en la Argentina, 1536-1851*. Volumen 1. Buenos Aires: Beta.
- Gutiérrez, Eduardo  
1895 *El puñal del tirano*. Buenos Aires: Luis Maucci.
- Ibarguren, Carlos  
1933 *Manuelita Rosas*. Buenos Aires: "La Facultad".
- Illari, Bernardo  
2005 "Ética, estética, nación: Las canciones de Juan Pedro Esnaola". *Cuadernos de Música Hispanoamericana*, 10: 137-223.  
2009a "Carta de Esnaola: Música, discurso y redes interpersonales en el Buenos Aires de 1837". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 23: 101-127.  
2009b "Relevés d'apprenti: Esnaola, Rosquellas y la Misa a tres voces (1824)". *Música e investigación*, 14: 17-68.
- Kuss, María Elena [*id est*, Malena]  
1976 "Nativistic Strains in Argentine Operas Premiered at the Teatro Colón (1908-1972)". Tesis doctoral, Universidad de California en Los Ángeles.

Kyriakidis, Evangelos

2007 *The Archaeology of Ritual*. Los Angeles (California): Cotsen Institute of Archaeology y University of California at Los Angeles.

Lynch, John

1981 *Argentine Dictator: Juan Manuel de Rosas, 1829-1852*. Oxford: Clarendon Press.

MacDonald, Ian

1990 *The New Shostakovich*. Boston: Northeastern University Press.

Mármol, José

2001 *Manuela Rosas y otros escritos políticos del exilio*. Ed. por Félix Weinberg. Buenos Aires: Taurus.

Montero Bustamante, Raúl

1928 *Ensayos. Período romántico*. Montevideo: Arduino Hermanos.

Piccirilli, Ricardo

1954 *Diccionario histórico argentino*. Volumen 5. Buenos Aires: Ediciones Históricas Argentinas.

Plesch, Melanie

1994 "La música en el Museo Histórico Nacional". En: Irma Ruiz y Miguel Ángel García (eds.), *Texto y contexto en la investigación musicológica. Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*, 266-269. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Puentes, Gabriel Antonio

1958 *La intervención francesa en el Río de la Plata. Federales, unitarios y románticos*. Buenos Aires: Theoría.

Riva Mosquera, Mercedes

2009 "Juan Pedro Esnaola: estilo compositivo en sus Himnos a Rosas". En: Melanie Plesch y Silvina Luz Mansilla (coordinadoras), *Nuevos estudios sobre música argentina*, 329-366. Buenos Aires: Educa.

Romero, Juan Cruz

1995 "Fichas para el investigador [II]". *Revista del Instituto Nacional de Investigaciones Históricas "Juan Manuel de Rosas"* 36 (enero-marzo), 69-74.

Ruffo, Miguel

2000 "Fernando García del Molino, pintor de Juan Manuel de Rosas". *Revista del Instituto Nacional de Investigaciones Históricas "Juan Manuel de Rosas"*, 61 (octubre-diciembre): 26-39.



Rosa, José María

- 1951 "Bernardo de Irigoyen". *Revista del Instituto de Investigaciones Históricas "Juan Manuel de Rosas"*, 15-16 (septiembre). Disponible en línea, [http://www.pensamientonacional.com.ar/biblioteca\\_josemariarosa/Articulos/bernardo\\_de\\_irigoyen.htm](http://www.pensamientonacional.com.ar/biblioteca_josemariarosa/Articulos/bernardo_de_irigoyen.htm) (18 de marzo de 2009).

Salvatore, Ricardo

- 1996 "Fiestas federales: representaciones de la república en el Buenos Aires rosista". *Entrepasados*, 11: 45-68.

Sáenz Quesada, María

- 1991 *Mujeres de Rosas*. Buenos Aires: Planeta.
- 1995 *Mariquita Sánchez. Vida política y sentimental*. Buenos Aires: Sudamericana.

Swiderski, Graciela (ed.)

- 1998 *Manuelita Rosas y Antonino Reyes: El olvidado epistolario (1889-1897)*. Buenos Aires: Archivo General de la Nación.

Trelles, Rafael

- 1860 *Índice del Archivo del Departamento General de Policía (1812-1850)*, vol. 2. Buenos Aires: Imprenta de La Tribuna.

Trostiné, Rodolfo

- 1942 *Cancionero de Manuelita Rosas*. Buenos Aires: Emecé.

Vega, Carlos

- 1997 "Juan Pedro Esnaola: El primer gran músico argentino". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 15: 21-54.

Veniard, Juan María

- 1986 *Los García, los Mansilla y la música*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Vilaseca, Clara

- 1952 *Cartas de Mariquita Sánchez. Biografía de una época*. Buenos Aires: Peuser.

Volkov, Solomon

- 1979 *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*. New York: Harper & Row.

Wilkes, Josué Teófilo

- 1960 "Sobre Juan Pedro Esnaola". *Revista del Instituto de Investigaciones Históricas "Juan Manuel de Rosas"*, 9: 160-172.

Zinny, Antonio

1912

*La Gaceta Mercantil de Buenos Aires, 1823-1852. Resumen de su contenido con relación a la parte americana y con especialidad a la Historia de la República Argentina*, vol. 3. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional.