

RESUMEN

Se reflexiona sobre categorías teórico-metodológicas de la historia local de la música vinculada a estudios de migraciones musicales. Se analiza una producción local de un género musical migrante desde una perspectiva histórica y regional. Se refiere a la composición ¡Navarra canta! Colección de jotas navarras, op. 115, del músico español Inocencio Aguado Aguirre, en su contexto de producción y circulación que conecta dos provincias separadas geográficamente: San Juan (Cuyo, centro-oeste de la República Argentina) y Navarra (Noreste de España).

Palabras clave: Aguado Aguirre, Jotas, Migraciones musicales

ABSTRACT

This paper analyzes same theoretical-methodological categories of the local history of music linked to studies of musical migrations. A local production of a migrant musical genre is considered from a historical and regional perspective. It refers to the composition ¡Navarra canta! Colección de jotas navarras, op. 115, by the Spanish musician Inocencio Aguado Aguirre, in its context of production and circulation that connects two geographically separated provinces: San Juan (Cuyo, center-west of the Argentine Republic) and Navarra (Northeast of Spain).

Keywords: Aguado Aguirre, Jotas, Musical migrations

Sobre Migraciones y Localidades: Las jotas navarras en San Juan (Argentina)

About Migration and Localities: The jotas navarras in San Juan (Argentina)
Pp. 84 a 107

**SOBRE MIGRACIONES Y LOCALIDADES:
LAS JOTAS NAVARRAS EN SAN JUAN (ARGENTINA)**

ABOUT MIGRATION AND LOCALITIES: THE JOTAS NAVARRAS IN SAN
JUAN (ARGENTINA)

Dra. Fátima Graciela Musri
Universidad Nacional de San Juan
*Argentina**

Introducción

Este artículo se enmarca en la recientemente delimitada historia local de la música, en intersección con los estudios sobre migraciones de músicos y prácticas musicales, ya avanzados en América Latina. Se analiza una producción local de un género musical migrante desde una perspectiva histórica y regional. Se refiere a la composición *¡Navarra canta! Colección de jotas cantadas* de Inocencio Aguado Aguirre, en su contexto de producción y circulación que conecta dos provincias separadas geográficamente: San Juan (Cuyo, centro-oeste de la República Argentina) y Navarra (Noreste de España). Este es el opus 115 (1957) del compositor mencionado, organista, pianista y director de coros nacido en la ciudad navarra de Murchante el 28 de diciembre de 1887, y fallecido en Lomas de Zamora, provincia argentina de Buenos Aires, en 14.

El propósito general es contribuir a la teorización de la historia local de la música, al definir dimensiones geográficas, culturales, a partir de este caso particular, poniendo el foco en la relación migración – radicación – localidades. Se reflexiona acerca de una categoría teórico-metodológica fundamental de la historia local la música, que es la definición del espacio socio-musical en que los músicos allí alojados, nativos o residentes, desarrollan su hacer musical.

* Correo electrónico mursi@gmail.com Artículo recibido el 10/10/2019 y aceptado por el comité editorial el 4/11/2019

Lo local no se establece solamente a partir de fronteras físicas, administrativas o políticas, sino a partir del espacio vivido, es un territorio humanizado, socializado. Se tienen en cuenta los entornos comunitarios, caracterizados como lo próximo, lo espacialmente inmediato, lo cotidiano. En ese ámbito los músicos son receptores creativos de nuevos géneros, prácticas e instrumentos, colaboran en la circulación y en la proyección témporo-espacial de sus prácticas y saberes musicales. La observación de estos procesos histórico-musicales sitúa la localidad en los intereses de la historia nacional y global.

Siendo que la inmigración de europeos meridionales cambió la sociedad en su conjunto, se impone el estudio del impacto cultural y las consecuencias que su inserción provocó en el medio. Es estudiar en lo cercano cuestiones generales, como son los modos de integración socio-musical de los inmigrantes. Este criterio salva a la historia local de reservarse únicamente al interés de los nativos. El objeto de estudio, por reducido que sea, puede ser estudiado de tal manera que pueda compararse con otros y revista interés para otros. En nuestro caso, la definición del espacio de actuación, del lugar de pertenencia, de relaciones grupales, se hace compleja por cuanto involucra la experiencia musical vivida de un músico español radicado en la ciudad de San Juan que mantuvo nexos permanentes con su provincia de origen.

El objetivo específico de este trabajo es «localizar» su hacer musical en el pasado para definir «su lugar». El ámbito que se pretende definir fue un espacio de lucha simbólica, donde diferentes individuos y grupos de músicos actuaron para defender sus intereses. En la década de 1950, nativos llegados del interior de la provincia y extranjeros residentes buscaban “su” lugar, en los diferentes escenarios artísticos y laborales en un medio que terminaba de cerrar sus heridas, luego del feroz terremoto de 1944 que había diezmado la población y destruido la ciudad.¹ El dolor contenido de los afectados y la nostalgia de los inmigrantes tiñeron la subjetividad colectiva que se expresó a través de la música.

También se trata de detectar las adscripciones de los sujetos en estudio a ideologías individuales y sociales, ya que son un índice para localizar la posición, agrupamientos y vinculaciones institucionales de los músicos en el campo artístico. Lo mismo al considerar los problemas y las experiencias musicales del inmigrante en la localidad en relación con su región de origen.

¹ “En su lugar” es una expresión enfatizada por Serna y Pons cuando explican qué significa situar los objetos de conocimiento allí de donde proceden, y de donde provienen los datos que lo construyeron. Serna, Justo y Anacleto Pons, (2003). “En su lugar. Una reflexión sobre la historia local y el microanálisis”, *Contribuciones desde Coatepec*, enero-junio, vol. II, 4. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, pp. 35 y ss.

La investigación se justifica en las carencias y lagunas de conocimiento en la historiografía de la música provinciana. La historia musical sanjuanina, proyectada hacia una historia regional cuyana y sólidamente documentada, está en proceso de consolidación a través de investigaciones musicológicas respaldadas por la Universidad Nacional de San Juan desde la década de 1990.

Son antecedentes previos las investigaciones dedicadas a músicos inmigrantes en Argentina, como las de Annibal Cetrangolo. Entre las específicas sobre españoles e italianos en la región de Cuyo se mencionan las de María Antonieta Sacchi sobre Mariano Cortijo Vidal en Mendoza, de Olivencia sobre Julio Perceval, de Silvina Luz Mansilla sobre Alfredo Pinto y su estancia en San Luis y el de quien suscribe sobre los Colecchia en San Juan². En Chile, entre otras, las investigaciones de Rodrigo Torres y Marisol Facuse focalizaron las experiencias que involucraron prácticas musicales e inmigración de artistas peruanos afianzados en Santiago.³

Breves referencias biográficas de Inocencio Aguado Aguirre

Siendo adolescente se formó en Latinidad y música en los seminarios jesuitas de Belchite (Zaragoza) y Tudela (Navarra). Abandonó la carrera religiosa y emigró a Argentina en 1911. Se radicó en San Juan en 1912, con su primera esposa zaragozana y profesora de canto Ascensión Rodrigo, adquirieron la residencia y desarrollaron su labor musical. Fundó y dirigió dos centros de enseñanza: el Instituto Musical Fontova (1912-1919, filial del Conservatorio creado por el violinista León Fontova en la Capital Federal) y el Conservatorio de Cuyo (1920-1927), este último vinculado al Conservatorio Thibaud-Piazzini de Buenos Aires. Formó numerosos alumnos y los impulsó a la actividad interpretativa.

Su música estuvo presente en casi todos los ámbitos sociales de la ciudad: el cine mudo, los teatros, las escuelas, las plazas, las iglesias, la radio, los conservatorios, las veladas familiares, también en Mendoza, San Luis, Santiago de Chile. Entre otros coros, creó el Orfeón Euzko Etxea en 1954. También realizó crítica y periodismo musical.

² Cetrangolo, Annibale Enrico (2018). "Dentro e fuori il teatro. Ventura degli italiani e del loro melodrama nel Rio de la Plata". *Colección Quaderni Sulle Migrazioni*. Isernia: Cosmo Iannone Editore; Sacchi, María Antonieta (2007). *La profesión musical en el baúl. Músicos españoles inmigrantes radicados en Mendoza a comienzos del siglo XX*. Mendoza, EDIUNC; incluye CD; *La música en la petaca del misionero. Un mundo sonoro en las viñas de Rodeo del Medio, 1905-1930*. Mendoza, EDIUNC, Serie Documentos y Testimonios, 2009, incluye DVD; Olivencia de Lacourt, Ana María (2003). "La impronta de un maestro. Homenaje a Julio Perceval", *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*, 3. Mendoza, Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo, pp. 197-203.

³ Facuse Marisol y Rodrigo Torres (2017). "Músicas inmigrantes latinoamericanas en Santiago de Chile: el caso de la escena musical peruana", *Revista Musical Chilena*, vol. 71, 227, Santiago, pp.11-47. Disponible en: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902017000100011&Ing=es&nrm=iso Consultado el 04 de octubre del 2019.

Compuso obras para coro, canto y piano. Fue organista de la Catedral, donde estrenó su *Missa Adestes Fideles* op. 50 (1934), basada en canto gregoriano. Fue docente y director de coros escolares para los que creó y arregló un cuantioso repertorio; desempeñó un cargo jerárquico en el gobierno escolar provincial. Incurrió en la investigación musical haciendo trabajos heurísticos. Publicó *Disquisiciones sobre la música del Himno Nacional Argentino* (1939). Fue Profesor del Instituto Superior de Artes (ISA), antecedente del actual Departamento de Música de la Universidad Nacional de San Juan. Dio a conocer sus obras en Cuyo y en Navarra en sus viajes.

En síntesis, su hacer musical en San Juan se diversificó en la composición de obras originales y arreglos corales de canciones cuyanas y españolas, la interpretación como pianista y director, la edición de partituras, el estudio del folclore local, la crítica y periodismo musical, la docencia, la fundación de conjuntos instrumentales y corales, la difusión radiofónica entre otras actividades culturales⁴.

La definición del espacio de actuación de Aguado Aguirre

Preguntarse por el espacio vivido por Aguado Aguirre es considerar un espacio cultural translocal, en términos de De Vito, que pone en relación sitios entre sí y las partes con el todo⁵. Este autor problematiza la espacialidad en las aproximaciones microhistóricas actuales para llamar la atención sobre la espacialidad, en ella las relaciones entre localidades y el “juego de escalas”, para leer fenómenos culturales generales en lo local.

Siguiendo esta precaución epistemológica, es que abordamos las relaciones complejas de sus acciones en el campo musical con las localidades a las que Aguado se amarró, Navarra por nacimiento e identificación cultural, San Juan y por adopción y aceptación. Se parte de considerar que la inmigración es una movilidad humana que involucra al individuo y a las comunidades expulsora y receptora. La expresión «músicos inmigrantes» es una categoría teórica en sí misma. La misma involucra sujetos históricos que, en muchos casos, sufrieron un largo y temerario proceso de desarraigo de su país natal, a veces una empresa familiar riesgosa y sin retorno, también tienen como compañeras a la incertidumbre y la nostalgia por muchos años, así como las dificultades del

⁴ A partir de la lectura de las ideas de Middleton, entendemos que la música forma parte de la cultura y a la cultura como un conjunto de bienes de diferente naturaleza producidos y transmitidos por generaciones, localizados geográficamente en un área de experiencia compartida socialmente, en un entramado histórico que les otorga sentido para esa comunidad, donde existen los préstamos o transferencias culturales tangibles e intangibles con otras localidades; Middleton, Richard (2003). “Music Studies and the Idea of Culture”, *Cultural Study of Music. A critical introduction*. New York and London: Routledge, pp. 7-21.

⁵ De Vito, Christian G. (2015). “Verso una microstoria translocale”. *Quaderno storici*, 150, 3, Bologna: Il Mulino, pp. 815-816.

arraigo. También involucra a las comunidades por la incidencia en lo social, económico, religioso y cultural, factores que han dejado vinculadas a las comunidades de Navarra y Cuyo. Se tiene en cuenta que el «espacio», aunque discontinuo entre San Juan y Navarra, fue el espacio vivido por el inmigrante, el espacio recorrido como distancia y como paisaje.

A la pregunta de ¿cuál fue su lugar?, hay que considerar que, como músico navarro preservó y transmitió tradiciones musicales europeas, a modo de salvaguardar su identidad cultural originaria. Otros rasgos, como la correspondencia postal frecuente con familiares y amigos españoles, la atención a la situación bélica y política peninsular, los viajes a Barcelona y Navarra, la composición de numerosas obras musicales de inspiración ibérica para pequeños conjuntos, orquesta, coros, develan la presencia del terruño natal en su memoria y afectos, como todo inmigrante. Su incorporación a la sociedad sanjuanina respondió al modelo de “pluralismo cultural”⁶, y no al de “crisol de razas”. Persistió en sus singularidades y diferencias culturales; mantuvo sus costumbres al interior y exterior de la propia colectividad exhibiéndose como español a lo largo del tiempo en una sociedad plural.

Por otro lado, varias acciones de Inocencio Aguado Aguirre expresaron su fuerte inserción y apego a la sociedad receptora. Su dedicación al estudio de la música folclórica provinciana, que incluyó el proyecto musicológico de recolectar danzas y melodías para difundir la música tradicional local, su composición de canciones para solistas, obras corales y repertorio escolar basados en este cancionero cuyano, su análisis comparativo de las versiones en uso del *Himno Nacional Argentino* y posterior debate con el compositor nacionalista Felipe Boero sobre el tema⁷, su docencia permanente y su labor como Inspector de la Dirección General de Escuelas de San Juan, la formación de conjuntos instrumentales y coros, muestran un músico comprometido con «su lugar» en San Juan, su patria chica de adopción.

Frente a las acciones de otros extranjeros agricultores y artesanos involucrados en el mismo proceso migratorio, sus actividades musicales adquirieron un peso central y específico como estrategias eficaces de integración socio-cultural. Por lo tanto, Aguado Aguirre mantuvo una identidad étnica y cultural originaria, subyacente a una nueva identidad cultural construida por la necesidad de la integración social, laboral y vocacional también, ceñido por las circunstancias. Podría afirmarse que ambas fueron auténticas y legitimadas por sendos grupos de pertenencia, el sanjuanino y el navarro.

⁶ Sábato, Hilda (1988). “El pluralismo cultural en la Argentina: un balance crítico”, *Balance de treinta años de historiografía argentina*. Buenos Aires: Comité Internacional de las Ciencias Históricas, pp. 350-366.

⁷ Musri, Fátima Graciela (2014). “Inocencio Aguado y Felipe Boero: ¿Por qué ese otro? El Himno a Sarmiento en disputa”, *Revista Argentina de Musicología*, 14, pp. 155-185.

Como muchos de los artistas extranjeros que se afincaron en el país, la inmigración de los Aguado no obedeció directamente al “orden internacional” de movilidad de capitales, ni movilidad de mano de obra fabril o agrícola, que imponía la reciente “división internacional del trabajo”⁸. El caso se presenta dentro de los grupos minoritarios que explican su modo de integración socio-cultural a partir de su competencia musical y formación superior, su hacer artístico y su éxito profesional y empresarial. Probablemente ayudó la estirpe nobiliaria de la familia Aguado; coincide con el prestigio social de familias patriarcales de origen español que habían conformado la clase burguesa alta y los sectores dirigentes desde la colonia en San Juan.

Los centros urbanos de la actuación musical de Aguado fueron San Juan, Mendoza, Murchante, Tudela, Barcelona, ocasionalmente San Luis, Río Cuarto y Santiago de Chile. La relación artística con estos centros se apoyó en vínculos familiares y de amistad con “paisanos”, resultado de los viajes a España y la comunicación epistolar y periodística.

Vinculaciones de San Juan con Navarra en la obra de Aguado Aguirre

La colección de partituras a la que me voy a referir está, en su mayor parte, en la ciudad de San Juan, en poder de la familia de la profesora de danzas Violeta Pérez Lobos, nieta del compositor aludido. En 1970, ya al final de su vida, el compositor mecanografió un índice de sus 167 obras, de las cuales se conservan 52. En la última página escribió a mano que las señaladas con una raya, fueron empaquetadas en tres bultos para mandar a España, por correo marítimo. Entonces es posible que muchas de las partituras que desconocemos, pudieran localizarse en casa de algún familiar o amigo en España.

De esas 52 partituras, 30 están en poder de la familia, 11 se conservan en el Centro de Creación Artística Coral de la Universidad Nacional de San Juan, 5 en el Archivo de Compositores Vascos ERESBIL (Errentería, Países Vascos) al cuidado de Jon Bagüés (de estas, sólo dos son diferentes de las conocidas hoy en San Juan), 8 están en mi archivo personal. En la Agrupación Coral Sanjuanina se guardan, además, 35 partituras que pertenecieron a Aguado Aguirre pero no de su autoría, sino que fueron parte del repertorio que estudió o interpretó, 20 de ellas son manuscritas y 15 impresas.

⁸ Una emigración creciente se produjo entre 1882 y 1914, coincidiendo con los años de mayor recepción inmigratoria en Argentina, donde los inmigrantes encontraron condiciones favorables para su asentamiento amparados por la legislación nacional de inmigración y colonización de 1876. Con la celebración del Centenario de la Revolución de Mayo en 1910, se fomentó una imagen exterior de país civilizado de tipo europeo, basado en el trabajo y la producción agrícola, que atrajo más extranjeros. Entre 1890 y 1909 los inmigrantes de origen español fueron mayoría en San Juan, como una población agrícola que ayudó a consolidar el modelo socio-económico vitivinícola en la región.

Varias composiciones a lo largo de su vida creativa se inspiraron en jotas populares del noroeste español. Entre ellas: una *Jota Aragonesa* con letra y música del compositor que estrenó el día de su cumpleaños de 1919, dirigiendo un coro de 95 voces mixtas y 30 instrumentistas en la 7^o presentación de su Instituto Fontova. Aparece la nómina de personas e instrumentos empleados en el manuscrito conservado. Luego compuso *Maño, si vas a San Juan*, op. 67 (1937); otra *Jota aragonesa* op. 24, en dos versiones, para uno y dos pianos (1941, ver fig.1); *Tarazona*, op. 159 (1948); *Pamplona*, op. 96 (1950); *Fitero*, op. 98 (1950); *Belchite*, op. 58 (1956).

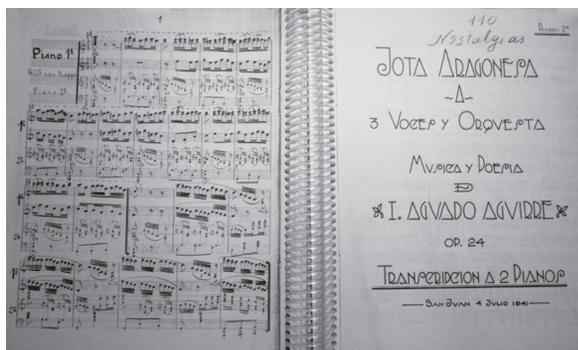


Fig.1. Manuscrito de Inocencio Aguado Aguirre

La obra que nos ocupa en particular es *¡Navarra canta! Colección de Jotas Navarras de la Ribera del Ebro*, opus 115 de 1957, fue compuesta íntegramente en San Juan. Es una colección de 7 series de jotas, inspiradas en danzas navarras, algunas muy conocidas a lo largo del río Ebro y que Inocencio recolectó de la tradición oral. Cada serie incluye dos coplas para solistas vocales, dúos y coros con y sin baile, introducciones e interludios instrumentales bailables. Concluyó la obra en 1956, la editó en 1957 por cuenta propia y negoció con la Editorial Ricordi su distribución y venta para Argentina y algunos países del exterior. Se contactó con otras distribuidoras para España y algunas naciones latinoamericanas.

Ilustraron cada portada del álbum los artistas sanjuaninos Virginia O. de Aguilar, Azucena Rodrigo, Ángel Rodrigo, Nello Raffo y Santiago Raffo. En la última página Aguado Aguirre estampó el escudo familiar de origen nobiliario, como una marca destacable de identidad y orgullo español. Varias tienen dedicatorias a artistas navarros. Las series son:

1. “La «La Mejana» y «Murchante»”. “Al famoso Cantor murchantino Manuel de Pamplona”. Portada ilustrada por A. Rodrigo.
2. “«Salero» y «La despedida»”. “Al gran pintor impresionista Jesús Basiano, murchantino de ruda y franca nobleza”. Portada ilustrada por Virginia O. de Aguilar.

3. "El «Expatriado» y El «Emigrante»". Al gran compositor y preclaro tudelano Fernando Remacha". Portada ilustrada por S. Raffo.
4. "¡Tran... Tran...! y «Pues, sí»". "Al simpático Herminio Royo, buen amigo y excelente diletante". Portada ilustrada por A. Rodrigo.
5. "«La Tafallesa» y «Tres mulas»". Al venerable don Remigio Múgica, con filial afecto y recuerdo". Portada ilustrada por Nello Raffo (Ver fig. 2).
6. "«¡Ay! Qué noche» y «Cascante»". A mi particular amigo y paisnao Juan Jarauta Magaña". Portada ilustrada por Virginia O. de Aguilar.
7. "«Mistela» y «Augural»". "Al chispeante y fecundo escritor tudelano José María Iribarren, aadaalid del actual navarrismo". Portada ilustrada por Virginia O. de Aguilar.



Fig. 2. Portada de la 5ª serie ilustrada por Nello Raffo, reconocido artista local

Con su habitual actitud pedagógica, Aguado introdujo la partitura con un estudio descriptivo y referencias históricas de la jota, sus posibles orígenes y caracteres⁹. Ofrece algunas referencias iconográficas prehistóricas de mujeres bailarinas y menciona que la jota podría provenir del fandango castellano

⁹ Aguado Aguirre, Inocencio (1957). "Anotaciones preliminares", ¡Navarra canta! Colección de jotas navarras de la ribera del Ebro. San Juan: el autor, pp. 5-12.

del siglo XVIII, aunque otras versiones dicen que el fandango vasco sería una variación de la jota aragonesa. Según sus indagaciones, la jota se cantaba en Zaragoza y desde allí debió extenderse al resto de España luego de la Guerra de la Independencia. En Aragón, la jota es una danza de saltos, mientras que en Navarra era un género más lírico y lento.

Si bien entonces se bailaba en muchas regiones españolas, Aguado Aguirre observó que su manifestación más auténtica se encontraba en Aragón y Navarra. Siendo el río Ebro colindante entre ambas provincias, es en su ribera donde mejor se bailaba. Los bailarines calzaban “alpargatas” y sus movimientos aludían al eterno tema del galanteo, con el vigor manifiesto de su fondo rústico. Era una danza de parejas sueltas aunque tomadas durante la copla, su coreografía de ritmo ternario y carácter airoso constaba de saltos, pasos rápidos, fuertes y enérgicos, de una destreza, habilidad y variedad múltiples.

Aguado Aguirre señaló que “la bailarina auténtica española tiene un cuerpo más bien de matrona, símbolo del poder matriarcal de la fecundidad y del deber, más que de la tentación”. La bailarina “guarda inviolado el misterio de su feminidad, lo que aumenta su seducción”. Ancianas encorvadas, doncellas devotas, recatadas amas de casa y hasta futuras novicias ejecutaban su danza con sentido ritual más que tentador, con una “pudorosa alegría frente a los campesinos vigorosos”, austeros jóvenes y desgarrados viejos navarros en las tertulias caseras, todos los danzantes “respondiendo al imperativo de la sangre y de la raza”.

Describe el estilo de canto de las jotas populares ribereñas. Expresan el sentir regional, amoroso, bucólico, quejumbroso o picaresco. Por eso el canto emplea inflexiones de la voz, cambios de impostación, ornamentos, portamentos, diseños melódicos ricos en sugerencias y evocaciones, modismos como “jipíos y ayes” melismáticos en ritmo ternario.

Poresa razón, el autor subrayó un “conflicto” para el compositor al encontrarse con la imperfección de la notación musical. Es deficiente para registrar todas las inflexiones de altura, fluctuaciones insinuantes de tono, apoyaturas veladas y *portamentos* a distancia mínima de una coma, especial colorido de algunos acentos, en suma, el ritmo y expresividad del estilo jotero. El compositor pensó en generar una cartilla con indicaciones apropiadas para colocarlas sobre la melodía del canto y ayudar a interpretarlo, pero luego desistió por no hacer más farragosa la lectura y las disquisiciones del estudio preliminar. En la notación, Aguado agrega un pentagrama a la parte pianística, que contiene el canto. Si no lleva el canto, sirve de guía a un instrumento melódico.

Cita de Carlos Vega y su experiencia de recolector y transcriptor de música folclórica argentina, su aseveración de que si la música oral ha sido “correctamente escrita, cualquier músico del mundo podría realizarla con absoluta precisión”.

Sin embargo, cita a continuación un párrafo de *La Poética Musical* de Stravinsky, donde el compositor ruso asegura que la música contiene elementos “secretos” que escapan a la notación. Estos argumentos llevan a Aguado a concluir que:

“[...] mientras no se posea un exacto registro gráfico rítmico-melódico, tan solo oyendo a un buen cantador o cantadora de jotas se puede sentir el espíritu real de éstas”¹⁰.

Aguado Aguirre describió las fuentes orales, en vivo y grabadas en disco, de las que recogió 70 piezas, las estudió y clasificó prolijamente. Desde 20 años antes (c. 1936-37) habían surgido los cantadores regionales Raimundo Lanás y Manuel de Pamplona, entre otros que “injertaron ciertas modificaciones a la jota navarra que la hicieron “más hermosa, más lírica y más navarra”.

Sin embargo, alguien, no dice quién, recolectó esas coplas con la nueva fisonomía y las reunió en un álbum elemental, que evidentemente no recogió la riqueza musical del saber popular. Aguado valorizó el saber “no aprendido que saben los que no saben” y constató, durante su última y prolongada estadía en Navarra, que todos los de su pueblo se proveían de ese álbum de amplia divulgación. Si bien ofrecía una ejecución fácil tenía una “forma vulgar y rutinaria de armonización”, una precaria combinación de las frases. Su letra se ciñe a una cuarteta con asonancia en los versos pares. Las coplas se reducen a 2 frases diferentes que deben repetirse para completar las 7 frases de las que normalmente se componen. La armonía del acompañamiento pianístico es un molde “grosero” de guitarra. No tienen coros, estribillos, interludios ni finales. Solo un motivo (trivial de jota campesina) que antecede a cada una de las coplas que forman la jota. Termina siendo una reiteración de verso y frase musical “aburrida como sonsonete”¹¹.

Aguado tenía en mente el potencial musical que la jota podía ofrecer al mundo del arte. Conocía que además de ser parte de la zarzuela, este género con sus variantes regionales entró en la música sinfónica de Mijael Glinka (*Obertura española* n° 1), Emmanuel Chabrier (*España, rapsodia para orquesta*), Maurice Ravel (*Rhapsodie Espagnole*), y entre los españoles Manuel de Falla, Larregla, Sarasate, Albéniz, Granados, entre muchos otros casos. Y, aún más, que un caso temprano de incorporación de este ritmo en la música para *clavicembalo* fue la Sonata en la mayor K. 209 de Domenico Scarlatti.

Por esta razón, de regreso en Argentina, Aguado se propuso trabajar ese género de coplas, valiéndose de esa colección, pero confiriéndoles variedad y jerarquía dentro del género popular al que pertenecen y con el propósito

¹⁰ Aguado Aguirre (1957). “Acotaciones preliminares”, p. 6.

¹¹ Aguado Aguirre (1957). “Acotaciones preliminares”, p. 7.

de dignificarla. Dejó claramente escritas sus motivaciones personales que iban desde “el amor a las cosas del terruño nativo”, el reconocimiento en sus “queridos paisanos [de] las excelentes condiciones innatas de sus privilegiadas gargantas para el estilo jotero”, “legar a la posteridad mi ‘canto del cisne’, desde este argentino rincón del San Juan andino, donde rumio mis nostalgias”. Su intención de trascender los límites de la provincia estaba asegurada en la “esperanza de que la Radio ha de llevar [esta música] a todos ámbitos del habla española”¹².

Tomó diez coplas de aquella colección que, según el compositor, adolecía de pobreza y vulgaridad, y las recreó extendiendo las formas originales con intenciones artísticas: alternó secciones bailables (pianísticas) con otras cantadas (solista y coro), modificó la estructura poética original de dos cuartetas asonantes por otras, “engalanó” las melodías con giros y variaciones, enriqueció los repetitivos V-I con armonizaciones cromáticas y modulaciones, rompió la cuadratura mensural con interpolaciones melismáticas, cesuras y calderones.

Según expresó en el Prólogo, pretendió “hacer de la jota popular navarra una pieza de arte culto asequible a la mayoría”, crear una expresión bailable, coral y lírica de danzas originadas en la sensibilidad popular¹³. En sus composiciones hay coplas para solistas y para dúos vocales, incluso incorporó una tercera voz en la última. Dotó a estas coplas de mayor número de frases musicales para darles variedad, otorgarles flexibilidad melódica y riqueza armónica (saliendo de la repetición tónica – dominante) intercala “jipíos y ayes melismáticos”, “vuelos arabescos y sutiles fluctuaciones sonoras” que rompen la cuadratura mensural. Tiende a “resaltar las facultades vocales del lírico cantor”.

También hay partes para coros, bailarines e instrumentistas (pianista, orquesta –presumiblemente, una rondalla *ad hoc*, con guitarras, bandurrias, violonchelo, bandoneón, bombo). Se destaca el contraste entre la parte bailable de pareja suelta de movimientos rápidos (en los interludios) y la copla reposada, lenta, con calderones, cortes, tenidos, rallentado, *tempi ad libitum*, entre otros recursos de libertad rítmica. La parte pianística acompaña sin repetir motivos. Intervienen coros para contrastar con las coplas. Allí combina, según sus propios términos, las disonancias modernas, un viejo estribillo, la interjección malso-nante y sorpresivas modulaciones.

Un ejemplo de esta recreación artística se encuentra en la última copla, “Augural”. El compositor advierte a los intérpretes que las coplas de la jota se prestan poco para la interpretación coral, por la misma melodía. Pero, en este

¹² Aguado Aguirre (1957). “Acotaciones preliminares”, p. 5.

¹³ Aguado Aguirre (1957). “Acotaciones preliminares”, p. 8.

caso, decidió armonizar a tres voces motivos bien conocidos de jotas navarras preexistentes, y que esta copla expresaba “inmodestamente”, su propio sentir (Fig. 3).

Copla "Augural"

Inocente Aguado Aguirre

Lento $\text{♩} = 68$

Fig. 3. Aguado Aguirre, I. Copla “Augural”, de la Séptima Serie. Compases 32-43

Estructura formal y lenguaje de las jotas populares

La copla tiene mucha importancia en la jota popular, tanto que en Navarra se suele llamar jota a lo que no es más que la copla. Allí las jotas son más para cantar que para bailar por lo que poco cuentan los estribillos e interludios¹⁴. Cada frase musical corresponde a un verso de la copla jotera. Tiene siete frases musicales. Las coplas comienzan generalmente por la frase B, y aunque aparezca

¹⁴ Aguado Aguirre (1957). “Anotaciones preliminares”, p. 6.

primera, es segunda frase (B) por su rol de contestación y complemento a la primera frase A.

Cuenta Aguado que, además del álbum editado que ya mencionamos, estando en Navarra en 1948 se le ocurrió recolectar coplas de jotas inéditas. Recogió 70 jotas, de discos fonográficos grabados por Fleta, Dora de Aragón, Inocencia Sebastián, Telesforo del Campo. De ellas seleccionó 50 como las mejores según él, La Rubia, Ofelia de León, Cecilio Navarro, Ángel Andía, Imperio Argentina y varios más. Otras fueron transcritas directamente por Aguado del canto de cantadores y cantadoras que le dictaban.

Aguado transcribió en una misma partitura para cotejarlas en paralelo y descubrió una estructura poética y musical donde todas las coplas tienen 7 frases musicales. Esta estructura se asemeja a la descrita por Miguel Manzano Alonso como tipo VIII, es decir con preludios e interludios instrumentales, coplas y estribillos vocales. Este tipo es cercano a la "jota de estilo" aragonesa, con base armónica en tónica - dominante¹⁵.

- Todas las frases tienen 4 compases, o sea 28 compases por copla. Hay de 2 a 7 frases.
- El 88% repite la fórmula B-A-B-A.
- 10 coplas tienen 2 frases que se alternan: B-A-B-A-B-A-B.
- 23 coplas de 3 frases de diferente melodía:
 - * 18 coplas: B-A-B-A-C-A-C
 - * 3 coplas: B-A-B-A-B-C-B
 - * 2 coplas: B-A-B-A-C-A-B
- 10 coplas de 4 frases:
 - * 5 coplas: B-A-B-A-B-C-D
 - * 4 coplas: B-A-C-D-B-A-C
 - * 1 copla: B-A-C-D-B-A-E
- 1 copla de 5 frases: B-A-C-D-B-A-E
- 5 coplas de 6 frases:
 - * 4 coplas: B-A-B-C-D-E-F
 - * 1 copla: B-A-C-D-B-A-E
- 1 copla de 7 frases: A-B-C-D-E-F-G

¹⁵ Manzano Alonso, Miguel y Héctor Luis Goyena y otros (2000). *Jota. Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (director y coord. general), vol. 6, p. 599-605.

En la actualidad y según la información de un grupo de aficionados navarros, el formato habitual sigue contando cuatro versos diferentes, de los cuales se repiten tres para llegar a un total de siete, en este orden A-B-A-C-D-D-B¹⁶. Ejemplo:

La que en Navarra se canta
 La jota más brava jota
 La que en Navarra se canta
 Es un manojo de rosas
 Que sale de mi garganta
 Que sale de mi garganta
 La jota más brava jota.

De todas las variantes que Aguado recogió, el compositor toma algunas ideas melódicas, cadencias, el estilo de canto y la rítmica, y mantiene las estructuras tradicionales de las siete frases musicales, aunque los versos de su invención sean irregulares. Escapa de la uniformidad y de la monotonía variando las fórmulas melódicas en cada una de las series presentadas. Aguado llamó “sabiduría analfabética” al conocimiento contenido en el “acervo común folklórico y musa popular”. Conservó de esta práctica las dos primeras frases de la copla y las características navarras, y les agregó un nuevo procedimiento, “para darle una fisonomía más particular y distinguida”¹⁷.

Copla "¡Ay! qué noche

Inocente Aguado Aguirre

Fig. 4. Copla Ay! Qué noche, c. 45-51

¹⁶ Ampliar información en <http://www.vocesdelebro.com/rincon-de-la-jota.html> Consultado el 04 de octubre del 2019.

¹⁷ Aguado Aguirre (1957). “Anotaciones preliminares”, p. 7.

Cada serie de Jotas compuestas por Aguado contienen una introducción, una jota instrumental, dos coplas para solista, dúo o trío vocal, estribillo coral a una o dos voces e interludios instrumentales entre coplas y estribillo.

Las introducciones instrumentales tienen diferente extensión, con cambios de tempo y de compás que dan lugar a la "jota" bailada. Se escriben a tres pentagramas, dos para el piano y el tercero que en la partitura se pauta con la palabra "guía", para otro instrumento melódico a elección. Esta guía puede ir en unísono con la mano derecha del piano, o separarse proponiendo una melodía diferente. Suele llevar palmas según se indique (ver fig. 5) y un anuncio del solista (41):

Ej. A la jota jota
Ahora canto yo

Jota "¡Tran... Tran!"

Inocente Aguado Aguirre

Palmas

Guía

Piano

Fig. 5. ¡tran... Tran...!. Introducción con palmas, c. 1-6

Con respecto a la **métrica y rítmica**, Miguel Manzano Alonso indica que la música de la jota popular se define sobre todo por el ritmo, por ser un baile. Acierta en definir la métrica como:

“la agrupación binaria de dos bloques ternarios rápidos acentuados alternativamente. Su transcripción correcta en la grafía musical convencional es el compás 6 / 8, que señala a la vez la base ternaria y la distribución y acentuación binaria”¹⁸.

Manzano Alonso añade que, si bien la transcripción corriente de las jotas tradicionales se edita en compases simples ternarios, la acentuación de los incisos, el acompañamiento instrumental y el balanceo binario del pulso rítmico

¹⁸ Manzano y otros (2000). *Jota. Diccionario de la música española e hispanoamericana*, p. 599.

marcado por los bailadores, hacen percibir el agrupamiento binario de prolación ternaria (ver fig. 6).

Copla La Mejana

Inocente Aguado Aguirre

Lento ♩ = 72

The musical score consists of two staves. The top staff is for the vocal line, labeled 'Copla', and the bottom staff is for the piano accompaniment, labeled 'Piano'. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Lento' with a metronome marking of ♩ = 72. The vocal line has lyrics: 'Te lo Te lo Te lo di-ce, un tu - de - la no'. The piano accompaniment includes dynamics like 'p' and 'mf'.

Fig. N° 6. Copla “La Mejana”, Primera Serie. Compases 2-6.

También se advierte que en las jotas aparece la polimetría vertical, que conocemos como sesquiáltera, es decir, la melodía en 3/4 y su acompañamiento en 6/8. En las jotas de Aguado se perciben múltiples variantes de polirritmia y polimetría, que incluyen hemiolas. Estas variantes también son propias de la práctica popular que admite la improvisación y creatividad de los joteros regionales. El canto de las jotas del noroeste de España se acompaña con panderos o panderetas, mientras que en el centro y este se acompaña con guitarras tocadas con plectro, incorporándose al repertorio habitual de las rondallas.

Respecto del **tempo**, la velocidad es relativa a cada variedad regional. Se advierte que las jotas populares navarras, dado su lirismo vocal que se acentúa en las coplas, son más lentas que las procedentes del noroeste y del Levante español, propensas al baile alegre y con saltos. Hay variaciones de rall. y accel., además de los cambios propios entre secciones. Estas jotas de Aguado, basadas en la variante navarra, se aproximan a las que Manzano describe como las surgidas en Aragón a mediados del siglo XIX:

“[...] Una forma especialísima de cantar la jota en estilo adornado y a ritmo muy lento, y con un repertorio y ejecución también muy característicos de acompañamiento de rondalla. Esta especie de jota es la única que puede denominarse con toda propiedad jota aragonesa [...]”¹⁹.

Con respecto al **perfil melódico**, la sucesión de incisos melódicos acusan una notable asimetría, a veces se unen entre sí y otras se separan con nexos y extensiones que musicalizan interjecciones, “jipíos” o silbidos acordes al texto.

¹⁹ Manzano y otros (2000). *Jota, Diccionario de la música española e hispanoamericana*, p. 605.

Algunas melodías suelen extender el ámbito interválico más allá de una octava. La curva descendente acompaña el contenido de los textos cuando expresan sentires angustiados o nostálgicos (fig. 7).

Copla "El Emigrante"
Inocente Aguado Aguirre

Voz
Lento ♩ = 68
De-ses - pe - ran - te des - ti - no

Piano

Fig. n° 7. Copla "El emigrante", compases 2-4

Sin duda se evidencia el sentimiento de la lejanía y la nostalgia. En las coplas de Aguado, las intervenciones corales se cantan en estilo silábico, pueden ser a una o dos voces que marchan en tercetas, el texto se escucha claramente aunque sea de velocidad rápida. La voz solista suele cantar melismas sobre una sílaba (fig. 8).

Voz
Lento ♩ = 68
Del his - pa - no, al - tra - ma - ri - no Ah Ah Ah

Piano
mf
a piacere e senza tempo

Fig. n° 8. Copla "El emigrante", compases 15-19

Sin duda que la variedad formal de las jotas de Inocencio Aguado está acorde con las variaciones de las danzas populares homónimas²⁰. Las jotas de Aguado están en tonalidades mayores, con frecuentes modulaciones por equívoco. Estas elecciones estilísticas del murchantino contrastan con el estilo jotero popular, pues, según Manzano Alonso, en las jotas folclóricas del noroeste español se encuentran melodías en sistemas modales antiguos, de ámbitos melódicos reducidos a una quinta. Mientras que las jotas más modernas, del centro y este peninsular, las jotas se armonizan con secuencias tonales y muestran con una extensión interválica mayor, se acompañan con secuencias armónicas de subdominate-tónica en modo mayor.

La circulación translocal de las Jotas Navarras de Aguado Aguirre

Además de conocerse en San Juan, la prensa de Córdoba nos informa del estreno de *¡Navarra canta!* en Río Cuarto, al sur de esa provincia argentina. Los alumnos del Instituto de Danzas de Martha Maffezzini bailaron una selección de diez jotas en el Teatro Municipal²¹. La música se ejecutó en una transcripción para canto y dos pianos del propio compositor. La coreografía y escenografía fueron de la Directora del Instituto de Danzas.

La jota en el folclore argentino

Interesa lo que aporta acerca de la jota la etnomusicóloga Isabel Aretz en 1952²², porque tal publicación fue relativamente contemporánea a la composición de las jotas navarras de Aguado. Entre los “bailes que practicaba el pueblo” durante el siglo XIX menciona el Fandango, Fandanguillo, las Seguidillas y las Boleras, que debían coincidir con música que nos llega por tradición oral. Aretz aseguraba que, entonces, recogía música en nuestros campos “que no ha perdido su conexión con cierta música de la Madre patria”, entre ella la Jota que se bailaba en parte de los Llanos de La Rioja y en Córdoba, que “conservan ritmos españoles auténticos”²³.

Para la época de Aretz, la Jota sobrevivía en Córdoba, San Luis y La Rioja. Se ejecutaba en acordeón o flauta de caña, o bien se cantaba con acompañamiento de guitarra. La letra de coplas octosilábicas, se alternaban con una parte instrumental igual al preludio. También el etnomusicólogo Héctor Luis Goyena, discípulo de Carlos Vega, la jota cordobesa recreaba y variaba continuamente la danza española y aún es la variedad más conocida en estos días²⁴.

²⁰ Miguel Manzano Alonso asevera que se han encontrado “hasta 60 formas diferentes de estructura de la estrofa y otras 27 del estribillo”, en un estudio comparativo de 510 documentos transcritos; Manzano Alonso. Miguel y otros (2000). *Jota. Diccionario de la música española e hispanoamericana*, p. 600.

²¹ El Pueblo, diario de Córdoba, 25 de noviembre de 1960.

²² Aretz, Isabel (1952). *El folclore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi Americana, pp. 239-240.

²³ Aretz (1952). *El folclore musical argentino*, p. 25.

²⁴ Manzano y otros (2000). *Jota. Diccionario de la música española e hispanoamericana*, p. 606.

Las figuras coreográficas de la Jota según lo que informó Isabel Aretz, diferían de las originarias españolas, lo cual evidencia la apropiación creativa, en términos de Michel de Certeau²⁵, por parte de la sociedad receptora. Sí era una danza de pareja suelta independiente, pero incluía un “zapateo del hombre mientras la compañera espera. Entrada como Gato, con castañetas, valseando la vuelta. A continuación, las pareja se toma de las manos derechas y zapatea una vuelta; la figura se repite en dirección contraria, tomadas las manos izquierdas”²⁶.

Inmigración musical en la localidad

Localizar, delimitar y caracterizar el espacio social del hacer musical de Inocencio Aguado Aguirre implicó la reducción de la escala de observación a una dimensión espacial microhistórica. Esta reducción permitió percibir cómo la jota fue un nexo musical y afectivo entre ambas regiones, Navarra y Cuyo.

La música de raíz hispánica compuesta por el músico navarro Inocencio Aguado Aguirre en San Juan circuló y fue objeto de recepción estética por diferentes ámbitos cuyanos, cordobeses y navarros. Este hacer musical generó un espacio socio-musical translocal durante el tiempo de su vida creativa. En el músico se advierte la presencia de dos identidades culturales construidas por el músico inmigrante y conviviendo superpuestas. Una, fue la identidad de origen étnico, que transportó hacia América Latina un género musical danzable y masivo, representativo de la cultura popular rural y urbana de muchas regiones ibéricas. La otra identidad, se propuso jerarquizar el género a través de su recreación musical académica en uno de los intentos de sostener la tradición implantada en San Juan.

La evidencia de esta doble identidad, acuñada en el trabajoso proceso de integración al medio ajeno, emergió a nuestra vista en la numerosa producción de música de raíces hispánicas, por las dedicatorias a sus amigos «de aquí y de allá», en la nostalgia expresada en las letras de las jotas, por la frecuentación de la música folclórica cuyana y nortea en sus otras composiciones e intereses musicológicos, la ilustración de artistas plásticos sanjuaninos de origen español en la edición de su obra y la ingente cantidad de músicos con quienes compartió conciertos, docencia, la difusión radiofónica, que nos hablan de su aceptación en el campo artístico local. Entre muchas otras evidencias, estas son marcas del sentimiento de pertenencia a ambas regiones. Sin duda ¡Navarra cantó en San Juan! a través de la música de Inocencio Aguado Aguirre.

²⁵ Certeau, Michel de (2000). *La invención de lo cotidiano*. 2 vol. 1. *Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia. pp. 179-180.

²⁶ Aretz (1952). *El folklore musical argentino*, p. 239.

La historia local de la música se transforma en una posibilidad de conocimiento social que puede tender, a su vez, a la comprensión de otras localidades y descubrir fenómenos de significación nacional y continental. Avanza en la medida en que se profundiza el conocimiento de las microregiones, se contextualizan entre sí y se tiende a explicar e interpretar los macroprocesos musicales al interior de Latinoamérica.

Bibliografía

Aretz, Isabel (1952). **El folklore musical argentino**. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Certeau, Michel de (2000). **La invención de lo cotidiano**. 2 vol. 1. Artes de hacer. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia. pp. 179-180.

Cetrangolo, Annibale Enrico (2018). "Dentro e fuori il teatro. Ventura degli italiani e del loro melodrama nel Rio de la Plata". **Colección Quaderni sulle migrazioni**. Isernia: Cosmo Iannone Editore.

Dahlhaus, Carl (1980). **Fondamenti di storiografia musicale**. Versión Italiana de G. A. De Toni. Firenze: Discanto.

De Vito, Christian G. (2015). "Verso una microstoria translocale". *Quaderno storici*, 150, 3, Bologna: Il Mulino, pp. 812-833.

Ferrá de Bartol, Margarita y Ana María García (1985). "Historia Regional y Región Histórica. Reflexiones y precisiones acerca de una definición y conceptualización", *Estudios y Monografías I*. San Juan: Instituto de Historia Regional y Argentina "H. D. Arias", Universidad Nacional de San Juan, pp. 15-37.

García, Ana María (1994). "La Región Histórica en el "País de Cuyo" de Nicanor Larraín", *Estudios y Monografías IV*. San Juan: Instituto de Historia Regional y Argentina "H. D. Arias", Universidad Nacional de San Juan, pp. 58-66.

Gironés de Sánchez, Isabel (1989). **La inmigración europea en la Provincia de San Juan. 1852 1910**. San Juan: Instituto de Historia Regional y Argentina "H.D. Arias", FFHA UNSJ.

Mansilla, Silvina Luz (2018). **Alfredo Pinto. Su aporte musical a la Argentina**. 2ª edición. Buenos Aires: EDAMus (Editorial Departamento de Artes Musicales), Universidad Nacional de las Artes.

- Manzano Alonso, Miguel, Héctor Luis Goyena y otros (2000). **Jota. Diccionario de la música española e hispanoamericana**, Emilio Casares Rodicio (dir. y coord. gral.). Madrid: Sociedad General de Autores de España, vol. 6, pp. 598-607.
- Middleton, Richard (2003). "Music Studies and the Idea of Culture", **Cultural Study of Music. A critical introduction**. New York and London: Routledge, pp. 7-21.
- Musri, Fátima Graciela, Silvia Susana Mercau y otro (2015). "La música regional en el Segundo Congreso de Escritores, Artistas e Intelectuales de Cuyo (San Juan, 1938)", **Hacia la superación de la disyuntiva teoría-praxis en la música. Prácticas y etnoestéticas musicales: Actas de la XXI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVII Jornadas Argentinas de Musicología**. Olivencia, Ana María et al. (ed.). E-book. 1º Ed., Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología / Instituto Nacional de Musicología, pp. 78-94. URL: http://aamusicologia.com.ar/Actas/ACTAS%20AAM_INM_2014.pdf Consultado el 04 de octubre del 2019.
- Musri, Fátima Graciela (2014). "Inocencio Aguado y Felipe Boero: ¿Por qué ese otro? El Himno a Sarmiento en disputa", *Revista Argentina de Musicología*, 14, pp. 155-185, URL: <http://www.aamusicologia.com.ar/REV14.html> Consultado el 04 de octubre del 2019.
- Musri, Fátima Graciela (2013). "Definiciones y ayudas metodológicas para una historia local de la música", *Música. Revista del Instituto Superior de Música*, 14, Adriana Cornú (editora responsable), Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, pp. 51-72. URL: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ISM/issue/view/414/showToc> Consultado el 04 de octubre del 2019.
- Musri, Fátima Graciela (2009). "Notas para pensar una historia regional de la música", **Artes en cruce: problemáticas teóricas actuales**. MURAD, Diana y SAAVEDRA, María Inés (coords.). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, CDrom, pp. 305-320.
- Musri, Fátima Graciela (dir.) (2007). **Reconstrucción de los espacios socio-musicales en San Juan (1944 – 1970)** San Juan: EFFHA.
- Musri, Fátima Graciela (2005). "Los 'LIBROS' de Inocencio Aguado Aguirre. Análisis desde la nueva historia cultural", *Actas del 13º Congreso Nacional y Regional de Historia Argentina*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia y UNSJ, pp. 1-12.

- Musri, Fátima Graciela (2004). **Músicos inmigrantes. La familia Colecchia en la actividad musical de San Juan (1880-1910)**. San Juan: Editorial de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes (EFFHA), incluye CD.
- Musri, Fátima Graciela (1998). “¡Navarra canta en San Juan!”. Ponencia en XII Jornadas Argentinas de Musicología y XII Conferencia Anual de la AAM. Buenos Aires: inédita.
- Musri, Fátima Graciela (1999). “La eticidad en las ideas musicales y educativas de Inocencio Aguado”. **Los hombres y las ideas en la Historia de Cuyo**. Cueto, Omar y Ceverino Viviana (compiladores). Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Tomo 2, pp. 337-353.
- Musri, Fátima Graciela y Jon Bagües Erriondo (2000). “Aguado Aguirre, Inocencio”, **Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana**, Emilio Casares Rodicio (dir. y coord. gral.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España, vol. I, pp. 97-98.
- Olivencia de Lacourt, Ana María (2003). “La impronta de un maestro. Homenaje a Julio Perceval”, *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*, 3. Mendoza: Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo, pp. 197-203.
- Sábato, Hilda (1988). “El pluralismo cultural en la Argentina: un balance crítico”, **Balance de treinta años de historiografía argentina**. Buenos Aires: Comité Internacional de las Ciencias Históricas, pp. 350-366.
- Sacchi, María Antonieta (2000). “Mendoza”, **Diccionario de la música española e hispanoamericana**. Casares Rodicio, Emilio (dir.) vol. 7. Madrid: SGAE, pp. 434-441.
- Sacchi, María Antonieta (2007). **La profesión musical en el baúl. Músicos españoles radicados en Mendoza a comienzos del siglo XX**. Mendoza: EDIUNC.
- Sacchi, María Antonieta (2009). **La música en la petaca del misionero. Un mundo sonoro en las viñas de Rodeo del Medio, 1905-1930**. Mendoza: EDIUNC, Serie Documentos y Testimonios, incluye DVD.
- Serna, Justo y Analet Pons (2003). “En su lugar. Una reflexión sobre la historia local y el microanálisis”, *Contribuciones desde Coatepec*, enero-junio, vol. II, 4. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, pp. 35-56.

Valenzuela, Jean Pier (2018). **“La migración como riqueza: música, danza y diversidad”**, Márgenes, 8, Buenos Aires: UNSAM. URL: <http://www.unsam.edu.ar/margenes/la-migracion-riqueza-musica-danza-diversidad/> Consultado el 28 de septiembre del 2019.

Vega, Carlos (1998). **Panorama de la música popular argentina. Con un ensayo sobre la ciencia del folklore**. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1º ed.1944.

Vega, Carlos (1987). **El origen de las danzas folklóricas**. Buenos Aires: Ricordi, 1º ed. 1956.

Fuentes musicales

Aguado Aguirre, Inocencio (1957). *¡Navarra canta! Colección de Jotas Navarras de la Ribera del Ebro*. Opus N° 115. Partitura para canto y piano. San Juan: el autor.

Voces del Ebro. Grupo de Jota. <http://www.vocesdelebro.com/rincon-de-la-jota.html>
Consultado el 4 de octubre del 2010.