



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Repositorio de Investigación y Educación Artística
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura



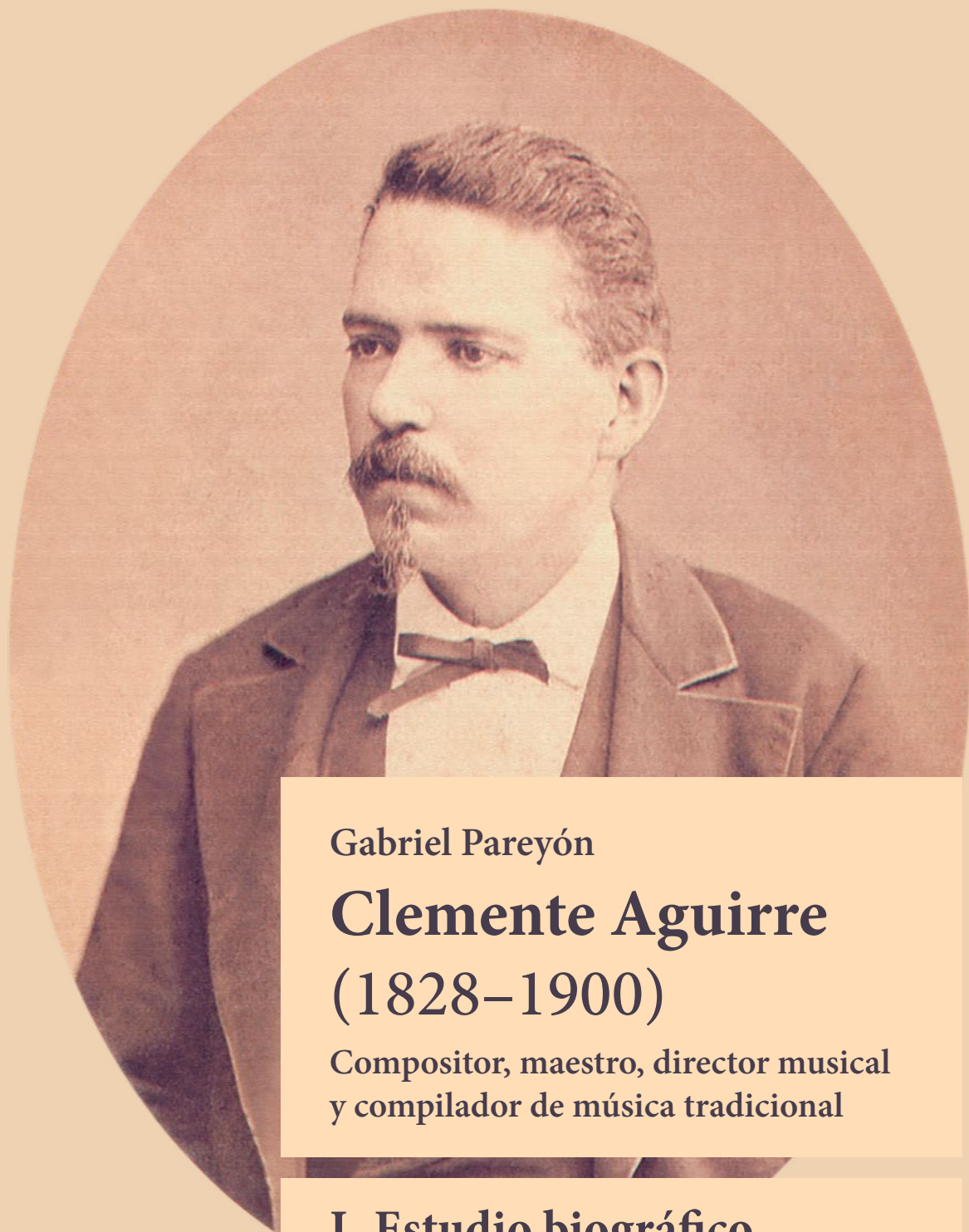
CENIDIM

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo son fines de lucro

Cómo citar este libro:

Pareyón, Gabriel, *Clemente Aguirre (1828-1900). Compositor, maestro, director musical y compilador de música tradicional. I. Estudio biográfico e histórico.* México: Secretaría de Cultura, INBAL, Cenidoim, 2023, 426 p.



Gabriel Pareyón

Clemente Aguirre

(1828–1900)

Compositor, maestro, director musical
y compilador de música tradicional

I. Estudio biográfico e histórico



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL



CENIDIM

Clemente Aguirre (1828–1900)

*Compositor, maestro, director musical
y compilador de música tradicional*

Estudio biográfico e histórico,
y edición de partituras para piano,
piano y canto, y banda sinfónica

I. Estudio biográfico e histórico

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES

Gabriel Pareyón

Clemente Aguirre (1828–1900)

*Compositor, maestro, director musical
y compilador de música tradicional*

I.

Estudio biográfico e histórico

Primera edición *Clemente Aguirre (1828–1900)*.
Compositor, maestro, director musical y compilador de música tradicional.
I. Estudio biográfico e histórico, 2022

Producción:
Secretaría de Cultura
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Flor Moyao Gutiérrez / Diseño y formación
Carlos Andrés Aguirre Álvarez / Corrección de estilo

D. R. © 2022 de *Clemente Aguirre (1828–1900)*.
Compositor, maestro, director musical y compilador de música tradicional.
I. Estudio biográfico e histórico
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura /
Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical
“Carlos Chávez” (CENIDIM)
Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n,
colonia Chapultepec Polanco, alcaldía
Miguel Hidalgo, C. P. 11560, Ciudad de México.

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son
propiedad del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura de la
Secretaría de Cultura.



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución 2.5 México (CC BY 2.5). Para ver una copia de esta licencia visite: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales siempre que se cite la fuente y se respeten a cabalidad los derechos morales de los autores involucrados. Disponible para su acceso abierto en: <http://hdl.handle.net/11271/2877>

ISBN: 978-607-605-737-7

Hecho en México



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Para Rubén Rodríguez García,
amigo, mentor, colaborador.

Índice

Prefacio a la edición de 1997	15
Prefacio a la edición de 2018	17
Agradecimientos	19
Introducción	21
1. El joven filarmónico.	29
1.1. Contexto familiar y cultural	29
1.2. Años mozos y formación musical	33
1.3. Intervención Norteamericana en México	39
1.4. Profesionalización musical	42
1.5. Intervención Francesa y Segundo Imperio	58
2. El maestro: docencia y política.	65
2.1. Polémica con Mendoza Ciprés	65
2.2. Desarrollo de la actividad docente y nuevas escuelas y orquestas	96
2.3. Bailes en la Universidad y serenatas en la Plaza de Armas	106
2.4. Estancia en San Luis Potosí (1879–85) y vuelta a Guadalajara (1885).	124
2.5. Relación con Benigno de la Torre	134
2.6. Una carrera de enseñanza y dirección musical	138
2.7. Fallecimiento y memoria pública	157

3. El compilador y el compositor	179
3.1. Clasificación de la obra musical de Clemente Aguirre	179
3.2. Colección de jarabes, sones y cantos populares	185
3.2.1. <i>Acerca del concepto de jarabe en la Colección</i>	196
3.2.2. <i>Pluralidad étnico-estética de la Colección</i>	206
3.2.3. <i>La Colección de jarabes como una sola totalidad</i>	227
3.2.4. <i>Análisis estructural de los nueve jarabes que integran la Colección</i>	237
3.3. Creación musical: obras propias.	260
3.3.1. <i>Títulos de piezas originales de Aguirre (selección por orden alfabético)</i>	260
3.3.2. <i>Música para banda de alientos</i>	271
3.3.3. <i>Música para piano</i>	300
3.3.4. <i>Música vocal</i>	329
Conclusiones	349
Adenda	355
Apéndice: listas de obras musicales de Clemente Aguirre.	361
Fuentes documentales	369
Archivos.	369
Bibliografía general	382
Iconografía	412
Discografía	413
Suplementos	417
<i>Reglamento de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes (1858, 1865).</i>	417
<i>Reglamento de la Sociedad Filarmónica Jalisciense (1869)</i>	417

Contenido del tomo II

Colección de piezas para piano de Clemente Aguirre

A Hidalgo
Al ver tus ojos
Cantares del corazón
Ecos de México
Elena
El iris
El son de la lira
En las playas del Pacífico
Flor de Esperanza
Hasta más ver!
Elvira
Jota Estudiantina
La banda roja
La Pasión
La Potosina
Las Flores de Puebla
La Tlaxcalteca
Los pollos tepiqueños
Ysabel

Contenido del tomo III

Colección de jarabes, sones y cantos populares, tal y como se usan en el Estado de Jalisco, recopilados por Clemente Aguirre, seguidos de Dos Jarabes, de Jesús González Rubio (1804–1874)

Contenido del tomo IV

Obra de Clemente Aguirre para banda sinfónica



CLEMENTE AGUIRRE.

Litografía de J. M. Iguíniz, Guadalajara, *ca.*1888, repr. en Villa Gordoá, 1888.

Prefacio a la edición de 1997



Entre los músicos mexicanos del siglo XIX, muchos se distinguieron por haber reunido, además del desempeño de instrumentista, labores de dirección orquestal, pedagogía y composición. Sin embargo no todos tuvieron éxito, repartido por igual en cada una de esas áreas. El caso de Clemente Aguirre se adscribe, pues, a una familia excepcional donde las trayectorias académica y profesional alcanzan objetivos igualmente altos.

Continuador de la tarea del filarmónico Jesús González Rubio, Aguirre, como diestro ejecutante de clarinete, corneta y trompeta, y como director de bandas, guiará numerosas vocaciones, muchas de ellas involucradas con el auge instrumental mexicano de la primera mitad del siglo XX. Asimismo será protagonista en la metamorfosis de la banda de alientos en nuestro medio: el conjunto de maderas y metales dejará su rígida servidumbre marcial para lanzarse estruendosa a la plaza pública, dando a conocer músicas traídas de los teatros de ópera y salones de baile europeos. Así, a Clemente Aguirre se debe la introducción en el occidente de México, de las oberturas de Wagner, de numerosas arias de Verdi en arreglos propios para banda, y de —en sinigual profusión— un alud de vales vieneses.

Por otro lado, su trabajo propio de compositor le mereció la protección de la “aristocracia jalisciense”. En este ámbito conviene hacer hincapié: la música escrita por Clemente Aguirre responde inmediatamente a un clamor por el género salonesco, y menormente eclesiástico y cívico. Su obra está entonces vinculada estrechamente a una función social a partir del movimiento liberal mexicano de mediados del siglo XIX.

Valga hacer una analogía: si Aguirre hubiera sido pintor, se habría ocupado del retrato por encomienda. Resulta evidente que el paisaje de gran formato

—equiparable al panorama sinfónico— no escapaba a sus alcances técnicos, pero no le interesaba abordar una temática ajena a la que dictaba su entorno. No obstante, supo aprovechar los elementos que se permitió abstraer de su mundo artístico, y la marcha *Ecos de México* (1884) en su versión “a grande orquesta” representa esta culminación.

Su legado al repertorio mexicano reside en este patrón espontáneo donde campean otros nombres como los de Miguel Ríos Toledano, Carlos Curti o Juventino Rosas, alejados con fortuna de las vastas pretensiones intelectuales. Su olvido acaso obedezca también a este cuadro, antípoda de las posiciones del arte posrevolucionario que combatió las viejas maneras de hacer música.

G. P., Zapopan, 1997

Prefacio a la edición de 2018



En tanto inmigrante en una capital centralista, mi discurso de ingreso al CENIDIM, en 1995, se intituló “Centralismo nacional contra la investigación y la difusión artística en México”, compartiendo mesa de discusión con mi colega Karl Bellinghausen (1954–2017) en el Encuentro de Investigadores del INBA, celebrado en octubre de ese año. Con Karl coincidí en el interés compartido por la etapa histórica de la música en México, la cual percibíamos como la más oscura en tiempos modernos: el siglo XIX, pleno en contradicciones y usurpaciones sobre la identidad mexicana, confundida a través de la ilusión del positivismo progresista. Quise añadir yo a esa problemática, el reto de vencer el centralismo político que nos hacía ignorar la historia musical en otras partes de la República más allá de la capital nacional.

Enfrentar semejante reto, específicamente para el estudio del siglo XIX, implicaría averiguar la identidad del liberalismo social mexicano en términos musicales, al momento que inevitablemente me acercaba a la figura histórica de Clemente Aguirre —cuya burda representación plástica veía todos los días en el monigote colocado en una esquina de las calles de Liceo e Independencia—, camino hacia la Escuela de Música alojada en el exclaustro de San Agustín, en el Centro de Guadalajara; años noventa en que yo estudiaba en ese plantel. Mucho tiempo más tarde se me reveló Aguirre como figura de primera importancia en la cultura del liberalismo social jalisciense, con lo cual tendría que emprender una investigación mucho más puntual y mejor documentada.

A diferencia de la primera edición de este trabajo, llena de la candidez provinciana que reflejara mis propias circunstancias originarias, el presente avance intenta alejarse de la representación idealista, para en cambio privilegiar la documentación

primaria y secundaria, articulándola con recursos teóricos, técnicos y tecnológicos inexistentes o poco eficientes en los años noventa en que publiqué mi primera versión de *Clemente Aguirre*.

Veinticinco años apartan el arranque del proyecto original, del presente resultado. No obstante, el propósito es el mismo: el que también parece haber suscrito Aguirre por su interés en el significado social e histórico de la música, junto con aspectos de memoria social y capacidad de reinención, por cuanto Aguirre es hijo de una coyuntura mayor en la historia de la modernidad: la gestación imperialista de los Estados Unidos de Norteamérica, el derrumbe del imperio español y la consolidación de la *civilización occidental* sobre el “Nuevo Mundo”. Así, la obra de Aguirre refleja con mucho interés para el momento actual, las maneras de expresar y contestar las dificultades históricas a través de la música. Se espera, pues, que esta segunda edición, una completa reelaboración sobre el tema, sea de provecho para llegar a comprender al menos una modesta parte de los enigmas del siglo XIX en que se funda la modernidad mexicana.

G. P., Zapopan, 2018

Agradecimientos



Deseo expresar mi mayor gratitud al Dr. Robert M. Stevenson (1916–2012), primer apoyo académico de este trabajo, según queda manifiesto a través de su reseña publicada en la *Revista Inter-Americana de Musicología* (año 2000, vol. 16, N.º 2, pp. 104–105). Sus recomendaciones metodológicas y referenciales son muestra de una vida dedicada a la investigación sobre el Gran México (*Greater Mexico*), junto con una virtuosa paciencia para escuchar nuevas voces en la musicología regional.

Esta investigación también se vio ampliamente beneficiada por la generosidad del historiador Rubén Rodríguez García, cuya erudición y conocimiento de los archivos que involucran al Jalisco del siglo XIX me aproximaron noticias y descripciones fundamentales. La comunicación que sostuvimos durante años, sobre el entorno social e histórico de Aguirre, fueron sumamente enriquecedoras para situar y comprender mejor el objeto de estudio en esta tarea. Muchas gracias, querido Rubén, por la generosidad y cuidado experto con que apoyaste esta pesquisa, con la documentación para la mayor parte de la hemerografía e iconografía que aquí se presenta, así como el hallazgo de la antigua biblioteca de la Banda de Música de la Gendarmería del Estado de Jalisco (*vid. Fuentes documentales*, al final del presente volumen).

Quiero agradecer también al maestro Antonio de Jesús Otero Icaza, investigador de CENIDIM, por haberme facilitado el hallazgo de la barcarola-chotis *Ysabel*, en 1995, en el acervo de partituras de la fonoteca en la Biblioteca Nacional, en Ciudad Universitaria, y también al matrimonio Hans Röwer y María Eugenia Guzmán de Röwer por haber donado al CENIDIM en 2017, a través de mi persona, el manuscrito original del himno *A Hidalgo*, compuesto por Clemente Aguirre.

Mi agradecimiento igualmente a Juan José Arias Cueva y Luis Cortés Enríquez, mis alumnos en el Departamento de Música de la Universidad de Guadalajara, y a Beniel Velasco Reyes y Jonathan Cuevas Pérez, mis asistentes e integrantes del Taller de Lenguaje y Expresión Musical Xalixco, quienes prestaron valiosa ayuda como auxiliares en captura digital para la documentación compilada para este trabajo.

Agradezco muy sinceramente a mi amigo Aurelio Martínez Corona, director del Coro de Infantes de la Catedral de Guadalajara; al señor Canónigo de ese templo, Carlos Álzaga, y a su archivista, Ana María Colima Solís, por haberme facilitado la identificación de la *Marcha Religiosa* (i.e. himno *A la Divina Providencia*) de Clemente Aguirre; así como a las autoridades del Museo Regional de Guadalajara, por haberme permitido el acceso a la colección de objetos relacionados con Aguirre que se conservan en dicho museo, lo mismo que al personal de la Biblioteca Nacional de México y la Biblioteca de las Artes, por su eficiente servicio.

Doy las gracias también al Consejo Académico del CENIDIM integrado por las maestras Elena Kopylova Tulubayeva, Bárbara Pérez Ruiz y Rosa Virginia Sánchez García, que con esmero y atención dedicaron parte de su valioso tiempo para la revisión del borrador final del presente estudio.

Introducción



La presente investigación se compone de cuatro volúmenes: el primero es propiamente una investigación historiográfica; el segundo se compone de la edición revisada de 19 piezas para piano solo y dos para canto y piano, obra de Clemente Aguirre; el tercero consiste en la edición de su *Colección de jarabes, sones y cantos populares*, y el cuarto se integra por piezas para banda sinfónica, originales del mismo Aguirre, incluida su conocida marcha *Ecos de México*. Este primer volumen se conforma, a su vez, de dos partes: la primera de carácter biográfico y la segunda dedicada al estudio de la música de Aguirre, incluido su trabajo de compilador de música tradicional, imposible de desvincularse de su trabajo creativo.

Equivocadamente en varios momentos de la historia de la música en México se ha querido ver a Clemente Aguirre como representante musical de la dictadura porfiriana. La hemerografía, los edictos municipales y los programas de mano de las ceremonias oficiales prueban, en cambio, que en sus últimos diez años de vida Aguirre fue segregado cada vez más por los principales gobernantes porfiristas de Jalisco, por considerarlo representante del primer liberalismo jalisciense, incluso músico favorito de los generales Pedro Ogazón (1824–1890) y Ramón Corona (1837–1889), tenidos como rivales de Díaz, quien terminó por anularlos.¹ En contraste, fallecido Aguirre en 1900, su marcha *Ecos de México* se tocó cada vez

¹ Al primero de ellos mediante estratagemas políticos y al segundo por eliminación. La discusión sobre si Porfirio Díaz fue o no fue autor intelectual del asesinato de Corona, es un tema periódicamente discutido en la historiografía jalisciense, en el cual los partidarios del oficialismo suelen concluir a favor del caudillo. Mientras que la interpretación popular regional tiende a inculparlo. Lo cierto es que el beneficiario directo de ese crimen fue el mismo Díaz, quien

con más frecuencia dentro y fuera de Jalisco, y se incorporó al repertorio básico de la Banda de Música del Estado Mayor Presidencial. Después de la Revolución mexicana (1910–17) esa marcha se consolidó en los programas de los cuarteles y las fiestas oficialistas del gobierno mexicano, hasta quedar inscrita como “Marcha Reglamentaria N.º 5” de las bandas sinfónicas bajo administración de las secretarías de Marina y de la Defensa Nacional. Todo lo cual contribuyó a forjar la idea de que Aguirre había sido “compositor del porfiriato”, cuando a decir verdad padeció una prolongada enfermedad y murió en desconsideración y abulia del gobierno nacional, según documenta aquí el subcapítulo 2.7.

La discrepancia entre la política porfiriana y el desempeño profesional de Aguirre chocan frontalmente en cuanto a contenidos estéticos y éticos. En tanto que Aguirre, a través de sus propias composiciones y especialmente a través de su *Colección de jarabes, sones y cantos populares, tal y como se usan en el estado de Jalisco*, enfatiza su ocupación e interés sobre la música autóctona regional (indígena, mestiza, criolla y afro-mestiza), la voz oficial del porfiriato en plena consolidación, manifiesta su apego incondicional hacia la cultura dominante de sus principales socios comerciales (Francia, Alemania, Inglaterra, y España en particular) con parejo odio y desprecio para las culturas autóctonas de México. Esta voz se hace oír a través del orador oficial del régimen, el joven hombre de letras y diplomático Federico Gamboa:

Siempre cantando, pasan junto a mí con su sombrero en la mano indios a medio vestir, los parias, los ilotas que trabajando de sol a sol no disponen de tiempo para pensar nunca, los que no conocen de esta vida más que el trabajo bestial, los que con razón entonan fervorosamente el *Alabado*, a cuenta de un premio tardío que venga a indemnizarlos, alguna vez, de su esclavitud sin término.²

Muy distinta es la postura de Aguirre, quien durante su juventud, como miembro de bandas militares, recorría a pie el territorio mexicano amenazado por las continuas invasiones extranjeras, y atravesaba rancherías y villorrios donde comenzó su tarea de escribir en pauta lo que escuchaba a su paso. Al concluir su *Colección de jarabes, sones y cantos populares*, no solamente hizo un inventario de música como se practicaba en Jalisco en aquella época, sino que también registró prácticas musicales en distintas regiones y comunidades de México, incluso entre poblaciones de habla náhuatl que aún utilizaban el *teponaztli*, idiófono autóctono, como instrumento musical principal. En esta dirección, el historiador Luis Páez Brotchie (1893–1968) asegura que Clemente Aguirre, luego “de hallarse en la célebre batalla de La Angostura, el 22 de febrero de 1847, [y] antes de regresar a su

entonces pudo prolongar su dictadura por más de dos decenios, a partir de un momento en que Corona era pensado candidato a la presidencia de México.

² Gamboa, 1898/1977: 58.

tierra adoptiva, Guadalajara, organizó en México, la capital del país, una banda de músicos indígenas”.³

Aguirre es un personaje complejo que participa intensamente en momentos cruciales para la defensa y organización popular de su país, y que sin embargo no se restringe al acopio de ritmos y melodías tomadas de la calle y del campo, pues asimila una variedad de influjos culturales que lo llevan a componer música con un sabor propio: ni sus piezas de salón, ni sus himnos y canciones, ni siquiera una marcha como *Ecos de México* acaban por afiliarse al gusto y la tradición europeos, sino que en su música resuenan componentes del mestizaje, a veces embebidos en el poderío de la estética indígena.⁴ En este sentido podemos ubicar a Clemente Aguirre por oposición ante el espíritu homogeneizador del porfiriato y del nacionalismo unitario del siglo XX.

Hay en Aguirre un “estado de gracia” donde todavía no irrumpen ni los *estudios del folclor* ni la neocolonización de la llamada *etnomusicología*. Su intencionalidad se impregna de praxis y vivencia; no del “rescate” de los folcloristas del modernismo, contemporáneos del *progreso* y de la idea de un Museo Nacional.⁵ A diferencia del cosmopolitismo modernista, para Aguirre *el mundo* se constituye por la franja central de México; a diferencia de la melancolía del *spleen* de las juventudes porfirianas, en Aguirre irradia la *alegría de la música*, a pesar de, o tal vez debida a un origen personal especialmente precario y a un empuje de supervivencia que desde sus albores distinguió su conducta.⁶

Tal “estado de gracia” alienta en Aguirre sus prácticas e imaginarios musicales, en tanto su búsqueda de identidad musical converge en sus esfuerzos por hacer una lectura de México a través de su *Colección*, anotada entre 1844 y 1888, al mismo tiempo que se expresa también como compositor. Un compositor que a pesar de ser plenamente *provinciano* y *en gracia*, es también un hombre notoriamente culto, dado el sentido y contenido de sus textos e incluso por su irreprochable escritura musical: propia y diáfana y por lo mismo inconfundible. La cultura de Aguirre queda además al servicio de sus numerosos estudiantes, formados bajo su dirección en las numerosas bandas que creó y encabezó, y que sirvieron permanentemente como escoletas instrumentales.

Por disposición esquemática, el trabajo de Clemente Aguirre puede clasificarse como *documental, creativo, institucional, pedagógico e interpretativo*; estas tres

³ Páez Brotchie, 1939: 3.

⁴ Dicha estética autóctona se trata en diferentes secciones del capítulo 3.

⁵ Entre estos eruditos progresistas se encuentran Rubén M. Campos (1876–1945) y Vicente T. Mendoza (1894–1964), por cierto, mucho más interesados en la *Colección* “folclórica” de Aguirre, que en su trabajo como compositor, y menos interesados aun en la relación entre esos dos corpus, recíprocamente complementarios.

⁶ Estas “diferencias” de Aguirre con la modernidad motivaron mi idea, expuesta en el Prefacio a la edición de 1997 de este trabajo, en relación con el músico “alejado con fortuna de las vastas pretensiones intelectuales”, por contraste con la generación de la última juventud porfiriana, embelesada en el afrancesamiento racionalista.

últimas categorías se explican, hasta donde es posible, a lo largo de los primeros dos capítulos del presente libro. Por su parte, la obra *documental* y *creativa* puede organizarse en términos de *registro de música regional*, y como creación de: *a*) música para banda, *b*) música para piano y *c*) música vocal (esta última subdividida en música sacra y profana), lo que motiva la estructura del capítulo tercero. La clasificación ordinaria de esta obra creativa, por dotación instrumental, por orden genérico, alfabético y cronológico, se despliega en el Apéndice final.

Las páginas de este tomo terminan con una sección de *Fuentes documentales*, primero con una lista de referencias iconográficas sobre Clemente Aguirre, seguida de otra lista de referencias discográficas que refleja cómo a partir de la primera edición de este trabajo (1995–97) la música de Aguirre comenzó a ser grabada por un creciente número de intérpretes; razón por la que esta segunda edición abriga, metafóricamente, más de una *Flor de Esperanza* para que la música invocada sea conocida por un grupo más amplio de ejecutantes, historiadores y público aficionado. Por último se incluye un apéndice con sendos reglamentos de las sociedades Jalisciense de Bellas Artes (de 1858, reformado en 1865) y Filarmónica Jalisciense (1869) donde Aguirre tuvo actividad destacada.

Estado del arte

Por motivaciones políticas y culturales vinculadas a la apreciación incompleta de la obra de Aguirre a partir de la Revolución mexicana, a excepción de la marcha *Ecos de México*, dicha obra cayó en el olvido y el desinterés generalizado. Por lo tanto hablar de un “estado del arte” en esta línea se reduce a pocos autores hasta la actualidad, a través de un proceso evolutivo indigesto hasta hace pocos años. Tal proceso se puede resumir de la siguiente manera: en 1885 el cronista e historiador Alberto Santoscoy (1857–1906) publica el primer recuento biográfico en vida de Aguirre, en dos páginas del periódico tapatío *Juan Panadero*. Durante el porfiriato otros periódicos de Guadalajara y la Ciudad de México publican numerosas notas acerca de Aguirre, pero no vuelve a aparecer un recuento monográfico hasta 1939, con la publicación del ya mencionado cronista Páez Brotchie, ahora en el periódico tapatío *El Informador*, y quien tiene el mérito de haber entrevistado entonces a los últimos alumnos de Aguirre.

Pueden añadirse los escasos párrafos que Rubén M. Campos dedica al maestro jalisciense en su libro de 1930, *El folklore musical de las ciudades*, así como los arreglos y manipulaciones que el mismo Campos hace de la música de Aguirre (*op. cit.*, 300–301) o de la música compilada por éste, en *El folklore y la música mexicana* (1928), pero verdaderamente no son trabajos dedicados a Clemente Aguirre, sino generalizaciones donde se le menciona tangencialmente. Más tarde aparece la escueta biografía redactada por Jesús C. Romero en la revista de aficionados *Carnet Musical*, en 1949, y cuatro años después se publica el artículo de Vicente T. Mendoza, “Una colección de cantos jaliscienses” en los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, que con quince páginas es el primer texto especializado

acerca de la *Colección de jarabes* que hiciera Aguirre a lo largo de su vida. El lector interesado podrá rastrear otras fuentes secundarias que se incluyen aquí, en la Bibliografía general al final del presente volumen, aunque ninguna de ellas constituye un estudio profundo sobre el tema, ni en lo histórico ni en lo musical, a excepción de lo publicado muy recientemente por Escoto (2017).

El trabajo periodístico de Santoscoy es de gran valor histórico por haber sido publicado en tiempos del mismo Aguirre, en una época y un ambiente político en que la crítica y el afán por la veracidad eran punzantes, aunque sin tratamiento musicológico alguno. En este contexto, los especialistas demoraron demasiado en prestar atención sobre Aguirre —y sobre otros temas y personajes de la música mexicana del siglo XIX— de manera que el descuido de los archivos relacionados con su obra produjo pérdidas cuantiosas. A pesar de ello, aún existe abundante documentación para poder valorar la obra multifacética de Aguirre, puente entre un México indefinido sobre las ruinas de la Nueva España y el comienzo de la modernidad del México republicano e institucional.

De acuerdo con lo que señala Páez Brotchie, el impacto que la obra educativa de Aguirre tuvo sobre la formación de orquestas y escoletas musicales significó un tránsito sostenido de la organización espontánea y efímera, hacia la consolidación institucional regional en el ámbito de la educación pública. Muchos otros autores consignados en la bibliografía al final del presente volumen, coinciden en que esa tarea pedagógica es suficiente para considerar a Clemente Aguirre como un maestro excepcional, en sentido histórico, aunque hasta recién no existía una investigación interesada en ese tópico.

Mi trabajo en dos cuadernos, el primero de carácter historiográfico y el segundo con música para piano de Aguirre, publicados por el CENIDIM en 1998, constituye la primera investigación que recupera música original de este compositor, y es también la primera publicación monográfica sobre el tema, si bien con numerosos errores, vacíos y dificultades que ahora se resuelven. De cualquier modo, aquella primera etapa logró llamar la atención de la comunidad especializada (*vid.* Stevenson, 2000), así como sentar las bases para un proceso de profesionalización sistemática acerca del tema, lo cual ocupó los primeros veinte años del siglo XXI.

Estando muy avanzada la presente edición, próxima a su entrega para su revisión final, la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco publicó el libro *El ideal de una música genuina. La colección popular encargada a Clemente Aguirre* (agosto, 2017; 328 pp.) del investigador tapatío Eduardo Escoto Robledo, quien con el afán de conservar una *idea propia* sobre el tema, no me buscó personalmente para discutir sus objetivos y métodos; sin embargo, su libro me cita como referencia en muy numerosas ocasiones. Asesorado por colegas y amigos en común, cuyos nombres aparecen en la lista de agradecimientos de su libro, Escoto Robledo —a quien no conocí antes de redactar la presente Introducción— dedica la mayor parte de su contenido a elucidar el sentido histórico y cultural de la *Colección de jarabes, sones y cantos populares* firmada por Aguirre, y, sin elaborar un necesario estudio grafológico y sin suficiente evidencia documental al respecto, apresura

conclusiones para asegurar que “la redacción de la colección no es de la mano de Aguirre”,⁷ lo cual desde mi opinión es un error.

Desde luego hay que reconocer en el libro de Escoto Robledo cualidades de carácter literario, documental, sociohistórico y etnomusicológico, con miras de difusión y divulgación para un público amplio. Empero, la medida de apartar los elementos “etnográficos” que reciben mayor importancia, termina por desvincularlos del conjunto de la vida y obra de Aguirre, en específico de su música original para banda y para piano, que en cambio recibe poca o ninguna importancia.⁸ En contraste, el presente trabajo investiga la música original de Aguirre sin desvincularla de su *Colección*, y pone de relieve sus facetas profesionales, de modo que su abarcamiento temático, documental y analítico resulta aquí en mayor profundidad y especificidad, también por tratarse de una investigación que ha requerido más de 25 años para completarse.

Pese a las discrepancias en mención —sobre todo de orden metodológico—, se colige que el libro de Escoto Robledo es hasta cierto punto complementario del que tiene el lector en sus manos. Un ejemplo concreto es que gracias a la labor documental de Escoto Robledo, el presente volumen se deslinda de explicaciones exhaustivas sobre los títulos de cada una de las piezas que integran la *Colección de jarabes y sones* de Aguirre; ocupándome yo de dicha *Colección* por sus secciones, con poco detenimiento explicativo para cada pieza, y mucho menos para su descripción etnográfica, tareas que Escoto Robledo cumple al detalle. Se recomienda, pues, la lectura y comparación entre ambos estudios para conseguir una visión abarcadora de temas tratados con distintos métodos y enfoques, y por la misma razón con resultados que pueden ser contrastantes o complementarios entre sí.

Felizmente, la coincidencia e interés en esta etapa de los estudios sobre Aguirre señalan un cambio importante con el pasado reciente, en que la musicología jalisciense estaba hecha apenas por cabos sueltos y muy pocos autores. En esta dirección y con un creciente número de especialistas sobre Clemente Aguirre, cabe la certeza de que la conmemoración de su bicentenario natal, en 2028, tendrá insumos para celebrar una fiesta de la música, el intelecto y la memoria colectiva; algo impensable en Jalisco hasta hace no muchos años.⁹

⁷ *Op. cit.*, p. 120. Sobre este asunto remito al lector a la *Adenda* al final del presente volumen. La captura de la música de tal *Colección*, efectuada por Escoto Robledo, presenta además numerosas imprecisiones; fallas que ha de resolver el tercer volumen de la presente investigación.

⁸ Al ser resultado de una tesis de maestría en etnomusicología, el referido libro de Escoto Robledo sobre Aguirre y su *Colección de jarabes*, refleja una parte de la metodología y enfoque sistemático sugeridos por el Dr. Arturo Chamorro Escalante, tutor de esa tesis en la Universidad de Guadalajara. Como consecuencia de esto, en el aludido libro, el uso del prefijo “etno” y del concepto “etnomusicología” es excesivo. Esta observación denota una necesidad por diseñar teorías y métodos regionales propios, para un caso como el de Aguirre, que difícilmente se puede capturar con facilidad en un modelo de análisis etnográfico.

⁹ Con excelente ánimo de colaboración y apoyo mutuo, a partir de inicios de 2018, Eduardo Escoto y el autor de estas líneas decidimos trabajar en conjunto para rendir en noviembre de ese año un homenaje a Clemente Aguirre en el Museo Regional de Guadalajara, en el cual tuvieron

Delimitación del objeto de estudio y metodología

Aunque resulta obvio señalar que la vida y obra del músico, compositor y maestro Clemente Aguirre constituyen el eje en torno al cual gira esta investigación, es necesario precisar que se ha hecho un esfuerzo particular por proveer al lector de suficiente contexto histórico y documental para entender mejor el significado del tema en conjunto. Este trabajo no se ocupa a profundidad de los antecedentes ni de los consecuentes de su objeto de estudio, que bien podrán requerir a futuro muchas y muy nutridas investigaciones.

En términos generales la metodología empleada coloca en el centro de la discusión y de la interpretación historiográfica y musicológica, el total de los documentos, fuentes primarias y secundarias acerca de Clemente Aguirre, lo mismo en orden diacrónico que sincrónico, para elaborar un mapa útil para buscar la reconstrucción entre documento y significación contextualizada. Dichas fuentes son de gran variedad e incluyen manuscritos del compositor (partituras y otro tipo de textos), publicaciones diversas sobre su vida y su música, actas en archivos municipales, material gráfico, testimonios de época, menciones en la prensa y en actas oficiales; incluso el edificio que habitó Aguirre con su esposa los últimos doce años de su vida, en el centro de Guadalajara, recibe también un tratamiento documental interpretativo y reconstructivo. En el plano biográfico eventualmente se acude al relato y al correlato psicológico, práctica consolidada en este tipo de estudios por añeja influencia de la historiografía, en atención a la literatura histórica moderna y sus vínculos con la antropología de la cultura.¹⁰

La primera parte del presente volumen es prosa de carácter narrativo y diacrónico, si bien se extienden digresiones y explicaciones documentadas que abren espacios sincrónicos. En términos aún más generales, dicha primera parte tiene una estructura que sigue el orden cronológico asociado a la vida de Aguirre; mientras que la segunda parte recapitula aspectos biográficos, pero para entrar en detalles particulares de la música y su interpretación, muy frecuentemente empleando la comparación por analogía directa, con el propósito de explicar el sentido musical de gestos, ritmos, pasajes, secciones y composiciones enteras. Varias de las tablas

participación significativa la Banda de Música del Estado de Jalisco bajo la dirección del maestro Francisco Germán Gutiérrez Manzo, y un grupo de estudiantes bajo mi orientación en el Departamento de Historia del CUCSH de la Universidad de Guadalajara, interesados en la musicología histórica regional.

¹⁰ La investigación de orden psicológico ha sido necesaria, por ejemplo, para comprender cómo su juventud accidentada en una serie de viajes por el centro de la República mexicana, debido a su actuación como músico militar durante revueltas locales e invasiones extranjeras, se relaciona con el inicio de la profesionalización de Aguirre como intérprete y director de bandas; pero asimismo para tratar de entender más tarde el proceso de agotamiento de su producción musical en sus últimos años de vida (a partir de 1892), en que sufriendo una enfermedad progresiva y cada vez más dolorosa, pierde a su hijo Adrián (en 1894), a la vez que comienza a recibir presión por parte del gobierno municipal y estatal de Jalisco e incluso por parte de la prensa y de la Iglesia local, para poder justificar la continuidad de su salario.

que se despliegan en la segunda parte también tienen un significado estadístico comparativo que se espera sirva para facilitar la comprensión sobre los elementos formales y recurrentes que puedan ser considerados como arquetipos en la música de Clemente Aguirre, tomando en consideración el análisis estructural para la forma musical y sus secciones características, así como para relacionar esto último con nociones fundamentales de metro, melodía y armonía, para identificar modelos y criterios musicales y estéticos de la época y el medio del compositor. Los tomos II, III y IV de esta investigación privilegian en todo caso la interpretación musical históricamente informada, con especial atención en las necesidades prácticas del músico profesional.

1. El joven filarmónico



1.1. Contexto familiar y cultural

Según consta en el libro de bautismos número 20, foja 83, del archivo de la parroquia de Nuestra Señora de la Soledad, en Ayotlán, estado de Jalisco, la noche del 23 de noviembre, fiesta de San Clemente de 1828, José Clemente Aguirre Ayala nació en la meseta de La Lagartija o La Mesa (hoy perteneciente al municipio de Ayotlán, cerca de los límites con el municipio de Jesús María),¹¹ y fue bautizado dos días después en esa iglesia como hijo legítimo de Ignacio Aguirre y Rafaela Ayala, agricultores, en el seno de una familia empobrecida luego de la guerra de Independencia (1810–21). Fueron sus abuelos paternos Domingo Aguirre y Ana María León, y maternos Francisco Ayala y Gertrudis Torres, y sus padrinos de bautizo, José Pantaleón Briseño y Rafaela Aguirre, tía suya.¹² Fue el penúltimo de siete hijos, de los cuales sólo él llegó a la mayoría de edad: la familia, expuesta

¹¹ Población hoy desierta, estuvo localizada dos kilómetros al noreste de Ayo el Chico, villa fundada alrededor de un asentamiento hacendario establecido a principios del siglo XVIII, en viejo territorio chichimeca (*Ayotlan*, del náhuatl *ayotli*, tortuga, y *tlán*, lugar). A Ventura Reyes y Zavala hay que atribuir la noticia falsa, propagada por un tiempo, de que Aguirre había nacido en Atotonilco el Alto “según oyó decir” el autor de *Las Bellas Artes en Jalisco* (1882: 11).

¹² Orozco (1947: 52) reproduce los datos consignados por el cura del pueblo: “En el pueblo de Ayo el Chico, a 25 de noviembre de 1828 años, yo, el [Bachiller] Don Félix de Ruvalcaba, Teniente Cura, bauticé solemnemente y puse los Santos Óleos y Crisma a José Clemente, ciudadano de tres días [*sic*]. Nació en la Meza [*sic*] de La Lagartija, a las once de la noche”. La palabra “bachiller”, aquí entre corchetes, no la copia Orozco, pero sí aparece en el libro parroquial original, lo mismo que los datos sobre los abuelos y padrinos de Clemente Aguirre.

al hambre, la sequía, las enfermedades y las guerrillas locales, fue diezmada en un lapso breve.

Los apellidos Aguirre, Ayala, León y Torres se encuentran registrados en la región del Bajío y en la Nueva Galicia desde comienzos de la inmigración española en el siglo XVI,¹³ de modo que no es posible sustraer la ascendencia étnica de Clemente Aguirre del mestizaje que se produjo durante los tres siglos de virreinato.¹⁴ Por otro lado, paralela al proceso de colonización de la cuenca occidental del Lerma, con fértiles extensiones de tierra que limitan al norte con el valle de Ayotlán y al sur con el de Jacona (la antigua Xacona o Chacona, Michoacán), puede documentarse una excepcional cronología desde las culturas autóctonas del Preclásico mesoamericano, hasta la modernidad; historia que concentra en esta región una gran variedad de tradiciones musicales fundadas en la prosperidad agrícola. Bien observa Negrete, que “la población [de Ayotlán] está situada al pie del cerro de Ayo y a orillas del río de [esa] propia denominación, afluente del Lerma, en una fértil cañada poblada de huertas”.¹⁵ En este mismo sentido, Orozco ofrece una descripción general del pueblo originario de Aguirre:

[...] todo lo demás del valle [de Ayo] son incontables huertecillos [...] Viene a aumentar la fertilidad el río de Ayo, adormecido entre las sombras de incontables tropas de sabinos siempre verdes y que atraviesa la población bajo bien construido puente. Otra inagotable fuente de agua se halla al Norte del poblado. Llámánle Ciénega de Tlaxcala, y surte de agua las huertas y trigales de su contorno. Mas no hay casa do[nde] se agote el cristalino líquido; pues todas tienen pozo y basta en algunas partes escarbar medio metro y brotará el manantial, lo cual viene a constituir la buena riqueza del pueblo. En medio de la exuberancia de esta tierra crecen abundantes flores. Abundan también los trigales y garbanzales, que junto con la muchedumbre de fresnos, sabinos, sauces y tanta variedad de otros árboles, hermocean cuanto no es decible el gratisimo paisaje.¹⁶

¹³ Cf. AGN, *Mercedes del Reino de la Nueva Galicia*, ss. XVI y XVII, así como Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara, con más de un centenar de registros con tales apellidos, para dicho período. De hecho el primer regidor de Guadalajara, Santiago de Aguirre, junto con otros de los primeros pobladores españoles de la Nueva Galicia que participan en la fundación de esa villa, hoy metrópoli, ostentan tales apellidos.

¹⁴ En la primera edición de la presente investigación sugería que el compositor Clemente Aguirre procedía de “una familia de origen criollo”. El sustento, muy débil para esa conjetura, era simplemente la iconografía disponible al momento: principalmente el óleo póstumo del Museo Regional de Guadalajara que luego dio origen a la estatua de bronce de la Rotonda de los Jaliscienses Ilustres; piezas plásticas en que se manifiesta un progresivo afán por querer ver en la imagen de Aguirre una fisonomía nórdica europea que no corresponde con la realidad. Este “blanqueo étnico” proyectado en los personajes y la sociedad jalisciense amerita una amplia investigación, más allá del presente trabajo.

¹⁵ Negrete, 1926: 38.

¹⁶ Orozco, 1947: 13–14.

Esta información contrasta con la situación de vulnerabilidad en que se encontraba la familia Aguirre en el primer tercio del siglo XIX, lo que hace suponer que los abundantes recursos naturales de la región eran acaparados por las prósperas haciendas bajo protección del régimen despótico de la República centralista; un problema que se extendió y agudizó durante el latifundio porfiriano, y que marcó desde su infancia el sentido social y comunitario de Clemente Aguirre, a quien por esta razón Agustín Yáñez nombra “varón categórico”.¹⁷

Otro aspecto que requiere aclaración, esta vez en intersección de historia, cultura y toponimia regional, es la denominación ambigua del pueblo originario de Aguirre, que unas veces aparece como Ayo, otras como Ayo el Chico, y otras —especialmente después de 1982— como Ayotlán. Comencemos por revisar el criterio de Orozco, sobre esta toponimia:

Varias interpretaciones se han dado al nombre de Ayo; algunos quieren hacerle venir de *Ayotlan*: lugar de calabazas; otros de *Ayutlan*: lugar de tortugas; pero si se tiene en cuenta que los Tolteca [sic] ponían nombre a sus poblaciones adecuado a la topografía del sitio que les servía de asiento, el nombre de Ayo viene del náhuatl, *ayotl*: calabaza por comparación del sitio, profundo, rodeado de cerros, a este fruto y por estar todo casi inundado de agua, como aún lo dice su aspecto y también la tradición, venía a ser su significado: calabaza de agua o hablando más libremente, pero con más propiedad: *Corazón de agua*. [...] Le añadieron el calificativo de El Chico, que le caía muy bien porque asentado y formado el pueblo en este fértil lugar sólo se componía de unos cuantos jacales de misero zacate. Y esto fue labor de los primeros apóstoles de la Orden de Nuestro Seráfico Padre San Francisco, los que con el fin de reducir y cristianizar a los indios [locales] juntaron a los que habitaban dispersos a lo largo de este hermosísimo valle.¹⁸

Lo mismo que en el caso de Xacona, Ayo se encuentra en un lugar de milenaria confluencia entre culturas, debido a la ya aludida riqueza del suelo y abundancia de ríos y manantiales; esto hizo que los pueblos antiguos de la región tuviesen nombres en distintas lenguas, como atestiguaron los conquistadores españoles de los siglos XVI y XVII, en una variedad lingüística que incluía los idiomas coca, tecuexe, porhépecha y náhuatl, principalmente. Todavía la toponimia regional refleja esta riqueza, sin embargo, en el proceso de conquista Ayo fue poblado sobre todo por tlaxcaltecas y españoles que aceptaron el sencillo topónimo Ayo el Chico, para distinguirlo del “Grande”, población homónima que se encontraba en las cercanías de San Pedro Piedra Gorda, en el estado de Guanajuato.

La reforma del topónimo como Ayotlán, en plenitud del siglo XX, se debió no tanto a la pretensión de abandonar una denominación de “pueblo chico”, como a un complejo proceso idiosincrático y de aculturación. Johansson documenta la muy antigua relación, entre los pueblos mesoamericanos, del agua con la tortuga, como unión simbólica de sexualidad y fertilidad, según aparece en el *Códice Laúd*,

¹⁷ Yáñez, 1942: 63.

¹⁸ Orozco, 1947: 13–14.

lámina 16. En esa imagen el concepto *ayotl* (que literalmente significa “lo acuoso”), enlaza a la tortuga con la serpiente para “establecer una relación entre las aguas intrauterinas de la diosa Mayahuel y el pulque”.¹⁹ El mismo Johansson es autor de investigaciones sobre la semiótica nahua que típicamente forma “albures” o juegos simbólicos, muchas veces con sentido cómico y erótico, para producir una diversidad de efectos imposibles de captar para la cultura occidental.²⁰ De acuerdo con esas investigaciones, el mexicano moderno es heredero de tal forma de construir la realidad y la cultura, aun en la inconsciencia de sus procesos simbólicos. Ahora bien, la lectura que hace la actual cultura popular mexicana, de la composición simbólica “Ayo el Chico”,²¹ es una demostración de que los sustratos semióticos más arraigados en la historia antigua de México subsisten en la actualidad.²²

Sirva lo anterior para aclarar la inestabilidad nominal de la población originaria de Clemente Aguirre; pero también para enfatizar un aspecto central en la estructuración cultural e identitaria del compositor, quien no era ajeno a esa complejidad. Como se explica en los subcapítulos 3.2. y 3.3., Aguirre era afecto a ciertos juegos simbólicos-musicales, como puede verse en su danza humorística *Los pollos tepiqueños* (1874), alusiva al flirteo con el sexo femenino, o en el Trio de *La Potosina* (1879) [cc. 79, 87, 91], donde parece representarse musicalmente una carcajada femenina, o bien en su interés por los sones y canciones tradicionales jaliscienses como *El Pedregal*, *El Borrachento*, *El Borrachito*, *La Casada*, *Mi adorada copa*, *El Cojo* o *Maria Facica*, muestras de un abanico de sensualidad y humor característicos en el pensamiento y realización musical de Aguirre.

¹⁹ Johansson, 2006b: 60.

²⁰ Cf. Johansson, 2002, 2006a.

²¹ Concepto que incluye la acción del verbo castellano *hallar* (*hallo* por paronimia con *Ayo*), que en muchas lenguas autóctonas de México no puede distinguirse de la acción del verbo *encontrar*; pero también incluye el concepto *tzintli*, que en náhuatl se usa lo mismo para el adjetivo “chico” o “pequeño”, que para referirse a las asentaderas y el ano. De manera que la expresión “Ayo el Chico” vulgarmente puede entenderse en un sentido erótico y humorístico, muy cercano al objeto de investigación en Johansson (2002, 2006a). En el habla común de México, todavía en la actualidad esta expresión “Ayo el Chico” suscita inquietud, sorna o risa que a veces lleva a un choque de conceptos y sustratos culturales; lo cual habría motivado el eufemístico cambio de Ayo el Chico por Ayotlán.

²² El cambio oficial del topónimo, como Ayotlán, ocurrió en 1982, con la firma notariada y certificada del presidente municipal de esa población. La perduración del topónimo Ayo el Chico durante la Colonia y hasta después de la Guerra Cristera (1926–29) hacen pensar que se debió a un proceso de retención semiótica del régimen conservador católico; semiótica liberada recientemente en plenitud de su poder simbólico, a la vez erótico y humorístico. El cambio institucional del topónimo sólo atizó estos valores populares, dándoles resonancia nacional a través de los medios de comunicación.

1.2. Años mozos y formación musical

Miembro “de una familia virtuosa y de humilde posición social”,²³ a corta edad y por breve tiempo, Clemente Aguirre formó parte del grupo de niños cantores de la mencionada parroquia de Nuestra Señora de la Soledad, en el corazón de Ayo, que distaba poco menos de media hora a pie de su hogar, y que visitaba a efecto de cumplir con el servicio matutino cotidiano. Enseguida, a los siete años de edad, inicia sus estudios como clarinetista al formarse un modesto grupo instrumental en dicha parroquia.²⁴ Tres años más tarde se incorpora como músico aprendiz a la Banda de Música de Ayo —maltrecha, como se encontraban las agrupaciones musicales en el ámbito rural del México de la época de la Guerra de Texas—, y con la que hizo recorridos a pie, tocando en poblaciones aledañas.

En 1839 quedó huérfano de padre y la familia se vio arruinada. La angustiada madre de Clemente, al advertir su capacidad para el aprendizaje musical, redactó una carta de presentación con la cual envió a su hijo ese mismo año a Guadalajara, para que continuara su formación con el maestro Jesús González Rubio (1804–1874),²⁵ famoso en el occidente de México por haber establecido una escuela privada que recibía a niños desamparados pero con talento musical, otorgándoles mantenimiento, vivienda y educación.²⁶ Acerca de González Rubio, Rubén M. Campos dice que:

Poseía un archivo variadísimo de música eclesiástica y de música profana toda instrumentada. Su casa era un verdadero conservatorio, donde siempre había un gran número de discípulos, aun de poblaciones lejanas, que aprendían a tocar todos los instrumentos. Impartía enseñanza sin cobrar nada a los estudiantes, y muchos de ellos, por su

²³ Mendoza, 1953: 62.

²⁴ Datos consignados en el libro de cuentas parroquial, correspondiente a septiembre de 1835: “el [ilegible] niño Aguirre, que era cantor de esta parroquia y se le da licencia para [ser] aprendiz [de] clarinete”.

²⁵ José Jesús González Rubio Ramírez, nacido en Guadalajara, hijo de José Manuel González Rubio, propietario de la hacienda de El Sauz, en Tepatitlán, Jalisco, y de la señora María Ignacia Ramírez de la Mora, de quienes heredó fortuna, la cual se empleó en beneficio de niños huérfanos y menesterosos, a muchos de los cuales González Rubio protegió y educó en diversos artes y oficios en su casa de Guadalajara. De sus dos matrimonios tuvo descendencia prolífica. Reyes y Zavala (1882: 23) menciona que “sus hijos son músicos, y el mayor, Francisco [de Paula Mariano González Rubio Partearroyo], fue un excelente pianista y murió joven [1832–1852]”; su segundo hijo, homónimo, también fue profesor de música cuyo primogénito, llamado igualmente Jesús González Rubio, fue un exitoso empresario de Guadalajara durante la primera mitad del siglo XX.

²⁶ Por otra parte, no debe confundirse con su homónimo de origen zacatecano, fray José María de Jesús González Rubio (1804–1875), administrador de la Diócesis de las Californias, Alta y Baja.

reconocida pobreza, tenían en su casa alimentos, vestido y calzado. Durante cincuenta años se consagró [a la música] y a practicar con toda solicitud el bien.²⁷

Según confirma el historiador Santoscoy, “el profesor González Rubio había sido también maestro de don Nicolás Godínez,²⁸ como lo fue del maestro [Clemente] Aguirre y de otras muchas notabilidades musicales”. El mismo Santoscoy es autor de la biografía de Aguirre publicada en 1885 en el periódico tapatío *Juan Panadero*, donde aporta la siguiente información:

A 30 leguas de la capital de Jalisco,²⁹ rodeado de pantanosas ciénegas y de multitud de acequias,³⁰ está el pequeño pueblo de Ayo el Chico, en cuyo recinto vio la luz el Señor Don Clemente Aguirre.³¹ Procuraron desde su niñez sus padres [...], darle una educación tal cual lo permitían los escasos recursos de aquella humilde localidad; pero siendo ellos insuficientes tanto para sus deseos paternos, como para las aspiraciones que el niño mostró desde su infancia, a los doce años de edad fue enviado a Guadalajara con objeto de que aprovechara las dotes del espíritu musical que patentizaba a cada punto, colocándose para que estudiara los principios elementales de aquel arte bajo la acertada dirección del inolvidable maestro Don Jesús González Rubio.

González Rubio tuvo a Clemente Aguirre como discípulo suyo entre 1840 y 1843, años en que el joven estudiante absorbió los conocimientos necesarios de solfeo, gráfica musical, armonía al teclado y principios de instrumentación, para luego emplearse como ejecutante de clarinete en la Banda de Música del Tercer Batallón de Allende, entonces con guarnición en Lagos de Moreno,³² donde Aguirre permaneció por unos meses antes de trasladarse con esa misma agrupación a la ciudad de San Luis Potosí.³³

²⁷ Campos, 1930: 156.

²⁸ Padre del constructor de órganos y virtuoso organista, Francisco Godínez Morales (1855–1902). Cf. Santoscoy, 1893.

²⁹ Actualmente la equivalencia convencional de una legua como 4.82803 kilómetros permite fijar la distancia entre Guadalajara y Ayo el Chico (o sea, Ayotlán) en 25 leguas. Sin embargo, en tiempos de Santoscoy la tortuosidad del camino entre ambas poblaciones era considerablemente mayor, aproximándose a la distancia que menciona en esta cita.

³⁰ Ayotlán se encuentra clavado en la porción meridional del sistema orográfico de Los Altos de Jalisco, al final de la vertiente occidental de la Sierra de Pénjamo, entre las lomas de Panzacola y La Tuna, y sobre la cuenca hidrológica Zula-Lerma, absorbida desde mediados del siglo XX por una industria cada vez más voraz. En tiempos de la niñez de Aguirre esta cuenca era mucho más caudalosa, formando las grandes ciénegas que menciona Santoscoy.

³¹ Santoscoy reporta, en forma inexacta, que Aguirre nació el 26 de noviembre de 1828, o sea, tres días más tarde de lo que consigna el libro de bautismos de Ayo. En tal cita Santoscoy también dice que Aguirre “vio la luz” en el “recinto” [?] de Ayo, cuando en realidad nació en la meseta de La Lagartija, como aquí se documenta.

³² Santoscoy, 1885: 1.

³³ *Ibid.*

Fueron la necesidad económica y la promesa de mejores oportunidades de trabajo lo que motivó a Aguirre para marcharse de Guadalajara e incorporarse a bandas militares en otras poblaciones del centro del país, en lugar de buscar trabajo en la capilla musical de la Catedral Metropolitana, entonces dirigida por el moreliano Santiago Díaz de Herrera, o bien, formar parte del cuerpo docente de la modesta academia musical de González Rubio, que cada vez tenía mayores dificultades económicas y mayor número de aspirantes sin ayuda alguna del Gobierno ni de la Iglesia.

A finales de 1844, el joven Clemente Aguirre marchó de San Luis Potosí a la Ciudad de México, con una recomendación del director de bandas, capitán del Ejército Nacional, Luis G. Pérez de León (1813–1887), para estudiar instrumentación, composición y dirección orquestal con el hermano de éste, José María Pérez de León (1815–ca.1890),³⁴ pionero en la profesionalización de las bandas militares en el México del siglo XIX, quien dirigiera las bandas de música del Estado Mayor de los generales Anastasio Bustamante, Melchor Múzquiz y Antonio López de Santa Anna; para después, durante el gobierno de Juárez, dirigir la Banda de la Gendarmería del Distrito Federal (1859–63). Durante la Guerra de Intervención Norteamericana, así como en la República restaurada, José María Pérez de León también fue director de la Banda de Música del Primer Batallón de Infantería del Distrito Federal, que a partir de 1867 y por más de veinte años ofreció conciertos semanales en la Alameda Central de la Ciudad de México.

A semejanza de lo que ocurrió con su maestro Jesús González Rubio, Clemente Aguirre sostuvo por muchos años amistad y lazos profesionales con José María Pérez de León, a quien Aguirre visitaba cuando era enviado a la Ciudad de México por órdenes superiores. De esta manera su antiguo mentor dirigió en la Alameda, en 1876 y 1877, en varias ocasiones, el chotis *En las playas del Pacífico*, de Aguirre.³⁵

Contexto musical al mediar el siglo XIX

En los tres volúmenes de la *Ordenanza militar para el régimen* (Ciudad de México, 1852) se leen instrucciones y descripciones muy precisas para la organización de los trabajos del Ejército Nacional de México, hasta cierto punto por imitación del antiguo modelo virreinal y también como actualización del modelo español entonces

³⁴ José María Pérez de León Verdice, ejecutante de instrumentos de aliento, director de bandas, compositor y profesor de música. Entre sus composiciones están las danzas *Rita*, *Aurora* y *Crepúsculo*; la serie de valeses *Las flores mexicanas* y la “valse” *El pensil delicioso* (obra editada por Murguía); la marcha *La batalla del Cinco de Mayo* (ed. Murguía); la *Polca militar*, su pieza más conocida, transcrita para guitarra por Ignacio Ocadiz, y publicada en 1849 por Murguía, y un *Himno patriótico*, compuesto en 1853 para el concurso en que fuera seleccionado el *Himno Nacional Mexicano* de Jaime Nunó. (Cf. Payno, 1859/1999: 245; Sierra *et al.*, 1889, I: 71).

³⁵ Cf. *El Monitor Republicano*, Ciudad de México, 19 nov. 1876, p. 3; 14 ene. 1877, p. 3, y 21 ene. 1877, p. 3 (para el concierto del 14 de enero, efectuado en el Zócalo y no en la Alameda, el director musical fue Juan Macías, discípulo de Clemente Aguirre, a la cabeza de la Banda de Música del 13.º Batallón de Infantería, que interpretó la danza *Elena*, del mismo Aguirre).

vigente. En dicho documento resulta clara la separación de dos tipos de música: la de toques y ejercicios de marcha, con instrumentos propios para ello (pífanos, a veces también nombrados “pitos” en la jerga popular; cornetas “naturales”,³⁶ o sea, sin pistones; clarines y tambores o cajas redoblantes), y la de banda de música, en la literatura de la época simplemente llamada “música” o “música militar”, conformada por una diversidad de instrumentos, usualmente encabezados en número por flautas, clarinetes, trompetas y bugles.³⁷

El comienzo de la carrera de Clemente Aguirre como músico militar parte de sus rutinas de músico auxiliar en la Banda del Tercer Batallón de Allende a partir de 1843, primero en San Luis Potosí y más tarde en la Ciudad de México, con el rango inferior de “músico voluntario” —i.e. sin prestación especial alguna y con paga “honorífica”—. Como tal, el joven Aguirre debía ejecutar diariamente, en las horas señaladas por el reglamento, una variedad de toques y dianas que según el código militar debían de hacerse alternativamente con pífano, corneta o clarín. En cambio, las cajas redoblantes, también llamadas *cajas de guerra*, estaban casi exclusivamente ocupadas en la articulación de pasos de columnas y marchas de batallones; de lo que se deriva el adjetivo “redoblante”, por la señal de estos tambores para redoblar el paso. En sentido operativo, en el ejército de Santa Anna el empleo de esos instrumentos estaba regulado del siguiente modo en acción de guerra: una selección de soldados de infantería se encargaba de tocar las cajas al frente del cuerpo de ejército; un cabo de infantería ejecutaba o bien el pífano en la marcha, o bien toques de corneta (en do) por órdenes de un oficial; un oficial de artillería comunicaba órdenes superiores mediante otra corneta (en fa), y finalmente un oficial de caballería transmitía con un clarín —más tarde trompeta en fa— las órdenes del jefe a caballo, normalmente un coronel o un general de brigada o un general brigadier.³⁸ En cuartel, un “cabo de cornetas” podía tocar el pífano, la corneta o el clarín, según le fuese requerido por un oficial. El trabajo del “corneta mayor”, en su defecto “tambor mayor” está definido en la siguiente *Ordenanza militar*:

³⁶ La corneta “natural”, afinada en do, solamente produce la serie primaria de armónicos (do₅, sol₅, do₆, mi₆, sol₆). Esta corneta natural la utiliza Aguirre en los toques militares dentro de su marcha *Ecos de México*, con la introducción de la banda de infantería; asunto que trata la sección 3.3.2. del presente volumen.

³⁷ La precariedad de las bandas militares mexicanas durante el santanismo contrasta grandemente con el inicio de su esplendor y profesionalización durante el porfiriato. Para consultar, por ejemplo, la plantilla instrumental de la Banda de Música de la Gendarmería del Estado de Jalisco en sus primeros años (1889–93), *vid.* tablas 2 y 3, del subcapítulo 2.6.

³⁸ La organización descrita se infiere de lo que aparece en la *Ordenanza militar* (1852, I: 348, 499, 529–530, 588, 606, 630–631). Para las fechas en que se publica ese documento Aguirre ya había abandonado el ejército de Santa Anna, no obstante, la misma *Ordenanza* se constituye por conceptos y prácticas establecidas desde fines del virreinato y hasta la llegada de Benito Juárez a la presidencia de México, en que se modifican y modernizan muchos de estos conceptos y prácticas.

Del *tambor* o *corneta mayor*: el tambor mayor debe ser considerado con inmediata dependencia del sargento mayor, y gefe [*sic*] de los tambores, pífanos y clarinetes de todo el regimiento; en cuyo concepto le estarán subordinados, obedeciendo esactamente [*sic*] las órdenes que diere, y acudiendo con la mayor puntualidad a la hora que señalare para todos los actos de escuela o servicio a que los llame.³⁹

Con su adscripción a los cuerpos de ejército alistados para la defensa patriótica ante la invasión norteamericana, y en reconocimiento a sus habilidades musicales en ambos tipos de prácticas —el toque y la marcha, y la *música* militar—, en 1847 Aguirre logra su primer ascenso, de “músico voluntario”, al rango de “cabo de cornetas” encargado de los toques de Ordenanza.⁴⁰ El apartado de “Banda” en la misma *Ordenanza militar*, se expresa así sobre este tipo de desempeño:

Banda [de guerra]. Está compuesta de tantos tambores, clarines, pitos [*sic*, por pífanos], etc., los cuales están bien o mal enseñados en los toques de Ordenanza, manifestando asimismo, si hay algunos jóvenes en los principios de su enseñanza. El instrumental es de tantos clarines, pitos, etc. [...] Si hubiese música [o sea, banda de música] se dirá, expresando [*sic*] si a más de los ocho músicos que designa el reglamento [para una banda de guerra por cada batallón], el cuerpo [de ejército] ha ajustado otros, diciendo de qué fondos se sirve para pagarlos.⁴¹

En este texto se percibe ambigüedad funcional, escasez de recursos económicos y falta de profesionalización de los músicos para las bandas de los batallones de infantería, así como un vacío reglamentario para las bandas de música, junto con la irregularidad de sus plantillas instrumentales y un muy endeble adiestramiento para sus miembros y directores, como no fuesen adscritos a los principales cuerpos de ejército —una élite usualmente concentrada en la Ciudad de México— y al Estado Mayor Presidencial, todo lo cual comenzaría a cambiar luego del derrocamiento de la dictadura santanista.

³⁹ *Op. cit.*, I: 132.

⁴⁰ La tabla 1-B, asimismo dentro del subcapítulo 2.6., presenta una cronología con el ascenso de Clemente Aguirre en sus rangos militares como miembro del Ejército Nacional Mexicano.

⁴¹ *Ordenanza militar*, 1852, I: 528–529.

ORDENANZA MILITAR
PARA EL RÉGIMEN,
DISCIPLINA, SUBORDINACION
Y SERVICIO
DEL EJÉRCITO,
COMPARADA,
ANOTADA Y AMPLIADA

POR LA QUE SE OBSERVA BA AL VERIFICARSE LA INDEPENDENCIA.
CON LAS DISPOSICIONES ANTERIORES Y POSTERIORES HASTA EL
PRESENTE AÑO, EN QUE REVISADA PREVIAMENTE POR LA
JUNTA CONSULTIVA DE GUERRA, SE PUBLICA POR
DISPOSICION DEL SUPREMO GOBIERNO.

TOMO I.



MEXICO.
IMPRENTA DE VICENTE G. TORRES.
1852.

Portada de la *Ordenanza militar para el régimen: disciplina, subordinación y servicio del Ejército, comparada, anotada y ampliada*, impresa en la Ciudad de México, en 1852, en tres gruesos tomos. Publicado en tiempos del dictador Santa Anna, este documento contiene minucias sobre las tareas de los músicos de infantería y caballería, así como información sobre las bandas de guerra, en tiempos de juventud para Clemente Aguirre. Fondo “Ignacio L. Vallarta” de la Biblioteca Central “Dr. Manuel Rodríguez Lapuente”, CUCSH – Universidad de Guadalajara (consultado en febrero de 2017).

1.3. Intervención Norteamericana en México

Para inicios de 1846, Aguirre —con 17 años de edad— había concluido su instrucción como ejecutante de clarín y corneta de infantería, y resolvió incorporarse a la banda de música del Primer Batallón de Infantería del Distrito Federal, dirigida por su maestro José María Pérez de León.⁴² Como músico, se alistó para la defensa de Monterrey (21 y 23 de septiembre de ese mismo año), aunque el batallón al que pertenecía fue obligado a retroceder antes de acercarse a la capital neoleonesa, que tuvo que rendirse por capitulación luego de ardua y heroica resistencia.⁴³ Es así que, como señala Payno,

después de una derrota inmerecida y de una retirada humillante y penosa, llegaron los restos de nuestras tropas a [la ciudad de] San Luis [Potosí] en fines de octubre [de 1846]. Esos restos formaron la base del nuevo ejército que se organizó en la misma ciudad, y que pronto veremos combatir denodado en La Angostura. [...] [La ciudad de] San Luis, en donde continuaban los trabajos de fortificación, presentaba un aspecto de una plaza de guerra, en donde no se oía sino el marcial sonido de cajas [redoblantes] y clarines, las voces de mando y el estruendo de armas y caballos.⁴⁴

El siguiente episodio militar en aquella angustiosa y frustrante lucha, marcaría la vida de Aguirre, entonces de dieciocho años de edad y corneta de infantería en la División de Vanguardia bajo las órdenes del general Francisco Pacheco. En la batalla de Buenavista o La Angostura, del 22 y 23 de febrero de 1847, en un estrecho paso entre altas montañas sobre el camino entre Saltillo y San Luis Potosí, las tropas mexicanas —a pesar de resistir fuego y hambre, y estar muy cerca de la victoria— sufrieron las consecuencias de la ineptitud del general Santa Anna cuando caprichosamente obligó a sus fuerzas a retirarse en el momento menos oportuno.⁴⁵ Aguirre participó en aquella acción desde el inicio de las hostilidades hasta las escenas más cruentas, donde dejó su instrumento musical para tomar la bayoneta y terminar en combate personal. Herido de bala, fue rescatado por un cuerpo de sanidad y retirado a un campamento del Ejército mexicano.⁴⁶

⁴² Santoscoy, 1885: 1.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Payno (ed.), 1848: 66, 74.

⁴⁵ *Ibid.*: 99–104.

⁴⁶ Para el año de 1846 y hasta inicios de 1847 el nombre de Clemente Aguirre no aparece en las listas oficiales de los soldados registrados en el Archivo Histórico de la Secretaría de la Defensa Nacional; por lo visto no estuvo dado de alta como soldado de oficio, sino únicamente como “músico voluntario”. Las noticias sobre su participación en la Guerra de Intervención Norteamericana las comunica en parte Santoscoy (1885: 1) y con mayor detalle Juan José Villavicencio Chávez (1884–1958), músico militar quien estuviera entre los últimos alumnos de Aguirre en la Escuela de Artes y Oficios en el Colegio de San Diego, de Guadalajara.

Las tropas mexicanas retrocedieron de nuevo hasta San Luis y luego Aguirre fue trasladado a la Ciudad de México. Recuperándose en muy poco tiempo, se reincorporó como músico del Ejército Nacional y participó dando toques de corneta para la organización de la infantería mexicana en la batalla de Cerro Gordo, encontrándose enseguida en los heroicos combates de Churubusco y Chapultepec.⁴⁷

Bloqueados los caminos y garitas de la Ciudad de México por las fuerzas armadas de Estados Unidos, entre diciembre de 1847 y enero de 1848, Aguirre organizó una “banda de músicos indígenas”,⁴⁸ con la cual logró allegarse recursos para sobrevivir. Luego, como pudo, Aguirre volvió a su región natal,⁴⁹ originalmente con la idea de incorporarse a las guerrillas para articular la resistencia nacional pues, según Payno, “la guerra hecha con un buen sistema por medio de las guerrillas, nos parece que a la larga habría arruinado a los enemigos [norteamericanos] y dado el triunfo a la República”.⁵⁰ Pero Aguirre no participaría más en ningún frente militar, si bien habría de cooperar con el Ejército Nacional como director de bandas militares, lo cual efectivamente ocurrió durante la Intervención Francesa, en diferentes puntos de Jalisco y en el preámbulo de la defensa de Mazatlán bajo la jefatura del general Ogazón, en marzo de 1864.⁵¹

Un amplio repertorio musical alusivo a la guerra entre México y Estados Unidos se conserva en archivos y bibliotecas; por ejemplo, por parte de los autores mexicanos, la “plegaria” *Piedad Señor para tus hijos de Méjico* (1847), para tiple, coro y acompañamiento de piano, de Joaquín Martínez Falcón (biblioteca del Conservatorio Nacional de Música); los *Versos* del coronel José María Garmendia, dedicados a la Virgen de Guadalupe “en agradecimiento a la ida de los yankees del suelo mexicano” (archivo musical de la Colegiata de Guadalupe); la *Marcha patriótica* del capitán José María Luzuriaga (biblioteca del Conservatorio Nacional) y, por encima de estas tres obras —dada su pretensión artística—, el drama lírico escénico *Los yankees en el valle de México* (1851), para solistas, coro y orquesta, de Niceto de Zamacois (1820–1885), composición cuya “obertura” fue publicada en reducción al piano por la casa de Manuel Murguía (ejemplar en la biblioteca de la Facultad de Música de la UNAM, en Coyoacán).⁵²

Por parte de los autores estadounidenses merecen ser citadas *The battle of Resaca de la Palma* (Baltimore, 1849; Biblioteca del Estado de California en Los Ángeles) de

⁴⁷ Santoscoy, 1885: 1.

⁴⁸ Páez Brotchie, 1939: 3.

⁴⁹ Cf. Santoscoy, *loc. cit.*

⁵⁰ Payno (ed., 1848: 388); opinión que decididamente compartía el gobernador de Michoacán, Melchor Ocampo (1814–1861), y que los santanistas se negaron a considerar.

⁵¹ Para una introducción histórica a las bandas y toques militares de esta época, en el contexto mexicano, *vid.* Ruiz Torres, 2002.

⁵² Otro joven músico mexicano que participó intensamente en los combates contra el invasor estadounidense, y específicamente en las batallas de Peñón, Churubusco y Chapultepec, fue Cornelio C. Camacho (1831–1918), sin embargo se desconoce si este compositor escribió alguna pieza con tal alusión.

John Schell; *Smith's march* (Baltimore, 1849; *ibid.*), de Thomas J. Martin; y *Marche militaire* (Nueva York, 1851; *ibid.*), dedicada al general William Hall y compuesta por el irlandés William Vincent Wallace (1812–1865), músico que residió en la Ciudad de México entre 1840 y 1841, y a quien Payno menciona en su novela *El pistol del Diablo* como autor de valsés del repertorio para piano de las señoritas de la burguesía mexicana.⁵³

De regreso en su natal Ayo, Aguirre encontró refugio y permaneció allí unos meses antes de volver a la música y organizar una nueva banda civil, con la cual trabajó durante todo 1849 para fusionarla más tarde con la nueva Banda de Música de Atotonilco el Alto, dirigida por él mismo.⁵⁴ Finalizadas las acciones de guerra de la Primera Intervención Norteamericana, Aguirre volvió a las giras musicales por el centro del país, dando a conocer, entre 1850 y 1853, sus instrumentaciones sobre oberturas operísticas y aires regionales, al frente de dicha banda.



Batalla de Buenavista o La Angostura, que aconteciera los días 22 y 23 de febrero de 1847. Litografía coloreada, obra del artista alemán Carl Nebel (1802–1855). Se observan, en primer plano, tropas del Ejército de los Estados Unidos dirigiéndose a combatir al Ejército Nacional de México en las cercanías de Saltillo, Coahuila.

⁵³ Payno, 1859/1999: 133.

⁵⁴ En su boceto biográfico, al final de la segunda columna e inicios de la tercera, Santoscoy (1885: 1) dice: “Hacia el año de 1849 [Aguirre] se separó del [Batallón Nacional del Estado de Jalisco] para ir a formar a Atotonilco el Alto una pequeña banda de música”.

1.4. Profesionalización musical

No se conserva ninguna obra original de Clemente Aguirre escrita entre 1846 y 1856; durante ese período su producción creativa debió de ser escasa, pues el músico se concentró en mejorar el desempeño de las agrupaciones que encabezaba, con grandes limitaciones económicas y profesionales.⁵⁵ En cambio, en ese mismo período, Aguirre hizo numerosos arreglos para banda de alientos y durante sus continuas giras con las bandas militares comenzó a anotar algunas piezas de lo que más tarde sería su *Colección de jarabes, sones y cantos populares*, la cual se estudia en el capítulo 3 del presente volumen. Al mismo tiempo, su nueva vida en su hogar recién formado en Atotonilco, población de la región de los Altos de Jalisco, le permitió formalizar su tarea pedagógica, además de formar familia:

Allí, entre los naranjales y limoneros de aquella primorosa población [de Atotonilco], fue donde conoció a la Señora Doña Matilde Aguirre, con la cual contrajo matrimonio al año siguiente [inicios de 1851] y de cuyo enlace ha habido dos hijos: Adrián [...] y una niña que murió de muy corta edad.⁵⁶

De acuerdo con los registros de la parroquia de Atotonilco, el nombre completo de la esposa del filarmónico era Hilaria Matilde Romero López (1835–1918), hija de Cayetano Romero y Carmen López. Sus dos hijos nacieron en Atotonilco: Adrián de la Trinidad (1851–1894) y María Ysidora Elena Aguirre Romero (1854–1862).⁵⁷ Doña Matilde permaneció casada con Clemente hasta el fallecimiento de éste, y años después le siguió a su tumba en el Panteón Municipal de Mezquitán.⁵⁸ Al final de sus días, la viuda de Aguirre habitaba el departamento de dos plantas que fuera de aquel matrimonio, y el cual todavía existe, semidestruido, en la calle de Joaquín Angulo número 253, esquina con la de Liceo número 349, contraesquina del Mercado Alcalde, en el Centro de Guadalajara.⁵⁹ El único heredero suyo, Adrián,

⁵⁵ Las carencias y falta de profesionalización de las bandas de música en el ejército de Santa Anna durante el período señalado, hasta 1852, pueden inferirse de los contenidos publicados en la *Ordenanza militar para el régimen* (Ciudad de México, 1852), documento citado páginas atrás.

⁵⁶ Santoscoy (1885: 1). Tanto el trabajo de Aguirre en cuanto director de la Banda de Música de Atotonilco, como su residencia en esa población y la formación de su familia allí mismo, contribuyeron a la creencia (registrada por Reyes y Zavala, 1882: 11) de que Clemente Aguirre era originario de Atotonilco.

⁵⁷ En cuya memoria Clemente Aguirre escribió, en 1872, la danza habanera *Elena*, en el décimo aniversario de su prematuro deceso.

⁵⁸ Cementerio del cual los restos de Aguirre fueron extraídos en 1954, para trasladarlos a la entonces Rotonda de los Hombres Ilustres, hoy Rotonda de los Jaliscienses Ilustres. El obituario de Matilde Romero se publicó en el diario *El Informador* del 8 de marzo de 1918. Allí se menciona el domicilio de la calle Angulo número 253 (anteriormente número 15 ½), como residencia de la finada.

⁵⁹ Para el año 1890, el número 15 de la calle Angulo se reporta como casa de Aguirre (*vid.* Ruhland, 1896: 57) y para el año 1895 ese mismo domicilio se registra oficialmente con el

fue pianista y director asistente de su padre, y cursó estudios de matemáticas e ingeniería civil en el Liceo de Varones de Guadalajara donde más tarde fue profesor.⁶⁰ Desde 1879 vivió en la ciudad de San Luis Potosí y en 1885 volvió a la capital de Jalisco para acompañar a sus padres; en Guadalajara obtuvo empleo como profesor de matemáticas hasta su muerte, acaecida en 1894, a los 43 años de edad.⁶¹

A mediados de 1855 Clemente Aguirre regresó a Guadalajara, acompañado por su esposa y sus dos pequeños hijos, contratado para hacerse cargo de la dirección *in pártibus* de la Banda de Música del 1.º Batallón Ligero de Guanajuato, provisionalmente con guarnición en la capital de Jalisco.⁶² Un año después recibió la titularidad como jefe de la Banda de Música de Zapadores de Guadalajara, a donde trasladó a muchos de sus antiguos colaboradores para conformar en poco tiempo, un conjunto instrumental competente con el que viajó por el centro-occidente de la República mexicana.⁶³

Como intérprete de corneta, trompeta y clarinete, y luego como director y profesor de música, Aguirre fue reconocido por la comunidad artística local,⁶⁴ de manera

número 15 ½ (*vid.* Archivo Histórico Municipal de Guadalajara, ramo Obras Públicas, año 1895, exp. 40). Empero, en 1909 esa residencia cambia al número 253 de la calle Angulo. Esta numeración, que se ajustó a fines del porfiriato, es la que se conserva hasta ahora (año 2018). El edificio en cuestión es una gran estructura de dos plantas con techos altos y fue construido hacia 1880 con un primitivo criterio departamental, siguiendo una moda de la burguesía europea de la época. El ascenso económico y de clase social de Aguirre en su madurez profesional se documenta en el presente estudio, al final del subcapítulo 2.4. donde también se presenta una ilustración reconstructiva de la finca en mención.

⁶⁰ *El Mercurio* (Guadalajara, 10 jun. 1894; p. 3) dice: “El martes anterior [5 de junio] falleció el Sr. Ing. y Profesor de Instrucción Primaria D. Adrián Aguirre, quien desempeñó en otro tiempo, en el Liceo de Varones, la cátedra de Matemáticas y que era hijo del muy distinguido Maestro Sr. D. Clemente Aguirre. Adrián era voto en materias literarias y todavía en esta semana un periódico potosino recordaba con elogio la presencia de este joven entre los escritores más notables de S[an] Luis [Potosí]. Asimismo era filarmónico muy aventajado y suplía al Sr. su padre en la dirección de las magníficas bandas que ha formado el respetable maestro”.

⁶¹ El obituario publicado en *El Continental* (Guadalajara, 10 jun. 1894; p. 3) comunica: “El martes anterior próximo a las doce y veinte minutos de la noche murió nuestro particular y muy querido amigo el Sr. Profesor en Matemáticas, Adrián Aguirre, hijo del notable filarmónico Don Clemente del propio apellido. Damos el pésame a sus estimados deudos y hacemos votos porque el espíritu de Adrián disfrute ya de la paz eterna”.

⁶² Con la expresión *in pártibus*, Santoscoy (1885: 1) quiere decir que Aguirre no viajó a Guanajuato para dirigir dicha agrupación, sino que ésta quedó bajo su tutela los meses en que se estableció en Guadalajara, debido a la situación política en el estado de Guanajuato, progresivamente complicada hasta el estallido de la Guerra de Reforma.

⁶³ Romero, 1949: 20.

⁶⁴ Al respecto, Reyes y Zavala (1882: 11) dice: “Clemente Aguirre, profesor de corneta-pistón, de primera clase; excelente director de bandas militares e instrumentista de primer orden”. Santoscoy (1885: 2) añade: “Director de banda militar acaso sin rival en el país; instrumentista concienzudo y sabio conocedor de las más profundas reglas del divino arte”. Estas citas, aunque muy posteriores a la fecha aludida, reflejan sin embargo una opinión popular consolidada en las dos décadas pasadas.

que para el verano de 1857 en que se instaura la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes,⁶⁵ es electo representante de la música junto con los maestros Jesús González Rubio y Cruz Balcázar (1805–1870) y por exhorto de este último,⁶⁶ quien conocía a Aguirre desde los tiempos de su formación musical en la academia de González Rubio.

En el seno de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, constituida principalmente por pintores, escultores y arquitectos, se configuró otro gremio artístico especializado: la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, que tuvo vida propia y muy intensa, en paralelo con la de Bellas Artes, y a las cuales se debe el proyecto inicial de edificación del Teatro Degollado.

La Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia tuvo desde un principio dos objetivos prácticos: la creación de una orquesta sinfónica y de un coro de voces mixtas, y el establecimiento de escoletas para reclutar y educar a los músicos aficionados. Balcázar quedó como profesor responsable de la escoleta de instrumentos de arco, y Aguirre como responsable de la de instrumentos de aliento, en tanto que González Rubio se dispuso al adiestramiento del conjunto coral. Después de tres meses de ensayos, la Orquesta y el Coro de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia prepararon un concierto para darle la bienvenida a la Primera Exposición organizada por la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes;⁶⁷ concierto que con carácter patriótico se verificó en el viejo Teatro Principal de Guadalajara la noche del 15 de septiembre de 1857, con el estreno del himno *A Hidalgo*, compuesto para ese acto por Clemente Aguirre.⁶⁸

Aguirre escribió el mencionado himno *A Hidalgo* sobre la poesía homónima de la joven Esther Tapia, entonces de 19 años de edad y de franca simpatía liberal.⁶⁹ En años venideros, Tapia y Aguirre habrían de continuar su colaboración,

⁶⁵ Gremio encabezado por el pintor y arquitecto Jacobo Gálvez, y conformado por un grupo donde destacaban los pintores Felipe Castro, Espiridión Carreón, Gerardo Suárez, Felipe Gutiérrez, Miguel Gárate y Pablo Valdés, y los literatos Ireneo Paz, Aurelio Luis Gallardo, Alfonso Lancaster Jones y Epitacio J. de los Ríos.

⁶⁶ José de la Cruz Balcázar Villegas, bautizado en el Sagrario Metropolitano de Guadalajara, el 5 de mayo de 1805, hijo de Andrés Balcázar y María Josefa Villegas, fue un violinista, compositor, director y profesor de música, con una voluminosa producción religiosa y profana, y numerosos alumnos con quienes formó la primera orquesta sinfónica en Jalisco, en el seno de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia aquí mencionada. La mayor parte de su creación musical fue trasladada de la Catedral de Guadalajara al archivo musical de la Catedral de San Cristóbal de las Casas, donde se conserva.

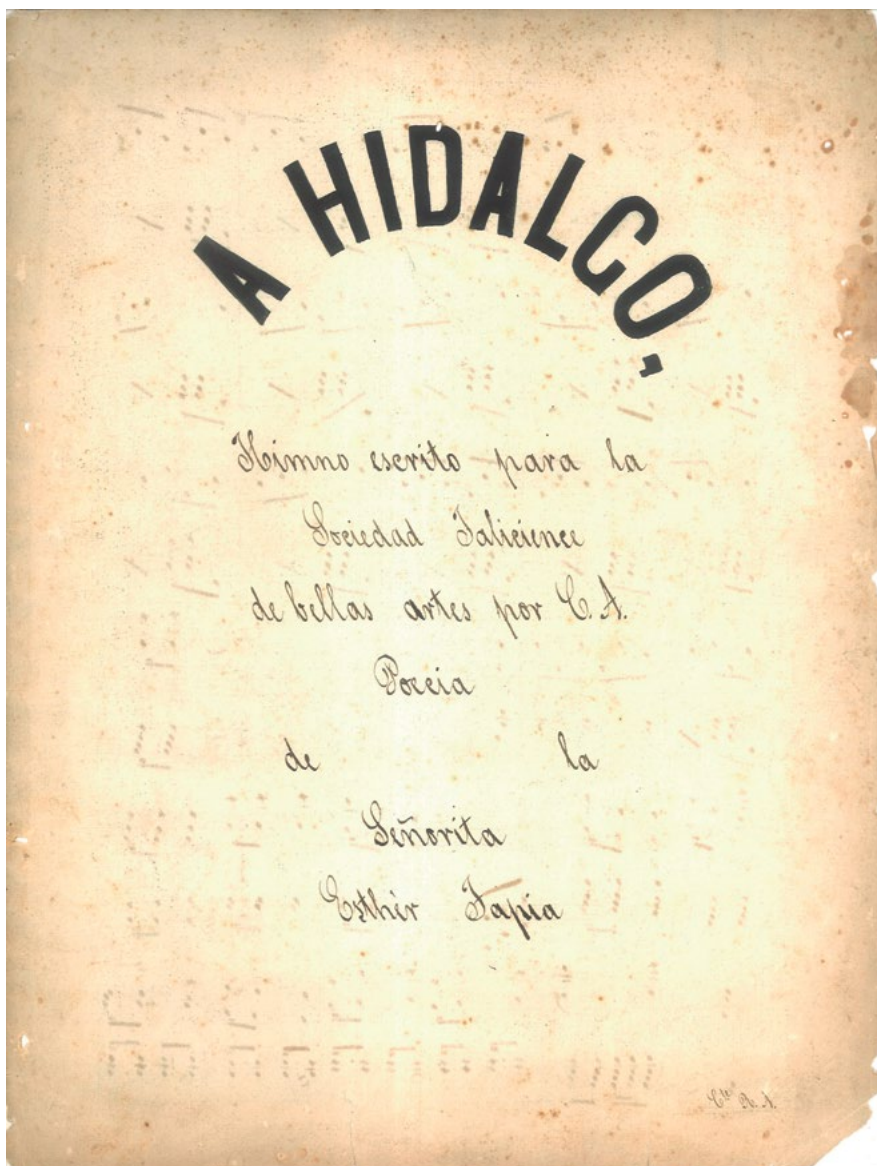
⁶⁷ Cf. Anónimo, *Primera exposición de Bellas Artes en Guadalajara, instalada la noche del 15 de septiembre de 1857*, Tipografía del Gobierno, a cargo de I. G. Cortés, Guadalajara, 1857.

⁶⁸ El manuscrito original de este himno *A Hidalgo* fue encontrado en perfecto estado de conservación, en mayo de 2017, en la biblioteca familiar del matrimonio Hans Röwer y María Eugenia Guzmán de Röwer, en la colonia Providencia, en Guadalajara. El documento llegó a dicha familia, originaria de Mascota, Jalisco, y aficionada al piano, como un obsequio hecho en 1964 al padre de la señora Guzmán, el abogado Ponciano Guzmán y Guzmán, juez del registro civil en Guadalajara, sin que se conserve noticia alguna sobre el donador.

⁶⁹ Esther Tapia de Castellanos y Álvarez del Castillo (*née* Esther Tapia Ruiz) (n. Morelia, Mich., 1837; m. Guadalajara, Jal., 1897) fue una de las escritoras más activas en el segundo romanticismo literario mexicano, exaltando temas nacionales, pero también religiosos. En su

especialmente para la realización de conciertos y recitales poéticos cuyo objetivo era reunir fondos para organizar en Jalisco la defensa del proyecto republicano y constitucionalista, frente a las amenazas de la Iglesia y del Partido Conservador.

niñez, luego de que murieran sus padres, fue adoptada por su madrina, Francisca Álvarez del Castillo, de quien heredó una cuantiosa fortuna, a la que se sumaron los bienes de su esposo, el empresario Fernando Castellanos, cuando éste murió. En su juventud fue intensa promotora de la causa liberal. Igualmente fue mecenas de jóvenes poetas, pintores y compositores jaliscienses, y tuvo una actuación importante en la modernización del periodismo en Guadalajara.



Portada del himno *A Hidalgo* (1857), panegírico constitucionalista con música de Clemente Aguirre y poesía de Esther Tapia, escrito con motivo del inicio de actividades de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes. El manuscrito original fue encontrado en 2017, en Guadalajara, en el archivo particular de la familia Röwer-Guzmán. Actualmente se conserva en el fondo reservado del CENIDIM, Ciudad de México. La caligrafía de este documento coincide con la de otros manuscritos del compositor, como las partituras originales de *El son de la lira* y *Flor de esperanza*.

Cabe aquí explicar con mayor detalle el proceso de formación de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, referido por varios historiadores del Jalisco decimonónico, y en el cual es notoria la actuación política de un grupo de liberales, partidarios de la Reforma constitucional de 1857:

Una vez radicado en Guadalajara el perito médico Jules Clement,⁷⁰ gran aficionado al arte musical, reunió los elementos más activos de la música regional y estableció la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia. Los fines de este gremio eran: I. Procurar a los enfermos inválidos y ancianos de profesión musical que lo necesiten, unos recursos en relación con sus necesidades; II. Fomentar el gusto por el arte, multiplicando a los profesores y ofreciendo a los aficionados ocasiones de ejecutar juntos; y III. Abrir a la parte más ilustrada de la población, un centro de reunión y difusión musical. Formulados estos estatutos, se nombró presidente honorario al general Anastasio Parrodi [1805–1867], gobernador del Estado [*sic*] de Jalisco; presidente efectivo al licenciado Jesús López Portillo [y Serrano], y vocales al licenciado José Luis Pérez Verdía, canónigo de la Catedral [de Guadalajara], al licenciado Guillermo Augspurg, cónsul de Alemania, y a los señores Manuel Corcuera, Manuel de la Cueva, Jules Clement y Cruz Balcázar, quien asumió la dirección de la orquesta de la Sociedad. La agrupación llegó a contar con 133 socios, según consta por la nómina publicada, entre los que figuran los más altos miembros de la aristocracia tapatía. La inauguración correspondiente se verificó el 22 de noviembre de 1857 con una solemne función religiosa en el templo del Sagrario Metropolitano [de Guadalajara], en la que tomó parte la orquesta de la Sociedad y pronunció el panegírico de la Santa Patrona fray Isidro Gazcón, del convento de La Merced. La instalación oficial tuvo lugar el 12 de enero inmediato en el salón principal de la Universidad, con un concierto vocal instrumental que fue muy concurrido. A un segundo concierto, realizado el día 22 inmediato [en el Teatro Principal de Guadalajara], asistió el presidente de la República, Benito Juárez, acompañado por sus ministros Melchor Ocampo, Guillermo Prieto y Manuel Ruiz.⁷¹

Desatada la Guerra de Reforma y con el gobierno federal bajo persecución de las fuerzas conservadoras, la descripción anterior se refiere al tiempo en que Guadalajara se improvisó como capital nacional, con la accidentada instalación del gobierno de Juárez y sus ministros en el Palacio de Gobierno local.⁷² Fue en este contexto en que Aguirre tomó parte en los tres conciertos señalados: el del 22 de

⁷⁰ En la Ciudad de México estrecho colaborador del filarmónico Charles Laugier, también inmigrante francés.

⁷¹ Muriá & Olveda, 1992: 422. Información resumida a partir de Iguíniz, “Las agrupaciones culturales de Guadalajara” (1963/1981: 274–275), fundada en hemerografía de la época.

⁷² De hecho, el 14 de marzo de 1858, el presidente Juárez y los miembros de su gabinete estuvieron a punto de morir asesinados por un pelotón de fusilamiento, mismo que fue desarticulado únicamente por la disuasión del poeta y periodista Guillermo Prieto (a la sazón ministro de Hacienda), con el discurso que comenzó con la frase histórica: “¡Levanten esas armas... levanten esas armas... los valientes no asesinan”.

noviembre de 1857 en el Sagrario Metropolitano; el del 12 de enero de 1858 en la Universidad,⁷³ y el del día 22 siguiente, en el Teatro Principal de Guadalajara, como se señala, ante Benito Juárez y sus ministros y generales, entre éstos Pedro Ogazón,⁷⁴ quien a partir de entonces favorecería a Aguirre. En su *Galería de músicos mexicanos*, Jesús C. Romero menciona que en aquella solemnidad “Aguirre fue designado para tocar en la ceremonia unas cuadrillas brillantemente arregladas por él, exprofesamente [*sic*] para el acto”.⁷⁵ Cuadrillas que, bajo el título *Noches de invierno*, compuestas y no “arregladas” por Aguirre, debieron de tener mucha resonancia local, por el tono amargo y envidioso del representante musical del bando conservador en Guadalajara, quien en 1862 escribiera: “No es suficiente el componer danzas y cuadrillas para ser un verdadero compositor de música; es necesario hacer obras de primer orden y dar el porqué de tales composiciones”.⁷⁶ En contraste, Ogazón le otorgaría a Aguirre la dirección en titularidad de la banda del 5.º Batallón de Infantería.⁷⁷

Pero desde la primavera de 1858 y hasta fines de 1860 se extendió una época particularmente compleja y de gran incertidumbre en la política regional, sacudida por la Guerra de los Tres Años, también llamada de Reforma, con la salida del partido liberal y una inestable sucesión de gobiernos conservadores,⁷⁸ hasta el violento regreso del general Ogazón a fines de 1860. Este período histórico fue el más difícil para Aguirre, pues quedó atrapado en una grave crisis política y en circunstancias imprevistas: el 22 de marzo de 1858, en los confines orientales de Guadalajara, en Tlaquepaque, el general Parrodi —mismo que había sido presidente honorario de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia— tuvo por fuerza que entregar la plaza al general conservador Luis G. Osollo, quien venía triunfante de Zapotlanejo con numerosos prisioneros y pertrechos de guerra. Con esa entrega, Osollo firmó el compromiso de respetar la vida de todos los militares, empleados y ciudadanos que

⁷³ Antiguo edificio del Colegio de Santo Tomás de Aquino. Sobre la importancia de ese edificio en la música tapatía del siglo XIX, *vid.* subcapítulo 2.3.

⁷⁴ El general Pedro Ogazón y Rubio era sobrino de Jesús González Rubio, primer maestro de música de Aguirre. Era, además, padre del pianista concertista Pedro Luis Ogazón (1873–1929). Fue secretario general de gobierno de Santos Degollado cuando éste fue gobernador de Jalisco, así como diputado durante el Congreso Constituyente que creó la Constitución de 1857; gobernador liberal de Jalisco (1858, 1860–63) y magistrado de la Suprema Corte de Justicia de la Nación (1868–74, 1878–83) y ministro de guerra y marina del primer Gabinete de Porfirio Díaz (1876–77).

⁷⁵ Romero, 1949: 20, 23.

⁷⁶ *Vid.* Mendoza Ciprés, 4 abr. 1862: 2.

⁷⁷ Titularidad que Aguirre ejerció a partir de noviembre de 1860, y con la que participó en movilizaciones contra la Intervención Francesa en costas de Jalisco y Sinaloa, entre febrero de 1864 y enero de 1865.

⁷⁸ En el período señalado, se sucedieron como gobernantes de Jalisco los señores José Quintanilla, Leonardo Márquez (quien alternó en la gobernatura en cuatro ocasiones, por salir de Guadalajara para combatir a los liberales), Luis Tapia, Adrián Woll, Pedro Valdés, Miguel Miramón y Severo del Castillo.

hubieran actuado o simpatizado con los constitucionalistas.⁷⁹ A los oficiales que certificasen a satisfacción sus rangos y nombramientos, se les convalidarían a prueba dentro del llamado “Ejército Restaurador”, bajo el mando de los conservadores.⁸⁰

En este panorama distorsionado por la guerra, Aguirre tuvo que abandonar su plaza de director de la Banda de Música del Cuerpo de Zapadores, disuelta mientras ocurría la huida del gobierno federal hacia Colima, y enseguida tuvo que aceptar —so pena de ser sometido a juicio militar— el puesto de director musical del Fijo de Guadalajara,⁸¹ bajo órdenes del nuevo gobierno conservador. Con ese cargo, Aguirre se vio obligado a dirigir la música en los homenajes públicos de Osollo y más tarde en las celebraciones oficiales de la Iglesia y el Partido Conservador, incluso en las procesiones de los jueves de Corpus Christi de 1858 y 1859, y en la parada militar durante los días 22 y 23 de junio de ese último año:

El batallón permanente “Fijo de Guadalajara”, [se] situará a las ocho de la mañana [de los dos días en mención] en el costado derecho de Palacio [de Gobierno], [con] la compañía de granaderos, con su música, para que se acompañe al Exc[elentísimo] S[eñor] Gobernador y comandante general a la iglesia Catedral, y tan luego como haya entrado la comitiva se colocará en el costado izquierdo del atrio en donde hará tres descargas [de armas], la primera al comenzar la misa, la segunda a la elevación [del Santísimo], y la tercera al concluir; igualmente situará la escuadra de gastadores para que sirva de escolta al Santísimo, por los costados del patio; la compañía de granaderos marchará tras su divina Magestad.⁸²

Mientras los rehenes liberales pasaban por esta humillación, se decretó la orden de disolver toda sociedad formada durante el régimen anterior, quedando suprimidas la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes y la Filarmónica de Santa Cecilia. El proyecto del gran teatro de Guadalajara adquirió el nombre de Teatro Alarcón,⁸³ que más tarde los constitucionalistas nombrarían Teatro Degollado en honor del jefe liberal Santos Degollado (1811–1861). Si bien la inauguración oficial del teatro ocurrió en 1866, durante el imperio de Maximiliano y en plena ocupación de las tropas francesas y conservadoras, desde los años de la Guerra de Reforma

⁷⁹ Pérez Verdía, 1952, III: 37.

⁸⁰ Cambre, 1904: 75.

⁸¹ Con el nombre de “Fijo de Guadalajara” los conservadores nombraron al batallón permanente para defender sus intereses en la capital de Jalisco.

⁸² Cambre, 1904: 264. Además, Pérez Verdía (1910, III: 69–70) ofrece mayores detalles de la banda (“música”) del Fijo de Guadalajara, bajo la dirección de Aguirre como prisionero de guerra, y que asimismo tuvo actuaciones en corridas de toros en la plaza El Progreso de Guadalajara, en honor de los generales conservadores.

⁸³ Nombre dado en memoria del dramaturgo novohispano Juan Ruiz de Alarcón (ca.1580–1639), por contraste con la denominación definitiva en honor del general Degollado, muy cercano, como ya se dijo, a Ogazón.

(1858–60) las etapas iniciales de su construcción fueron aprovechadas para escuchar conciertos con la banda de música del batallón Fijo de Guadalajara:

La obra [de edificación] fue iniciada con gran actividad que duró hasta los primeros meses del año 1858, en que desaparecido el gobierno liberal del Estado y emigrados los miembros de tal partido entre quienes se contaba el señor [Jacobo] Gálvez, permaneció abandonada por completo hasta febrero de 1859 en que nuevamente se hizo cargo de ella el eminente arquitecto [el mismo Gálvez], a quien para volver se ofreció toda clase de garantías; y así, la tarde del 3 de mayo del año en mención, con asistencia del gobernador reaccionario don Luis Tapia, que lo era por ausencia del general Márquez, la Oficialidad franca de la guarnición, Ayuntamiento y numerosos particulares, se colocó la clave que cierra la gran bóveda central del coliseo; el acto fue amenizado por la música del “Fijo de Guadalajara” que dirigía don Clemente Aguirre.⁸⁴

Finalmente, Aguirre logró negociar con el gobierno conservador para que se le conmutase la dirección musical del batallón Fijo, por el puesto de director de la banda de música en la Plaza de Toros “El Progreso”,⁸⁵ situada al costado poniente del Hospicio Cabañas. Aguirre se hizo cargo de esa banda en 1859 y 1860, época en que escribió los pasodobles toreros *Zopimpa* y *El chacó*, que se tocaron por muchos años en las corridas taurinas de Guadalajara. Fue precisamente un día de matanza de toros, el sábado 3 de noviembre de 1860, que las fuerzas del general Ogazón recuperaron la plaza de Guadalajara después de un prolongado bombardeo que destruyó parte de la ciudad, con numerosas pérdidas humanas y materiales para ambos bandos.⁸⁶

El trabajo forzado y provisional de Aguirre con los conservadores fue olvidado pronto. En cambio fueron valorados sus logros anteriores, por su dinámica participación en la Orquesta de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, que tuvo efecto en la consolidación de su profesionalización musical por la oportunidad de actuar como subdirector de la primera orquesta sinfónica jalisciense,⁸⁷ de manera que su desempeño fuera apreciado por la élite liberal junto con sus primeros

⁸⁴ Luis M. Rivera, 1860/1933, repr. en Páez Brotchie 1939: 3; asimismo en Hidalgo, 1966: 15.

⁸⁵ Plaza que había sido construida durante 1855. Fue demolida en 1979, como parte de la destrucción del casco histórico de Guadalajara, para completar la explanada de la llamada “Plaza Tapatía”.

⁸⁶ En este sentido, la crónica de Páez Brotchie (1939: 3) es inexacta: “El señor Aguirre continuó en el ‘Fijo de Guadalajara’ hasta el 3 de noviembre de 1860, día en que su cuerpo [militar], junto con algunos otros, se rindió al gobierno liberal triunfante, después del más prolongado y sangriento de los sitios que sufrió la ciudad [de Guadalajara]”. La información correcta es que Aguirre renunció a su plaza provisional en “El Progreso”, en noviembre de 1860, y de inmediato recibió la dirección de la Banda de Música del 5.º Batallón de Infantería bajo las órdenes del general Ogazón. De haber sido adicto al bando conservador y desleal a los liberales, Ogazón no habría entregado inmediatamente su principal banda de música a un traidor.

⁸⁷ Santoscoy (1885: 2) dice: “Nuestra ‘Sociedad Filarmónica’ le llamó su subdirector” (comillas en el original). Al mismo tiempo, y por gestión de Clement y Laugier, Clemente

agentes de política cultural: Jules Clement (1807–1881) y Charles Laugier (1812–1889), tan próximos al presidente Comonfort, como más tarde a los precursores del Conservatorio Nacional a través de Alfredo Bablot (1818–1892) y Aniceto Ortega (1825–1875),⁸⁸ cuya *Marcha Zaragoza* dirigiría Aguirre a lo largo de los años de la República restaurada.

La cercanía política y profesional de Laugier, respecto del capitán José María Pérez de León —referido ya como profesor de Aguirre en la Ciudad de México—, se manifestó en una reglamentación y modernización de las bandas militares mexicanas con miras hacia una profesionalización sustentada en el modelo francés, con toda ironía implícita por cuanto esa inspiración cultural y “científica” aceptada por los liberales mexicanos, chocaría frontalmente con la voluntad de Napoleón III por posesionarse de México. El “Proyecto musical” de Laugier, dirigido al ministro de la guerra, general Jesús González Ortega, muy próximo a los protectores de Aguirre y en particular a Ogazón, se expone en la gacetilla de la primera plana de *El Monitor Republicano* de la Ciudad de México, el 12 de marzo de 1861:

La música ocupa un lugar muy importante en la historia de los pueblos [...] Lo que nos hace considerar la música como un arte eminente y esencialmente útil, es su facultad suprema de hacer nacer los sentimientos belicosos, despertar el valor, escitar [*sic*] el ánimo, inspirar a los que combaten por su amada patria [...] En las maniobras [militares] arregla el paso, determina las evoluciones. En las marchas forzadas sostiene al soldado, le acorta el camino, y le hace olvidar todas sus fatigas. Lejos del campo de batalla, le distrae en sus momentos de ocio, y ameniza su monótona vida cuando está en guarnición.

En ningún país se encuentra quizá tan desarrollado como en México el gusto musical. El mexicano nace músico. Si el arte llegase a cultivar ese prodigioso instinto natural, un sinnúmero de artistas de un talento eminente se elevarían [*sic*] entre nosotros, y causarían la admiración de las naciones cultas del antiguo continente [...]

La experiencia [*sic*] propia que he adquirido durante ocho años de permanencia en México, me ha convencido de que no solo era susceptible de remedio el estado ruinoso de la actual organización de las bandas militares, sino de que existen elementos intrínsecos militares para formar unos cuerpos que serían otros tantos modelos de disciplina, precisión, buen gusto y demás cualidades que deben adornar al hombre que abraza la doble carrera de filarmónico y militar.

Este conocimiento, unido a las insinuaciones y súplicas reiteradas de muchos jefes respetables del ejército, me han inducido a formar el proyecto de fundar bajo la alta e inmediata protección de V[uestra] E[xcelencia], un gimnasio musical que tendrá por objeto y por bases especiales, la reforma y reorganización fundamentales de las bandas

Aguirre fue admitido como miembro de la Sociedad de Santa Cecilia en la Ciudad de México (Santoscoy, *loc. cit.*).

⁸⁸ Plantel fundado con ese nombre hasta 1877, sin embargo como resultado de los trabajos precursores de la tercera Sociedad Filarmónica Mexicana, creada en enero de 1866 con la participación de los mencionados Bablot y Ortega, así como de Agustín Caballero, Tomás León, Ignacio Durán, Julio Ituarte y Melesio Morales, entre otros.

militares, que forman una parte tan útil y esencial de los batallones de cuerpos nacionales y del ejército permanente de la República mexicana. [...]»⁸⁹

Derrotados los conservadores al término de la Guerra de Reforma, y con el regreso del gobierno liberal en Jalisco, se tiene noticia de un gran baile ofrecido en la Universidad de Guadalajara el 6 de abril de 1861, para celebrar el triunfo de Ogazón —victoria pírrica— sobre las tropas insurrectas del nayarita Manuel Lozada, el *Tigre de Álica*. En dicho baile, la banda del 5.º Batallón, siguiendo en lo posible las reformas de Laugier bajo la batuta de Clemente Aguirre, interpretó vales, danzas habaneras, polcas y chotises. Con motivo de ese festejo y aludiendo a un grueso listón rojo en el cuello del vestido de la hermana del gobernador, Maura Ogazón y Rubio,⁹⁰ Aguirre compuso la polca-mazurca *La banda roja*, pieza que se convirtió pronto en una de las creaciones musicales más conocidas en la República, como signo liberal, pues Ogazón llevaba ese adorno a propósito para sugerir la radicalización de la lucha contra los conservadores: “La señorita Ogazón fue tenida en Guadalajara como el guión de la moda entre las damas del Partido Republicano [o sea, liberal] y primera en usar el calzado de seda verde que simbolizaba al Partido Conservador”;⁹¹ esto último significa que Maura Ogazón calzaba unas zapatillas verdes con las cuales simbólicamente *pisoteaba* al bando conservador. Tal era el estado político de Jalisco en aquel momento.

A inicios de 1862 la partitura de *La banda roja* fue enviada al editor musical de la Ciudad de México, Manuel Murguía, quien publicó la pieza como *La bandera roja*, es decir, abiertamente como símbolo liberal “rojo”, en representación de los liberales radicales, quitándole a esta polca su contexto regional, jalisciense, para buscar un contexto nacional.⁹² Murguía omitió el nombre del autor para no comprometer

⁸⁹ Enseguida Laugier despliega allí mismo los 18 “Artículos” que irían a consituir el reglamento modernizador para las bandas de música en el Ejército Nacional de México, en tiempos de la Intervención Francesa; artículos que aquí se omiten por falta de espacio. Baste decir que la propuesta central de Laugier, de crear un “gimnasio musical”, contemplaba formar en la Ciudad de México una selección de 400 jóvenes músicos que al terminar sus estudios tendrían que distribuirse en los estados de la República, cediendo su lugar, sucesivamente, a igual número de estudiantes provenientes de distintas partes del país. En particular, por la ironía aquí señalada, sobresale el Artículo 13: “Los instrumentos [musicales] que se emplearán en dicho Gimnasio, serán los mismos que Napoléon III ha adoptado en todas las [bandas] músicas francesas”.

⁹⁰ Maura Ogazón y Rubio era sobrina del filarmónico Jesús González Rubio, y madre de la pianista y precursora de la moderna musicología en México, Alba Herrera y Ogazón (1885–1931). Estuvo casada con Eduardo Santos Herrera, gramático y periodista liberal (cf. Herrera y Ogazón, 1931: 9).

⁹¹ Benítez, 1946, comentario en el anexo de imágenes, p. 6.

⁹² El envío de esta polca-mazurca al editor Murguía lo habría ordenado el propio gobernador Ogazón, con el beneplácito del presidente Juárez y sus ministros Guillermo Prieto y Francisco Zarco, liberales *rojos* que contribuyeron a la divulgación de esta pieza musical en distintas ciudades del país, en momentos en que otro gran liberal, Melchor Ocampo, era ultimado por los conservadores. Luis Pérez Verdía, en su *Historia particular* (1911, III: 179) cita la manera en que se gestó *La banda roja*, y cómo adquirió fama inmediata. En tiempos más cercanos, Celia

a Aguirre en este acto de propaganda política,⁹³ cuando ya corrían rumores por el juego conceptual entre el nombre de la pieza musical y su relación con la banda que dirige Aguirre, convertida en icono de los liberales rojos.⁹⁴

El 24 de enero de 1862, el general Ogazón firmó con Lozada los Tratados de Pochotitlán,⁹⁵ por el que las tropas de El Tigre de Álica se dispersaban, se derogaban las leyes y decretos en su contra, y el gobierno federal tomaba en sus manos la causa agraria y administrativa de la nación cora.⁹⁶ Como gesto de gratitud por el apoyo otorgado, Aguirre le dedica entonces a Ogazón el chotis *La paz de Jalisco*, estrenado en un concierto militar en el Palacio de Gobierno de Guadalajara, con la mencionada banda del 5.º Batallón de Infantería.

Pocas semanas después, ante la inminencia del ataque de las tropas invasoras francesas y de los colaboracionistas conservadores, en marzo de 1862 comenzaron en Guadalajara los recitales, conciertos y tertulias organizados por las poetas Isabel A. Prieto de Landázuri (1833–1876) y Esther Tapia —ya mencionada a propósito del himno *A Hidalgo*—, con el fin de reunir fondos en apoyo de la causa republicana. Con motivo de estos conciertos, Aguirre continuó al frente de la Banda del 5.º Batallón, además de participar en recitales de música de cámara donde él tocaba la corneta de pistones con acompañamiento de piano y de instrumentos de arco. También en este contexto compuso el chotis *La hija de las musas* y el vals *Esther*, obras dedicadas, respectivamente, a las mencionadas señoras Prieto y Tapia, quienes encabezaron un fervoroso proyecto de beneficencia en preparación para la defensa nacional.⁹⁷

del Palacio recupera el asunto en su novela histórica *No me alcanzará la vida* (2008): “Clemente Aguirre, un joven de perilla oscura y ojos inteligentes y soñadores, se levantó del banquillo del pianoforte y pidió silencio. —La siguiente composición la dedico a todos los liberales que han creído en las posibilidades del futuro de nuestra patria. La he titulado *La banda roja*”.

⁹³ En 1994 un manuscrito de *La banda roja* se encontraba en la biblioteca de la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara; junto con otros dos manuscritos de Aguirre (*El son de la lira* y *Flor de Esperanza*) ese documento desapareció cuando tal biblioteca se movió en 2001, del segundo al primer piso en su sede en el exclaustro de San Agustín, en el centro de Guadalajara. De la edición de Murguía se conserva sólo un ejemplar en el Fondo Reservado de la Biblioteca de las Artes, en la Ciudad de México.

⁹⁴ Para una introducción al concepto de los liberales mexicanos radicales durante la Guerra de Reforma y el Segundo Imperio, conocidos como “liberales rojos”, *vid.* García Cantú, 2005: 205–206.

⁹⁵ Población a 35 km al noreste de Tepic, a medio camino entre esta ciudad y el río Santiago.

⁹⁶ En Agustín Rivera (1891/1994: 95): “El 20 de enero [de 1862], se reunieron en la laguna de Pochotitlán don Rafael Valle y don Carlos Rivas, el primero comisionado por Ogazón, y el segundo por Lozada, para arreglar el término pacífico de la guerra, y estipularon unos convenios por los cuales quedaron disueltas las fuerzas de Lozada y a disposición del gobierno”. A partir de dichos convenios, el gobierno juarista actuó para separar el Séptimo Cantón de Jalisco y sentar las bases para la creación del distrito militar de Tepic, reconocido luego como estado de Nayarit por la Constitución de 1917.

⁹⁷ *Cf. El País*, Guadalajara, 25 mar. 1862, p. 3: “*La hija de las musas*. Este es el título de un scotish [*sic*] compuesto por el distinguido profesor C. Clemente Aguirre, dedicado a nuestra

La larga nota publicada en *El País, Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Jalisco*, del 11 de septiembre de 1862, permite conocer que dichos conciertos y tertulias se extendieron durante julio, agosto y septiembre de ese año, tanto en el Palacio de Gobierno y la Plaza de Armas, como en el salón principal de la antigua Universidad de Guadalajara, con la participación musical de Aguirre, transcurrida ya la batalla de Puebla (5 de mayo de 1862) y en momentos en que Jalisco era amenazado por el ejército francés:

En los tiempos presentes, tiempos de angustia para la patria, de angustia para nosotros, de angustia general, en fin, hubo un pensamiento feliz que, llevándose a cabo, vino a solazarnos: las jóvenes más hermosas de nuestra sociedad harían una manifestación pública de sus talentos filarmónicos, y el producto se había de invertir en el alimento y curación de nuestros hermanos que están al frente del enemigo. Un proyecto tan nuevo, y en una capital en que la suma timidez es una de las dotes del bello sexo, había de tener mil dificultades, mas todas las dificultades se superan cuando hay patriotismo y el deseo de hacer el bien posible. [...]

Aumentó el entusiasmo y si se quiere aun el gusto por la música, y se pensó en que el siguiente [concierto] se diese en el Teatro Principal para utilizar mayor número de localidades, y para que la función tuviera mayor lucimiento. Los mismos señores [Refugio] Gutiérrez y [Clemente] Aguirre, y la simpática señorita Esther Tapia, que hoy honra nuestra capital con su presencia, trabajaron para vencer las nuevas dificultades que se presentaban, pero trabajaron con éxito. Una de las mayores fue la consecución de un piano de cola que, como la primera vez, prestó el Señor [Teodoro] Kunhardt, extranjero a quien estamos vivamente agradecidos, tanto más, cuanto que no pudo conseguirse uno de alguna familia mexicana, a pesar de que la señorita Tapia anduvo personalmente pidiéndolo sin fruto. Reciba la señorita Tapia el débil tributo de nuestra gratitud [...] Quedó al fin arreglado el concierto y se verificó la noche del 5 del corriente [septiembre de 1862]. ¡Cuán se extasiaba nuestra alma al oír las divinas voces de las señoritas Nicole y Zubieta, Dolores Riebeling, Amalia y Ruperta Arce, y D[ña] E[ugenia] de Chiafino [sic, por Schiaffino], acompañada del Señor Chiafino [*idem*] y José Prieto! ¡Cuán admirábamos la destreza de las señoritas Carolina y Dolores Riebeling, Dávila y Vizcarra en el piano y Aguirre en la corneta pistón! [...]

Notable es en esta crónica, el acaparamiento de los pianos de cola por parte de las familias conservadoras de Guadalajara, que se opondrían a facilitar para la causa republicana y liberal, el instrumento emblemático de su opulencia. También notable es el apoyo dado a estos conciertos por parte del empresario y cónsul de Prusia en Guadalajara a partir de 1855, Teodoro Kunhardt (1816–1892), motivado no tanto por su simpatía liberal mexicana, como por su aversión a los franceses y por la misión política que desarrollaba en Jalisco para beneficio de su lejana patria y del

ilustre poetisa la Srita. Isabel A. Prieto⁹. Con información complementaria transmitida por el historiador Rubén Rodríguez García (Guadalajara, 2015).

káiser.⁹⁸ Sobresale asimismo la mención de Eugenia Blanco de Schiaffino,⁹⁹ maestra de la célebre concertista Elena Padilla Merino (1871–1965), y de la “señorita Vizcarra”, probablemente María Lorenza Vizcarra, tía de los hermanos Fernando y Manuel Rodríguez Vizcarra, pianistas discípulos de Guillermo Meyer (1846–1912), alemán y muy cercano a la familia Kunhardt;¹⁰⁰ además de las pianistas Carolina y Dolores Riebeling Rivera (1847–1934), asimismo de familia alemana y muy cercanas a Luisa Quevedo de Kebe (1837–1900), pianista también.¹⁰¹

⁹⁸ El opúsculo *Apuntes biográficos del Sr. D. Teodoro Kunhardt, cónsul del Imperio alemán*, impreso por el Ayuntamiento de Guadalajara (Peña y Cordero, 1892; 16 pp.), dice de tal personaje: “En 1855 nombrósele Cónsul de Prusia en Guadalajara, por el Rey Federico Guillermo IV; en 1869 Cónsul de la Confederación Alemana del Norte, por el Rey Guillermo, y en 1871 Cónsul del Imperio Alemán por el Emperador Guillermo” (p. viii), y más adelante: “Durante la época fatalmente memorable en que el nefando Imperio francés hizo invadir con sus legiones nuestro suelo y derramar nuestra sangre, el Sr. Kunhardt aprovechó ocasiones propicias para ejercer sus sentimientos benéficos de concordia y de protección para la ciudad [de Guadalajara]. Por el cumplido y acertado desempeño de su misión consular en aquellas difíciles circunstancias, recibió del Rey Guillermo I como recompensa, en 1.º de mayo de 1867, una condecoración: la Cruz del Águila Roja, de 4.ª Clase” (pp. xiii–xiv). Junto con Guillermo [Wilhelm] Augspurg, mencionado en el subcapítulo anterior, Kunhardt habría sido de enorme utilidad para el diseño de estrategias en el fortalecimiento de los intereses de Prusia sobre México, en conflicto con el régimen de Napoleón III, y como antecedente de la Guerra Franco-Prusiana (1870–71). Más tarde durante el porfiriato, tanto Kunhardt como Augspurg tendrían desempeño importante en maniobras de inteligencia en el Pacífico mexicano y en Centroamérica, para intentar detener las ambiciones norteamericanas sobre la región. En este sentido, Kunhardt y Augspurg parecen estar directamente relacionados con el exilio y ocultamiento del filarmónico Miguel Meneses en la República de El Salvador (tema abierto en mi libro sobre Benigno de la Torre, publicado por el CENIDIM, 2018), con objetivos que requieren mayor investigación.

⁹⁹ *Née* Eugenia Blanco Lavateur, quien contrajera matrimonio con Mariano Schiaffino Vallarta, a su vez primo de Ignacio L. Vallarta, gobernador de Jalisco, mencionado en el subcapítulo 2.6.

¹⁰⁰ Padre de una célebre familia de músicos jaliscienses, el pianista Guillermo Meyer (1846–1912), originario de Hamburgo, tenía su academia musical en la calle del Palacio, número 13, o sea una cuadra al sur del Palacio de Gobierno de Guadalajara (cf. *El País. Periódico oficial del Gobierno del Estado de Jalisco*, Guadalajara, 5 jun. 1869, p. 4; números sucesivos del mismo periódico reproducen el mismo aviso en que Meyer, publicado por error Mewer, se anuncia como profesor de piano). En su nota para el 22 de julio de 1888, Aurelio Hidalgo (1966: 162) dice que “don Guillermo Meyer [era un] pianista muy estimado en esta ciudad [de Guadalajara]”.

¹⁰¹ Integrante de una rica familia jalisciense asentada en Tepic, Luisa Quevedo contrajo matrimonio con el empresario y pianista aficionado Adolph Kebe, de nacionalidad alemana; sus hijos Luisa (violinista), Carlos (chelista) y Adolfo Kebe (pianista), estudiaron bajo la guía de Benigno de la Torre en su Academia de San Diego, en Guadalajara, entre 1886 y 1891, y tuvieron activa participación en la vida musical de Guadalajara (con información proporcionada por el arqueólogo e historiador Otto Schöndubbe Baumbach, nieto de Luisa Kebe; Guadalajara, 2017).



Retrato al óleo de la poetisa Maura Ogazón y Rubio (1841–1919), hermana del gobernador de Jalisco, general Pedro Ogazón, miembros de una familia de músicos; madre, en segundas nupcias, de las pianistas Judith y Alba Herrera y Ogazón (1885–1931). Mientras que el general Ogazón, sobrino del filarmónico Jesús González Rubio, fue padre del célebre concertista y compositor Pedro Luis Ogazón (1873–1929), profesor de piano de Carlos Chávez (1899–1978). Nótese en este retrato, la banda roja que circunda el cuello del personaje, como símbolo de los liberales *rojos*, y que motivó el título de la polca-mazurca *La banda roja*, compuesta por Clemente Aguirre la primera semana de abril de 1861. Óleo sobre tela, fechado ese mismo año, obra del pintor tapatío José Pamplona Velasco (1843–1867), primer esposo de la retratada. Pinacoteca del Museo Regional de Guadalajara (registro 10-292414, formato 67 × 47 cm).



Fachada del Teatro Degollado de Guadalajara en 1866, cuando se inauguró estando todavía inconcluso (nótese la ausencia del frontispicio), por urgencia política del Partido Conservador, que llamaba al edificio Teatro Alarcón en vísperas del derrumbe del Segundo Imperio mexicano. Frente a la fachada se aprecian las pilastras originales antes de la construcción del antiguo frontispicio del teatro. En la parte inferior derecha de la imagen, el viejo Parián de Guadalajara, construcción contemporánea al teatro y que fue quemada y demolida para abrir la Plaza de San Agustín. Xilografía de autor desconocido. Archivo histórico del Teatro Degollado.

1.5. Intervención Francesa y Segundo Imperio

Gracias a un documento publicado por el gobierno del general Ogazón,¹⁰² donde aparecen los nombres de los aprendices e información sobre las actividades de la Escuela de Artes y Oficios de Guadalajara, es posible saber quiénes, para mayo de 1863, fueron los primeros alumnos de Aguirre en ese establecimiento. Éstos fueron los clarinetistas Tomás Robledo y Lorenzo Santibáñez; el cornetista Juan Cortés, y el violinista y director de orquesta Diego González, todos los cuales se convertirían en sobresalientes músicos profesionales.¹⁰³ En palabras de Santoscoy, “la brillante enseñanza [musical] que de tal clase en esos establecimientos se daba, quedó probada por medio de los magníficos exámenes públicos a que sus alumnos se sujetaron y que les grangeaban las mejores proposiciones y contratas para fuera del Estado”.¹⁰⁴

El historiador Páez Brotchie señala que la Escuela de Artes y Oficios se fundó el 1.º de marzo de 1842 en el antiguo Colegio de San Juan, por el gobernador del entonces Departamento de Jalisco, general Mariano Paredes Arrillaga (1797–1849).¹⁰⁵ Originalmente este plantel tuvo sede en el Hospicio Cabañas, pero, como indica el cronista José T. Laris, a partir de 1890 también tuvo actividad permanente en el Colegio de San Diego.¹⁰⁶ La Escuela tenía carácter de beneficencia pública y, según Gibbon, perseguía finalidades de “educación”, “instrucción” y “reforma” para los ciudadanos de “cierta clase y antecedentes sociales”, en paralelo con la Penitenciaría de Escobedo y el Hospicio donde la Escuela de Artes no interrumpió sus clases de música durante el porfiriato, separando a los alumnos por edades y por secciones varoniles y femeniles.¹⁰⁷

¹⁰² “Estado que manifiesta el número de alumnos que habitan en la Escuela de Artes, con expresión de los oficios a que están dedicados, tiempo que tienen de estar en el establecimiento, régimen de esta casa, y noticia, tanto de los fondos con que cuenta, como de los gastos que en él se erogan”, en el doc. *Previsiones acordadas por el C. Pedro Ogazón, gobernador del Estado, que deben formar parte del reglamento que rige la Escuela de Artes*, Guadalajara, mayo de 1863.

¹⁰³ En este contexto, Páez Brotchie (1939: 3) añade los nombres de los clarinetistas Antonio y Pedro Gallardo, Macario Canchola, Gregorio Rueda y Luis España, quienes debieron de estudiar bajo la tutela de Aguirre a partir de enero de 1863.

¹⁰⁴ Santoscoy, 1885: 1.

¹⁰⁵ Páez Brotchie, 1939: 3.

¹⁰⁶ Laris, 1935: 3. Colegio sito en la calle del mismo nombre, actualmente calle del General González Ortega, entre Angulo y Garibaldi, en la misma cuadra del templo de San Diego de Alcalá. Dice Laris (*loc. cit.*) “La Escuela de Artes [y Oficios] del Gobierno del Estado, estaba en esa época [1890] en el antiguo colegio de San Diego, con 12 educandos sujetos a la disciplina militar” (el número 12 en esta nota es un error de imprenta, pues el Archivo Municipal de Guadalajara consigna para aquellos años alrededor de 120 estudiantes).

¹⁰⁷ Cf. Gibbon, 1893: 105–106, 300. Más tarde, durante la gestión del gobernador Manuel M. Diéguez (1874–1924), en 1915 este plantel se transformó en Escuela Politécnica y durante un breve período (1938–1945) volvió a ser Escuela de Artes y Oficios, para quedar en definitiva como Escuela Politécnica de Guadalajara, despojada de su original programa de artes,

Como ya señalan los dos subcapítulos anteriores, Aguirre participó como director acompañado por sus nuevos y más aventajados discípulos de la Escuela de Artes que se incorporaron a la Banda del 5.º Batallón de Infantería, para prestar sus servicios en apoyo a la organización de las brigadas encabezadas por los generales liberales Ogazón y Corona en diferentes lugares de Jalisco y Sinaloa, entre febrero de 1864 y enero de 1865, en defensa de la República.¹⁰⁸ Luego, con el triunfo parcial de los conservadores y ante la ocupación de Guadalajara por el ejército francés de Napoleón III, las principales bandas de música de la ciudad pasaron a la dirección de oficiales del ejército intervencionista. En palabras del cronista Cornejo Franco:

En esos años del [18]64–65 los tapatíos contaron con las audiciones de bandas militares como la del Séptimo Batallón de Cazadores de a Pie, que dirigía Julian Sabardiel, la del Primer Batallón Ligero de Jalisco, la del Segundo Batallón Móvil de Jalisco, la de la Gendarmería de Guadalajara, también llamada Música del Escuadrón [de] Gendarmes de Guadalajara; en uno de los programas de ésta encontramos [la] redowa, *La Guadalupeña*, de la que es su autor [un tal] Bourginal.¹⁰⁹

Así, en febrero de 1865 Clemente Aguirre se retiró nuevamente en su región natal, donde fundó la Banda de Música de La Barca,¹¹⁰ población en el centro-oriente de Jalisco también muy próxima a su originario Ayo, en los límites con el estado de Michoacán, a 30 kilómetros al sur de Atotonilco y donde el músico se refugiara al término de la Intervención Norteamericana, casi veinte años atrás. Al frente de dicha agrupación, Aguirre organizó a sus músicos sin posibilidad de ningún apoyo del gobierno republicano, en ese momento en crisis, y tampoco sin ayuda alguna del bando conservador. De este modo la agrupación actuó como organización civil, precedente de la moderna Banda Municipal de La Barca.¹¹¹ Después de

y ocupada exclusivamente en la enseñanza de oficios relacionados con mecánica y electricidad, ocupando su sede en la porción poniente de la antigua Escuela Vocacional (hoy Centro Universitario de Ciencias Exactas e Ingenierías, Universidad de Guadalajara). La Banda de Música de la Escuela Politécnica se debilitó hasta desaparecer en 1981.

¹⁰⁸ Para un resumen de las señaladas campañas militares, *vid.* Cabrera, 1890, pp. 171 y 304–306.

¹⁰⁹ Cornejo Franco (1945: 191). Esta nota llama la atención sobre el hecho de que, paradójicamente, fueron los invasores franceses quienes fundaron con tal nombre la Banda de Música de la Gendarmería de Guadalajara, denominación cancelada por la República restaurada en 1867, pero recuperada por el afrancesamiento de la dictadura porfirista, en 1889, como Banda de Música de la Gendarmería del Estado de Jalisco.

¹¹⁰ Santoscoy (1881:1), información que repiten Romero (1949: 20), así como el opúsculo *Jalisco a sus músicos distinguidos, pequeñas biografías*, Gobierno de Jalisco, Guadalajara, 1963.

¹¹¹ La Banda Municipal de La Barca se estableció en 1906, y alcanzó tal progreso en los años siguientes inmediatos, que, como reporta E. Santiago Sahagún (1989: 23): “Ya en 1910 nuestra población [La Barca] justificadamente se enorgulleció por haber obtenido la Banda de Música Municipal (dirigida por el Maestro J[osé] Jesús N. Aguirre), el primer sitio entre todas las similares que participaron en la recordada competencia estatal [en los festejos del centenario

numerosas actuaciones en poblados del Bajío, en la confluencia de los estados de Jalisco, Guanajuato y Michoacán, aquella banda se disolvió en septiembre de 1865, cuando Aguirre regresa a la capital jalisciense.¹¹²

En junio de aquel año, Aguirre se estableció una vez más en Guadalajara por solicitud de la prefectura conservadora de Jesús López Portillo y Serrano, que conocía a Aguirre desde la fundación de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia en 1857, y quien ahora pedía ayuda para evitar el derrumbe de la educación pública local, encomendándole a Aguirre las clases de música en la Escuela de Artes y Oficios en el Hospicio Municipal de Guadalajara.¹¹³ Por la apremiante necesidad económica para mantener a su familia en tiempos de guerra, Aguirre aceptó bajo condición explícita de no obligarse a participar en ningún acto político del bando conservador, que ya mostraba signos de fatiga.

En el preámbulo a la derrota del Segundo Imperio, en agosto de 1866 Aguirre aceptó el puesto de director de enseñanza musical en la misma Escuela de Artes y Oficios de Guadalajara, no sin antes exigir garantías que le permitieran alcanzar un real avance educativo,¹¹⁴ lo cual se cumplió finalmente tras la consolidación del gobierno republicano en Jalisco, en diciembre de ese mismo año, a partir de la gestión del general Eulogio Parra. El maestro Aguirre tuvo que hacer grandes esfuerzos para transformar dicho plantel en una institución eficaz y respetable, pues

agotada por una permanente crisis económica del estado [de Jalisco] y del país [la Escuela de Artes y Oficios] había derivado en una institución de beneficencia; un internado para niños pobres en donde se mezclaban huérfanos y delincuentes juveniles que

de la Independencia de México]”; paréntesis en el original, que abre la cuestión sobre si tal director tenía vínculos familiares con Clemente Aguirre, para entonces ya fallecido. Con la Revolución mexicana, la actividad de esta banda padeció numerosas dificultades, hasta que volvió a reorganizarse a partir de 1920.

¹¹² Cf. Santoscoy (1885: 1) dice que “cuando los invasores franceses entraron a Guadalajara [...] Aguirre se retiró a La Barca, en donde permaneció hasta que aquellos comenzaron a abandonar el territorio nacional”. Con mayor exactitud, sabemos que Aguirre ya estaba de regreso en Guadalajara a fines de 1865, por la publicación con su nombre al final del *Reglamento de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, hecho en 1858 y reformado en 1865*, impreso ese mismo año. Por su parte, Castañeda (1970: 10) resalta el vínculo que Aguirre mantuvo durante el último tercio del siglo XIX con músicos del Bajío, incluso como maestro del compositor y director de bandas Isaac Calderón Vega, quien ejerció influencia musical en dicha región hasta años de la Revolución mexicana.

¹¹³ Los pormenores históricos y administrativos de esta Escuela de Artes y Oficios los ofrece Mariano Bárcena en su *Descripción de Guadalajara en 1880*, 1880/1954: 118–126, y se refiere en particular a la gestión de López Portillo y Serrano y a sus auxiliares Dionisio Rodríguez y Juan Gutiérrez Mallén, “que por diversos medios colectaban recursos para la Escuela”.

¹¹⁴ Pacto de civilidad en tiempos de guerra, que en el ámbito educativo y cultural de Guadalajara tenía un claro antecedente en la negociación que el arquitecto Jacobo Gálvez había gestionado poco tiempo atrás, para continuar con las obras del Teatro Alarcón o Degollado.

recibían una educación técnica basada en el aprendizaje de varios oficios incluyendo los de ejecutante de orquesta y dibujante.¹¹⁵

El nombramiento de Aguirre como director musical de la Escuela de Artes y Oficios coincide así con la puesta en marcha del proyecto nacional para renovar la educación pública, laica y gratuita en Jalisco. Con la República restaurada, este nuevo esquema se prestó a la fecundidad, dado el ánimo de la mayoría de los internos —a la sazón entre 6 y 18 años de edad—, reflejado en los primeros productos académicos logrados por Aguirre, que incluían la programación de recitales semanales con instrumentos de aliento.

Por el mencionado acuerdo con la prefectura conservadora, Aguirre no tomó parte alguna en la inauguración del Gran Teatro Alarcón, la cual quedó completamente a cargo de la compañía de ópera italiana de Annibale Bianchi, con la *prima donna* Ángela Peralta y bajo la dirección concertante de Carlo Fattori, proyecto “acogido con entusiasmo por el Alcalde Mayor don Santiago Aguilar y por el general imperialista don Ignacio Gutiérrez, jefe superior político y militar del entonces Departamento de Jalisco”.¹¹⁶

Con el inminente avance regional del bando republicano, el 25 de enero de 1867 Aguirre se incorporó al Ejército Nacional con el rango de subteniente,¹¹⁷ cubriendo el puesto de director de la Banda de Música del 3^{er} Batallón Ligerero,¹¹⁸ de la cual —por los cambios políticos que se sucedieron— pronto pasó a la Banda de Música del 25.º Batallón de Infantería que, según Romero, se “hizo uno de los conjuntos más afamados de la República”.¹¹⁹ Tras la derrota final de los franceses y el derrocamiento del imperio de Maximiliano, Aguirre también pudo regresar al Teatro Degollado (cuyo nombre Alarcón caería en el olvido), presentándose en las primeras celebraciones patrióticas de la República restaurada:

[El] martes 3 [de septiembre de 1867] se dio a conocer al público los programas acordados para las festividades conmemorativas de nuestra independencia nacional, figurando destacadamente entre otros números, una Velada patriótica, la noche del día 15, en el

¹¹⁵ Camacho Becerra, 1994: 7.

¹¹⁶ Hidalgo, 1966: 16.

¹¹⁷ Fue hasta 1889, con su designación como director titular permanente de la Banda de Música de la Gendarmería del Estado de Jalisco, cuando Aguirre alcanzara el rango de teniente. Casi diez años más tarde, muy enfermo, Aguirre ascendió al rango de capitán del Ejército Nacional.

¹¹⁸ Información consignada en *La Prensa*, Guadalajara, sábado 2 de febrero de 1867, p. 2: “Retretas. La noche del jueves último ha dado su primera retreta la [Banda de] Música del 3.º Batallón Ligerero que dirige el hábil profesor Don Clemente Aguirre. La concurrencia fue escasa; pero esto se debe a que todos ignoraban el día en que debería comenzar esta distracción, en que las bellas hijas de Jalisco han ido siempre a ostentar sus encantadoras gracias, engalanando con su presencia nuestra hermosa Plaza de Armas”.

¹¹⁹ Romero, 1949: 20.

Teatro Degollado, en la cual, se anunció, cantarían las niñas del Liceo y las del Hospicio [bajo dirección de Joaquín Luna]. El párrafo relativo decía: “El concierto comenzará con el *Himno Nacional*; se leerá en seguida el manifiesto de Hidalgo, dado en Guadalajara; se pronunciará un discurso por el orador nombrado por la Junta, leyéndose previamente el Acta de la Independencia y alternándose con las piezas que se canten, poesías en honor del héroe”. El programa del día 16, traía inserto lo siguiente: “a las 11 de la mañana en el Teatro Degollado, se cantará el *Himno Nacional* acompañado por la orquesta [bajo dirección de Clemente Aguirre], se pronunciará el discurso de estilo y se leerán poesías alternando con la música”. Y finalmente decía el relativo al día 17: “El Gobierno y demás autoridades, igualmente que la Junta Patriótica, concurrirán al Teatro Degollado, en donde, después de leer la sentencia de muerte de Hidalgo, se pronunciará un discurso en conmemoración de las víctimas de la Patria. El teatro estará adornado de una manera alusiva al día y se leerán poesías, alternando con la orquesta”.

Martes 10. El periódico *La Civilización* insertó este suelto de gacetilla, relacionado con las festividades del grito de Independencia: “*Himno patriótico*. Se dice haberse recibido en México, una composición de ese género remitida de Italia, por el eminente compositor mexicano Melesio Morales.¹²⁰ Dicho *Himno* se pondrá en ejecución en el programa del día 16 [de septiembre] [...]”.

Las festividades septembrinas fueron solemnizadas en las fechas respectivas con un ardor y entusiasmo singulares, y “en ese despertar del espíritu público, se veían los más felices síntomas del sentimiento republicano: demostración inequívoca de la diferencia que mediaba entre el entusiasmo espontáneo de un pueblo libre y las frías y ceremoniosas manifestaciones de los traidores”.

En el concierto verificado la noche del 15 [de septiembre de 1867], cantaron las señoritas Gertrudis Cisneros, Margarita Martínez, Agustina Castro, Teodora Ruiz, Margarita y Concepción Pozos, que llamó grandemente la atención. Entre los hombres destacaron por su actuación Francisco Ayala, cuyos conocimientos musicales y magnífica voz hacían de él un excelente profesor; el ya notable clarinetista Adrián Galarza y los señores Francisco Quezada y Miguel Morett, que ejecutaron con beneplácito el célebre dúo de *Las banderas* de la ópera *Los puritanos* [de Bellini]. Los periódicos hicieron mención especial de los distinguidos músicos Joaquín Luna, Enrique Arnold y Clemente Aguirre, que parte tan importante tuvieron en la dirección de la orquesta y el arreglo del concierto.¹²¹

¹²⁰ En ese entonces Morales residía en Florencia, de donde regresó a México en 1869.

¹²¹ Aurelio Hidalgo (1966: 31–32). Nótese que en esta cita, la expresión “el ya notable clarinetista” destaca el comienzo de la carrera profesional del clarinetista Adrián Villalobos Galarza (conocido por su nombre artístico, Adrián V. Galarza), junto con Lorenzo Santibáñez, el discípulo más sobresaliente de Aguirre en su primera época como profesor de música en la Escuela de Artes y Oficios de Guadalajara. Ambos, Santibáñez y Galarza, brillarían como solistas, directores de banda y jefes de sección en orquestas de ópera y sinfónicas.

De la descripción anterior también sobresale la colaboración de Aguirre con Joaquín Luna (1808–1877), maestro de capilla de la Catedral de Guadalajara (1853–75) y catedrático de música del Seminario Conciliar de esa misma ciudad.¹²² En colaboración con Aguirre, Luna hizo los arreglos de su *Te deum laudamus* para coros, órgano y banda militar, obra que se estrenó en dicha Catedral en 1871 y que fue repuesta año con año hasta la caída del porfiriato.¹²³

¹²² Según información que aparece en la portada del manuscrito original del *Miserere*, del mismo Luna, que se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Guanajuato.

¹²³ Yáñez (1942: 63) dice: “Un rumboso *Te Deum* prohibido por profano, retrata a Don Joaquín Luna, parcial de trompetas, timbales y platillos”. A esta composición se refiere el testimonio inexacto de Maclovía “Cova” Cañedo (1859–1933), recogido en la novela histórica de Martín Casillas de Alba, *Confesiones de Maclovía* (1995, p. 267): “había, en ese día, varias misas. Una de ellas con la orquesta del maestro Clemente [Aguirre]”.



Clemente Aguirre en 1861, época en que dirigía la Banda de Música del 5.º Batallón de Infantería en Guadalajara, cuando compuso la polca-mazurca *La banda roja*, dedicada a Maura Ogazón. Fuente: José R. Benítez, *El traje y el adorno en México, 1500–1910*, Imprenta Universitaria, Guadalajara, 1946 (pág. 17 del anexo de imágenes). Con agradecimiento al maestro Rubén Rodríguez García, a quien se debe el hallazgo de esta imagen, así como a Jonathan Cuevas Pérez, a cargo de su restauración.

2. El maestro: docencia y política



2.1. Polémica con Mendoza Ciprés

El veloz ascenso de Clemente Aguirre en la música y la cultura de la Guadalajara en la Guerra de Reforma, no pasó desapercibido entre los músicos conservadores. El hecho de que un joven músico de tropa pasara en pocos años, de tocar dianas en el cornetín, a ser director musical en el Teatro Degollado a partir de mayo de 1858,¹²⁴ despertó envidias e intrigas que finalmente afloraron en una agria polémica publicada en nueve entregas en *El País, Diario Oficial del Gobierno del Estado de Jalisco*, entre el 4 de enero y el 28 de abril de 1862.¹²⁵ El filarmónico beligerante era José María Mendoza Ciprés (1822–1906), supuestamente autor de medio centenar de misas para coro y orquesta,¹²⁶ así como de una *Teoría elemental de la música*,¹²⁷ cartilla didáctica que fuera popular entre estudiantes tapatíos de su época.

¹²⁴ Cf. Hidalgo, 1966: 15. La descripción histórica de este asunto se expone en los dos subcapítulos anteriores.

¹²⁵ El hallazgo de esta polémica en la Biblioteca del Congreso del Estado de Jalisco, lo debo al historiador Rubén Rodríguez García, a quien manifiesto profunda gratitud, y quien me hizo llegar copia de los periódicos originales.

¹²⁶ Según el hijo del compositor, Refugio Mendoza Ciprés y Topete, su padre compuso “515 obras de música y [fue] maestro que formó útiles ciudadanos. Por lo cual creo —dice Refugio— que la H[onorable] Asamblea [del Congreso del Estado de Jalisco] le hará justicia y gracia a la memoria del señor mi padre y con esto recibirá también honor el estado, por ser jalisciense mi referido padre” (cf. Mendoza Ciprés y Topete, 1906).

¹²⁷ Editada en la Tipografía de Remigio Carrillo, Guadalajara, 1870; 38 pp. Un ejemplar de esta cartilla se encuentra en el fondo reservado de la biblioteca “Candelario Huízar” del

Originario del pueblo de San Andrés —actualmente barrio céntrico de la capital jalisciense, al oriente de Anasco—, Mendoza Ciprés tenía antiguas rencillas con Aguirre desde la época en que éste era estudiante en la academia de González Rubio, y aquél lo era del célebre organista y compositor Bernardino Loretto (1796–1849). Con el paso del tiempo, Mendoza Ciprés se dedicó a impartir clases de piano y armonía en su propio domicilio, y fue organista en San Sebastián de Anasco y en otros templos de Guadalajara.¹²⁸ Fue un compositor muy limitado en el campo de la música profana y ciertamente prolífico en el de la sacra, pero poco reconocido por sus contemporáneos, dado su estilo musical “académico” y más próximo al clasicismo del siglo XVIII que a las tendencias románticas del XIX. La comunidad musical regional lo tuvo, sin embargo, como teórico y pedagogo eficiente, particularmente en la enseñanza infantil, tanto en su propia academia musical como en sus cursos en el Colegio de Niñas de San Diego y en el Hospicio de Guadalajara.¹²⁹ Pocos años después del pleito con Aguirre, luego del Segundo Imperio y por causa de su filiación conservadora, Mendoza Ciprés debió de abandonar Guadalajara y marcharse a Sayula —sur de Jalisco— donde en 1873 obtuvo empleo como maestro del coro parroquial, organista y profesor de la escoleta infantil “con un total de 19 alumnos”, en colaboración con sus auxiliares Octaviano Aranda y Bonifacio Ocegüera.¹³⁰ En Sayula su situación económica y moral decayó, al grado que su hijo Refugio tuvo que solicitar el reconocimiento del Congreso de Jalisco, y rogar se le concediese al menos una “mención honorífica” por servicios prestados a la sociedad:

[A] la secretaría de la Cámara [de Diputados del Congreso de Jalisco] llegó la petición de Refugio Mendoza Ciprés, quien solicitaba a la legislatura le concediera a su señor padre, José María Mendoza Ciprés, una mención honorífica merecedora por los servicios [de enseñanza musical] prestados en [la academia de música de] San Diego y en el Hospicio de Guadalajara.¹³¹

Lamentablemente para Mendoza Ciprés, la polémica con Aguirre fue un preámbulo a su posterior infortunio político y profesional. Esta disputa, por sus contenidos de valor histórico y musicológico, ilustra el choque de la mentalidad conservadora que pronto encontraría paso cerrado ante una nueva realidad política. Pero al mismo tiempo hay en el juicio de Mendoza Ciprés, exactitud y audacia para señalar algunos de los vicios de la sociedad musical de Guadalajara, a través de

Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México, donado a ese plantel por su autor en 1883. Cf. Saldívar, 1931/1991: 217.

¹²⁸ Reyes y Zavala (1882: 33), que suele explayarse en sus descripciones biográficas, resulta demasiado parco al referirse a Mendoza Ciprés, de quien solamente dice: “buen teórico, nació en el pueblo de San Andrés”.

¹²⁹ Asimismo, como se menciona en el subcapítulo 2.6., Mendoza Ciprés fue uno de los primeros profesores de música de Benigno de la Torre, a quien éste recordaba con afecto.

¹³⁰ Cf. Munguía Cárdenas, 1988: 104.

¹³¹ Ramos Ruiz y Robles D., 1994, V: 119.

una crítica que dolorosamente resulta profética y vigente incluso ciento cincuenta años más tarde. Por ejemplo, cuando señala que la “innoble y perniciosa rivalidad” es superior, entre los músicos tapatíos, a la formación y competencia profesional a través de una academia consolidada que permita nutrir orquestas profesionales bien pagadas, producto de escuelas de música regionales, inexistentes. El defecto mayor en el alegato de Mendoza Ciprés, es su virulencia y falta de tacto para referirse casi siempre en modo tortuoso a Clemente Aguirre, con un profundo resentimiento y envidia que enturbian sus razonamientos.¹³² Un circunloquio egocéntrico con la retórica reiterativa sobre el salario de los músicos, asimismo opaca los argumentos esgrimidos. A continuación se reproduce en forma íntegra el texto de la referida polémica, que invita a la musicología histórica a hacer un examen de sus contenidos.

¹³² Lo cual es notorio por expresiones como “hombrecito”, “hombrecillo”, “miserable avechucho”, “profesor de chirimía”, “pitero” y “walsero”, que Mendoza Ciprés usa para referirse con ambigua amargura, a Clemente Aguirre.

I

El País. Diario oficial del Gobierno del Estado de Jalisco,
tercera época, tomo V [sic por tomo IV], núm. 320,
sábado 4 de enero de 1862, p. 3.

[Resumen: no hay en Guadalajara una escuela de filarmónicos. Señala Mendoza Ciprés la ineptitud de los maestros de música y las intrigas y envidias que reinan en el medio, en vez de la preparación y el mérito profesionales]

REFLEXIONES SOBRE EL ATRASO QUE LA PARTE CIENTÍFICA DE LA
MÚSICA HA SUFRIDO EN GUADALAJARA DE ALGUNOS AÑOS A ESTA PARTE.
ARTÍCULO DEDICADO A LOS FILARMÓNICOS

La música entre nosotros, de la misma manera que las demás bellas artes, no ocupa el lugar que le corresponde en toda sociedad civilizada; en ella no se marcha sobre principios fijos y metódicos; porque nunca ha habido una escuela, ni se ha llegado a establecer una academia de filarmónicos, para el estudio y el adelanto general de los que profesan o se dedican a este arte importante. Entre muchos de los que se juzgan maestros, se introduce cierto espíritu de innoble y pernicioso rivalidad, que no les permite ensanchar sus conocimientos de modo que logran probar algún día, por medio de sus obras, que verdaderamente son tales maestros. El que siente nacer en su alma una natural inclinación a la música, se ve precisado a sofocarla, al pensar que se perderá sin fruto, en medio de una sociedad ingrata y egoísta, o bien se entrega en completo aislamiento y abandono a sus propias inspiraciones. No hay, pues, unión ni protección; y en consecuencia, no se debe atribuir a carencia de talentos, la falta de progreso que se advierte.

Por otra parte, algunos pretenden formarse maestros, sin más medio que la práctica viciosa y monótona de sus escasos conocimientos, y por maestros se tienen sin otro título ni apoyo que su vanidad y antojo.

Desde tiempos atrás no se ha sabido distinguir el verdadero mérito de las apariencias pretenciosas y de las mal adquiridas reputaciones; y en vez de aquel, han sido protegidos éstos. Habiendo vacado la plaza de maestro de capilla en la iglesia matriz de esta ciudad [o sea, la Catedral de Guadalajara], se presentó a obtenerla, previo examen, el excelente profesor D. Santiago Díaz de Herrera; pero no se le concedió. Poco tiempo después desempeñó este empleo, D. José Mariano Elízaga, no se sabe hasta ahora con qué título; pues no sufrió [sic] examen alguno; desde

entonces el abuso del arte ha ido en aumento, al grado de que una multitud de individuos con solo querer han pasado por maestros de capilla.

El mejor es el más barato, no el que tiene el superior talento ni los mayores estudios.

Es opinión entre los más distinguidos músicos, que para ser un verdadero maestro de capilla se deben saber los ramos siguientes:

- 1.º Historia de la música en sus divisiones de antigua, media y moderna.
- 2.º Conocimiento general de los instrumentos que están en uso.
- 3.º Conocimiento teórico-práctico del órgano, violín, un instrumento de madera y otro de metal, y el canto.
- 4.º Componer música bajo el principio fundamental de la armonía.
- 5.º Traducir los idiomas latino, italiano y francés.
- 6.º Filosofía natural.

Hacemos nuestra esta opinión, y entraremos en polémica en caso de que alguno pretenda refutarla.

Después de Elízaga, vimos a un hombre *grande* (entiéndase de cuerpo), que sin poseer los conocimientos enunciados, pasó de simple cantante a fungir como maestro de capilla. Sin embargo, este hombre tuvo el mérito de no haber *malbaratado* la música, abatiéndola a un precio miserable, como lo han hecho tantos por el solo interés de hallar ocupación.

Aparece un hombrecito, a la verdad inteligente en el instrumento a que se había dedicado, pero sin los conocimientos indispensables a un maestro, se propuso ser el único director; nada más sencillo, puso en juego sus diabólicas estrategias para conseguir su objeto, y sobre todo hizo *una gran* rebaja de precios. Un excelente músico que tocaba instrumento de metal, sostenía la orquesta en el Teatro Principal pagada decentemente y cayó en virtud de la *gran barata* que puso el susodicho hombrecillo.

Un perfecto tiple, atrasado en conocimientos de música, quiso también sostener una orquesta, y fue derrotado por las maquiavélicas intrigas del mencionado hombrecito.

Una persona difícil de designar, porque no es ni pianista, ni bajista, ni violinista, ni contrapuntista, etc., etc., hizo inmensos sacrificios para sostener una orquesta: la misma intención tuvieron un barítono perfecto (pero fanfarrón), y otro artista de regular mérito; pero todos estos esfuerzos se estrellaron contra las satánicas maniobras del repetido hombrecillo.

Y bien, nosotros nos preguntamos sencillamente, ¿qué razón ha habido para esta continua destrucción de orquestas?, y nos viene por única respuesta aquello de... *en la tierra de los ciegos el tuerto es alcalde.*

Alguna vez hemos visto una orquesta con dos o tres directores; y no hemos podido contener la risa al ver que ni ellos mismos se entienden. Es imposible toda dirección de música no habiendo unidad e indivisibilidad en ella. Todos quieren ser maestros y lo consiguen sin gran esfuerzo, donde nadie los juzga ni los califica,

y para sobreponerse unos a otros, no recurren al mérito ni al estudio, sino a esa ruin competencia de precios y a todo género de intrigas. Siempre que el director de una orquesta no haya probado los grandes sacrificios pecuniarios y de estudio que hay que vencer para ocupar dignamente ese puesto, ha de vender su trabajo y el de sus compañeros, por un precio mezquino, pues él es el primero en no saber estimar un trabajo tan noble que para él mismo carece de importancia; y muchos degradan y deshonran tanto esta profesión, que se sirven de ella para satisfacer miras de enemistad y de envidia, y así se hacen el siguiente raciocinio: “queremos tener que hacer... por lo que nos den... o de balde y aunque paguemos por tocar, lo hemos de conseguir por tal de *tumbar a Fulano*”. Así, pues, mientras los maestros de capilla y directores de orquestas no tengan el talento y los conocimientos que requiere este puesto, no puede dar un buen resultado ninguna sociedad filarmónica, porque se carece de dignidad que da la conciencia del saber y un buen concepto ante el público; y sólo triunfan los *precios módicos*, las intrigas y adulaciones: pero nunca triunfa el mérito.

Hay quien piense que el saber de un director consiste en hacer chillar un instrumento o andar jugando *a la gallina ciega* en materia de armonía y de instrumentación general.

Es triste vivir en una sociedad filarmónica donde cualquiera puede aspirar a formar y dirigir una orquesta, seguro de que no faltarán *ciegos* que se dejen llevar por donde se le antoje a un *tuerto*. “La práctica –dice una persona entendida–, hace al hombre ejecutar; la teórica [*sic* por teoría] le hace sabio, y por esto sin ningún temor se puede añadir que solamente las dos cosas juntas hacen al artista perfecto”.

El verdadero artista no necesita intrigar, adular ni mendigar ninguna protección, ni vender a ruegos su trabajo; su mérito es para él una fuente inagotable de gloria y de riqueza.

José María Mendoza Ciprés

II

El País. Diario oficial del Gobierno del Estado de Jalisco, tercera época, tomo IV, núm. 326, sábado 11 de enero de 1862, p. 3.

[Resumen: La autoridad no apoya a la música. Los directores de orquesta no saben lo suficiente de teoría musical y los filarmónicos no cobran con dignidad el justo precio por su trabajo]

SEGUNDO ARTÍCULO DEDICADO A LOS FILARMÓNICOS

*Les musiciens lisent peu; et cependant
je connois [sic] peu d'arts ou la lecture et la
reflexion soient plus nécessaires.*

Rousseau

Convenidos: los músicos leen poco y, sin embargo, hay pocas artes en donde la lectura y la reflexión sean más necesarias; preciso es confesarlo, pero ¿qué instrucción, ilustración y lectura se pueden exigir entre nosotros a un filarmónico, cuando vemos que la ciencia música no recibe protección de ninguna clase, que se la deja abandonada a sí misma, y que por esto los filarmónicos tienen que vencer mil escollos para proporcionarse una mediana instrucción? Muchos años ha que la música podía haber llegado a un alto grado de perfección, si la suprema autoridad la hubiera acogido bajo las alas de su protección, como ha sucedido con varias ciencias y otras bellas artes, hermanas y compañeras inseparables de la encantadora arte musical, tan desgraciada entre nosotros. Al emitir estos conceptos, nos es preciso advertir que nos referimos a la parte científica de la música, porque nos parece que mover velozmente los dedos sobre el piano, el violín, el pistón, el órgano o cualquiera otro instrumento, sin poseer la teoría musical suficiente, no es un mérito por el cual se pueda considerar a un filarmónico como profesor perfecto. No podemos negar que la creencia general de la sociedad en que vivimos, es que el filarmónico que presenta más movimientos de dedos en el instrumento, es el profesor más sabio, el mejor para dirigir una orquesta, y el maestro más digno de fiársele toda clase de enseñanza musical.

Es bastante común oír decir a varios músicos que se les paga muy mal en los teatros, que el director cobra para sí más de lo justo, que se les rebaja un tanto para el archivo, que los sueldos del cuartel son muy bajos, que no se les satisfacen con exactitud sus haberes, que no se cubren sus ajustes y, en fin, otras cosas por este orden que si bien son ciertas, también es cierto que la causa de todo esto son los mismos filarmónicos puesto que, según parece, su falta de reflexión no les permite

cobrar con dignidad el justo precio de su trabajo. Nuestros compromisos (dicen algunos) por lo que no podemos cobrar nuestro trabajo; muy sencilla es la respuesta, todos tenemos a la vez necesidades que cubrir y, sin embargo, la experiencia nos demuestra que cualquiera persona que ejerza alguna otra ciencia o arte, comparativamente hablando, sabe apreciar mejor su propio trabajo. De manera que la cuestión se reduce a que entre los músicos debe reinar el sentimiento unánime de su verdadera dignidad, pues empezando por estimarse ellos mismos en todo su valor, los contratistas se verían precisados a dárselos también, por ser este arte indispensable en toda sociedad. Además, ellos no deben atender solamente a buscar los medios de librarse la subsistencia aunque sea a trueque de desmerecer de su importancia, como hoy lo hacen, sino que deben aumentar ésta, fecundando en su alma el sentimiento de su arte, con el estudio y la meditación; creciendo de esta suerte su valor, ellos prosperarían en todos sentidos.

Fácil es a un director hacer contratos por un precio sumamente bajo, mas también es fácil pensar que “en las disputas del juego, quien tiene la apuesta gana” y que “el que parte y bien comparte, etc...”. Por cierto, muy odiosa es esta idea, pero por desgracia no faltan datos en que fundarla.

En un contrato vicioso tanto falta el que propone como el que acepta; es decir, falta igualmente el director como los subalternos que envilecen el precio de la música, por lo mismo, jamás los filarmónicos deben sostener ninguna contrata que haga el director, si no está arreglada bajo de un precio legal porque, a la verdad, pocas cosas serían tan honrosas a una sociedad musical, como oír a sus miembros expresarse con estas o semejantes palabras: “Todo o nada: o se paga nuestro trabajo o no trabajamos”. Preferimos abandonar nuestra bella profesión y emprender otra, a pertenecer a una sociedad en que hay tan poca delicadeza al pedir la justa retribución del trabajo. De este modo, no veríamos [como] director a cualquier intruso, sin más título que su audacia, abusando de nuestra torpeza y abandono; entonces lo sería el que no tuviera otro escalón para subir a ese puesto más que nuestro entusiasmo por el mérito y nuestra simpatía por las almas que saben comprender la importancia de las bellas artes. Para engrandecer la nuestra nos bastamos a nosotros mismos. Oposición, pues, a los que se echan a cuestras un peso superior a sus fuerzas, más claro, a aquellos que sin conocer siquiera el mecanismo general de los instrumentos, sin rubor, se constituyen en directores de orquesta.

José María Mendoza Ciprés

III

El País. Diario oficial del Gobierno del Estado de Jalisco, tercera época, tomo IV, núm. 330, jueves 16 de enero de 1862, p. 3.

[Resumen: Réplica de Clemente Aguirre. Mendoza Ciprés ataca a quienes le hacen sombra y reprueba a los filarmónicos para pasar por un admirable músico. Con esos señalamientos infundados de Ciprés, éste solamente se ha pintado a sí mismo. Aguirre ya no seguirá esta polémica]

UN MAESTRO

La capital de Jalisco debe vanagloriarse de contar entre sus notabilidades a un hombre que viene echándola de admirable músico y que pretende corregir a los filarmónicos que nada valen junto al *maestro*, y a instruir a esta pobre sociedad “ingrata y egoísta” como él la llama.

Para él todos los directores de orquesta y los filarmónicos todos, en haciéndole sombra, son unos ignorantes y cosa peor todavía. La primera lección que tuvo la bondad de darnos, la oímos con ese desprecio propio de un discípulo remiso que no reconoce en ningún pedante el derecho de quitar el tiempo con su charla; pero al ver que a pesar, o a causa de ese mismo desprecio, deja oír por segunda vez su muy *sonora* voz, no podemos menos de ponernos en pie para dirigirle un aplauso. No es nuestro ánimo entrar con él en polémica, ni hacer objeción ninguna a sus elocuentes discursos, sólo el respeto que debemos al público nos mueve a trazar estos renglones, protestando no volver a tomar la pluma en este asunto y dejar que esa fuente de sabiduría derrame sus aguas por los puntos que guste. Oigámosle:

“Después... vimos a un hombre *grande* (entiéndase, de cuerpo)”. Para un hombre sin *tamaños* es de mucha importancia el *tamaño* de la persona cuya fama o reputación artística quiere destruir. Esa frase del *maestro* nos recuerda aquellos consejos de Fígaro [Mariano José de Larra (1809–1837)] en uno de sus artículos de costumbres:

“... Diga usted, ¿qué señas tiene el adversario de usted? ¿Es alto?
–Mucho, se pierde de vista.
–¿Tendrá seis pies?
–Más, más: hágale usted más favor; pero ¿qué tiene que ver eso con la cuestión?
–¿No ha de tener? Empiece usted diciendo que su artículo de usted es bueno: primero porque él es alto”.

Muy a la letra toma esos consejos nuestro *maestro*. Oigamos este todavía: “Aparece un *hombrecito*”... pero ¿qué tiene que ver el tamaño ni la figura de un

hombre con su habilidad y conocimientos artísticos? Si hasta allá van sus lecciones, no faltarán discípulos aprovechados que apliquen esa teoría y entonces algún maestro tendrá que dejar la cátedra más que de prisa.

El hombre grande de cuerpo no posee ningunos conocimientos; el hombrecillo carece también de conocimientos; atrasado de conocimientos está un perfecto tiple; otra persona no es ni pianista, ni bajista, ni violinista, ni contrapuntista, ni etc., etc.; un barítono perfecto es fanfarrón, y el artista a quien concede más, tiene un mérito apenas *regular*. ¿No quiere todo eso decir: *aquí estoy yo, respetable público; el único entendido soy yo?*

Y el mismo que pretende hacer reinar entre los músicos “el sentimiento unánime de verdadera dignidad”, el que reprocha “la ruin competencia de precios y todo género de intrigas”; el que se exalta contra “los que degradan y deshonoran la profesión de músico, sirviéndose de ella para satisfacer miras de enemistad y de envidia”, ¿no habrá hollado esos sentimientos que recomienda y dejándose llevar de los vicios que reprueba? ¿No se habrá pintado a sí mismo? ¿Negará que fue a ofrecer sus servicios, haciendo una *rebaja de precio* al director de una compañía dramática? ¿No le habrá cegado el despecho al ver que no le encomendaban en ese teatro la dirección de la orquesta a pesar de que con toda la modestia que lo distingue, se recomendó como autor de más de *seiscientas* obras? Se cuenta que en ese número prodigioso de composiciones hay un *jardín* de misas en donde se encuentran, a lo menos de nombre, las más hermosas flores. Misa hay que se llama *madre-selva*; otra, *la trepadora*. Esta última será como un emblema del deseo de trepar al templo de la gloria. Trabajo le ha de costar.

De ahí vienen esas lamentaciones solapadas contra la conducta de algunos filarmónicos a cuya debilidad y condescendencia se debe el “que veamos director a cualquier intruso, sin más título que su audacia, abusando de *nuestra torpeza*”. No ha faltado a la verdad.

¿Pero a quién llama el maestro *intruso* y por qué? ¿Qué títulos tiene él, que sean superiores a los de otros? En la República no se exigen más títulos que la aplicación, el estudio, la honradez y el aprecio público, y la persona a quien el maestro ha querido zaherir cubriéndose con el arte, no se considera inferior en ninguno de esos puntos al que sin derecho ni autoridad se constituye en censor de todos los directores de orquesta habidos y habientes; y los vitupera sólo porque él no ha podido dirigir, no obstante la baratura que prometiera. La persona contra quien dirige sus dardos, no muy limpios de veneno, jamás se ha creído un gran profesor, como no lo es nuestro *Berlioz*, nuestro crítico; pero hace y hará siempre los esfuerzos posibles por no desmerecer del aprecio público y de la confianza de los que lo ocupen. Si ha conseguido o no su objeto, no es nuestro *señor maestro* quien lo ha de decir, porque le falta capacidad para dar una buena calificación y carece de imparcialidad para dar un fallo falso.

Los que pertenecen a la Sociedad Filarmónica que existe en Guadalajara, saben muy bien que se lleva un libro en que se asientan con exactitud los dineros que se reciben por las contratas que se hacen y lo que a cada cual se reparte. Ese libro permanece siempre abierto para que los interesados vean y examinen cuanto gusten, a

fin de que no tenga razón de decir ningún envidioso, que “a un director le es fácil hacer contratas por un precio sumamente bajo, mas también es fácil pensar que en las disputas del juego quien tiene la apuesta gana y que el que parte y comparte etc.”.

¿Y querrá el *artista crítico* decirnos si existe alguna tarifa y el deber de sujetarse a ella en las contratas? ¿Será él la tarifa que hemos de consultar para no incurrir en el enojo de su filosofía natural y de todos los conocimientos que se ha enriquecido?

No lleva este artículo la mira de contestar ni de satisfacer a quien no consideramos digno de satisfacción ni de respuesta. La mira única es de dar una muestra de respeto al público, haciendo ante él algunas aclaraciones y quitando el embozo del que quiso herir reputaciones que debiera respetar. Si el interés del arte musical lo guiaba, no hubiera mojado en hiel su pobre pluma, ni habría ajado a las personas que odia porque han ocupado los puestos que el censor ambiciona.

Antes dijimos y repetimos ahora, que no volveremos a escribir sobre el particular, aunque el maestro continúa derramando bilis y ponzoña, y aunque se desgañite y rabie en el púlpito que heredó de Fray Gerundio y de donde puede decir otros sermones por el estilo de los dos que ya conoce el público.

Guadalajara, enero 14 de 1862

Clemente Aguirre

IV

El País. Diario oficial del Gobierno del Estado de Jalisco, tercera época, tomo IV, núm. 334, martes 21 de enero de 1862, p. 1.

[Resumen: Carta abierta a Clemente Aguirre. Mendoza Ciprés desmiente que sea él un baratero de la música. Reta a Clemente Aguirre a un certamen musical para que juzguen los filarmónicos quién lo hace mejor, si él o Aguirre]

SEÑOR DON CLEMENTE AGUIRRE. CASA DE USTED, ENERO 17 DE 1862

Muy señor mío y de mi aprecio:

Aunque “no es el ánimo de usted entrar conmigo en polémica” porque no soy digno de ninguna consideración, suplico a usted tenga la bondad de escucharme un momento, pues el objeto de ésta es el de contestar a usted lo más sencillo que pueda sobre dos puntos del artículo “Un maestro” que firma usted, puesto que, con respecto a los *abusos* que publico en mis dos artículos anteriores, al de usted me basta que el público, incluso los filarmónicos imparciales digan si son ciertos o no. El primero dice: “¿Negará que fue a ofrecer sus servicios, haciendo una rebaja de precio al director de una compañía dramática?” Sí, señor, sí, lo niego: Tenga usted paciencia, que esto no es “polémica” y se convencerá usted, que ha autorizado con su firma una calumnia, una mentira, para comprenderme entre los barateros de música. Antigua amistad con el Señor Don José Villaseñor, hizo que este señor [*sic*] me encargara la orquesta del teatro del Recreo; él quería que las funciones que allí se diesen, fuesen por su cuenta: no sucedió esto; mi compromiso cesó. Entiendo que por una casualidad los señores comisionados del Señor Castelán pasaran por mi casa y me hablaran sobre el precio que llevaría yo por la orquesta, les digo dicho precio, me ofrecieron dos pesos menos, no admití, y el negocio quedó concluido. Ni al señor Castelán ni a otra persona he vuelto a hablar sobre este asunto. El desenlace de dicho negocio lo comuniqué inmediatamente a varios compañeros, y entre ellos a algunos que están actualmente en la orquesta de usted, creo que como caballeros testificarán la verdad. ¿Dónde está, pues, la razón que tiene usted para echarme en cara el ofrecimiento de mis servicios musicales con la rebaja de precios? ¿O el despecho porque no me encomendaron la orquesta? ¿Pues qué ambicioso desprecia una contrata por la diferencia de la suma de dos pesos? No me encuentro manchado en esto y “otro loco cargue el saco”.

El segundo dice: “En la República no se exigen más títulos que la aplicación, el estudio, etc., etc.,... y la persona a quien el maestro ha querido zaherir cubriéndose

con el arte, no se considera inferior en ninguno de esos puntos, al que sin derecho ni autoridad se constituye en censor, etc.”. Obras son amores, no buenas razones. El resultado de la aplicación y el estudio es el saber. Mil veces antes desearía yo la muerte que convenir en que mis conocimientos músicos se sujetaran al muy limitado círculo en que se forman los de usted, y para probar esto hago a usted la siguiente

Propuesta

Elegiremos un local, día y hora en que por el espacio de cuatro horas usted como sustentante sostenga las cuestiones musicales que yo le ponga como réplica; y el día que usted guste, en los mismos términos, usted será réplica y yo seré sustentante. A este certamen musical, pueden concurrir todos los filarmónicos que gusten y demás personas que al efecto se conviden. Allí demostraré a usted hasta la evidencia la razón que hay para exigir de los maestros de música el conocimiento de los seis ramos que enuncié en mi primer artículo. Las personas que deban decidir sobre quién desempeñó mejor su compromiso, serán elegidas de entre los filarmónicos que gusten concurrir.

Señor Aguirre: el público tiene los ojos fijos en dos artistas y observa que el uno invita a un público certamen: espera que el otro responda sí o no.

Sé que usted es caballero y no tengo motivo para dudarle, por esto espero tendrá usted la bondad de contestarme por la afirmativa, pues poder sostener un acto de esta naturaleza ha sido el único premio a que ha aspirado un artista que se ofrece a la disposición de usted y atento B[esa] S[u] M[ano].

José María Mendoza Ciprés

V

El País. Periódico oficial del Gobierno del Estado de Jalisco, tercera época, tomo IV, núm. 359, jueves 20 de febrero de 1862, pp. 1–2.

¿PICA?

*Y agarrando al primero (que respondió) por la falda,
un capillazo le arrimó en la espalda.*

Fr. G. [Fray Gerundio]

Despachurrados como quedamos por la diabólica trillada que nos dio un señor literato a quien nunca hemos ofendido ni con el pensamiento, nos es preciso advertir a dicho señor y a los demás señores literatos presentes y futuros, que nada tenemos que ver con ellos, y que con respecto a dichos señores, nuestra boca está cerrada para que no le entren las moscas. Es verdad que, a pesar de lo sucedido, nos aplicamos al cuento de la vieja, cuando cargó el diablo con ella y decía: “peor la esperaba”. Sí, peor, porque ya nos parecía que más de cuatro maestrillos de música de los más incautos o menos prudentes nos dijera “eres un vil, un embustero, no sostienes lo que dices”, y si por no abatir nuestra dignidad y perder el tiempo que aprovechamos en medrar y no en estudiar, no te citemos a una *competencia artística*, al menos, no eres capaz de sostener por medio de la prensa, que unos pecamos por *angas* y otros por *mangas*. Entonces sí, que (ni remotamente lo creemos) habríamos quedado como en tal caso había quedado nuestro maestro Fr[ay] Gerundio. Mas por fortuna, escapamos de ésta, armemos golilla y vamos adelante.

Uno de los mejores autores de música en la regla 6.^a de su oratoria musical, dice: “Las acciones humanas acompañadas de moral, representan al hombre, las que no llevan este adorno representan al bruto”. Fundados en esta idea, creemos que ningún artista da lleno al cumplimiento de su deber; si a los conocimientos precisos de su arte no reúne las reglas necesarias de moral, puesto que no hay acción en la vida humana por insignificante que parezca, que no pueda servir de “modelo de virtud o piedra de escándalo”. Saber distinguir quién de cada individuo reúne mejor estas cualidades, juzguemos ser necesario en los superiores de cualquier sociedad por pequeño que sea, por la relación íntima que guarda hacia el bienestar de la sociedad general o, lo que es lo mismo, a la mejora de la grande sociedad. Un director de música, al organizar su orquesta, no debe pensar solamente en qué individuos sean más baratos, o que se pueden prestar con más facilidad a seguir el camino tortuoso que se le ocurra marcar. Debe preferir a los instrumentistas más instruidos que le sirvan de compañeros, y que si es necesario le indiquen el camino propio del artista del cual no debe salir, por ser lo único que conduce a la gloria del que

profesa las artes. A estos y no a musiquillos infelices de aquellos que, por cobardía o ignorancia, aunque el director *rebuzne*, ellos responden “Amén”. Toda clase de trabajo merece recompensa; y para que un individuo se resuelva a soportar las penalidades que consigo trae el estudio de las artes, es preciso que, el que se dedica a ellas, al mismo tiempo que las emprende, se presente un halagüeño porvenir, para que con esta esperanza no desmaye en la mitad de su carrera. Mas supongamos que un filarmónico ha sacrificado en el estudio la parte más florida de su vida, y al fin se encuentra sin ningún premio porque éste lo disfrutaran personas que apenas saben tomar el instrumento, ¿cuáles serán los sufrimientos de su alma? ¿Cómo proporcionarse los recursos necesarios al saber para no sucumbir bajo el peso del estudio y llevar adelante la dedicación a su arte? De la necesidad a la miseria, de la miseria al abandono y de éste al vicio, poca la distancia es; y aun artista, que por premio de sus afanes encuentra sus esperanzas fallidas, no será extraño encontrarlo cuando menos en un desgraciado abandono. Muy fácil sería a los individuos de la sociedad general, dar el premio merecido a cada artista en particular; pero sería necesario que las personas que la forman, tuvieran también cada uno los conocimientos humanos en general. ¿Cómo, pues, salvar esta dificultad? Obrando con justicia los superiores de cada sociedad particular. Mucho tiempo ha, hemos observado que algunos filarmónicos de esta capital han faltado al compromiso contraído en su orquesta por diferentes motivos que es por demás referir y, sin embargo, como no contradigan a la voluntad soberana del supuesto director, siempre han encontrado abrigo en el seno de su orquesta. Lo contrario hemos visto en otros; porque no han obsequiado los planes torcidos del dicho director; porque no han consentido que éste los regañe en público o, en fin, porque no han apoyado la barata musical, se les ha expelido de la orquesta dizque “por díscolos, por soberbios, y gente con quien no se puede cantar”. Testigos somos de que para algunos filarmónicos hayan podido colocarse en tal orquesta, les ha sido necesario comprometerse a no tocar en otras porque así lo ha exigido el director de aquélla. Acción tiránica en éste, más vil y degradante en aquellos que, por una pobre escudilla de lentejas, han sacrificado el bien mayor de los hombres cual es su libertad. Aquel sigue el camino de los tiranos; éstos no sabemos cuál, pues aun los irracionales por solo instinto, claman por su libertad. “La política de los tiranos —dice un escritor— consiste en volver bestias a los hombres y, por consiguiente, deben encaminarlo todo a la ceguedad, a la estupidez, a la esclavitud”.¹³³ Pero en una sociedad fundada en justicia y beneficencia, no hay temor de extender la razón, iluminarla y ennoblecer los sentimientos de una multitud de ciudadanos, cuya profesión pide muchas veces miras nobles, sentimientos delicados y espíritu culto. El mal enunciado creemos terminará cuando los maestros de orquesta a más de los conocimientos indispensables al puesto que ocupan, reúnan los necesarios de moralidad para que, con justicia, impartiendo

¹³³ La cita, cuyo autor omite Mendoza Ciprés, es del teórico y crítico de arte italiano Francesco Milizia (1725–1798) en su libro *Del Teatro* (Roma, 1771), traducido al castellano y publicado en Madrid, en 1789. En el original: “La politica de’ Tirani consiste a rendere gli uomini bestie; tutto perciò deve tendere alla cecità, alla stupidità, alla schiavitù”.

el quehacer entre los filarmónicos según su grado de saber, den a cada uno lo que por justicia le pertenece. Los medios indispensables para conseguir este objeto, nos parece que son: que los directores den cumplimiento a su deber, o que los filarmónicos elijan un director general de música, dictándole reglas justas a que deba arreglar su conducta respecto a la música o, por último, formar una academia de música cuyas bases en que se forme sean sostenidas por la autoridad suprema. El primer medio es difícil, el segundo incierto, el tercero es seguro. Y los maestros a la jineta, y los maestros que por tener un despreciable huesillo que lamer, prostituyen el valor de la música, ¿apoyarán los medios que hemos propuesto? El público decidirá. “La fuerza se repele con la fuerza”. Y la fuerza de los abusos se repele con la fuerza de la justicia y el poder de la razón. Y para los que desprecian esto, existe el imperio de la suprema autoridad. Remedio único a quien tal vez, o sin tal vez, habrá necesidad de ocurrir para que, en lo sucesivo, podamos marchar acordes, unísonos.

José María Mendoza Ciprés

VI

El País. Diario oficial del Gobierno del Estado de Jalisco, tercera época, tomo IV, núm. 379, sábado 15 de marzo de 1862, p. 2.

EL QUE SEA COFRADE...

*Comienzan a hacer de maestros
cuando debían empezar a ser discípulos.
El mundo al revés*

Hacer una contrata de música, convidar músicos para su desempeño, llevar papeles de música propios o prestados, y por último, hacer el reparto de monedas, he aquí la ciencia que en Guadalajara, hace muchos años, ha sufrido suficiente para hacer pasar a un músico cualquiera por un buen maestro de capilla. El más inútil cantor-cillo, reuniendo tales cualidades, ha tenido el honor de ver bajo de su dirección a varios instrumentistas de los mejores de esta capital. Esto es un hecho y no hablamos de “memoria”. El objeto de la música en cualquiera parte que se le considere, es el de producir “utilidad y recreo”. El responsable inmediato ante el público y la persona que contrata, con respecto al resultado de la orquesta, es el director. Y por esto los escritores de música, al clasificar a éstos, no solamente han tenido en cuenta los conocimientos teóricos que deben tener, sino los instrumentos que por necesidad deben tocar y que por su mecanismo se presten con más facilidad para suplir las faltas que a veces acontecen en los demás de la orquesta; faltas que el director tiene el derecho de reclamar al filarmónico que las comete; sí, de reclamar, pero en lo privado y nunca en público y a grito abierto como varias veces hemos presenciado. Faltas, sí, que en el acto se deben cubrir por el director, pues ésta es una de las obligaciones que trae consigo el lugar de primacía que se le concede al director de una orquesta. La posición que deben guardar entre sí los instrumentistas en la orquesta, ha sido uno de los mayores cuidados que han tenido los mismos autores, puesto que esto conduce al mejor desempeño de la música y de aquí viene el honor de la sociedad musical. En la orquesta: el piano, instrumento general en armonía y melodía, es quien ocupa el primer lugar para regir. A falta de éste, el violín, instrumento mágico que con sus cuatro cuerdas puesto en las manos de un artista inteligente, suple en lo posible los sonidos de los tiples, tenores, contraltos y bajos. Hablando artísticamente, a un filarmónico con él batidos en la mano u otro cualquier instrumento [*sic*], apenas se debe tolerar presidiendo un esqueleto de orquesta en el más pobrecillo lugarejo. ¡Vivan los filarmónicos de Guadalajara, aquellos que, sin escrúpulo a cantorcillos y piteros, admiten por directores de orquesta! En una banda militar, al clarinete por su extensión, cuerpo sonoro y libre melodía, es a quien se le

concede el privilegio de dirigir. La fuerza irresistible de la razón ha hecho colocar al pistón a la cabeza de una música marcial; éste ha sucedido al bugle como el bugle a la corneta; mejorando por supuesto con relación a estos dos instrumentos en relación de 10 a 1. Muy fácil nos será presentar las obras de donde hemos tomado las doctrinas arriba enunciadas, para tranquilizar las conciencias de las personas espantadizas y que por la enfermedad de que adolecen todo ven amarillo: doctrinas que ha más de un siglo se nos han comenzado a dar. Por las razones indicadas, creemos que será justo que cualquiera otro instrumentista ocupe el primer lugar en una orquesta, cuando un pianista o violinista lo ocupe en una banda militar o en una música marcial. Que dejará de ser ridículo cuando no lo sea hacer marchar a la tropa con una banda de guitarras. Tal acto dejará de ser vicioso cuando no lo sea oír en los templos católicos a las músicas de baile deshaciéndose en requiebros con sus valeses, mazurcas y polcas, en lugar del majestuoso, sonoro e inimitable órgano; sí, pero, se entiende, puesto en manos de un verdadero organista, no en las uñas de un miserable avechicho de tantos que con sus danzas y cuadrillas han convertido a este divino instrumento en utensilio de baile. Y bien, ¿será fácil corregir tales abusos? Muy difícil nos parece. Sería necesario mucha abnegación en las personas que ocupan un lugar que no les conviene, y mucha dignidad en otras para reclamar el lugar que merecen. Entre los filarmónicos hay ciertas reglas que guardar; que por ser conducentes al mejor desempeño de la orquesta, nunca, jamás se deben quebrantar. Somos filarmónicos, pertenecemos a la sociedad musical de esta capital, y tenemos derecho para denunciar ante el público los abusos que ha muchos años hemos venido observando, abusos que no solamente han perjudicado a nuestros propios intereses, sino a los de algunos de nuestros compañeros y, sobre todo, abusos que directamente se han opuesto a los adelantos de la ciencia musical entre nosotros. Guerra, exterminio de abusos musicales, y denuncia pública de las personas que los cometan. Conocemos el terreno que pisamos y no dudamos que los maestros por “circunstancias”, los maestros de “a río revuelto”, en lugar de venir al orden, cada uno dirá, por supuesto, en tono filosófico: “al revés me la vestí y ándese así”. La experiencia nos ha demostrado que tales maestros son como la garrapata, insecto débil que, a pesar de la impotencia que tiene por defenderse por sí mismo, si la casualidad lo eleva a la enorme altura de las orejas de un buey, agarrándose con sus seis patas le cortarán la cabeza antes que él soltar su presa. No obstante, pasará la tempestad, vendrá la calma y entonces... se le dará a cada filarmónico el lugar que le convenga. Entre tanto, nosotros aprenderemos de memoria el epígrafe de este artículo: “Comienzan a hacer de maestros, cuando debían empezar a ser discípulos”.

José María Mendoza Ciprés

VII

El País. Diario oficial del Gobierno del Estado de Jalisco, tercera época, tomo IV, núm. 396, viernes 4 de abril de 1862, pp. 1-2.

ACLARACIONES

Muy peligroso es escribir sobre materias que se ignoran y firmar escritos que no se entienden.

Entre los músicos de baile conocidos vulgarmente por músicos de cuerda, el término medio para cobrar su trabajo es el de tres reales por hora a cada uno. En las funciones de iglesia, exceptuándose las que se tocan de balde por no haber fondos pecuniarios, o según las limosnas que se colectan, las demás se cobran según el número de filarmónicos que deben asistir y el *tiempo* que dichas funciones deben durar; tomándose por término medio el de cuatro reales por hora a cada filarmónico en los trabajos que llamamos “con puro órgano” y el de un peso en los que se nombran de orquesta. En la mayor parte de los profesores de música y que se dedican a enseñarla, se ve, aunque su contrata sea mensual por una lección diaria, se calcula que la retribución es a razón de cuatro reales la hora. Solamente los concertistas se sujetan al producto líquido de la entrada general, o a un precio convencional cuando se les ocupa en particular. Mas, entre nosotros, generalmente el *tiempo* es el que nos sirve de apoyo para arreglar nuestras contratas musicales.

Aun en las músicas militares en donde con respecto a los sueldos, los mejores profesores de música se conforman con que se les considere como sargentos, cabos y algunas veces como soldados, y otras veces que mientras los músicos mayores disfrutan un sueldo mensual “de sesenta pesos a[de]más de sus teniditas”,¹³⁴ los otros músicos sólo ganan de treinta hasta dieciséis. A pesar de estas anomalías en dichos sueldos al contratarse los músicos, aquellos que son un poco más avisados siempre hacen reminiscencia del *tiempo* que han de ocupar en el desempeño de las obligaciones que van a contraer en el cuartel. Para que los individuos de una orquesta puedan ganar el precio estipulado por cada función de teatro, necesitan seis horas de trabajo en las funciones dramáticas por el orden siguiente: dos horas de ensayo en casa del director, una en el teatro para la pieza de baile, y tres para el desempeño de la función; y sin embargo de estas seis horas de trabajo, mucho tiempo ha, hemos visto que los directores de las orquestas han cobrado a razón de un peso por cada filarmónico de los que forman dichas orquestas; siendo seis las horas de trabajo, ¿a cómo se pagará la hora a cada filarmónico? No la damos por

¹³⁴ “Tenidita”, arcaísmo para designar las horas o días libres, de recreación, concedidos por los altos mandos en el Ejército mexicano, con goce de sueldo para los soldados.

las matemáticas y dejamos al público el trabajo de sacar la cuenta... lo que hemos visto en algunas contratas ha sido que, a los primeros músicos de la orquesta se les ha pagado a razón de “doce tlacos la hora”, a los segundos “a ocho” y a los terceros “a seis”. Para probar lo dicho, basta saber el número de individuos que forman la orquesta, la cantidad de dinero que se paga, y el número de horas que se trabaja. No creemos que el trabajo musical del teatro sea tan inferior al del baile, ni que, para desempeñar éste, sea más necesario ocupar a los mejores profesores como para el desempeño de aquél. Por el servicio de un coche puesto en el sitio, se cobra a cuatro reales la hora; el trabajo intelectual y físico de un profesor de música considerado en el teatro, producen real y medio cada hora y esto es al que bien le va. ¿Y desde cuándo se ha venido a esta gran barata musical? Desde que ha habido entre los filarmónicos de esta capital abundancia de músicos de los que vulgarmente se llaman “zancadillas”. Varias veces hablando con algunos *señores profesores* de los que han contribuido a sostener la gran barata de que hablamos, les hemos dicho: “Amiguitos, lo que cada uno de ustedes gana en el teatro y nada, es lo mismo”. La respuesta de uno ha sido: “sin embargo quiero contribuir con mi grano de arena para moralizar al pueblo, he oído que el teatro es la mejor escuela de moral”. El otro, algo más positivista, ha dicho: “me quiero instruir en las cosas del gran mundo”. Éste, con un semblante macilento, que revelaba sus angustias estomacales, ha contestado: “el hambre tiene cara de hereje”. Aquél, en fin, con su carita alegre como una pascua; y afectando desprecio al qué dirán de las gentes, sin pretender disculparse, ha dicho: “soy capaz de llevar cargado al director de la orquesta —de leña sería bueno— por entrar a divertirme sin tener necesidad de pagar la entrada”. ¿No les habría sido más honroso cantar a coro, *nuestra debilidad y condescendencia* son la causa de que toquemos a tres cuartillas la hora? Nosotros sin pretender llevar adelante la cuestión, les hemos recordado la sencilla disculpa que daban ciertas Doñas que encontró D[on] Periquillo en cierta barranca, en compañía de ciertos salteadores, y observando cierto género de vida, cuando les preguntaba el mencionado D[on] Perico que por qué habían abandonado sus casas, y una decía que porque la regañaba su madre. La otra, que porque su marido era celoso. Ésta, porque tenía algunas necesidades, las cuales, aunque trabajara al reventar, no las podía cubrir. Y aquélla, en fin, porque la tentó el diablo. Sí, sí —me decía el más viejecillo y fatigado de los cuatro—, tú cantarás alegre, pero a mí no me entran puntas; y por término de nuestra *discusión*, se nos ha repetido la odiosa cantinela de “ande yo caliente y ríase la gente”. Vamos a referir algunos hechos que, aunque parezcan aislados, nos parece que son suficientes para probar que los directores de orquesta de esta capital, con una o dos excepciones, por conseguir el quehacer del teatro, han abatido de una manera vergonzosa el precio del trabajo musical de allí mismo. Para demostrar un hecho, son esenciales las “aclaraciones”.

La compañía de ópera llamada de la Sra. Alvini,¹³⁵ pagó muy bien la orquesta sin duda porque el Señor Salgado [?], director en esa época de dicha orquesta, sabía

¹³⁵ Mendoza Ciprés se refiere a la soprano Marietta Albini, hija de la cantante María Napoleona Albini de Vellani, famosa en México tanto por sus actuaciones operísticas a partir de 1836, como por el célebre episodio en que Payno la menciona, en su novela *Los bandidos de Río Frio*.

apreciar el trabajo musical o quizá porque entonces no se usaban *zancadillas*. Vino después otra compañía y un nuevo director de orquesta hizo una contrata por un precio tan bajo que el mismo empresario —por cierto, no era de los muy políticos— delante de algunos músicos, dijo: San Luis Potosí es un barrio de Guadalajara y, sin embargo, la orquesta de allí se hace pagar mejor que la de aquí. En Guadalajara, según veo, los músicos tocan por jitomates y ramos de cebolla. Unos coristas quisieron cobrar el justo precio de su trabajo, y el empresario del concierto dijo en una casa particular: si la orquesta que trabaja cuatro tantos más gana tan poco, los coristas apenas deben ganar en proporción de un mite de comedia, y es mucho pagarles un peso a cada uno por función y sobre todo ganan bastante con disfrutar de la fiesta. Mas ¿para qué citar hechos que por ser aislados, se nos dirá, ninguna consideración merecen y mucho más que entre nosotros (dicen algunos) no hay tarifa musical, y el precio de la música no se ha de sujetar al antojo del autor de este artículo, escrito con una *pobre pluma mojada con hiel y vinagre*?

Bien persuadidos estamos de que el precio del trabajo musical entre nosotros, no lo hemos de encontrar reglamentado, ni en las leyes de partida, ni en nuestra Constitución de [18]57. Pero muy seguros estamos también que el punto de apoyo que nos sirve para hacer las contrata de música, es el *tiempo* que se necesita para el desempeño de ellas. Se nos dirá: “una cosa es costumbre general y otra es tarifa musical”; convenidos: mas nosotros en tono gerundiano les replicaremos: “una cosa es cobrar el trabajo musical según la costumbre general, y otra cosa es que el musiquillo A.,¹³⁶ al regañar públicamente al filarmónico O., ofrezca pagar músicos de su bolsillo con tal que no vuelva a tocar en el teatro el director G.”. Estas acciones no son “debilidades y condescendencias”, creemos que el público les debe dar un poco más de valor. Conque ¿después que en Guadalajara el músico más aturdido se puede constituir en director de orquesta, y que muchos de los mejores filarmónicos tienen tan poca delicadeza en admitirlos y ponerlos a su disposición; después que ningún aprendiz se le determina lo que debe saber para comenzar a ejercer su profesión: después que cualquiera musiquin [*sic*] aunque toque instrumento de segundo orden se considera igual al organista, al violinista, al pianista, al cantante; después que algunos músicos porque han llegado a la categoría de los compositores walseros [*sic*], se creen iguales a los que han compuesto más de seiscientas piezas de música de todo género, cuyas piezas están de venta en casa del autor, y no se regalan como lo hacen algunos walseros por interés de que corra el [*sic*] “fama” y pasar por grandes compositores: después —esto es D[a] C[apo]— que el dulce y encantador arte musical nunca ha recibido la más mínima protección de nuestras autoridades supremas, sino se le ha dejado abandonado a sí mismo; después y más después de todo esto, van saliendo las *reputaciones* colosales de saber e inteligencia a quienes *debíamos respetar* con que entre nosotros no hay punto de apoyo por el que podamos normar nuestra conducta para hacer las contrata musicales?, ¿no es esto animar a los musicastros ambiciosos para que a cada paso repitan aquellas “honrosas” palabras de “aunque toquemos de balde, hemos de tumbar a...”? ¿El infeliz musiquero que no ha podido encontrar un medio prudente para hacer una

¹³⁶ Otra oscura alusión a Aguirre, por parte de Mendoza Ciprés.

contrata musical, lo podrá hallar para arreglar su “música cabeza” respecto a la ciencia musical? Si el tocar en algunas partes por un precio tan miserable se hiciera por un principio verdaderamente filantrópico, nosotros seríamos los primeros en tributar el debido homenaje a las personas que practicaban una virtud tan honrosa; mas nunca hemos creído esto, porque hemos visto que para conseguir algunas tocadas, ha sido necesario valerse de algunos musiquillos que, por el modo con que menen las teclas —del interés— vulgarmente llamamos “gansos”. Pocos filarmónicos deben ignorar —a no ser los de cabeza redonda— la diferencia de trabajo que hay en el estudio de un instrumento de primer orden, a los de segundo; y sin embargo, ya hemos visto que entre nosotros poco ha faltado para que un profesor de chirimía se haya puesto a la cabeza de una orquesta, con sus respectivas tendencias de dominio sobre los artistas de más mérito. No es suficiente el componer danzas y cuadrillas para ser un verdadero compositor de música; es necesario hacer obras de primer orden y dar el *porqué* de tales composiciones: lo primero, pueden hacer los que se entregan en los brazos de la casualidad —ya se ve, también hay burros flautistas por casualidad—; lo segundo, es obra de los hombres de estudio, de saber e inteligencia... Y bien, por nuestro demasiado charlar sobre *baratas*, ¿se creará que deseamos gravar los intereses de los señores empresarios de teatros u otras diversiones de esta capital? Ni nuestra intención es ésta, ni a ningún empresario juzgamos falta de sentido común para dejar gravar sus intereses por su director de orquesta. Un pequeño aumento de dinero al precio que actualmente se cobra en los teatros, unión de los mejores filarmónicos de esta capital para formar las orquestas de dichos teatros y exclusión de los aprendices en la formación de las orquestas referidas; he aquí el medio que nos parece más oportuno para que el desempeño de la orquesta sea mejor y el precio de la música no sea tan abatido en las orquestas de teatro. Porque supongamos que A., B., V.,¹³⁷ y que todo el abecedario se convirtiera en director de orquesta de aquellos que se forman como por máquina, y que por 25 pesos llevaran una orquesta compuesta de 27 filarmónicos; si entre estos 27 sujetos van nueve aprendices cuya gentecita no sirve más que para aumentar el ruido y desorden musical, ¿qué ventajas saca el público e igualmente las empresas que ocupan a esta clase de orquestas? No es un crecido número de gente armada pero sin orden lo que da la gloria en los combates; es una tropa, aunque sea en menor número, compuesta de guerreros de valor y pericia militar, la que consigue siempre el triunfo, la palma y el laurel de la victoria. Así en las orquestas, no es la turba de musicastros la que da buen resultado en la armonía; es la unión, aunque sea en menor número, de músicos inteligentes, la que triunfa en el ánimo de los oyentes, ejecutando cada uno la parte que le toca con exactitud, fidelidad y acierto. Muy peligroso es escribir sobre materias que se ignoran, y firmar escritos que no se entienden. Para demostrar un hecho son esenciales las “aclaraciones”.

José María Mendoza Ciprés

¹³⁷ No es casual la elección de estas letras. Mendoza Ciprés se refiere a los tres directores de orquesta más activos en ese momento, en Guadalajara: Aguirre, Cruz Balcázar (1805–1870) y Luis Vázquez (1815–1907).

VIII

El País. Diario oficial del Gobierno del Estado de Jalisco, tercera época, tomo V, núm. 401, jueves 10 de abril de 1862, p. 2.

SEÑOR REDACTOR DE *EL PAÍS*
SU CASA, ABRIL 6 DE 1862

Sírvase usted insertar en sus apreciables columnas, lo siguiente:

He visto circular en varios números de *El País* algunos insultos dirigidos a los músicos de esta capital y principalmente hacia los directores de orquesta, dejándose traslucir con especialidad una antipatía al Señor Don Clemente Aguirre; sin investigar la causa de ellos, hace presente al censor que puede carecer de fundamento; el público generalmente es el mejor juez; sus composiciones han sido recibidas con bastante agrado; yo no diré nada sobre los adelantos del Señor Ciprés en su ramo, pero hasta la fecha el público no tiene conocimiento de ellos; el Señor Aguirre nos ha dado últimamente muy bellas composiciones, como son *La banda roja*, *La paz [de Jalisco]*, *El son de Lisa [sic por El son de la lira]*, *La flor de la esperanza [sic por Flor de Esperanza]*, etc., etc. Y éstas, por lo bien combinado de sus armonías, se han recibido con agrado; han consultado quién es su autor, cuál es su nombre, y cuando se tocan varias piezas de música y de entre ellas se sobrepone alguna por lo bien que suena al oído, es claro que hay algún mérito en su composición. El Señor Ciprés puede estar colocado a una altura superior pero, hasta ahora, como antes he dicho, no es conocido del público su talento artístico, o puede ser un gran teórico y la naturaleza le habrá negado dones que le ha concedido al Señor Aguirre, y creo que la mejor prueba que puede dar de sus conocimientos, es que presente al público algunas de sus composiciones artísticas ejecutadas por medio de la orquesta o música militar y otra al Señor Aguirre; el público conecedor dará el mérito a quien corresponda.

R. J. Gutiérrez

IX

El País. Diario oficial del Gobierno del Estado de Jalisco, tercera época, tomo IV, núm. 414, lunes 28 de abril de 1862, p. 2.

SEÑOR DON R. J. GUTIÉRREZ
SU CASA, ABRIL 15 DE 1862

Muy señor mío y de mi aprecio:

Ninguna antipatía, odio o rencor hay en mí hacia el Señor Don Clemente Aguirre; ni al publicar abusos musicales que he observado en los directores de orquesta de esta capital, ha sido mi intención aplicarlos únicamente, ni con especialidad, al dicho Señor Aguirre. Si en mis escritos aparecen citados algunos hechos que con facilidad pueden ser aplicables al Señor Aguirre, y que éstos por mi parte no sean más que suposiciones gratuitas, falsas e inmorales, el Señor Aguirre puede llamarme a juicio ante una autoridad competente; y en tal caso, es obligación mía darle una satisfacción cumplida, pues para estas ocasiones tenemos una guía segura, cual es la ley sobre libertad de imprenta. Si por no haber excluido al Señor Aguirre al asentar en mis escritos que los directores de orquesta de esta capital, de cierto tiempo a esta parte no han tenido los conocimientos de música necesarios para ocupar dignamente este puesto, y en esto el Señor Aguirre se cree ofendido, pertenece al mismo señor promover un examen público o privado para demostrar lo contrario; y a mí allí mismo como réplica, probar hasta la evidencia, la realidad de mis asertos. Es inconcluso que, del tiempo citado al presente, se han cometido y se cometen abusos musicales por los directores de orquesta de esta capital; estos abusos han perjudicado directamente a mis intereses como filarmónico, y éste ha sido el motivo que he tenido para denunciar tales abusos. Soy filarmónico, repito, y las personas sensatas no me dirán que meto la mano en mies ajena, porque ninguna profesión es ajena a las personas que la practican. Ni para el Señor Aguirre, ni para ningún otro filarmónico, abriga mi corazón antipatía o rencor como antes he dicho; aborrezco los abusos que en mis escritos he publicado, no a las personas que los han cometido, y en esto usted verá que al momento que los directores referidos sigan el sendero de la justicia (hablo respecto a la música), yo seré el primero en ofrecerles mis servicios musicales aunque sea en el lugar del último de la orquesta, siendo que estos señores tengan a bien admitirme en ellas.

Dice usted, “el público generalmente es el mejor juez”; esta proposición en el caso presente y sin temor de equivocarme, digo que es falsa, porque si la mayor parte de las personas que ejercen la música como profesión, incluso los que la practican por afición, no son capaces de conocer en qué consiste el mérito de una pieza de música,

porque no han estudiado a fondo lo que para esto se necesita, ¿cómo es posible que las personas que solo se divierten con ella, su solo gusto sea un voto decisivo para determinar con acierto si la pieza de música está compuesta con las reglas precisas del arte? El hombre considerado en general o en sentido de “el público” al recibir las impresiones propias de cada uno de sus sentidos, dice: *esto me gusta, esto no me gusta*, ¿y será esto suficiente para decidir sobre la esencia de las cosas o de los objetos que causan tales impresiones? Dos o tres reglitas de los principios de lógica son suficientes para convencer a usted sobre este punto; mas como estoy seguro que esa ciencia no es a usted desconocida, me basta solamente anunciarlas, lo que en sentido contrario sucedería si ésta se dirigiera a ciertos maestrillos de música. Sin embargo, en esto usted pensará como más justo le parezca; mi opinión es que no se debe dar un fallo decisivo en pro o en contra, sin poseer fundamentalmente la ciencia y conocer la esencia de las cosas de que se trata. Muy sabido es que hay piezas de música que son para el gusto vulgar, otras para las personas que conocen el arte, y otras, en fin, para el gusto general y, sin embargo, clasificar científicamente estas piezas, al público le es moral y físicamente imposible, porque esto pertenece a los inteligentes en el arte, a no ser que por público conocedor entienda usted a las personas que por principios ciertos han estudiado la filosofía de la ciencia musical. “El público es el mejor juez”: precisamente por la diversidad de gustos en el público con respecto a unos mismos objetos, se ha dicho que, sobre gusto, no se ha escrito nada; igualmente por la abundancia de gustos extravagantes, se ha escrito que hay gustos que merecen palos. Es más seguro el voto de una costurera en su labor, que el voto de un filósofo en aquello que no entiende. Que mis obras no sean conocidas de usted, nada tiene de particular; mis obras en su línea son tan conocidas como las del Señor Aguirre en la suya; mis obras en general son oratorias y por esto pertenecen a las de primer orden; las del Señor Aguirre son estróficas y por esto pertenecen al de segundo; para calificar las estróficas, es bastante el gusto vulgar; para calificar la música oratoria, se necesita lo que tendré el honor de exponer ante usted si el Señor Aguirre tiene a bien sostener una conferencia musical, ya que no admitió el certamen público musical a que fue invitado por mí, con ocasión de haber dicho públicamente este señor que, en conocimientos de música, no se juzgaba inferior a mí. Según el aspecto que presenta la presente cuestión, creo no está muy lejos la ocasión en que sea necesario clasificar las bellas composiciones que el Señor Aguirre ha dado al público. Nada diré de ellas como inspiración musical, las consideraré por la parte que toca a las reglas invariables del arte y a la filosofía musical.

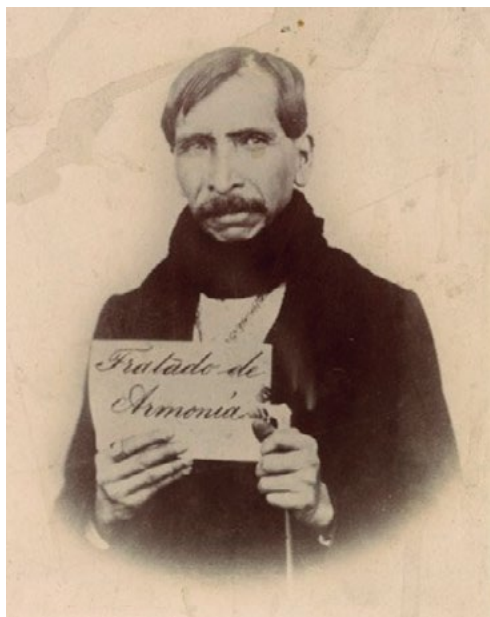
Con respecto a que sea yo un gran teórico y la naturaleza me haya negado dones que puede haber concedido al Señor Aguirre, es muy fácil salir de tal duda: el día que usted guste reunir un número suficiente de filarmónicos que pertenezcan a distintas orquestas y que sean de conocida imparcialidad, si el Señor Aguirre gusta, se ejecutarán las piezas de música que él y yo presentemos; se dará el porqué de tales composiciones y, en fin, haremos algunas operaciones musicales de aquellas que dan a conocer quién es perito en el arte, quién ha reunido los conocimientos que nuestros autores de música han designado como indispensables, para que un filarmónico pueda presentarse como director y maestro de música, y quién hace

algunas cosas solamente porque nació con disposición para ellas. Los profesores conocedores del arte, y las decisiones de los mejores autores de teoría, serán quienes darán el mérito al que justamente corresponda.

Sin pretensiones infladas de malicia para hacer prevalecer mi opinión sobre la de usted respecto al modo de calificar a un artista, me permitirá usted citar lo que en circunstancias parecidas, un célebre músico español dijo a sus examinadores cuando estos injustamente quisieron invertir el orden de su examen: “Si para decidir del mérito de un profesor de música tenemos reglas ciertas a qué atenernos, reglas dadas por autores bien recibidos, y que las han escrito en distintas épocas, ¿por qué en la ocasión presente no nos sujetamos a ellas? ¿Quién pudiendo disfrutar un fallo seguro se conforma con uno incierto? La razón natural me inclina a creer que aquí puede haber suma ignorancia, que se encuentra mala fe, o se encierra algún misterio”. No se crea por esto que en sentido absoluto o despreciativo, desecho la censura pública, no señor, sé la consideración que ella merece; mas para el caso presente, repetiré lo que dije en uno de mis artículos anteriores: “Muy fácil sería a los individuos de la sociedad en general, dar el precio merecido a cada artista en particular; pero sería necesario que las personas que la forman tuvieran también cada una los conocimientos de las artes en general”. Entre el bien y el mal no se encuentra medio. La cosa es hecha, y pertenece a los filarmónicos: o salen a la palestra, o me ceden el terreno. Mientras yo no sea vencido en un certamen musical, puedo decir lo que un gran jugador de ajedrez decía, tres movimientos antes de dar el mate: “El juego es mío, he ganado la partida”. Queda, pues, admitida la proposición de usted con la diferencia de los jueces que deban pronunciar el fallo: fallo tremendo de vida o muerte para un artista, y que por esto no se debe fiar sino a jueces de moral e inteligencia en la materia que se trata. Este es mi sentir y si a pesar de lo expuesto usted sigue su opinión, esto no será un obstáculo para que usted no pueda disponer de la inutilidad de su afectísimo servidor que atento B[esa] S[u] M[ano].

José María Mendoza Ciprés

* * *



Daguerrotipo que retrata al filarmónico José María Mendoza Ciprés (1822–1906), por la empresa de Figueroa y Sánchez, Guadalajara, ca.1863. El personaje ostenta en la mano derecha un anillo con una gema incrustada y sostiene un cartel que reza *Tratado de Armonía*; con la mano izquierda empuña un báculo como bastón de mando, y lleva un grueso collar que aparenta ser de algún metal precioso. Por su simbolismo, estos elementos confirman al personaje en su afiliación al Partido Conservador y al proyecto imperialista que instaló la Segunda Intervención Francesa (1862–67). Su fisonomía presenta rasgos indígenas; igualmente podría reflejar un componente gitano. Al reverso del documento se lee: “José María Mendoza Ciprés, filarmónico jalisciense, poseedor de varios idiomas [sic]. Algunas de sus obras fueron premiadas en la Exposición de París [sic]”. Formato 13 × 18 cm. Fototeca Nacional del INAH, Pachuca, Hidalgo, México.

Análisis del contenido de la polémica

El primer párrafo del texto suscrito por Mendoza Ciprés es tan lapidario como contundente:

La música entre nosotros [o sea, los jaliscienses], de la misma manera que las demás bellas artes, no ocupa el lugar que le corresponde en toda sociedad civilizada; en ella no se marcha sobre principios fijos y metódicos; porque nunca ha habido una escuela, ni se ha llegado a establecer una academia de filarmónicos, para el estudio y el adelanto general de los que profesan o se dedican a este arte importante.

Si bien, con *sociedad civilizada* Mendoza Ciprés parece referirse a la civilización occidental y muy particularmente a las mayores potencias europeas, frente a las cuales México libró numerosas batallas de supervivencia a lo largo del siglo XIX, cierto es que la historia de la educación musical en Jalisco ha sido accidentada, cuando no regresiva o degenerativa, en una sucesión de etapas contrapuestas.¹³⁸

Mendoza Ciprés habla enseguida de una decadencia cultural que coincide con el resquebrajamiento de las instituciones en el tránsito de la Nueva Galicia hacia el moderno estado de Jalisco, para lo cual menciona a los michoacanos José Mariano Elizaga (1786–1842), quien apenas estuvo durante poco más de un año al frente de la capilla musical de la Catedral de Guadalajara, y Santiago Díaz de Herrera (aprox. 1790–1860), discípulo de Elizaga, de quien Reyes y Zavala dice (1882: 27) que “tocaba trompa y flauta muy bien; e instrumentaba música” (es decir, no era organista, ni cantor, algo que parece ser fuente de molestia en su crítico), y quien durante más de diez años hizo labores de maestro de capilla en ese mismo templo. Mendoza Ciprés deja entrever que la progresiva laxitud de la estructura musical sacra, estaba

¹³⁸ Al respecto, baste mencionar dos ejemplos. Primero: a partir de los tiempos de la polémica en cuestión, la educación musical sacra en Guadalajara alcanzó su cenit con el proyecto de Francisco Godínez (1855–1902), cercenado por la propia Arquidiócesis; en su lugar, el proyecto muy posterior de la Escuela Superior Diocesana de Música Sagrada (1936), dirigido por el padre Manuel de Jesús Aréchiga (1903–1984), logró formar tres o cuatro generaciones de músicos profesionales, hasta que el plantel comenzó una gradual y profunda crisis tras la desaparición de Aréchiga. Segundo: la penosa e itinerante historia de la Academia de Música de Guadalajara, convertida en Escuela Normal de Música y luego de una variedad de denominaciones hasta llegar al de Departamento de Música de la Universidad de Guadalajara, consiste en un declive de tal suerte continuo, que para el segundo decenio del siglo XXI, esa institución no solamente carece de una orquesta sinfónica, sino que no tiene vínculo sistemático alguno (ni de egresados, ni de docencia, ni de relación con los compositores locales) con ninguna orquesta sinfónica profesional, incluyendo la Orquesta Filarmónica de Jalisco, actualmente compuesta por una mayoría de extranjeros. Cabría añadir la desaparición de numerosos coros y orquestas (incluyendo la de la Catedral Metropolitana, que dirigiera Diego Altamirano), la demolición de teatros y de la propia Escuela de Música universitaria (1980) y la diáspora de intérpretes y compositores jaliscienses hacia la Ciudad de México y el exterior del país; así como la insistente negación de la cultura musical más allá de los municipios jaliscienses que conforman el área urbana de Guadalajara; pero esta historia excede la temática de la presente investigación.

socavando la cultura musical regional. Esto, en efecto, ocurría y tuvo remedio apenas provisionalmente, por obra del malogrado Francisco Godínez (1855–1902).

Con legítima intención de promover mejoras en la vida musical de Guadalajara, Mendoza Ciprés propone atender requisitos “científicos”, congruentes con los modernos programas de educación musical, probablemente inspirado por el modelo francés de la época y con lo que Mendoza Ciprés aparece como precursor del positivismo científico en México. En este sentido, su mención de Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) no resulta anecdótica, sino que además se conecta con su exigencia de educar a los músicos jaliscienses en el ámbito de una “Filosofía natural”, ambición que los conservatorios europeos y poco más tarde los norteamericanos satisficieron a través de la evolución en sus programas de estudio.

Al comienzo del segundo párrafo en su nota del 4 de abril de 1862, séptima parte de la polémica, Mendoza Ciprés elabora un nuevo ataque contra Aguirre, esta vez reprochándole en forma indirecta la diferencia entre horas y trabajo desempeñado por músicos militares que “se conforman con que se les considere como sargentos, cabos y algunas veces como soldados”, por contraste del pago supuestamente injusto que recibe un músico de teatro —de ópera, se entiende. Con esto, Mendoza Ciprés exige clarificar a la luz pública argumentos razonables para fijar jerarquías salariales en el desempeño profesional de los músicos. Es evidente que Mendoza Ciprés pretende definir *quién es mejor músico* en el contexto que describe y con ello también desea inscribirse a sí mismo en esa categoría (como bien señala Aguirre en su réplica del 16 de enero de 1862: “¿No quiere todo eso decir: *aquí estoy yo, respetable público; el único entendido soy yo?*”). De este modo queda descubierta la intencionalidad de Mendoza Ciprés, quien en esta polémica repite siete veces la expresión “los mejores”.

Aun siendo representante del conservadurismo jalisciense en vísperas de la Segunda Intervención Francesa sobre México, Mendoza Ciprés también sobresale como partícipe del espíritu romántico mexicano, en pos de forjarse una plenitud de conciencia histórica en la comunidad musical regional. Inclusive una conciencia social que no necesariamente le diera la razón: “No obstante, pasará la tempestad, vendrá la calma y entonces... se le dará a cada filarmónico el lugar que le convenga”

Mendoza Ciprés sienta bases para una formación de criterios técnicos y estéticos para clasificar la música, pero aquí trasluce —como bien advierte Aguirre en su réplica— sus propios intereses personales, por ejemplo, cuando afirma que “no es suficiente el componer danzas y cuadrillas para ser un verdadero compositor de música; es necesario hacer obras de primer orden y dar el porqué de tales composiciones”. Si ello fuere aceptable, entonces la familia Strauss, que tanto prestigio musical tuvo en México y sigue teniéndolo en Europa, habría de ser descalificada y además desvinculada del *porqué social* que motivó su propia música, apartada de un “primer orden”, en sentido abstracto y académico, según idealiza Mendoza Ciprés. Por reducción al absurdo, Mendoza Ciprés incurre en un error que empieza a hacer notar un hondo sentimiento de reprobación contra Aguirre. Este resentimiento —que no podría desligarse de la tensión política del momento, con un Jalisco dividido entre liberales y conservadores—, finalmente sale a flote cuando Mendoza

Ciprés se coloca a sí mismo en primer plano: “Mis obras en general son oratorias y por esto pertenecen a las de primer orden; las del Señor Aguirre son estróficas y por esto pertenecen al de segundo”; a lo que añade otra equivocación, esta vez en el ámbito del realismo histórico: “No está muy lejos la ocasión en que sea necesario clasificar las bellas composiciones que el Señor Aguirre ha dado al público”. Demasiada ironía involuntaria, pues la clasificación de la obra de Mendoza Ciprés hoy continúa siendo imposible, por ser desconocida.

Al contrariar los argumentos iniciales de su exposición, Mendoza Ciprés se traiciona a sí mismo: “Entre muchos de los que se juzgan maestros, se introduce cierto espíritu de innoble y pernicioso rivalidad, que no les permite ensanchar sus conocimientos de modo que lograran probar algún día, por medio de sus obras, que verdaderamente son tales maestros”. A tal grado llega la ceguera de Mendoza Ciprés, que la redundancia y el denuesto terminan ahogando su iniciativa, y acusan su temor ante la posibilidad de que Aguirre, en su rápido ascenso profesional, pudiera llegar a ser considerado por el cabildo de la Catedral de Guadalajara como candidato a maestro de capilla; objetivo que no estuvo entre los propósitos de Aguirre, quien a inicios de 1862 —año de la polémica con Mendoza Ciprés— había recibido la encomienda de ese templo para componer sus himnos *A la Purísima Concepción* y *A Nuestra Señora del Carmen*, sin embargo, muy lejos de la ambición de contender por la plaza de maestro de capilla.¹³⁹

En contraste, la única réplica de Aguirre expone su refinamiento, superior al de un músico militar ordinario, junto con las virtudes de prudencia, mesura y serenidad frente a la prosa de Mendoza Ciprés, vuelta gárrula y torpe. Con facilidad, Aguirre descubre la pulsión egocéntrica de Mendoza Ciprés: “¿No se habrá pintado a sí mismo?”. Y más aún resalta por lo alto la bandera constitucionalista y republicana que defiende Aguirre, de manera explícita: “En la República no se exigen más títulos que la aplicación, el estudio, la honradez y el aprecio público”, palabras que casi podrían provenir de la imaginación de Fidel, como resonancia del discurso con que Guillermo Prieto salvara a Juárez —y a sí mismo— de morir asesinados en el Palacio de Gobierno de Guadalajara en marzo de 1858.

Por último, por su valor documental, la aportación del firmante “R. J. Gutiérrez” —poco probable seudónimo de Aguirre, más posiblemente un alumno o amigo suyo—, confirma históricamente la datación de las obras *La banda roja*, *La paz de Jalisco* (extraviada), *El son de la lira* y *Flor de Esperanza*, como poco anteriores a abril de 1862.¹⁴⁰

¹³⁹ Si bien no resulta del todo claro si Aguirre escribió sendas obras para la elevación de la Arquidiócesis de Guadalajara, que terminó confirmándose a inicios de 1863, o más bien se trató de un acto desesperado del compositor, como ofrecimiento para recuperar la salud de su pequeña hija Elena, quien finalmente murió en tal año de 1862.

¹⁴⁰ Romero (1949: 20) data estas cuatro composiciones entre 1860 y 1865.



Clemente Aguirre a los 48 años de edad. Al reverso de la tarjeta se lee: “A mi queridísima esposa, como una pequeña manifestación del ascendrado [*sic*] amor que le profesa su esposo y fiel Clemente Aguirre [rúbrica]”, también aparece información impresa con el sello del estudio fotográfico Vallete y Compañía, de la 1.^a calle de San Francisco n.º 14, en la Ciudad de México, donde Aguirre residió durante parte de 1876, al frente de la Banda de Música del 27.º Batallón de Infantería. También al reverso de la misma tarjeta aparece la leyenda impresa: “Exposición de Bellas Artes en París, 1876. Mención honorífica”, mención que debió de hacerse escasos meses antes de tomada esta fotografía. Fuente: Archivo Histórico del Municipio de Ayotlán, Jalisco.

2.2. Desarrollo de la actividad docente y nuevas escuelas y orquestas

La Sociedad Jalisciense de Bellas Artes y la Filarmónica de Santa Cecilia, creadas en 1857 y suprimidas por el gobierno conservador en 1858, interrumpieron sus actividades durante la Guerra de Reforma. No obstante, apaciguados los ánimos y en busca de una nueva era de concordia, el proyecto renació en septiembre de 1865 bajo el mismo nombre de Sociedad Jalisciense de Bellas Artes,¹⁴¹ mientras su gremio musical adoptó en 1866 la denominación laica de Sociedad Filarmónica Jalisciense, y si bien tuvo existencia irregular durante dos años, para mediados de 1869 comenzó a organizarse con la participación de numerosos músicos y cantantes aficionados que recibieron enseñanzas de los maestros Balcázar, González Rubio y Aguirre, así como del guitarrista Miguel S. Arévalo (ca.1852–1900).¹⁴²

Entre los propósitos originales de la flamante Sociedad Filarmónica Jalisciense estaban la consolidación de su orquesta sinfónica y coro, formando escoletas populares para promover el repertorio internacional en boga —particularmente la ópera italiana— así como formar grupos instrumentales con músicos jóvenes y difundir la música de los compositores mexicanos, en especial la de Melesio Morales (1838–1908), considerado entonces modelo a seguir en tanto representante de la escuela italiana en México y declarado “miembro honorario” de dicha Sociedad.¹⁴³

El proceso de organización de la Sociedad Filarmónica Jalisciense catalizó las emociones y voluntades comunitarias, fatigadas luego de diez años de guerra continua y en pos de la inédita pacificación, fruto de la República restaurada. La emoción que despertó el programa de trabajo en este gremio, se comunica en una nota publicada por el periódico oficial del estado de Jalisco:

La Sociedad Filarmónica celebró el lunes [27 de septiembre de 1869] su tercera sesión, a la que concurrieron más de sesenta personas. Al presentarse el señor presidente [de la Sociedad, José Monroy], una pequeña orquesta prevenida de antemano, tocó la introducción y los números 2 y 3 de [*La traviata*] [de Verdi], que fueron muy aplaudidos. Se acordó publicar la circular en que se invita a los aficionados a tomar parte en esta asociación, y que se imprimieran los diplomas que servirán de credencial a los socios.

¹⁴¹ Por acuerdo de dicha Sociedad, manifiesto en su reglamento revisado en 1865 y publicado ese mismo año por la Tipografía de Luis P. Vidaurri, bien conocida en ese tiempo por la publicación de programas de ópera para los concurrentes al Teatro Degollado. Según se documenta en la Miscelánea n.º 421/18 de Fondos Especiales de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco, correspondiente a febrero de 1868, al inicio de su segunda época la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes recibió beneficio económico de la señora Merced Adalid de Gavica, esposa del acaudalado empresario y *dilettante* Martín Gavica (1824–1895).

¹⁴² En este contexto, el nombre de Miguel S. Arévalo aparece junto al de Clemente Aguirre, como firmantes del reglamento de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes en su versión de 1865.

¹⁴³ Cf. *Reglamento de la Sociedad Filarmónica Jalisciense* (1869), Miscelánea 50/5, Fondo “José María Arreola” de la Biblioteca Central “Dr. Manuel Rodríguez Lapuente”, CUCSH, Universidad de Guadalajara. El nombramiento honorífico de Morales lo confirma Francisco Sosa (1884: 129), que enlista los numerosos homenajes rendidos a ese compositor en la República mexicana.

Antes de terminar la sesión, los señores profesores suplicaron al S[eñor] D[on] José Monroy que tomara la palabra, y este en una breve alocución que escribió mientras ejecutaba la orquesta un dúo de [La] *sonámbula* [de Bellini], haciéndose el intérprete de la junta, elevó un himno de amor al arte, concluyendo con pedir que los presentes se abrazaran, si no como hermanos en el arte, sí como mejicanos [sic]. Durante la sesión, reinó el mayor entusiasmo, y ésta terminó a las diez de la noche.¹⁴⁴

Entre los principales músicos fundadores de la orquesta de esta Sociedad Filarmónica estuvieron Miguel Meneses (director musical principal), Cruz Balcázar (violín principal y jefe de la sección de cuerdas), Adrián V. Galarza (jefe de la sección de maderas), Clemente Aguirre (director musical adjunto y jefe de la sección de metales), Joaquín Luna (director de coros) y José Gómez España (pianista preparador).¹⁴⁵ Cada uno de estos músicos se hizo cargo de dirigir los ensayos semanales por sección, de acuerdo con su competencia. Originalmente se programó el gran concierto inaugural para el 22 de noviembre, pero toda vez que se juzgó que los ensayos y otros preparativos habían sido insuficientes, el concierto fue pospuesto para la primera semana de enero de 1870.¹⁴⁶

Simultáneamente, Aguirre continuaba su tarea como profesor de música en el Hospicio y en la Escuela de Artes y Oficios de Guadalajara, donde los mejores estudiantes eran seleccionados por el maestro para incorporarlos a bandas profesionales.¹⁴⁷ De este modo, para 1870 las bandas del 3.º Batallón Ligero y del 25.º Batallón se habían convertido en conjuntos desarrollados en los cuales casi la totalidad de sus integrantes habían pasado por el adiestramiento impartido por Aguirre. A su vez, los mejores músicos de esas bandas se incorporaban a la Orquesta de la Sociedad Filarmónica. Como directores de dicha orquesta, Meneses y Aguirre interpretaron en Jalisco composiciones “nacionalistas” como los himnos *A Juárez* del primero de ellos, y *A Hidalgo*, del segundo, así como diversas obras de Morales, además de las oberturas de *Lohengrin*, *Parsifal* y *Tannhäuser*, la música para la

¹⁴⁴ “La Sociedad Filarmónica”, *El País*, t. IX, Guadalajara, 29 sept. 1869, p. 4.

¹⁴⁵ Cf. Pérez Verdía, *Historia particular* (III: 538), así como el periódico *El País* (*loc. cit.*).

¹⁴⁶ *El País*, 30 oct. 1869 (p. 3) menciona la fecha del 22 de noviembre; luego el mismo periódico rectifica la fecha y por último publica la crónica del concierto del 8 ene. 1870 (p. 5).

¹⁴⁷ La Escuela de Artes y el Hospicio Municipal de Guadalajara, también conocido como Hospicio Cabañas, eran instituciones distintas y sin embargo indisociables en varios aspectos funcionales y administrativos. En este contexto se identifica una permanente cooperación entre la Banda de Música de la Escuela de Artes y la del Hospicio. Como ya se expone en otros subcapítulos del presente trabajo, incluso la creación y primera operación de la Banda de Música de la Gendarmería está directamente vinculada a estas instituciones. El periódico *El Continental* (Guadalajara, 12 feb. 1893; p. 2), da cuenta de esta relación en los siguientes términos: “Lo que más adelanta en este establecimiento [de la Escuela de Artes, con sede en el Hospicio] es la música llamada de la Gendarmería del Estado”.

escena final de *Tristan und Isolde* y trozos de *Die Walküre* y *Die Meistersinger von Nürnberg*, de Richard Wagner (1813–1883).¹⁴⁸

El periódico *El País* del 8 de enero de 1870 comunica la actuación de Aguirre como director musical durante el “gran concierto inaugural” de la Sociedad Filarmónica Jalisciense, ofrecido cuatro días antes en el Teatro Degollado. En esta crónica también aparecen los nombres de dos discípulos de Aguirre, el mencionado Galarza y el clarinetista y saxofonista Ángel Escobar (1845–1897), así como del arpista y violonchelista sayulense Mauro Solano Ibarra (1840–1912), discípulo de Balcázar y fundador de la primera escuela de arpa en San Francisco, California, donde residió a partir de 1873; además del citado Gómez España. Hoy extraviado, el himno de Aguirre en esta cita llevaba el título *A la música*.

La Sociedad Filarmónica Jalisciense dio su concierto inaugural apenas tres meses transcurridos de haberse constituido definitivamente. El éxito no pudo ser más brillante: nuestro Gran Teatro [Degollado] estaba de gala y sus localidades llenas en absoluto. El escenario fue ocupado por las niñas de las escuelas municipales que tomaron parte en el concierto. Después de la obertura de la ópera *Martha* [de Von Flotow], ejecutada por la orquesta, el señor Lic. Clemente Villaseñor pronunció un brillante discurso, y fueron alternadas piezas de canto y de música que fueron muy aplaudidas, al igual que lo fueron los himnos compuestos por los señores D. Clemente Aguirre y D. Joaquín Luna. Por su brillante participación fueron ovacionados los señores profesores de música Cruz Balcázar, José Gómez [España], Adrián Galarza, Ángel Escobar y Mauro Solano. El poeta José Monroy dijo una poesía que le fue sumamente aplaudida.¹⁴⁹

El mismo concierto inaugural también lo registra Ixca Farías en su libro *Casos y cosas de mis tiempos*,¹⁵⁰ con información que permite reconstruir detalles sobre la vida cultural de Guadalajara en aquellos días, en un contexto social específico, si bien esta nota equivoca la locación del Degollado, por la del Teatro Principal:

Por el año de [18]70, eran dignas de mencionarse [las tandas] en el Coliseo Zumelso, hoy Teatro Principal [...] A los teatros las familias generalmente mandaban sus sillas para las plateas, pues aún no estaban amueblados convenientemente. No me resisto a la tentación de insertar parte de un programa dado el 4 de enero de 1870, por la Sociedad Filarmónica Jalisciense en ese Coliseo: después de la obertura de *Martha*, el licenciado Clemente Villaseñor pronunció un discurso, en seguida un grupo de jóvenes, dirigido

¹⁴⁸ Partituras localizadas, excepto la obertura de *Lohengrin*, en la biblioteca musical de Clemente Aguirre en el Archivo Histórico del Estado de Jalisco (vid. Fuentes documentales al final del presente volumen). La música de Wagner se introdujo en México en 1865, durante el imperio de Maximiliano, por la Banda de Música de la Legión Austríaca que dirigía Johann R. Sawerthal (1817–1880); sin embargo en Guadalajara se registran conciertos con esa música a partir de 1869.

¹⁴⁹ Esta misma nota la reproduce Hidalgo, 1966: 54.

¹⁵⁰ Farías, 1942/1992: 30.

por el maestro Clemente Aguirre, cantaron un himno a *la Música* [sic], después Adrián Galarza tocó su clarinete, con temas sobre *Sonámbula*; luego Abel Escobar tocó unas variaciones para sax-horn bajo, con temas de *Norma*; y por final Cruz Balcázar y Mauro Solano tocaron el *Carnaval de Venecia*. Los coros cantaron *Hernani*. Anotaré los nombres de algunos jóvenes que tomaron parte en los coros: Salvador Ornelas, Valentín Contreras, Ignacio Schiafino [sic, por Schiaffino], Antonio Álvarez del Castillo, Miguel Morett, Ignacio Moreno, Martiniano Tortolero, Juan N. Camarena, Apolonio Arroyo [de Anda], José M. Rojas Vertis [sic, por Vértiz], José Gómez España, Maximiliano Madrid, Mariano Peña, Genaro Velasco y otros muchos. De las señoritas, la mayor parte fueron alumnas de las escuelas parroquiales de esta ciudad.

En el campo pedagógico, el periódico *El País* en su edición del 13 de abril de 1870 confirma la participación de los músicos que a continuación se nombran como profesores de la Sociedad Filarmónica Jalisciense, ahora con la notable ausencia de Jesús González Rubio —cuya salud comenzaba a debilitarse— y en cuya sustitución quedó el maestro Meneses:

Nombramientos. La Sociedad Filarmónica Jalisciense ha conferido los siguientes: al maestro Director Don Miguel Meneses, el de catedrático de solfeo y vocalización. Al Señor Don Cruz Balcázar, el de catedrático de instrumentos de cuerda y canto llano. Al Señor Don Clemente Aguirre el de instrumentos de metal. Al Señor Don José Gómez [España] el de piano. La cátedra primeramente mencionada, ha quedado establecida en la casa del profesor que la desempeña, de las once de la mañana a la una de la tarde y de las siete a las diez de la noche. Según sabemos, próximamente publicará la Sociedad el programa respectivo.¹⁵¹

Durante 1871 la orquesta de la Sociedad ofreció numerosos conciertos en el Teatro Degollado, donde también participó en la repetida interpretación de las zarzuelas *Catalina de Rusia* (1854) y *Los magiares* (1857) del compositor español Joaquín Gaztambide (1822–1870). Según informa *La Gaceta de Guadalajara* del 20 de enero de 1871, “se repitió *Catalina de Rusia*, desfilando con la comparsaría de soldados, en el segundo acto, la magnífica banda militar de música formada por don Clemente Aguirre”.¹⁵²

Por desgracia, las actividades de aquella orquesta se vieron mermadas por conflictos internos y dificultades económicas, y la Sociedad Filarmónica desapareció en 1873.¹⁵³ Por disposiciones militares y como jefe de la citada Banda del 25.º Batallón

¹⁵¹ *El País*, 13 abr. 1870; p. 4.

¹⁵² Cf. Hidalgo, 1966: 63.

¹⁵³ De acuerdo con lo que se menciona párrafos arriba, el maestro Mauro Solano, junto con otros miembros de la orquesta de la Sociedad Filarmónica Jalisciense, abandonaron Guadalajara, en su mayoría para incorporarse a la nueva orquesta de ópera del Teatro Principal de Mazatlán, inaugurado en 1870; Solano permaneció por poco tiempo allí y luego se estableció en San Francisco, California, donde abrió una academia de arpa.

de Infantería, Aguirre debió trasladarse provisionalmente con ese grupo a Tepic, en 1874.¹⁵⁴ Un año y medio más tarde Aguirre volvió a Guadalajara a la cabeza de la misma banda, así como para atender tareas pendientes en la Escuela de Artes y Oficios. Sin embargo, en noviembre de 1876 el 25.º Batallón se convirtió en 27, y con esa denominación marchó a la Ciudad de México. A este respecto, el periódico *Juan Panadero*, en tono humorístico, señala lo siguiente:

Clemente Aguirre se está haciendo [*sic*] allá en México, en donde ha dejado con la boca abierta, no sólo a los tuxtepecanos, que siempre la tienen así, sino hasta a las gentes decentes que admiran las dotes de Aguirre en el divino arte [o sea, la música]. Los periódicos de México le han dirigido muchos piropos como homenaje justísimo a su mérito.¹⁵⁵

Avanzado el año de 1877, la Banda de Música del 27.º Batallón se movilizó de la capital de la República hacia San Luis Potosí y de allí a Monterrey, donde Aguirre dirigió a dicha agrupación durante varios meses, dando a conocer obra propia y de otros autores, después de lo cual fue invitado a trabajar de vuelta en San Luis, según explica el biógrafo Santoscoy:

[...] siempre bajo la dirección del señor Aguirre, [su banda] fue calurosamente aplaudida, habiendo conquistado el [re]nombre de la primera del país [...] Con dicho Batallón la banda marchó a Monterrey, causando por todas partes furor. Terminada allí su contrata volvía el señor Aguirre a la capital de la República, acompañado de sus discípulos, con intención de establecerse en ese lugar, cuando el gobernador de San Luis Potosí, por medio de promesas y halagos, consiguió en su tránsito detenerlos y aun hacer que se contrataran, formando la música [banda] del 32.º Batallón.¹⁵⁶

De regreso en Jalisco, a partir de 1885, la actividad de Aguirre enfocada a formar nuevos músicos tuvo mayor repercusión en la cultura regional. El censo oficial de 1895 registra que en el municipio de Guadalajara había 379 músicos profesionales, activos en templos, teatros, bandas civiles y militares y cantinas;¹⁵⁷ cifra contrastante con el centenar apenas superado, que Villa Gordo comunicaba a mediados

¹⁵⁴ Sobre el trabajo de Aguirre en Tepic, véase el subcapítulo 2.6., más adelante.

¹⁵⁵ “Jalisco nunca pierde”, *Juan Panadero*, 25 de marzo de 1877, p. 3. La mención de los “tuxtepecanos” en esta nota alude al Plan de Tuxtepec, anunciado el 10 de enero de 1876 en el municipio de Villa de Ojitlán de San Lucas Ojitlán, Tuxtepec, Oaxaca, y mediante el cual Porfirio Díaz buscaba destituir al gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada. Por otro lado, la mención del “divino arte” es un culteranismo de la época, utilizado como sinónimo del concepto de música, por su asociación mitológica con el dios Apolo. Esta misma expresión reaparece más adelante en este trabajo, en otras citas periodísticas.

¹⁵⁶ Santoscoy, 1885: 1–2.

¹⁵⁷ Archivo Histórico de Jalisco, *Censo general del Estado*, 1895 (documento en el Ramo Estadística, Asunto Censos, clasificación ES-4-895).

del siglo XIX.¹⁵⁸ Durante el decenio 1885–1895, el profesor de música con mayor número de estudiantes activos era Aguirre y su labor educativa nutrió la actividad musical de Guadalajara, como la describe el mismo Villa Gordoia:

Distínguese entre todas [las artes] la música, pues no parece sino que Guadalajara es por excelencia en la República, la ciudad de la melodía. Hay una disposición natural entre sus habitantes para el canto y la música, disposición que ha sido objeto mil veces de los elogios de los turistas. Se cuentan más de sesenta profesores en la materia y diez orquestas, cuatro de primer orden y seis de segunda. Además, hay cuatro músicas de viento, la de la Escuela de Artes, una particular y dos de la Federación, o sean militares, debiendo advertirse que muchas de las músicas [bandas] del Ejército han salido de este lugar.¹⁵⁹

Entre las primeras generaciones de alumnos de Aguirre en Guadalajara, destacaron como ejecutantes los clarinetistas Pilar Salas, quien en 1882 se incorporó a la orquesta de ópera de Ángela Peralta, y Lorenzo Santibáñez (1857–1899); los flautistas Benito Díaz (1847–1908), Porfirio Torres (1850–1910) y Manuel Delgado (aprox. 1860–1930), este último premiado compositor y arreglista de música para orquesta sinfónica y para banda;¹⁶⁰ y poco más tarde Isaac Calderón Vega (1860–1915), músico michoacano célebre por su orquestación de la *Marcha dragona*, hecha bajo asesoría de Aguirre;¹⁶¹ así como el cornetista Juan Cortés (1854–ca.1950); los saxofonistas Ángel Escobar (ya mencionado) y Luis González; los oboístas Nicolás González (1869–1927), Julio Ávila Aguilar (1870–1959) y Florentino Acosta (1875–1954), estos dos últimos profesores en el Conservatorio Nacional de Música en la Ciudad de México y jefes de sección en algunas de las principales orquestas mexicanas de su época.¹⁶² En una generación temprana, también fueron discípulos de Aguirre: Eulogio Urrutia, quien destacó como profesor de música en la ciudad

¹⁵⁸ Villa Gordoia, 1888.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ Cf. *Gaceta Mercantil*, Guadalajara, 31 mar. 1902, p. 12.

¹⁶¹ El artículo de Alfonso Manuel Castañeda, publicado en el diario *El Informador* (Guadalajara, 25 oct. 1970), destaca la relación de Isaac Calderón con Aguirre, su mentor en materias de instrumentación, orquestación y dirección de banda. Una posible prueba documental sobre este vínculo es la partitura de Calderón, *Reserva de Jalisco. Marcha dedicada al Club de Reservistas Bernardo Reyes de Guadalajara*, publicada en Guadalajara, en reducción al piano, por Enrique Munguía, en 1902, pieza que recuerda el *optimismo lírico-bucólico* de las polcas militares de Aguirre.

¹⁶² A esta lista de instrumentistas, alumnos de Aguirre, el cronista Páez Brotchie (1939: 6) añade los nombres de Aurelio Arámbula y Cayetano Saucedo, “los dos únicos discípulos de don Clemente Aguirre que [en 1939] permanecen todavía dentro de la Banda que su maestro fundó. [Tales señores] nos recibieron hace pocos días al señor Benjamín Leal, mi diligente compañero en estas pesquisas biográficas [sobre Aguirre], y al que esto escribe [o sea, Páez], con toda clase de finezas bajo las austeras arcadas del exconvento de San Agustín, donde la Banda [de Música del Estado de Jalisco] hace escoleta”. Cabe mencionar que a partir de 1980, tal exclaustro de San Agustín, que se ubica al costado sur del Teatro Degollado, se convirtió en sede de la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara.

de Tucson,¹⁶³ y los directores de banda Macario Canchola, Anastasio Camarena, los hermanos Antonio y Pedro Gallardo, Juan Gama, Tiburcio Ibarra, Francisco López, Juan Macías, Francisco Marín, Juan Pérez Tejeda y Tomás Robledo,¹⁶⁴ además de los ya mencionados Nicolás González y Lorenzo Santibáñez. Por último, Diego Altamirano, Diego González y Salvador Ochoa del Toro¹⁶⁵ destacaron como directores de orquesta sinfónica.

Por el documento autógrafo que se copia y transcribe en las siguientes páginas, se observa la tarea política y administrativa —y no sólo musical y pedagógica— que Aguirre tuvo que desempeñar para consolidar los trabajos de la Escuela de Artes y Oficios y de la banda de música de ese mismo plantel, que con el tiempo iba a ser el semillero musical que alimentaría a una variedad de bandas militares, así como a las orquestas del Teatro Degollado y la Catedral de Guadalajara. También en este sentido, el periódico *El País* del 7 de enero de 1869 comenta un informe, entonces reciente, sobre la actividad en dicha Escuela:

Escuela de Artes. Se ha publicado un estado [*sic*, por informe] interesante que manifiesta la situación que, al concluir el año de 1868, guarda ese importante establecimiento. De él resulta que en diciembre de 1867 existían 304 alumnos; durante el año de 1868 salieron por haber concluido su aprendizaje, 6; sin concluir, 39; fugados, 16, y muertos, 6. En ese año se recibieron 83 [alumnos], de manera que existen en la actualidad 320. Sobre la salida de los jóvenes sin concluir su enseñanza, se encuentra la siguiente explicación: “la salida de los otros jóvenes que no concluyeron su aprendizaje, fue motivada porque cuando entraron a esta casa aparecían como huérfanos; después resultaron sus padres solicitando su salida y la Dirección tuvo a bien concederla dándolos de baja, para disponer de estos lugares en favor de otros jóvenes más necesitados. Entre estos, lo mismo que entre los fugados, había algunos de regular instrucción”. Nos parece digno de ser

¹⁶³ El periódico *El Fronterizo*, Tucson, Arizona, del 17 oct. 1884 (año 7, n.º 315, p. 1) anuncia la apertura de la Academia de Música de Eulogio Urrutia en esa ciudad, con la impartición de cursos de “gramática musical, solfeo o música vocal, armonía, instrumentación; contrapunto y fuga, melodía y discurso musical de los géneros popular, dramático, religioso y puramente instrumental. También enseña varios instrumentos de aliento”. El mismo profesor señala que para sus clases de canto y solfeo emplea el “Método completo de canto del Maestro [José Antonio] Gómez, y el Método de solfeo ABC del Maestro [Auguste Mathieu] Panseron, reformado por el Maestro [Melesio] Morales”. La nota termina diciendo: “El que suscribe [o sea, Urrutia] hizo sus estudios musicales en uno de los colegios de Guadalajara, siendo su maestro el acreditado profesor Don Clemente Aguirre”.

¹⁶⁴ Se omiten aquí los nombres de Amador Juárez (1888–1933) y Juan J. Villavicencio Chávez (1884–1958), también directores de banda, que sin embargo a muy temprana edad fueron alumnos de Aguirre, quien los inició en la música en la infancia sin que en vida del maestro hayan tenido prácticas de dirección, sino apenas de iniciación instrumental.

¹⁶⁵ Padre del pianista y director de orquesta y ópera Salvador Ochoa Fernández (1919–1983). Había estudiado clarinete y dirección con Aguirre, y a partir de 1920 residió en El Paso, Texas, donde fue nombrado director de la Palace Symphony Orchestra (*cf.* Anónimo, “Palace: Home of Paramount and Realart Pictures”, *El Paso Herald*, El Paso, 6 abr. 1921, p. 5).

reproducido el siguiente párrafo, que con el título de *Música* se halla en dicho estado: “Cerca de cien alumnos están aprendiendo música, a la que concurren diariamente de las cinco y media a las seis y media de la mañana, y de las doce a las tres de la tarde; esta instrucción se les da sin perjuicio de los [otros] oficios a que están dedicados. De las cuatro a las seis de la tarde concurren 13 alumnos al estudio de la música llamada *de orquesta*, en la que, por los conocimientos que ya tenían en la nota, han adelantado bastante. La música se ocupa con frecuencia en las diversiones públicas de esta capital y algunas veces se contrata para fuera de ella. El director hace las contrataciones y acompaña a los jóvenes para cuidar de su orden, moralidad y cumplimiento en el desempeño de sus deberes. Los productos, con excepción de una cuarta parte que queda en beneficio del establecimiento, para los gastos que constantemente eroga, particularmente en la reposición de instrumentos, se depositan en una caja que tiene el nombre de *fondo común* y que se reparte entre los alumnos músicos al fin de cada tres años, en la proporción que ordena el director. Este cambio [que] se ha hecho, de no repartirles el producto de la misma inmediatamente después de recibido, tiene por objeto contener la salida de los jóvenes antes de perfeccionarse en su oficio, música e instrucción primaria, lo mismo que obligarlos a guardar una buena conducta, pues el que sale antes de cumplido ese plazo y el que se porta mal, pierde todo derecho a la parte que al fin de los tres años le correspondiera, quedando ésta en favor de los que por su constancia, aplicación y buenos procedimientos, se hagan acreedores y dignos de ella”. Por último, la siguiente nota manifiesta el buen estado que guarda este establecimiento, del que Jalisco tiene mucho que esperar, haciendo al mismo tiempo la merecida apología de las personas filantrópicas a cuya dirección se encuentra encomendado: “Continúa siendo extraordinaria la demanda que se nota por entrar a este establecimiento; tanto, que si se pudieran acoger todas las solicitudes que a mañana y tarde está teniendo la Dirección, sería más de mil el número de los alumnos, y esta solicitud o empeño por acogerse a esta casa, se advierte, no solamente en los padres y parientes de los niños pobres y menesterosos, sino por parte de ellos mismos, cuyas circunstancias está revelando la buena disposición que tiene la clase proletaria para movilizarse”.

Muy probablemente es que el informe en mención, cuyos extractos aparecen aquí entrecomillados, corresponda a la voz del propio director de música de la Escuela, Clemente Aguirre. Se destaca el concepto de que “La música se ocupa con frecuencia en las diversiones públicas de esta capital y algunas veces se contrata para fuera de ella”, en relación con el tercer punto de la “contrata” que propone Aguirre al gobernador Gómez Cuervo, y que tiene por objetivo —en un acto de honestidad ejemplar— proteger y transparentar los recursos públicos de la Escuela. Esto mismo es congruente con la preocupación expresa de atender a los “niños pobres y menesterosos”, junto con las necesidades sociales que el informe defiende, “cuyas circunstancias está revelando la buena disposición que tiene la clase proletaria para movilizarse”.¹⁶⁶

¹⁶⁶ Esta concepción ética es coherente con el contenido descriptivo de los primeros subcapítulos del presente libro, en que el mismo Aguirre aparece en la imagen del “niño pobre y

Escuela de Artes, D[on] Clemente
Aguirre propone al Gob[iern]o una contrata.

El que suscribe como director de la [banda de] música de la Escuela de Artes propone al S[eñ]or Gobernador del Estado D[o]n Antonio G[ómez] Cuervo una contrata para estimular los adelantos de los jóvenes que componen dicha música bajo las condiciones siguientes:

- 1.^a La música bajo la dirección del que suscribe, y en
*se compromete a tocar [sic]
número de cuarenta [músicos] para arriba* dos serenatas semanarias y también dos veces por semana tocará una hora en el puesto que se le determine y servirá en las festividades Nacionales, felicitaciones de ordenanza y algunos otros actos que el Gobierno disponga, siendo pertinentes al servicio público.
- 2.^a [A] la [banda de] música por todo esto se le pagará mensualmente la cantidad de seiscientos pesos, por cuartas partes semanarias.
- 3.^a Cuando la música sea solicitada para tocar en alguna diversión[,] el director solicitará la respectiva licencia; mas si se ofreciere que al salir a tocar fuera de aquí, en este caso se le rebajará a razón de lo que gana los días que por esta causa falte.
- 4.^a La presente contrata durará todo el tiempo que el S[eñ]or Gobernador lo estime conveniente; mas si dicho S[eñ]or se separase del Gobierno, quedará por este mismo hecho la música en libertad de separarse.

Guadalajara[,] Agosto 25 de 1867.

Clemente Aguirre
[rúbrica]

Fuente: Archivo Histórico de Jalisco, Ramo Instrucción Pública (clasif. IP-5-867 GUA/507).

menesteroso” que va a recibir amparo de González Rubio, y más tarde encuentra apoyo moral y económico en las bandas de música del Ejército Nacional, con el cual defenderá a su país de las intervenciones extranjeras.

2.3. Bailes en la Universidad y serenatas en la Plaza de Armas

En plena madurez profesional, la actividad de Aguirre, cada vez más alejado de las campañas militares, se concentró en dos puntos: las serenatas en la Plaza de Armas —en el porfiriato llamada Plaza Principal de Guadalajara— y los bailes en el gran salón del antiguo edificio de la Real y Literaria Universidad de Guadalajara,¹⁶⁷ que durante la dictadura de Díaz pasó a ser el Supremo Tribunal de Justicia del Estado de Jalisco.¹⁶⁸ La música que se tocaba en el edificio de la Universidad —como se le llamó popular y comúnmente aun después de la desaparición de esa institución— procuraba ser un espectáculo para la burguesía, en que se organizaban tertulias, recitales de piano y otros instrumentos en pequeños conjuntos, así como bailes con la participación de Aguirre a la cabeza de la Banda de Música del 5.º Batallón de Infantería (Guadalajara, 1860–1863), la Orquesta de la Sociedad Filarmónica Jalisciense (1869–1873), la Banda de Música del 27.º Batallón de Infantería (1885–1888) y la Banda de Música de la Gendarmería del Estado de Jalisco (1889–1900).

Según relata el subcapítulo 1.4., en fechas posteriores al estreno de *La banda roja* (1861) con la Banda del 5.º Batallón, en el hoy derruido salón principal de la Universidad de Guadalajara, se realizaron mensualmente bailes y conciertos “de caridad” y de difusión que continuaron sus programas hasta los días de la Intervención Francesa (1863–66), y luego de esa interrupción, hasta después de la caída del Segundo Imperio mexicano, a mediados de 1867.

Como parte de las veladas musicales en la Universidad —transformada en Instituto de Ciencias—, Aguirre daría a conocer en 1873 a su joven discípulo Diego Altamirano, precursor de la dirección sinfónica en el occidente de México, al frente

¹⁶⁷ Institución novohispana fundada en tiempos de Carlos IV y que operó en modo intermitente durante el siglo XIX, hasta que el general Pedro Ogazón, en calidad de gobernador de Jalisco, la clausuró a fines de 1860 por considerarla anacrónica y opuesta al criterio laico de los liberales (*vid.* Enciso, 1992: 12–13). En su lugar fue abierto el Instituto de Ciencias, que tuvo corta existencia, de 1867 a 1883, cerrado por el general Díaz a través del general Francisco Tolentino, tenido como primer gobernador porfirista de Jalisco (*cf.* Peregrina, 2006: 15).

¹⁶⁸ A fines del siglo XVIII, este edificio fue construido para ser la sede del Colegio de Santo Tomás de Aquino, originalmente en manos de la Compañía de Jesús, expulsada de la Nueva España en 1767. Como se señala aquí, después de haber servido como edificio principal de la Real y Literaria Universidad de Guadalajara a partir de 1792, ese inmueble fue adaptado desde 1877 como Supremo Tribunal de Justicia del Estado de Jalisco, sumándosele la Escuela de Jurisprudencia, la cual permaneció allí hasta 1924. En 1915 se derribó la parte del antiguo ábside y presbiterio, para abrir la calle de Galeana, y enseguida la mitad de la estructura sur del viejo Colegio fue vendida por el estado a particulares (*cf.* Enciso, 1992: 12–13). A mediados del siglo XX los restos del edificio pasaron a la administración de Telégrafos Nacionales (1948–1985), y luego de 1990 la antigua capilla se adaptó como Biblioteca Iberoamericana “Octavio Paz”. La mayor parte del edificio original del Colegio de Santo Tomás fue derribada en 1937, quedando solamente la capilla neoclásica de tal Biblioteca. Dos litografías del conjunto arquitectónico completo aparecen en páginas siguientes, en un programa publicado en 1895 (colección documental del Museo Regional de Guadalajara), cuando dicho edificio servía como Tribunal de Justicia y donde se efectuaban los bailes en honor de los empresarios y gobernantes porfiristas.

de la Orquesta de la Sociedad Filarmónica Jalisciense. Luego Altamirano actuó como director musical a la cabeza de su propia orquesta de baile, en las veladas ofrecidas en honor del gobernador Curiel (1895) y del dictador Díaz (1896), las cuales pretendían imitar la tradición vienesa de la familia Strauss,¹⁶⁹ tradición despertada en México con el gobierno de Santa Anna,¹⁷⁰ y alentada por el Segundo Imperio, y que llegara a su cima con la consolidación política del porfiriato. Con frecuencia, estos bailes, en que también se ofrecían opulentos banquetes,¹⁷¹ se efectuaban con la activa participación de empresarios locales, inversionistas y especuladores extranjeros, altos funcionarios del gobierno y representantes diplomáticos de los imperios británico, francés y alemán,¹⁷² y en una menor proporción representantes de los gobiernos de Estados Unidos y España, en ese entonces confrontados.

El 25 de febrero de 1895, se dio el festejo solemne dedicado al gobernador Luis C. Curiel (1843–1930), cuyo baile tuvo lugar en el mismo edificio de la antigua Universidad. En páginas siguientes se copian extractos del programa de ese baile, con litografías descriptivas del festejo —elocuentes sobre las ambiciones y el imaginario de la élite tapatía de entonces—, y se presenta un análisis explicativo del contenido de tales imágenes. Este programa impreso enlista varios géneros: “cuadrillas, wals [*sic*], mazurca, schottisch, lanceros, polka, danzas” (pág. 4 del documento) y a continuación presenta una lista de “Nombres” con renglones vacíos (pág. 5); después reaparece un “Orden de las piezas de baile: Segunda parte”, con otra lista de géneros: “wals, cuadrillas, schottisch, mazurca, polka, lanceros, wals” (pág. 6), seguida a su vez de una segunda lista de “Nombres” asimismo con renglones vacíos (pág. 7). De manera similar, se ofrece una tercera parte con “cuadrillas, schottisch, danzas, poka, lanceros, wals y mazurca” (p. 8), igualmente acompañada

¹⁶⁹ Conformada por los compositores y directores austríacos Johann Strauss Sr. (1804–1849), Johann Strauss Jr. (1825–1899), Joseff Strauss (1827–1870) y Johann Strauss III (1866–1939), cuya música, especialmente la de los primeros dos de ellos, fue favorecida y muy conocida en los bailes de la burguesía porfiriana.

¹⁷⁰ Al comienzo de su novela histórica *El fistol del diablo* (1845–59), Manuel Payno describe un gran baile celebrado en el teatro de Vergara de la Ciudad de México, alrededor de 1841, con grande orquesta y concurrencia de la alta sociedad conservadora y del general Santa Anna.

¹⁷¹ El programa del baile ofrecido en honor de Díaz en 1896, y que se reproduce parcialmente en páginas siguientes, coloca en paralelo el menú de alimentos (con enfática influencia francesa) y el programa musical dirigido por Altamirano, con música de compositores alemanes, austríacos, franceses y, en menor cantidad, mexicanos (imitadores de los europeos) y con la notable exclusión de Clemente Aguirre como director, por encontrarse en una grave enfermedad progresiva (*vid.* subcapítulo 2.7.), y como compositor, debido a la directa intromisión del gobierno nacional y el empresariado sobre el diseño del programa musical.

¹⁷² En este sentido, dichos bailes son un signo de fortalecimiento de la política liberal mexicana que había dejado el poder eclesiástico en segundo término, y en cambio privilegiaba con vehemencia la inversión capitalista nacional e internacional. Como parte de la estrategia porfiriana, estos bailes tenían, entre otros propósitos, la vinculación entre las familias más poderosas de México con los representantes de las grandes potencias internacionales, al grado de propiciar matrimonios y formar parentesco.

en paralelo por renglones vacíos. Todo ello obedece a que este baile tenía una estructura de juego, para que por sorteo o por elección del público que escribía sus títulos favoritos sobre los renglones vacíos, se eligiesen las piezas a tocar por la orquesta dirigida por Altamirano. Juego de elecciones que habría tenido —en el fondo— el irónico propósito de acentuar los procesos preferenciales manipulados por la oligarquía porfiriana: una estructura de castas y grupos de poder dispuestos de manera jerárquica y piramidal.

El baile del 25 de febrero de 1895 habría sido calculado como proceso de prueba y verificación del gobierno porfiriano local, en meditada preparación para el magno baile y banquete del 7 de diciembre de 1896, asimismo en el gran salón de la antigua Universidad de Guadalajara, y ofrecido por la plutocracia jalisciense en festejo de Porfirio Díaz. En este segundo baile, que fuera derroche de ostentación, la Banda de la Gendarmería oficialmente dirigida por Aguirre y el conjunto de baile de Diego Altamirano se unieron bajo la dirección de este último, en una gran orquesta que interpretó un prolongado programa con vals y cuadrillas de Johann Strauss Jr., polcas de Émile Waldteufel, una mazurca-danza-poesía de Carl Michael Ziehrer, un vals y una mazurca de Alphons Czibulka, unas cuadrillas de la señora Leila Dufour y una mazurca de Carl Millöcker, además de otras piezas compuestas por compositores mexicanos: el chotis *Ofelia*, de Francisco Ávila; los *Lanceros* de Alberto Michel (1867–1947); la danza *Rosas de Abril* y el chotis *Sonrisa de ángel*, de Velino M. Preza (1866–1944); el vals *Pienso en ti*, de Félix Peredo (1866–1934), quien fuera primer viola de la orquesta de Altamirano; el vals *Pablo y Ana*, de Teófilo A. Pomar (1860–1898), y finalmente la *Danza* del brillante orquestador Manuel Delgado, discípulo de Aguirre.¹⁷³

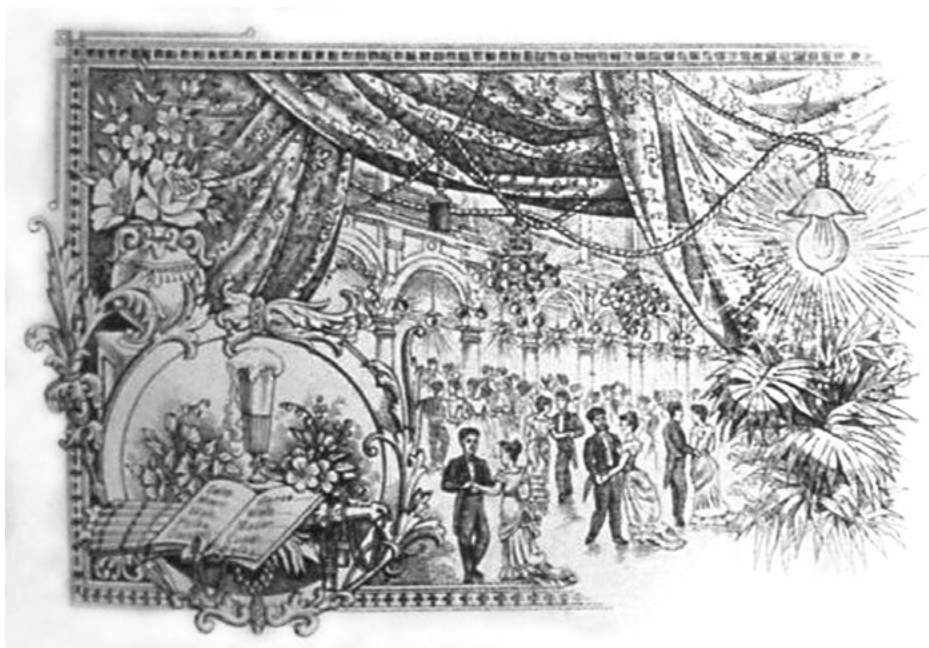
¹⁷³ Compositor radicado en Guadalajara, quien obtuviera el primer lugar en el área musical de la Exposición Regional de 1902, “Por sus composiciones e instrumentaciones para orquesta”, y simultáneamente el segundo lugar de ese mismo certamen, “Por su instrumentación para banda”. (Cf. *Gaceta Mercantil*, Guadalajara, 31 mar. 1902, p. 12).

Imágenes del extracto del *carnet* o programa de mano del baile en honor del gobernador Luis C. Curiel (1-4).



(1)

Portada del documento (litografía): *Recuerdo del baile dado en obsequio del Señor Gobernador Gral. Lic. D. Luis C. Curiel*, 25 de febrero de 1895: En el tercio izquierdo de esta portada: viñetas y retrato oval de Curiel (entonces de 53 años de edad), favorito de Díaz en Jalisco.



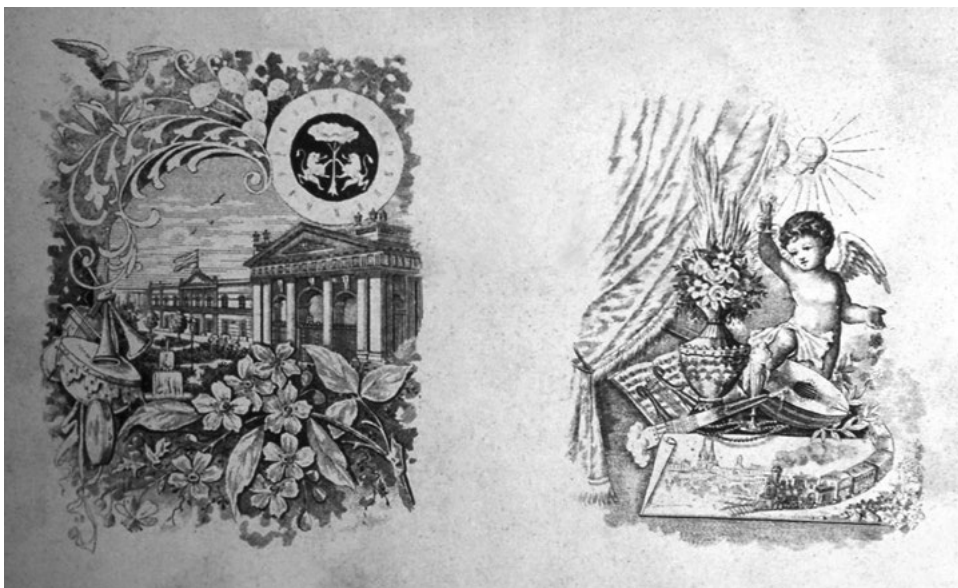
(2)

Representación idealizada del baile (litografía): al centro de la imagen se dibujan parejas (hombres vestidos de frac y mujeres en *robe de soirée*) que bailan en multitud, en el gran salón del antiguo edificio de la Universidad de Guadalajara, para 1895 convertido en Supremo Tribunal de Justicia del Estado de Jalisco (edificio hoy derruido). Sobre la multitud, candelabros con bombillas eléctricas enmarcadas por cortinas de terciopelo grueso. Al fondo del salón se aprecia la arquería neoclásica, obra del arquitecto Manuel Gómez Ibarra (1810–1896), quien se encargó de reparar y remodelar el edificio luego del terremoto de 1875, que causó daños a numerosos edificios del centro de Guadalajara. En el cuarto superior derecho: una bombilla de luz eléctrica, símbolo del progreso económico de la clase privilegiada de Guadalajara. En el inferior izquierdo: el *carpet* abierto, enlistando los géneros musicales que tocara la orquesta. Debajo del programa, un abanico español cerrado. Los dos objetos entre flores y sobre ellos un vaso de champán.



(3)

Vista general de la fachada del antiguo edificio de la Universidad de Guadalajara: del lado izquierdo se aprecia la portada neoclásica de lo que fuera originalmente el Colegio de Santo Tomás de Aquino (1792), mandado erigir por Carlos IV. Frente a la portada, el jardín de la Universidad con variadas plantas, árboles y una fuente central, lugar que en el porfiriato recibiera el nombre de Jardín Prisciliano Sánchez, antiguo Jardín de la Compañía de Jesús y actualmente Plaza Universidad. Al centro, en primer plano, el escudo de armas del conquistador español, autorizado en 1539 por Carlos I como símbolo de Guadalajara, antes de que esta población tomara su asiento definitivo en el valle de Atemaxac en 1542. En el costado derecho, circundando la imagen central del antiguo templo de la Compañía de Jesús (hoy Biblioteca Iberoamericana), un amorcillo o cupido con instrumentos musicales europeos. En la parte superior, al centro, una bombilla eléctrica, símbolo del progreso positivista del porfiriato.



(4)

A la izquierda: nuevamente la imagen del conjunto de la Universidad de Guadalajara, esta vez con la bandera farpada, símbolo de Guadalajara y Jalisco, en el asta del antiguo Colegio. El Jardín presenta un farolillo y la fuente central, esta vez con abundancia de agua. En la esquina superior izquierda, elementos del dios Mercurio, símbolo de la Cámara de Comercio de Guadalajara; al centro una penca de nopal, símbolo de México, y a su derecha, heráldica de Guadalajara. En la parte inferior, motivos florales e instrumentos de música. A la derecha: una vez más un cupido, ahora alzando una copa de champán; al centro un jarrón con flores, rodeado de una mandola, una lira, una partitura musical y un abanico francés. Caen de la mano del angelillo motivos florales y una rama de olivo, símbolo de la *pax* porfiriana. En la parte superior, una bombilla eléctrica que simboliza el progreso positivista. En la parte inferior, en primer plano, un pergamino con la imagen del tren Guadalajara-Ameca, recién inaugurado. Documento original en la colección del Museo Regional de Guadalajara, INAH.

EL BAILE DADO EN GUADALAJARA

en obsequio del Sr. Presidente de la República,

General D. Porfirio Díaz,

EL 7 DE DBRE. DE 1896.

Desde que comenzó á circular la noticia de que Sr. Presidente de la República visitaría nuestra ciudad, todas las clases sociales se aprestaron á organizar manifestaciones de adhesión y respeto á aquel ilustre funcionario, y el Gobierno del Estado, por su parte, ministró de buen grado los datos que recibía de la metrópoli, acerca de la fecha en que el viaje del Sr. General Díaz había de realizarse y del tiempo que dicho supremo magistrado nos honoraría con su presencia.

Teniendo en cuenta tales datos, se formó el programa de las fiestas con que se celebraría el fausto suceso y se decidió que consistieran principalmente en un baile, un banquete y una excursión al Salto de Juanacatlán y á la isla de Mezcala, en el lago de Chapala.

La Cámara de Comercio que hace dos años y con motivo de haberse anunciado que el Sr. José Y. Limantour, Secretario de Hacienda del Ejecutivo de la Unión, vendría á Guadalajara, se dispuso á recibir dignamente á aquel ameritado personaje y tuvo oportunidad de saber que el comercio en general la ayudaría con entusiasmo á realizar su propósito, concibió la idea de demostrar su admiración y simpatías al primer mandatario del país, tomando á su cargo la organización de alguno de los actos del programa y solicitó del Gobierno dar el banquete á que en otro lugar nos referimos; mas se hizo notar que si el citado Gobierno obsequiaba al Sr. Presidente con el baile y la Cámara de Comercio con el banquete, el I. Ayuntamiento, representante de la ciudad, quedaría obligado á

organizar el viaje al Salto de Juanacatlán y á Mezcala, puntos situados fuera de su jurisdicción, y para evitar esto se resolvió que el repetido Ayuntamiento se encargara del banquete el Gobierno de la excursión al Salto y al lago de Chapala y la Cámara de Comercio del baile.

El Sr. General D. Luis C. Curiel, Gobernador del Estado, puso á disposición de la Cámara el edificio que ésta eligiera para dar el baile y se acordó aprovechar con dicho objeto el Palacio del Gobierno, pero habiéndose tenido conocimiento de que allí se alojaría el Sr. Presidente, se decidió ocupar el edificio en que se encuentra el Supremo Tribunal de Justicia.

Comisiones recaudadoras de fondos y de ornato alumbrado y música

Convocados por el Presidente de la Cámara de Comercio, se reunieron desde luego varios propietarios, industriales, agricultores y comerciantes, para nombrar las comisiones que habían de coleccionar fondos destinados á subvenir á los gastos que el baile demandara y para arreglar lo concerniente al adorno, la música y el alumbrado, y al efecto se expidieron los siguientes nombramientos:

Comisiones recaudadoras.

- 1.º Sres. Justo Fernández del Valle y Juan Camba.
- 2.º Sres. Manuel L. Corcuera y Carlos Basave.
- 3.º Sres. Ramón Castañeda y Palomar y Leoncio R. Blanco.

El comedor estaba tapizado de caté y oro y su piso cubierto de lona azul.

De los muros pendían dos espejos con marcos de metal esmaltado azul y oro sobre peluche granate; dos grandes cuadros de *naturaleza muerta* y dos representando paisajes; cuatro lámparas de petróleo; dos medallones con tipos militares á caballo, realzados, y dos pequeñas estatuas de bronce entre ramas de verdura y lámparas incandescentes semejan-do flores; junto á los lienzos de pared que separan los balcones, al frente de éstos y á los lados de la puerta de entrada había tibores ó columnas de madera con artísticos bronces. Las cortinas de puertas y balcones eran rojas.

Del centro del techo colgaba un candel de metal dorado y cristal con treinta luces y en el centro y los extremos de la mesa había tres candelabros de metal plateado, con cuatro luces uno y dos con siete, sustentados por espejos adornados de flores.

El salón de aseo contenía todo lo indispensable para llenar su objeto.

A las nueve y media de la noche comenzaron á llegar los invitados que eran recibidos por la comisión nombrada al efecto y á las diez y cuarenta minutos entró en el salón el Señor Presidente de la República, acompañado por el Señor Gobernador del Estado, General Luis C. Curiel y el Jefe de la 5.ª Zona Militar, Señor General Guadalupe López.

Al presentarse el Jefe Supremo de la Nación, la orquesta ejecutó el Himno Nacional é inmediatamente después empezó el baile, de acuerdo con el *carnet* que formó el Señor Don Diego Altamirano.

La mesa oficial.

A la una y cuarenta y cinco minutos principió la cena.

En la mesa oficial, que era de treinta y seis cubiertos, ocuparon los asientos el Señor Presidente de la República frente á la puerta de entrada al salón, teniendo á su derecha á la esposa del Gobernador del Estado, Señora Felipa Longoria de Curiel y á su izquierda á la esposa del

Presidente de la Cámara de Comercio, Señora Josefa Martínez Negrete de Fernández del Valle. Frente al Señor General Díaz se encontraba el Señor General Luis C. Curiel, Gobernador del Estado y á la derecha é izquierda de éste, respectivamente, las Señoras Adela Ibarra de Tolentino y Antonia Corcuera de Moreno.

Los demás asientos fueron ocupados por las Señoras Enedina Silva de España, Mercedes Remus de Castaños, Concepción S. de Mendoza López, Josefina Roy de Lebre y Concepción Palomar de Corcuera y por los Señores Lic Joaquín Baranda, Secretario de Justicia é Instrucción Pública, Lic. Ignacio Mariscal, Secretario de Relaciones Exteriores, General Francisco Z. Mena, Secretario de Comunicaciones y Obras Públicas, General Leopoldo Romano, Jefe Político del Territorio de Tepic, General Martín González, Gobernador del Estado de Oaxaca, General Mucio Martínez, Gobernador del Estado de Puebla, General Juan M. Flores, Gobernador del Estado de Durango, General Carlos Díez Gutiérrez, Gobernador del Estado de San Luis Potosí, Coronel Miguel Ahumada Gobernador del Estado de Chihuahua, Coronel Francisco Santa Cruz, Gobernador del Estado de Colima, Federico G Kunhardt, Cónsul del Imperio Alemán, Ernesto Paulsen, Cónsul de Suecia y Noruega, Manuel Fernández del Valle, Cónsul de España, Justo Fernández del Valle, Presidente de la Cámara de Comercio y Cónsul de Guatemala, Emilio Lébre, Agente Consular de Francia, General Gregorio Saavedra y Coronel Carlos Villegas, Insaculados al Gobierno del Estado, Dr. Miguel Mendoza López, Presidente de la Diputación Permanente del Congreso del Estado, Lic. Alfredo Chavero, Presidente de la Cámara de Diputados del Congreso de la Unión, General Francisco Tolentino, Vicepresidente de la Suprema Corte de Justicia Militar, General Manuel Orellana Noguera, Jefe de la 7.ª Zona Militar, Coronel Nicolás España, Presidente del Ayuntamiento de esta ciudad, Diego Moreno, en representación de los propietarios de Jalisco, é Ingeniero Ga-

lucirán en los futuros hogares, á los cuales, sin duda, llevarán la dicha.

Señores: brindemos por la Cámara de Comercio, por la prosperidad del Estado y por las nobles y bellas jaliscienses.»

La mesa general.

El menu de las mesas situadas en los corredores fué este:

Potage.

Consommé aux quenelles. Xerez.
Hors d'œuvre. Rhin.
Tartelettes au foie gras.

Entrées.

Filets aux cépes. Vin blanc.
Vol-au-vent á la financière. Bourgogne.
Punch á la Romaine.

Rôti

Dindonneaux truffés. St. Julien.
Salade Russe.

Dessert. Vve. Clicquot.

Mille feuilles, petits gâteaux, petits fours glacés.

Mendiants.

Glaces, thé, café, cognac, liqueurs.

La cena estuvo encomendada á los Señores Gedeon Lions y H. Deverdun.

En tanto que la citada cena era servida, la orquesta ejecutó, con el carácter de piezas extraordinarias, un vals, un schottisch, dos polcas y una mazurka, por lo cual el baile no sufrió ninguna interrupción.

Los carnets.

Los carnets, obras de los Señores Ancira Hermanos, constaban de ocho páginas: en la primera se veía un retrato del Señor Presidente de la República y al calce estas palabras:

«Baile en obsequio del Sr. Presidente de la República, Gral. Porfirio Díaz.
Guadalajara, diciembre 7 de 1896.»

En la segunda había una vista del jardín Prisciliano Sánchez, del pórtico del templo de la Compañía y de la fachada del edificio donde se verificaba el baile; en la tercera figuraba la enumeración de las divisas de las comisiones; en la cuarta y en la quinta las piezas de baile que debían ejecutarse; en la sexta el menu de la mesa general; en la séptima una fantasía alusiva á la fiesta y á la inauguración del ferrocarril á Ameca y en la octava una alegoría de la Victoria.

Las piezas de baile.

Las piezas del carnet que se ejecutaron fueron las veinte siguientes:

Vals—Morgenblätter—J. Strauss.
Polca—La Cinqantaine.—E. Waldteufel

Cuadrillas—Almacks—J. Strauss
Schottisch—Ofelia—F. Avila
Mazurka—Tanz-Poesie—C. M. Zichrer.

Vals—Nos Bonnes Gens de Village—A. Czibulka.

Danza.—Rosas de Abril.—V. Preza.
Lancers—A. Michel.

Vals—Neu-Wien.—J. Strauss.
Mazurka—Pflingstblüthen.—A. Czibulka.

Schottisch—Sonrisa de Angel.—V. Preza.

Polca—Luftschlösser.—E. Waldteufel.

Danza—Pablo y Ana.—A. Pomar.
Vals—O Schöner Mai.—J. Strauss.

Cuadrillas—Madame Boniface.—L. Dufour.

Schottisch—Pienso en tí.—F. Peredo.
Mazurka—Die schöne Polin.—C. Millöcker.

Polca—Sans façon.—E. Waldteufel.

Danza—M. Delgado.
Vals—Amour et Printemps.—E. Waldteufel.

La concurrencia.

Las personas que asistieron al baile, fueron las siguientes:

A diferencia de los bailes en la antigua Universidad, las serenatas en la Plaza de Armas de Guadalajara —con estricta jerarquización de castas y clases sociales— congregaban la más variada composición popular, aunque solamente las familias autorizadas por su riqueza económica y su compenetración con el gobierno y el empresariado, podían ocupar el círculo central en torno adonde sucesivamente tocaron, bajo la dirección de Aguirre, las bandas de música de Zapadores (1855–59), la del 5.º Batallón de Infantería (1860–64), la del 25.º Batallón de Infantería (1867–74), la de la Escuela de Artes y Oficios de Guadalajara (1874–85), la del 27.º Batallón de Infantería (1885–88) y la de la Gendarmería del Estado (1889–1900) que se convirtiera en Banda de Música del Estado de Jalisco a partir de 1914.

La Plaza de Armas sirvió desde tiempos virreinales para formar a los cuerpos de ejército con guarnición local, pero conforme creció la dinámica comercial de la ciudad los batallones del Ejército Nacional comenzaron a ocupar otros espacios y a construir sus propios cuarteles.¹⁷⁴ Fue entonces —al mediar el siglo XIX— que la Plaza comenzó a convertirse en centro de descarga de mercancías que abastecían los principales negocios de los portales contiguos. Como documenta la historiadora Angélica Peregrina, “nada de raro tuvo que en lugar de una fuente de adorno se dejase una pila para el uso de las recuas; pero como por las tardes la Plaza seguía poblándose de catrines y jóvenes, pronto pareció más conveniente suplir el bebedero con un quiosco para una banda de música, mismo que se inauguró el 13 de junio de 1882”.¹⁷⁵ Tal quiosco, hecho de herrería, fue construido por obreros miembros del 13.º Batallón de Infantería y en 1906 fue desarmado para trasladarlo a la glorietta central de la Alameda;¹⁷⁶ en su lugar, en 1909 se colocó uno nuevo —todavía en uso y remozado a fines de 2018—, hecho de bronce y hierro fundido, traído de Francia y construido por la compañía Fonte D’Art du Val D’Osne.

Para los primeros tiempos de las serenatas en la Plaza de Armas, con la actuación de la Banda de Música de Zapadores encabezada por Aguirre, resuenan los versos escritos en 1857 por el poeta Aurelio Luis Gallardo (1831–1869), que se transcriben

¹⁷⁴ En este contexto, la *Ordenanza militar para el régimen* (Ciudad de México, 1852, I: 480) dice: “En guarnición todos los toques de tambores, cornetas o clarines que por Ordenanza debían romper [*sic*, por partir] de la casa del comandante de las armas, lo verificarán en lo sucesivo al frente de sus respectivos cuarteles [...] Se prohíbe que las escoletas de las bandas se verifiquen dentro de los poblados”.

¹⁷⁵ Peregrina, 2006: 166. Asimismo, *cf.* Murià, *Historia de Jalisco*, 1982, III: 556.

¹⁷⁶ Alameda que en 1936 fue convertida en Parque Morelos, como todavía se le encuentra actualmente con el mismo quiosco, adornado con lámparas adicionales. Las etapas históricas de la Plaza de Armas y su quiosco corresponden con importantes cambios en la política regional y nacional: el espacio tal y como se encontraba con su bebedero para mulas y caballos, coincide con la era de Santa Anna, que extiende sus secuelas hasta que se consolida la República juarista. La existencia del primer quiosco empata, además, con la gestión del gobernador Tolentino, primer “modernizador” representante del porfirismo local. Finalmente la inauguración del segundo quiosco, definitivo, marca el auge del gobierno “progresista” del general Miguel Ahumada, gobernador de Jalisco de 1903 a 1911.

enseguida.¹⁷⁷ En esos versos, Gallardo parece atento al repertorio de la banda y menciona en la penúltima estrofa de su poema varias composiciones musicales que se advierten ya famosas para entonces: *La Contla* y *Los esponsales* son composiciones del maestro tlaxcalteca Sabás Contla (ca.1822–1886); *La hermosa Anita*, *El recuerdo*, *Las fases de la luna* y *La ilusión*, son piezas del catálogo de José María Pérez de León —quien fuera maestro de Aguirre en momentos previos a la guerra con Estados Unidos—, entonces difundidas por todo México. Gallardo no menciona todavía ninguna obra de Aguirre, quien en cambio para esa época comenzaba a ganar reputación como instrumentador, corneta solista y director. Queda también manifiesta en esta cita literaria, la vehemencia suscitada entre la población con los primeros ciclos de serenatas en la Plaza de Armas de Guadalajara, los martes, jueves y domingos. La banda dirigida por Aguirre se volvería a partir de la década siguiente, parte de la vida común en el centro de la ciudad.

¹⁷⁷ Gallardo citado por Alfonso de Alba, 1949: 37–38.

A Guadalajara

Poema de Aurelio Luis Gallardo (1831–1869)

Plaza de Guadalajara,
de esta ciudad tan hermosa,
despejada y espaciosa,
bajo un cielo tropical.
¡Qué edificios te circundan,
soberbios, monumentales;
el Palacio y los portales,
la orgullosa Catedral!

¡Cuánto en la noche eres bella
de naranjos coronada,
con tu brisa perfumada,
tu armonioso surtidor!
Con tus banquetas de jarro,
y tus arriates vistosos,
y esos estrados preciosos
en las noches de calor.

Cuando en la estación de mayo
por gozar grata frescura
concorre allí la hermosura,
rica en galas y en beldad.
Y se oyen soberbias músicas
que turban la triste calma,
pues que acarician el alma
con lánguida suavidad.

En los vecinos balcones
por la noche allí se admiran,
los zenzontlis que suspiran
su melancólico amor.
Quejas que el aura murmura
impregnada de azahares,
cual románticos cantares
de ternura y de dolor.

En noches de serenata
concorre inmenso gentío
que, cual las ondas de un río,
inunda el recinto aquel,
el panorama más bello
presenta entonces la plaza
cuando su ámbito embaraza
tan bullicioso tropel.

Sombra prestan los naranjos
a las parejas dichosas
que pasean silenciosas
en dulce éxtasis de amor.
Heridas por algún rayo
que en las ramas se desliza,
¡Ay! la luna diviniza,
tanto rostro seductor.

Tocan piezas tan selectas
esos músicos marciales,
La Contla, Los esponsales,
qué placer al alma dan.
La hermosa Anita, El recuerdo,
y *Las fases de la luna;*
La ilusión, como ninguna,
cuando a su cuartel se van.

¡Qué serenatas tan bellas!
en la estación calurosa
no puede haber otra cosa
que cause más impresión.
Allí va a gozar el alma
de los amantes placeres,
y ángeles son las mujeres
de divina inspiración.

En este contexto cultural, en 1870 la población de Guadalajara vio por segunda ocasión el ascenso del globo aerostático del acróbata Tranquilino Alemán, despegando en la Plaza de Armas:¹⁷⁸ “En un suceso semejante no podía faltar la música, y los estudiantes de la Escuela de Artes y Oficios, dirigidos por el maestro Aguirre, ejecutaron alegres piezas que dieron realce a la fiesta”.¹⁷⁹ Más adelante en tiempos de la República restaurada, el testimonio del cronista británico John Lewis Geiger dice lo siguiente para el año de 1874:

Después de la cena por las noches, la Plaza [de Armas] es el punto favorito de reunión social. Todos los días las bandas militares tocan allí entre las siete y las nueve, y toda la ciudad se aglomera en ese sitio para disfrutar de la música y pasear alrededor de la Plaza. Lo cual se efectúa de manera tan regular y sistemática que, en circunstancias similares, podría ser imitada en otras partes, con beneficio. Las damas se mantienen estrictamente a un lado de la avenida, y los caballeros al otro, mientras que se pasean en direcciones opuestas, de modo que continuamente se encuentran. Se dice que este acuerdo tácito nunca ha sido violado y constituye la principal atracción de la vuelta después de la cena.¹⁸⁰

Es posible que en algún momento de aquel año de 1874, diario hubiese serenatas, de modo que fuera posible confiar en las palabras de Geiger. Sin embargo para la contrata de las bandas que tocaban en ese lugar, al menos desde 1855, era para que esas orquestas actuaran los días martes, jueves y domingo. Para 1880, Mariano Bárcena hace la siguiente descripción, con mayor detalle sobre el aspecto físico del lugar y nomenclatura de la época:

La Plaza de Armas [de Guadalajara] está limitada al Norte por un costado del Sagrario, donde luce la elegancia de su arquitectura dórica; al Oriente por el frente del Palacio de Gobierno; al Sur por el Portal Quemado o de Quintanar; al Poniente por el Portal de Bolívar. [...] La Plaza tiene cuatro espaciosas banquetas formadas de ladrillos de los llamados de jarro; cada banqueta está separada en dos secciones longitudinales por una serie de naranjos y de asientos de madera y fierro [...] El cuadro interior de la Plaza está

¹⁷⁸ El mismo personaje ya había hecho su primera ascensión tapatía, despegando en la plaza de la antigua Universidad de Guadalajara (actual Plaza Universidad, mencionada páginas atrás) el 10 de septiembre de 1865, con dedicatoria al general barón Neigre, jefe militar local durante la Intervención Francesa (cf. Arauz y Ayón Zester, 1988: 80). Aguirre estaba lejos de ese primer evento, ocupado en dirigir la banda civil de La Barca, luego de participar en los movimientos contra los franceses, al frente de la Banda de Música del 5.º Batallón de Infantería, en Tepic y más tarde en las inmediaciones de San Blas y Mazatlán.

¹⁷⁹ Apuntes de la *Gaceta de Guadalajara*, 17 sep. 1870. El cronista Gustavo Casasola (1967: xviii) añade: “en 1870 Tranquilino Alemán se elevó en Guadalajara y fue a caer en Aguascalientes”. Al parecer, en 1876 hubo un siguiente despegue del globo de Alemán, en la misma ciudad, en que también participó la Banda de Música de la Escuela de Artes y Oficios (cf. A. Zaragoza, *La Alianza Literaria*, Guadalajara, 7 may. 1876, p. 7).

¹⁸⁰ Geiger, 1874: 159 (mi traducción; traducción alternativa en J. B. Iguíniz, 1951, II: 26, la cual considero menos precisa).

hoy convertido en jardín; se halla dividido en diversos prados poblados todos de escogidas plantas; en el centro hay un zócalo cilíndrico de cantera roja y con barandal de fierro; sirve ese zócalo para la colocación de las músicas, que en la Plaza tocan por las noches. En las cuatro esquinas del jardín existen unas fuentes construidas con cantera roja.¹⁸¹

El cronista Ignacio Villaseñor ilustra sobre las reuniones en que se congregaba la gente para escuchar la música de una banda refinada:

La edad de oro de las serenatas tapatías fue de 1885 hasta 1910, en que se extinguen con la Revolución [...] todo mundo acostumbraba ir a dar vueltas a la Plaza de Armas, los hombres hacia un lado y las mujeres hacia otro, deteniéndose de vez en cuando para intercambiarse flores y recados; caminaban con calma, y cuando alguna de las columnas se detenía, era porque ahí, en una esquina de la entrada, se estaban haciendo reverencias y saludos a los recién llegados. Las bandas militares tocaban sin descanso, desde una marcha que iniciaba la serenata a las ocho de la noche, hasta un danzón que anunciaba el fin, a las diez, cuando la concurrencia desaparecía.¹⁸²

Para fines del siglo XIX e inicios del XX, José López Portillo y Weber (1889–1974) hace un recuento histórico, en parte fundado en las memorias de su padre, José López Portillo y Rojas (1850–1923), ambos admiradores de Clemente Aguirre:

La Plaza de Armas era el salón de recibir de la ciudad. Domingos y jueves, de siete a nueve de la noche, la banda [*sic*] de la Gendarmería del Estado daba serenatas muy gustadas. Esta banda era magnífica y obtuvo premios en concursos mundiales. Fue evolución de la Banda de la Escuela de Artes y Oficios, a la cual dió [*sic*] poderoso impulso el maestro don Clemente Aguirre, autor de una dramática e imponente marcha militar llamada *Ecos de México*, que se toca sólo en las grandes ocasiones en Guadalajara, y que es algo así como el canto patriótico de Jalisco. A don Clemente se debe el depurado gusto musical del pueblo de Guadalajara, que en masa acudía a escuchar las serenatas de la Plaza de Armas separándose muy chistosamente en ciclos sociales estratificados, subdivididos en corrientes interminables y separados de hombres y mujeres, que daban vueltas sin cansarse en torno a la plaza, caminando los distintos sexos en sentido contrario uno de otro. Inmediatamente junto al famoso kiosco a que se encaramaba la banda, se reunía el grupo de verdaderos melómanos, de fanáticos aficionados a la música, hombres del pueblo que dedicaban aquellas dos horas a escuchar la banda, a chupar canutos de caña de azúcar, a comer cacahuates y a tomar de vez en cuando, tragos de tequila. Estos melómanos tenían preferencias por determinados trozos musicales que reclamaban a gritos a que generalmente atendía el director. Recuerdo que entre los favoritos se contaban las oberturas de *Lohengrin* y *Tannhäuser*, varias rapsodias de Liszt y oberturas de Beethoven.¹⁸³

¹⁸¹ Bárcena, 1880/1954: 75–76.

¹⁸² Villaseñor, 1981: 66–68.

¹⁸³ López Portillo y Weber, 1984: 274–276.

Además de consignar valiosa información para la historia de la música regional y acerca de la banda encabezada por Aguirre, esta cita también transfiere información de carácter sociológico. Emanado del núcleo conservador más recalcitrante,¹⁸⁴ López Portillo escribe sin reparo en la soltura de su juicio: “[la] masa [de gente] acudía a escuchar las serenatas [...] separándose muy chistosamente en ciclos sociales estratificados, subdivididos en corrientes interminables y separados de hombres y mujeres”. Separación radical de género, clases sociales y castas étnicas que consolida el proceso colonizador de Jalisco, estos “ciclos sociales estratificados”, *cosa de chiste* según López Portillo, acabarían por alcanzar la tensión de los graves conflictos sociales del México moderno.¹⁸⁵

Conforme transcurría la “paz social” forzada por el porfiriato, las bandas militares se inclinaban más a la función recreativa, muchas veces para exaltar ante la masa popular los logros del gobierno, como fue el caso de la magna celebración a mediados de mayo de 1888, con motivo de la llegada del primer tren a Guadalajara, procedente de la Ciudad de México, y en que Aguirre fue nombrado “jefe de la comisión de orquesta”;¹⁸⁶ otras veces con la participación directa de los principales empresarios locales, beneficiarios de la dictadura, como es el caso de la serenata verificada el 1 agosto de 1890.¹⁸⁷

¹⁸⁴ De esmerada estirpe criolla, en la dinastía López Portillo se distinguen Jesús López Portillo y Serrano (1818–1901), del Partido Conservador, prefecto en Jalisco bajo las órdenes de Maximiliano de Habsburgo (1865–66); José López Portillo y Rojas (1850–1923) representante internacional de Victoriano Huerta (también jalisciense) como su secretario de Relaciones Exteriores (1914), y José López Portillo y Pacheco (1920–2004), presidente de México.

¹⁸⁵ Todo lo cual contradice la visión cómoda e idealizada que se tiene sobre las “bondades” de la música, como comprende, por ejemplo, Amelia García de León (2007: 12): “El maestro Aguirre sabía muy bien que la música es capaz de reunir en torno suyo, sin distinción de clases, lo mismo a la dama elegante y perfumada que a la indígena de falda de percal y rebozo de hilo”. El verbo en cuestión en esta idea, “reunir”, es el quid de la ambigüedad, pues en torno a la música de la Plaza de Armas de Guadalajara la reunión social jamás se hizo, en época de Clemente Aguirre, en forma homogénea, tersa ni democrática, sino todo lo contrario: en forma estrictamente jerárquica, incluso con intermediación policiaca, para recalcar las diferencias sociales a favor de una pequeña minoría y demostrar la efectividad del aparato de poder institucional bajo la dictadura porfiriana.

¹⁸⁶ En el diario *El Nacional* (Ciudad de México, 6 may. 1888, p. 3): “La noche [del 15 de mayo] tendrá lugar una serenata en la Plaza de Armas [de Guadalajara] con profusión de adornos y de luces. En la tarde de los tres días [del 15 al 17 de mayo de 1888] las músicas militares tocarán en los jardines públicos partiendo de la Plaza de Armas a una hora determinada. Por la noche, con iluminación general, habrá bailes populares en las demarcaciones y se quemarán fuegos artificiales en diversos puntos. La noche del 17 ha sido destinada para un magnífico baile que ha de tener lugar en el Teatro Degollado”; el director de orquesta oficial, asignado para este baile fue Diego Altamirano.

¹⁸⁷ *Diario de Jalisco*, 1.º ago. 1890, p. 3. El acaudalado empresario prusiano Eduardo Collignon (Rostock, 1848– Guadalajara, 1913), mencionado en la subsiguiente cita, fue un *dilettante* que donó instrumentos musicales alemanes para la Banda de la Gendarmería dirigida por Aguirre, además de haber importado en Guadalajara partituras de música europea, incluidas las que

Gran serenata. La magnífica banda musical de la Escuela de Artes, como una manifestación de gratitud al Señor Eduardo Collignon por las constantes muestra [*sic*] de simpatía que de dicho Señor recibe, consistentes en valiosos obsequios, tales como piezas de música modernas, instrumentos, etc., dará esta noche en la Plaza [de Armas] dedicándole a la persona mencionada, una gran serenata que se sujetará al programa que copiamos a continuación:

- I. *Radetzki*, marcha, Johann Strauss Sr.
- II. *Aroldo*, obertura, Giuseppe Verdi.
- III. *Gran Fanfar de Lohengrin*, Richard Wagner.
- IV. *Piccollinet*, polca a 2 flautines solistas, Jules Pillevestre.
- V. *Episodios militares: Los alemanes frente a París*, Albin Trenkler.
- VI. *Wals de Los cuentos de Hoffman*, Olivier Métra.
- VII. *Fantasia* para clarinete solista, sobre temas de *Rigoletto*, Giuseppe Verdi.¹⁸⁸
- VIII. *Polca alemana*, Friedrich Hermann.

El Director, Clemente Aguirre.

Otra serenata dirigida por Aguirre el 2 de febrero de 1891, esta vez en el Jardín Hidalgo, plaza central de la villa de Tlaquepaque, consistió en el siguiente programa:¹⁸⁹

- I. *Los voluntarios*, marcha de Olivier Métra.
- II. *La favorita*, obertura de Gaetano Donizetti.
- III. *Marte y Venus*, polca de Gustav Wettge.
- IV. *Reminiscencias del desierto* (extracto), Félicien David.
- V. *Cuentos de los bosques de Viena*, Johann Strauss Jr.
- VI. *Himno a Victor Hugo*, de Camille Saint-Saëns.
- VII. *Duetto* para clarinete y saxofón, de Hyacinthe Klosé.
- VIII. *Madrigal de Francisco I* (1519), arreglo para banda de Georges Lamothe, *op.*158.

aparecen en este programa. Según el periódico tapatío *El Herald* (3 nov. 1895, p. 4), cuando se inauguró en Guadalajara la sucursal del Repertorio de Música y Almacén de Pianos de Wagner y Levien, los hermanos Eduardo y Julio Collignon ocuparon el lugar de honor junto a los ricos porfiristas Justo Fernández del Valle, Martín Gavica, Gabriel Castaños y Francisco Martínez Negrete.

¹⁸⁸ Si bien esta *Fantasia* es un arreglo de Aguirre para banda de alientos, la versión con clarinete solista se debe a Benigno de la Torre, quien escribió esta pieza en 1885–86, para piano y clarinete, y más tarde en versión para clarinete solista y orquesta sinfónica. Otra versión con variaciones de temas de *Rigoletto*, originalmente para piano, y que también arregló Aguirre para la Banda de la Gendarmería, es obra de Eugène Ketterer (1831–1870), *op.* 145.

¹⁸⁹ Romero, 1949: 20.

Sobre estos bailes y serenatas, Dávila Garibi agrega:

Hubo algunas serenatas muy notables en las que las muchachas lucieran sus mejores trajes y joyas y la banda de música principal [la de la Gendarmería del Estado de Jalisco] era reforzada con otras bandas, a cuyo efecto se levantaron provisionalmente grandes tabladros alrededor del kiosco. Recuerdo, entre otras, las que fueron dedicadas al general Porfirio Díaz (1896), al ministro Elihu Root [Secretario de Estado de Estados Unidos, 1901] y a Jaime Nunó (1904). Los dos primeros presenciaron la serenata desde el balcón central de Palacio [de Gobierno], en unión del gobernador y otros funcionarios públicos de alta categoría. Don Jaime bajó a la plaza, tomó la batuta y emocionado dirigió la música del *Himno Nacional* que medio siglo antes él había compuesto [...] En los primeros años del siglo en curso comencé yo a concurrir con bastante frecuencia a las serenatas de la Plaza de Armas, las cuales dejaron de celebrarse en la forma acostumbrada a partir del 8 de julio de 1914 que las llamadas fuerzas constitucionalistas entraron victoriosas en la plaza de Guadalajara, desocupada, pocas horas antes, por las tropas federales que comandaba el General [José María] Mier.¹⁹⁰

López Portillo también menciona:

Por los años de 1911 a 1912 las tradicionales serenatas de la Plaza de Armas empezaron a deslucir, debido a que se introdujo la costumbre de que las familias elegantes que tenían coche se mantuvieran en él dando vueltas no precisamente en torno de dicha plaza, sino en un tramo poco más amplio, o sea hasta el frente del jardín de San Francisco, de manera que el recorrido comprendía las calles de Morelos, San Francisco (hoy 16 de Septiembre), Prisciliano Sánchez y Palacio (hoy [calle del General Ramón] Corona), siendo el punto de partida, la esquina norte de Palacio de Gobierno.¹⁹¹

Aunque Dávila Garibi está en lo cierto cuando afirma que las serenatas “dejaron de celebrarse en la forma acostumbrada” tras la entrada del ejército de los generales carrancistas Álvaro Obregón y Manuel M. Diéguez, pocas semanas más tarde, con la reorganización del gobierno local, las serenatas volvieron a su regularidad en la Plaza de Armas los martes, jueves y domingos, bajo la dirección sucesiva de Ramón Cervantes (1914–15), Aureliano Mancilla (1915–16) y Amador Juárez a partir de 1916. De hecho fue durante la gestión del general Diéguez como gobernador de Jalisco, que en 1914 la Banda de Música de la Gendarmería del Estado de Jalisco cambió su nombre a Banda de Música del Estado de Jalisco, y adquirió su carácter oficial de banda sinfónica.¹⁹² Para mediados del siglo XX, Agustín Yáñez confirma la continuidad de esta tradición, con la misma periodicidad que en tiempos de

¹⁹⁰ Dávila Garibi, 1953: 267, 272. El general Mier, entonces jefe militar de Jalisco, cayó en combate contra los constitucionalistas en la toma de Guadalajara el 8 de julio de 1914.

¹⁹¹ López Portillo y Weber, 1984: 276.

¹⁹² Lo mismo Páez Brotchie (1939: 3) que Romero (1993: 115), coinciden en que la Banda de la Gendarmería del Estado de Jalisco pasó a denominarse Banda de Música del Estado de

Aguirre: “Los domingos y jueves hay serenatas, en la Plaza de Armas, por la Banda del Estado”,¹⁹³ periodicidad que, como ya se señaló, se mantiene hasta el día de hoy, en ese mismo lugar.¹⁹⁴

Firma autógrafa y rúbrica de Clemente Aguirre, escrita en tinta sobre un fondo claro. El nombre 'Clemente Aguirre' está escrito en una caligrafía cursiva fluida. Debajo del nombre hay una rúbrica decorativa compuesta por varias líneas entrelazadas y onduladas.

Firma autógrafa y rúbrica de Clemente Aguirre, tomada del oficio que el compositor dirige al gobernador de Jalisco, Antonio Gómez Cuervo, el 25 de agosto de 1867 (Archivo Municipal de Guadalajara).

2.4. Estancia en San Luis Potosí (1879–85) y vuelta a Guadalajara (1885)

Por solicitud del gobierno del estado de San Luis Potosí, Aguirre permaneció en San Luis capital de 1879 a 1885, a la cabeza de la Banda de Música del 32.º Batallón de Infantería que ofrecía serenatas semanales en el Jardín Hidalgo o Plaza de Armas de dicha ciudad (y que tanto al inicio como al final de dicho período se presentó como Banda de Música del 27.º Batallón de Infantería). En ese tiempo Aguirre se dedicó igualmente a impartir clases de música en la Escuela de Artes y Oficios de San Luis, donde fue nombrado director del área musical. Fue asimismo profesor de música en el turno nocturno de la Escuela Estatal número 4, para niñas, donde formó un coro;¹⁹⁵ director de música de la Escuela Industrial Militar y director

Jalisco a partir de 1914. Romero (*loc. cit.*) dice, además, que el nombre institucional original de la agrupación, adoptado en 1914, es el de Banda Sinfónica del Estado de Jalisco.

¹⁹³ Yáñez, 1942: 37.

¹⁹⁴ Sin embargo, como consigna López Portillo y Weber (*loc. cit.*), con la Revolución, las familias pudientes de Guadalajara se olvidaron de las rondas a pie en torno a la Plaza de Armas, y en cambio dieron inicio a la “civilización” del automóvil y el culto a las grandes avenidas que terminaron por completar la destrucción de la arquitectura histórica en el centro de la ciudad, trasladando sus residencias cada vez más hacia el poniente.

¹⁹⁵ Cf. “Cátedra de música”, *El Correo de San Luis*, 26 abr. 1885; p. 3: “El C. Gobernador que acaba de funcionar [*sic*], en su contento empeño para que la niñez recibiera la más extensa y sólida instrucción, determinó que cierto número de las niñas más adelantadas de cada una de las escuelas del Estado [*sic*] [de San Luis Potosí], recibieran cátedra de música, la cual da el entendido maestro Sr. Clemente Aguirre. En la escuela número 4 se reúnen las alumnas por la noche, y a pesar de que tan poco tiempo hace que reciben lecciones, se notan sorprendentes adelantos. Hay en nuestro pueblo grandes disposiciones para la música, y creemos por esto, fácil que los exámenes de tal ramo den un brillante resultado”.

supervisor de la Banda de Música de Ingenieros Militares que dejó en manos del potosino Miguel Ríos Toledano, auxiliar y discípulo suyo en esa capital.¹⁹⁶

De esta época, muy productiva para Aguirre, datan sus composiciones *Estimulante* (polca, 1879, extraviada), *La Potosina* (polca-mazurca, 1879), *Horas de alegría* (redova, extraviada, 1880), *Cantares del corazón* (polca-mazurca, 1881), y el díptico *Hasta más ver!* y *Elvira* (danzas habaneras, ambas de 1881), todas ellas populares en su momento. También de entonces data una parte importante de la anotación de su *Colección de jarabes* (terminada en 1889), así como la composición y estreno de su obra más conocida: la marcha *Ecós de México*, para orquesta sinfónica y banda de alientos y dos bandas de guerra; configuración que le fue posible utilizar gracias a las agrupaciones musicales a su disposición, incluida la Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí, en ese entonces dirigida por Aurelio León Zavala (1838–1887), que tenía por sede el Teatro Alarcón donde se escuchó por primera vez la marcha de Aguirre en las fiestas patrióticas de septiembre de 1884,¹⁹⁷ y por segunda ocasión en diciembre de ese mismo año, con motivo del festival escolar en que se entregaron los premios a los mejores alumnos de las escuelas primarias del estado de San Luis Potosí, y de cuando data la siguiente crónica del *El Correo de San Luis*, firmada por el escritor Paulo Colunga:¹⁹⁸

[...] Por fin a las ocho de la noche [del 12 de diciembre de 1884] dio principio la fiesta inaugurándola la magnífica orquesta que bajo la inteligentísima dirección del maestro Aguirre ejecutó perfectamente la obertura de *Martha* [de Von Flotow]; concluida la cual ocupó la tribuna la tribuna el Sr. Juan Ramos, inspector general de instrucción primaria, quien, en una concisa memoria, dio cuenta de los progresos realizados durante el año

¹⁹⁶ Al final del subcapítulo 2.6. se muestra una fotografía con músicos de las bandas de música del 32.º Batallón de Infantería y de Ingenieros Militares, tomada en San Luis Potosí, en septiembre de 1884. En esa imagen se observa a Aguirre sentado al frente del conjunto, y a su izquierda, también sentado, Ríos Toledano.

¹⁹⁷ En mayo de 1876 el escritor potosino Manuel José Othón (1858–1906), junto con Paulo Colunga, Ventura Dávalos y otros más, fundaron en San Luis Potosí la Sociedad Alarcón, “integrada por los mejores escritores potosinos de entonces y que llenó su vida con magníficas tertulias”. El órgano de esta Sociedad fue *La Esmeralda*, dirigida por Colunga, Adrián Aguirre (hijo de Clemente) y Pablo López (cf. Othón, *Epistolario*, notas de Montejano, 1999: 156). Esta publicación, junto con otras de la época, acreditan al hijo de Clemente Aguirre como sobresaliente escritor, además de pianista, director de bandas y profesor de matemáticas, cuya carrera intelectual floreció en la capital potosina antes de su regreso a Guadalajara, donde falleció prematuramente.

¹⁹⁸ Cf. “Cátedra de música”, *El Correo de San Luis*, 26 abr. 1885; p. 3: “El C. Gobernador que acaba de funcionar [sic], en su contento empeño para que la niñez recibiera la más extensa y sólida instrucción, determinó que cierto número de las niñas más adelantadas de cada una de las escuelas del Estado [sic] [de San Luis Potosí], recibieran cátedra de música, la cual da el entendido maestro Sr. Clemente Aguirre. En la escuela número 4 se reúnen las alumnas por la noche, y a pesar de que tan poco tiempo hace que reciben lecciones, se notan sorprendentes adelantos. Hay en nuestro pueblo grandes disposiciones para la música, y creemos por esto, fácil que los exámenes de tal ramo den un brillante resultado”.

que termina. Empuñó Lorenzo Santibáñez la batuta, rodeáronle sus aventajados alumnos de la Escuela Industrial [Militar] y dejóse escuchar un canto sentido y tierno [...]

Luego la plataforma de los pianos se inundó de luz: una diosa aparecía, Sofía Villaseñor, radiante de belleza y de juventud cantó, acompañada del Sr. Miguel Morett, el gran dúo de *Rigoletto* [de Verdi] para soprano y barítono. [...]

Tras los premios que fueron entregados a los más aprovechados alumnos de las escuelas de niños, hubo un momento de esa agitación que precede a todo acontecimiento notable. Y el caso no era para menos: hallábase frente al piano esa riquísima flor de nuestros vergeles, ese astro deslumbrador de nuestro cielo que se llama María Álvarez. Acompañaba a un artista de merecida y gran reputación: Lorenzo Santibáñez, quien ejecutó como sólo él sabe hacerlo, unas variaciones para clarinete sobre temas de *Ernani* [de Verdi]. [...] Llamó mucho la atención el himno *A la música* del Sr. Clemente Aguirre, cantado por los señores Romualdo S. Castillo y Miguel Morett con acompañamiento de coro.

[...] Recibieron su premio las alumnas de las escuelas de adultos, y enseguida se difundió por el salón un gratísimo perfume de violeta, era Lola Álvarez que aparecía sobre la plataforma. Por su belleza tranquila y dulce, forma Lola un contraste con María: ésta me parece de brillante alborada de un día de abril, mientras Lola semeja al esplendoroso pero melancólico lucero de la tarde. Mucho tiempo hacía que yo no oía cantar a Lola, y en obsequio de la verdad debo decir que quedé muy agradablemente sorprendido al escuchar la *Danza d'amore*: su voz dulce y afinada se ha robustecido sin perder sus primitivas cualidades, de modo que tanto a ella como a María que al piano la acompañaba, como también a los señores Lorenzo Santibáñez, Diego Altamirano y Manuel Carmona, tributó la concurrencia entusiastas y nutridos aplausos.

[...] Un artista consumado se presentó a cautivar al público: Diego Altamirano. Ventajosamente conocido ya por lo que de él nos habían dicho los periódicos jaliscienses, era esperada con ansia la pieza que debía ejecutar. Las esperanzas del público no salieron defraudadas; y el *Capricho concierto* [*Fantaisie-caprice*, op.11] de [Henri] Vieuxtemps pocas veces lo hemos oído tan bien interpretado: suma corrección en el estilo, sentimiento en la expresión, elegancia y habilidad en el manejo del arco, tales son las cualidades que distinguen al Sr. Altamirano, quien afortunadamente encontró perfecta concordancia en el piano acompañante, hábilmente pulsado por la Srita. Dolores Gómez.

[...] El concertante final del 2.º acto de *Lucia* [*di Lammermoor*, de Donizetti], cantado por las señoritas Sofía Villaseñor y Dolores Álvarez y los señores Romualdo S. Castillo, Antonio Monjarás, Miguel Morett y Benigno Valdés, aunque como toda pieza de ejecución ofrecía las dificultades consiguientes a este género, fue perfectamente desempeñado por las personas mencionadas, que revelaron al ejecutarla las no vulgares dotes artísticas que las adornan.

[...] Cerró espléndidamente aquella gran fiesta, la célebre *Marcha Altamirano*, del Maestro Aguirre. Ejecutándola la música del 27.º Batallón, bandas de infantería y caballería y las señoritas Mariana y María Igueravide, Ignacia y Carmen Grande, Dolores Arriaga y María Álvarez, Luisa y Refugio Bustamante, Rafaela Gama y Sofía Villaseñor, en cinco pianos a veinte manos. El Maestro Aguirre es ventajosamente conocido en el mundo del arte: profunda ciencia, rica inspiración, modestia suma y otras muchas y sobresalientes cualidades le adornan y le hacen una de las personas más distinguidas

y apreciables de esta ciudad [de San Luis Potosí], por lo cual siempre las piezas que bajo su dirección se ejecutan, son recibidas como lo fue la *Marcha Altamirano* con atronadores aplausos. Si otras muchas pruebas no tuviéramos de la ciencia e inspiración del Maestro Aguirre, la *Marcha Altamirano* bastaría por sí sola para sentar su reputación de distinguido compositor.¹⁹⁹

Valiosa información se desprende de esta crónica: vemos que algunos de los mejores músicos jaliscienses como lo fueran el versátil barítono Morett, el clarinetista y director Santibáñez, y el violinista y director Altamirano, fueron llevados por Aguirre para trabajar en San Luis Potosí.²⁰⁰ Se documenta además la reposición del himno *A la música*, para coro y banda de alientos, compuesto por el mismo Aguirre en el contexto del concierto inaugural de la Sociedad Filarmónica Jalisciense, realizado en el Teatro Degollado quince años atrás. Y no con menor importancia, se documenta la interpretación de la *Gran Marcha Altamirano*, título alternativo de *Ecos de México*, que finalmente fue olvidado. Llama la atención asimismo la mención de “la plataforma de los pianos”, lo que hace pensar que en su más amplia versión orquestal, *Ecos de México* se tocaba con cuatro o cinco pianos colocados en una plataforma por encima de la orquesta sinfónica, integrando un conjunto panóptico y estereofónico que se completaba por las bandas militares colocadas en palcos del Teatro Alarcón de San Luis, y más tarde en los del Degollado de Guadalajara.

Requerido por la Escuela de Artes de Guadalajara para supervisar el estado de la enseñanza musical en ese plantel, Aguirre solamente visitó Guadalajara en una ocasión, en octubre de 1882, “habiendo llegado el día 22 [de ese mes], de San Luis Potosí”,²⁰¹ Enseguida regresó a la capital potosina, con la intención de residir allí en definitiva.²⁰² Durante sus años en San Luis, Aguirre tuvo numerosos alumnos entre los que se encontraba Julián Carrillo (1875–1965), quien transmite el siguiente testimonio en dos apuntes distintos:

Entre los músicos [de Jalisco] recuerdo desde mi niñez a uno de gran renombre: don Clemente Aguirre, quien llegó a San Luis Potosí hacia el año de 1885, cuando yo tenía diez años de edad y con quien los alumnos de la Escuela n.º 9 de San Sebastián, donde yo estudiaba, iba[mos] dos veces por semana a recibir sus enseñanzas; después conocí a don Diego Altamirano, quien me hizo el honor de formar parte como violinista de la Orquesta Beethoven que yo dirigía a principios de este siglo [XX].²⁰³

¹⁹⁹ *El Correo de San Luis*, 14 dic. 1884; p. 2.

²⁰⁰ De acuerdo con la nota de Álvarez del Castillo (1886b), el “magno concierto” del sábado 6 de noviembre de 1886, ofrecido en el Teatro Degollado, incluye la participación de Diego Altamirano como solista del *Capricho concierto* de Vieuxtemps, casi dos años después del concierto que aquí se refiere, en el Teatro Alarcón de San Luis Potosí, con el mismo Altamirano.

²⁰¹ Hidalgo, 1966: 128.

²⁰² Cf. Santoscoy, 1885: 2.

²⁰³ En esta cita Carrillo (1967: 301) manifiesta su creencia de que Aguirre “llegó a San Luis Potosí hacia el año de 1885”, pero como vemos, el maestro ya acumulaba para entonces más de cinco años de residencia en esa ciudad.

[...] Compositor de música bélica era D[on] Clemente Aguirre; fue muchos años director de la banda de música del Gobierno del Estado [de San Luis Potosí] y el que inició la costumbre de las serenatas en la Plaza de Armas [de la ciudad de San Luis Potosí]; fue también director de bandas de música en el Hospicio de Niños y en la Escuela de Artes y Oficios “Benito Juárez” [de esa misma capital].²⁰⁴

Estos recuerdos de Carrillo son particularmente importantes porque, además de confirmar la múltiple tarea pedagógica de Aguirre, permiten comprender la continuidad que su trabajo tuvo a través de seguidores suyos, como Altamirano y el mismo Carrillo, notables entre los primeros directores mexicanos profesionales en el siglo XX.²⁰⁵

En mayo de 1885 el 32.º Batallón de Infantería dejó de estar al mando del Coronel Casimiro Guzmán, y enseguida Aguirre es enviado nuevamente a Tepic al frente de la Banda de Música del 27.º Batallón de Infantería.²⁰⁶ Fue de este modo que, de regreso hacia San Luis Potosí, a su paso por Guadalajara en julio de ese año, Aguirre fue llamado por el coronel Ignacio L. Montenegro,²⁰⁷ jefe de armas de la plaza de Guadalajara en la época de Francisco Tolentino (1836–1903) como gobernador de Jalisco, quien se empeñó en recuperar la Banda de Música del 27.º Batallón de Infantería, junto con su director.²⁰⁸ El maestro, contestando que no podía abandonar sus labores en la Escuela de Artes potosina, declinó la oferta y en su lugar designó a su “discípulo predilecto”,²⁰⁹ el clarinetista Lorenzo Santibáñez, quien condujo la banda en sus primeras actuaciones a su regreso en la capital jalis-

²⁰⁴ Segunda fuente: Carrillo, 1975: 25.

²⁰⁵ En este sentido, el capítulo “Instrumentación para banda militar”, pp. 29–32 del libro *Errores universales en música y física musical*, del mismo Carrillo, resulta útil para documentar cómo este director y compositor asimiló enseñanzas de Aguirre para luego transmitir las a otro importante director jalisciense en una siguiente generación: José F. Vásquez (1896–1961), de quien Carrillo hace mención especial en su libro.

²⁰⁶ *El Correo de San Luis*, 19 may. 1885; p. 2: “El lunes próximo pasado salió de esta capital por orden del Ministerio de la Guerra, con dirección a Tepic, el Cuerpo [del 27.º Batallón]; estuvo esta fuerza federal al mando de nuestro respetable amigo el Sr. Coronel Casimiro Guzmán a la fecha en que aquella nos deja heridos por el sentimiento del cariño. [...] La sociedad potosina lamenta su separación: queda abierto para ella un paréntesis a sus paseos nocturnos del Jardín Hidalgo, donde en mejores días disfrutó de las melodiosas notas con que le brindaba verdaderos instantes de solaz la elegante música que con tanto acierto dirigió el hábil filarmónico Sr. Clemente Aguirre. Reciban, pues, los dignos jefes y oficiales del 27.º Batallón, la expresión sincera de nuestra despedida, y hacemos votos porque su estancia en Tepic les sea grata”.

²⁰⁷ Ignacio Luis Montenegro era hijo del héroe de las guerras de Independencia e Intervención Norteamericana, José Guadalupe Montenegro (1800–1885). Casó con María Nervo (tía del poeta Amado Nervo), cuyo hijo, Roberto Montenegro Nervo (1887–1968) es reconocido como uno de los artistas fundamentales de la plástica mexicana del siglo XX.

²⁰⁸ Al respecto, Páez Brotchie (1939: 3) menciona que “En tiempo de la administración del general don Francisco Tolentino, se empeñó don Ignacio Montenegro ante el gobernador por traerse de San Luis Potosí [*sic*], donde a la sazón se hallaba el maestro Aguirre, y lo consiguió”.

²⁰⁹ Santoscoy, 1885: 2.

ciense. Al poco tiempo Santibáñez recibió el ofrecimiento para ocupar la dirección del Departamento de Instrucción Musical del Estado de Jalisco, plaza que rechazó en favor de su antiguo maestro. El cronista Santoscoy explica estos hechos en su propia reconstrucción:

Un día, Santibáñez, en una reunión que presidía el Gobernador del Estado [el general Tolentino], tocó su clarinete tan magistralmente como él sabe hacerlo, hasta el punto de que entusiasmado el Jefe del Ejecutivo le ofreció la dirección musical de nuestros Establecimientos de instrucción.

—Lo poco que sé, se lo debo a mi maestro el S[eñor] Aguirre, contestó modestamente Santibáñez a aquella oferta. Acepto la promesa que se me hace; pero no para mí, sino para mi maestro.

Y el noble discípulo instó tanto y tan fuertemente al maestro, que éste se vio obligado a acceder a sus súplicas [para volver a Guadalajara]. Por eso lo tenemos aquí nuevamente; aquí, adonde ha venido a favorecernos formando artistas como los que ha formado; aquí, en donde lo contemplamos con verdadero orgullo.²¹⁰

Así las cosas, con una invitación formal firmada por el gobernador Tolentino,²¹¹ Aguirre retorna a Guadalajara con su hijo y esposa, para recobrar su puesto como profesor y director de música en la Escuela de Artes y Oficios y como director de la banda que allí había formado antes. Es así que el lunes 19 de octubre de 1885 fue el primer día en que Aguirre impartió de nuevo cursos regulares en la Escuela de Artes tapatía.²¹² Entre noviembre de 1885 y septiembre de 1888, por adiestramiento de Aguirre, los mejores músicos de la banda de música de esa escuela se incorporaron a la del 27.º Batallón, que a su vez fue la base histórica de la Banda de la Gendarmería del Estado de Jalisco, fundada por Aguirre el 1.º de enero de 1889.²¹³

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ La gestión de Tolentino como gobernador de Jalisco tuvo impacto en el ámbito de la educación pública, haciéndola mutar, por intromisión directa del gobierno nacional, del modelo liberal introducido por el general Ogazón, al nuevo modelo positivista de influencia francesa. Como primer gobernador porfirista de la entidad, Tolentino clausuró el Instituto de Ciencias de Guadalajara y abrió nuevas escuelas con los nuevos criterios educativos. A pesar de ello, no cerró la Escuela de Artes y Oficios, que en cambio fortaleció a través de una reestructuración curricular y administrativa (*cf.* Tolentino, 1887), con particular atención sobre la enseñanza de la música, que asimismo mejoró en las demás escuelas públicas del estado y tuvo repercusión cultural en los diversos estratos sociales.

²¹² Noticia inexacta en Romero (1949: 20): “El 19 de octubre de 1885 llegó [Aguirre] a Guadalajara procedente de San Luis Potosí, para encargarse de la clase de música en la Escuela de Artes, que le ofreció el Gobernador del Estado, General Francisco Tolentino”.

²¹³ Como ya se mencionó, esta Banda de la Gendarmería es la base histórica de la Banda de Música del Estado de Jalisco, denominación adoptada en 1914, y la cual sobrevive hasta la actualidad y que desde 1889 tiene actividades continuas. El Archivo Municipal de Guadalajara conserva la documentación sobre la fundación de la banda en la fecha señalada, sin embargo Páez Brotchie (1939: 3) señala que la Banda de la Gendarmería se fundó el 1.º de enero de

En este proceso de transformación, el traspase de músicos e instrumentos de las bandas “menores” a la agrupación “modelo”, incluso requirió la intervención del gobierno local para evitar el debilitamiento de la Banda de Música de la Escuela de Artes.²¹⁴

La Banda de la Gendarmería, considerada una de las más capaces de su tipo en la República, dio a conocer un extenso repertorio con la música europea más representativa de la época y para la cual Aguirre presentó una nueva colección de arreglos para banda.²¹⁵ Las mejoras en dicha Escuela y su banda fueron tales, que en la *Memoria presentada a la XI Legislatura del Estado de Jalisco (1884–1887)* el gobernador Tolentino comunica lo siguiente:

Escuela de Artes. Comprendiendo el Ejecutivo los grandes servicios que a la clase menesterosa presta la creación de una Escuela de Artes y Oficios, y observando que la que existía en Guadalajara no satisfacía el fin que esa institución se propone, hízose cargo de ella con la mira de dar todo su desarrollo a tan humanitario pensamiento. Comenzó desde luego, por mejorar notablemente la cátedra de música, fijándose para su desempeño en el distinguido profesor Clemente Aguirre, quien a la sazón se hallaba en San Luis.²¹⁶

Por otra parte, el retorno del maestro a Guadalajara lo llevó nuevamente al teatro: en 1886 fue reincorporado a la orquesta del Degollado, ahora en calidad de director auxiliar permanente, tarea que desempeñó hasta enero de 1894.²¹⁷ Esta encomienda, en un principio asignada por solicitud de la compañía del actor y empresario español Leopoldo Burón Serrano (Sevilla, 1844 – Colima, 1909), permitió a Aguirre reconstituir tal orquesta para su mayor eficacia, colocando así, en el puesto de violín concertino a Diego Altamirano; en la plaza de primer violonchelo a Policarpo Martínez; como primer clarinete a Lorenzo Santibáñez, y como flauta primera a Manuel Delgado, todos —a excepción de Martínez— discípulos suyos.

1891, mientras Romero (1993: 115) afirma que en marzo de 1890 “El general Ramón Corona, Gobernador Constitucional del Estado de Jalisco, creó la Banda de la Gendarmería del Estado”, lo cual no puede ser, porque Corona fue asesinado en Guadalajara en noviembre de 1889.

²¹⁴ A este respecto se conserva el manuscrito en que el director auxiliar de la Banda de Música de la Escuela de Artes solicita, en 1891, que ciertos instrumentos musicales sean restituidos o pagados, al haber pasado a la Banda de la Gendarmería: “La Escuela de Artes pide el pago de los instrumentos y útiles de la clase de música que pasaron a la Gendarmería” (documento con 6 fojas, Fondo de Manuscritos Jaliscienses, caja 20, progresivo 621, expediente 1, lugar 2, Biblioteca Pública del Estado de Jalisco “Juan José Arreola”).

²¹⁵ Según Romero (1949: 23), Aguirre produjo “más de cien instrumentaciones para banda”.

²¹⁶ Tolentino, 1887: 22. El mismo documento también señala lo siguiente: “Cátedra de Música [de la Escuela de Artes y Oficios]. Está dotada con 3 pianos, 1 armónico [*sic*, por armonio], 4 métodos para piano [de Félix] Le Couppey, 8 de solfeo [de Hilarión] Eslava, piezas para canto y piano en número suficiente. Hay 103 alumnos”.

²¹⁷ Trabajo que consistió en preparar a los músicos para tocar en funciones de teatro, opereta y zarzuela, siempre y cuando se lo permitiese la actividad de Aguirre a la cabeza de bandas militares.

En forma alternativa y luego en definitiva, Santibáñez sería sustituido por Adrián V. Galarza, pues como primer auxiliar de Aguirre en la Banda del 27.º Batallón, Santibáñez dirigió esa agrupación desde 1886 y hasta 1889, marchándose ese último año a la Ciudad de México para hacerse cargo de la Banda de Música del 8.º Regimiento de Caballería.²¹⁸ Es así que en su visita a Guadalajara, a inicios de 1888, el poeta Juan de Dios Peza escribe lo siguiente: “En la Plaza Principal de Guadalajara [como se llamó en el porfiriato a la Plaza de Armas] hemos oído con verdadero arro-bamiento la música del 27.º Batallón, que dirigió mucho tiempo el notable maestro Don Clemente Aguirre y que hoy dirige uno de sus más aventajados discípulos, el hábil clarinetista Lorenzo Santibáñez”.²¹⁹

La contrata con Burón, la continuidad del trabajo en la Escuela de Artes y Oficios en el Colegio de San Diego y en el Hospicio, y la permanencia al frente de la Banda de la Gendarmería del Estado de Jalisco, permitieron a Aguirre, por primera vez en su vida, el acceso a un estilo de vida que comenzó a gestarse en ese momento del porfiriato: la “clase media”.²²⁰

²¹⁸ En 1894 Santibáñez sería nombrado director de la Banda de Música del Estado Mayor de la Secretaría de Guerra.

²¹⁹ Peza, 1888: 88.

²²⁰ Esta noción se confirma por el alta de al menos tres empleados domésticos al servicio de Aguirre, cuyos nombres, Manuel Galindo (mandadero), Senobia Híjar (cocinera) y Marcial Venegas (mozo), aparecen en los libros llamados “Registros de domésticos” del Archivo Histórico Municipal de Guadalajara (respectivamente: libro 4, n.º 1250, año 1888; libro 6, n.º 2751, año 1890, y libro 6, n.º 2751, año 1890). Asimismo, en 1886 Aguirre y su esposa adquirieron el departamento, hoy derruido, sito en la calle Angulo número 253, donde ambos residieron hasta morir.



El *primer gobernador porfirista* del estado de Jalisco, general Francisco Tolentino, a quien se debió el retorno de Clemente Aguirre a Guadalajara, reincorporado en 1885 a la Escuela de Artes y Oficios de esa ciudad. Retrato hecho en Guadalajara, en 1882, por el fotógrafo Octaviano de la Mora. Fototeca Nacional del INAH, Pachuca, Hidalgo, México.



Casa de Clemente Aguirre hacia 1890, con puerta principal en la calle de Joaquín Angulo número 253, esquina con la de Liceo número 349, contraesquina del ahora Mercado Alcalde, en el centro de Guadalajara. Actualmente el edificio está semiderruido, olvidado por la población local y convertido parcialmente en bodega, con la entrada principal destruida y modificada. La documentación de esta vivienda la reporta Ruhland (1896: 57) como calle Angulo número 15, mismo que para 1909 cambió a la actual numeración, y que está confirmada por el periódico *El Informador* del 8 de marzo de 1918, día en que falleció la viuda del compositor. Reconstrucción histórica por el autor del presente volumen, dibujo artístico de Georgina Montes Varela (Guadalajara, 2017; formato 46 × 43 cm; donado al Museo Regional de Guadalajara). Al fondo a la izquierda, se asoma la cúpula del templo de San José de Gracia.

2.5. Relación con Benigno de la Torre

Durante poco más de un año, entre agosto de 1874 y noviembre de 1875, coincidieron en Tepic, trasladados desde la capital de Jalisco por motivos diferentes, los maestros Miguel Meneses y Clemente Aguirre, y el joven músico Benigno de la Torre (1856–1812).²²¹ Gracias a la novela histórica *Los Precursores* (1908) de José López Portillo y Rojas —narración que mezcla exactitud histórica con datos imprecisos y ficción— sabemos que Meneses (con el nombre literario de “Don Teodomiro Gómez”) y De la Torre (bajo el personaje “Joaquín Sandoval”) trabajaron juntos en aquella ciudad donde este último comenzó su producción de compositor bajo la influencia estilística de Aguirre y Meneses. La de Meneses tiene un particular componente de la escuela belcantista de Rossini, Donizetti y Bellini; la de Aguirre, en cambio, con mayor contenido localista, influencia que en la música de De la Torre se filtra a través de piezas tempranas como su chotis *Galantería* (1878) y su *Polca de salón* (1879) dedicada al empresario tapatío Teodoro Jochimsen.²²²

Con músicos de la Banda del 25.º Batallón de Infantería, Clemente Aguirre colaboró con Meneses y De la Torre para llevar a cabo las representaciones de ópera que tuvieron lugar en el teatro de la hacienda del acaudalado empresario de origen español Martín Gavica (1824–1895) y en el Teatro Calderón de Tepic.²²³ Como Aguirre llevara a su esposa e hijo a esa ciudad, de aquel entonces data el inicio de la amistad de Benigno de la Torre con Adrián Aguirre —hijo de Clemente— con quien hiciera un dúo pianístico en horas solaces. Como ya informa el subcapítulo 1.4., Adrián Aguirre cursó estudios de música y de ingeniería en el Liceo de Varones de Guadalajara,²²⁴ y desde 1879 vivió en la ciudad de San Luis Potosí. En signo de amistad, Benigno le dedicó su danza para piano *Al partir*.²²⁵

²²¹ Para mayor información sobre este tema, cf. Pareyón, *Benigno de la Torre (1856–1912). El maestro de la Academia de Guadalajara y los orígenes del modernismo musical en el Occidente de México* (CENIDIM, Ciudad de México, 2019).

²²² Dicha influencia de Meneses y Aguirre sobre la música juvenil de De la Torre es estudiada con detenimiento en el subcapítulo 10 del referido libro.

²²³ Primeras representaciones profesionales de ópera, de las que se tiene noticia en Tepic.

²²⁴ En Reyes y Zavala (1882: 11): “[Don Clemente Aguirre] tiene un hijo, Adrián, músico también e ingeniero”. El nombre de Adrián Aguirre Romero figura en las listas de estudiantes inscritos en la carrera de ingeniería, egresado del Liceo de Guadalajara en 1873 con la especialidad en geodesia y topografía (agrimensor e hidromensor). El Archivo Histórico de Jalisco conserva la documentación de sus exámenes y acta de titulación (ramo Instrucción Pública, expediente IP-6-872 GUA/476). Asimismo, el Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara guarda la documentación de sus estudios profesionales (AHUG, Fondo Instituciones Educativas de Jalisco: libro 47 A, expdte.. 4157, ff. 389–389v, y f. 390; libro 2 A, expdte.. 131, f. 66; libro 19 A, expdte.. 1609, f. 155; libro 92 A, expdte.. 8881, ff. 67–76). También se conserva el registro de su bautizo, el 8 de septiembre de 1851, en Atotonilco El Alto, Jalisco, donde nació.

²²⁵ Obra extraviada; el título y la dedicatoria hacen pensar que De la Torre lamentaba la separación de su amigo Adrián, quien tenía que volver a Guadalajara y de allí a la Ciudad de México, adonde su padre había sido llamado para dirigir la itinerante Banda de Música del 27.º Batallón

De la Torre había iniciado sus estudios musicales con José María Mendoza Ciprés, músico afecto al Partido Conservador y rival jurado de Clemente Aguirre.²²⁶ Sin embargo, por lo menos a partir de 1870, De la Torre buscó la cercanía con Aguirre a través de la Sociedad Filarmónica Jalisciense y poco después a través de la Orquesta del Gran Teatro Degollado donde el joven músico encontraría trabajo. A partir de aquel año, De la Torre se interesó cada vez más por la música de Aguirre tomando, como ya se dijo, algunos rasgos estilísticos de éste para sus primeras obras propias. Aunque el acercamiento definitivo entre ambos ocurrió a partir del encuentro de Tepic, en que De la Torre obtuvo la confianza de Aguirre. Con el paso de los años, a partir de 1886 en que De la Torre regresa de sus estudios musicales en París y coincide con el regreso definitivo de Aguirre en Guadalajara para el estreno local de su marcha *Ecos de México*, Clemente Aguirre y Benigno de la Torre comenzarían una fructífera historia de cooperación profesional en el contexto de las orquestas activas en los teatros Degollado, Principal y Apolo, así como en la Catedral de Guadalajara. Aurelio Hidalgo documenta la primera de estas colaboraciones:

Sábado 6 de noviembre de 1886: hubo [en el Teatro Degollado] un concierto organizado por el artista tapatío don Benigno de la Torre, pianista que contó con la cooperación de la cantante señora [Eugenia] Tarroni, del maestro don Clemente Aguirre, del violinista Diego Altamirano, del clarinetista Lorenzo Santibáñez y la del cellista Policarpo Martínez.²²⁷

Nótese aquí la colaboración con dos de los principales alumnos de Aguirre: el violinista y director Altamirano, y el clarinetista Santibáñez, a quien De la Torre dedicaría su *Fantasia para clarinete y orquesta* (1886, sobre temas del *Rigoletto* de Verdi). Altamirano y Santibáñez trabajarían en numerosos proyectos con De la Torre el resto del siglo XIX, y estrecharían amistad hasta la partida definitiva a la Ciudad de México, donde se establecieron Santibáñez en 1889 y Altamirano en 1905, por motivos profesionales.

Por último, Clemente Aguirre le dedicó su *Jota Estudiantina* (1886) al joven músico Luis de la Torre (1866–1916), hermano de Benigno. Esta pieza musical, con letra de Alberto Santoscoy (1857–1906),²²⁸ resulta de la amistad de Aguirre con este último (especialmente luego de que Santoscoy publicara la biografía de Aguirre en el periódico *Juan Panadero*, en 1885), pero también se debe a la sorpresa que Aguirre tuvo al volver a Guadalajara después de su estancia en San Luis Potosí, al escuchar el conjunto de señoritas denominado Estudiantina Jalisciense, tocando

de Infantería, en 1876. Adrián Aguirre volvió a Guadalajara junto con su padre en 1885, y allí se dedicó a la enseñanza de las matemáticas hasta su fallecimiento en 1894.

²²⁶ La polémica que Mendoza Ciprés levanta contra Aguirre ocupa el subcapítulo 2.1. del presente libro.

²²⁷ Hidalgo, 1966: 149. El subcapítulo siguiente ofrece detalles sobre el concierto en mención.

²²⁸ Periodista, historiador y cronista jalisciense, igualmente biógrafo de Clemente Aguirre (cf. Santoscoy, 1885) y de Benigno de la Torre (cf. Santoscoy, 1890).

violines, violonchelos, bandurrias, bandolas, guitarras, mandolinas, salterio y pandero, bajo la dirección de Luis de la Torre.

Publicada ese mismo año de 1886 por el editor Eusebio Sánchez, en versión para piano y canto, Aguirre compuso otras versiones de su *Jota Estudiantina*, la primera de ellas para la dicha Estudiantina Jalisciense (versión extraviada junto con el archivo personal de Luis de la Torre); otra más para piano solo; otra en instrumentación para banda de alientos, y otra más para banda de alientos y coro varonil a dos voces, cuyas partes se conservan en el archivo musical del museo Regional de Guadalajara, y que Aguirre empleó para interpretarla con la Banda de Música de la Escuela de Artes y Oficios.

También la *Fantasia para clarinete y orquesta* sobre temas del *Rigoletto* de Giuseppe Verdi, escrita por Benigno de la Torre (pieza que fuera estrenada en el Teatro Degollado, en 1886, con Santibáñez como solista),²²⁹ casi inmediatamente después de su estreno fue arreglada por Aguirre, en versión para banda. En años consecutivos Aguirre incluyó esta pieza con mucha frecuencia en la programación de la Banda de Música de la Gendarmería del Estado de Jalisco, e inclusive siguió siendo interpretada por continuidad de la práctica que inició Aguirre, con la Banda de Música del Estado de Jalisco, hasta mediados del siglo XX.²³⁰

²²⁹ Cf. Álvarez del Castillo, 1886b.

²³⁰ Como ya se advierte en páginas anteriores, es preciso no confundir esta pieza con la obra homónima, de Eugène Ketterer (1831–1870), que se encuentra en el archivo histórico de dicha agrupación.

**EN LAS PLAYAS
DEL PACÍFICO.**
SCHOTTISCH
para PIANO por
CLEMENTE ACUIRRE

Propiedad de los Editores.
H. NAGEL SUCOS.
C^o de la Palma N^o 5
MEXICO

REPERTORIO DE MÚSICA
Calle de la Palma N^o 5,
MEXICO.
H. NAGEL SUCOS

2.6. Una carrera de enseñanza y dirección musical

A partir del subcapítulo 2.2., el presente estudio documenta el método formativo y profesional de Aguirre, para educar a músicos principiantes —a veces muy jóvenes—, al mismo tiempo que dirigía agrupaciones consolidadas o en proceso de consolidación. Fiel a este provechoso método, el maestro estimulaba la ambición de los principiantes con la posibilidad de que, por su esfuerzo y dedicación, obtuviesen una plaza en una orquesta profesional. De esta manera, Aguirre configuró la Banda de Música de la Escuela de Artes y Oficios de Guadalajara, de la cual egresaban músicos que continuaban su profesionalización en bandas militares, o bien en las distintas orquestas sinfónicas, teatrales o religiosas, que existieron en Jalisco durante el último tercio del siglo XIX.

La experiencia que Clemente Aguirre obtuvo a lo largo de medio siglo como director de bandas, fructificó finalmente en la Banda de la Gendarmería (1889) que terminó siendo la base de la moderna Banda de Música del Estado de Jalisco, nombrada así a partir de 1914. Según la fórmula señalada, la Banda de Música de la Escuela de Artes adiestraba desde sus bases teórico-prácticas a jóvenes músicos que con el paso del tiempo y con la demostración de sus avances, podían aspirar a formar parte de la Banda de la Gendarmería; de modo que la competencia por la profesionalización hizo que esta última se convirtiera en una orquesta de alientos de primer nivel, según registra la documentación histórica.²³¹ Asimismo, los mejores instrumentistas de dicha banda pasarían a formar parte de la Orquesta del Teatro Degollado bajo la dirección de Diego Altamirano.

A partir del Segundo Imperio, las compañías de ópera y zarzuela que visitaban Guadalajara, traían a sus propios directores concertadores, hasta el arribo del maestro Miguel Meneses, titular de la orquesta del Degollado por varios años. Aguirre, quien en un principio era tomado en cuenta como director auxiliar, en tanto que perteneciente al mundo de las bandas militares más que al del teatro lírico, se ganó el respeto de la comunidad musical y de los aficionados, pues siempre que era menester, ya fuere porque no llegaba a tiempo la diligencia con los directores, o por el excesivo trabajo de éstos, o por las dificultades impuestas por las guerras intestinas y de intervención extranjera, Aguirre daba solución a las dificultades en ensayos y en representaciones públicas, ajustando las partes de la orquesta, los coros y los solistas, con un profesionalismo que lo hizo bien conocido en tiempos de la República restaurada y del porfiriato.

La señalada experiencia de Aguirre como director también sirvió a la formación de sus mejores alumnos en materia de dirección de bandas con Lorenzo Santibáñez

²³¹ De hecho el debilitamiento institucional y posterior desaparición de la Escuela de Artes y Oficios, junto con la desaparición del Colegio de San Diego y el deterioro de los programas de estudio del Hospicio Cabañas a lo largo del siglo XX, fueron directamente contra la obra pedagógica y musical de Clemente Aguirre, hasta dañar las estructuras populares y comunitarias que en un principio alimentaban las principales orquestas de Jalisco.

y Nicolás González, principalmente,²³² y en dirección de orquesta sinfónica con Salvador Ochoa del Toro, Diego González y Diego Altamirano, quien se convertiría en director titular de la Orquesta del Teatro Degollado, al mismo tiempo que obtuvo la plaza de maestro de capilla de la Catedral de Guadalajara hacia 1890.

Como muestra de la estrecha colaboración entre Altamirano y su maestro Aguirre a partir del retorno de éste a Guadalajara, está el concierto del 15 de septiembre de 1886, en el mismo Teatro Degollado, cuya elocuente crónica periodística estuvo a cargo de Manuel Álvarez del Castillo:

Empuño la olvidada pluma de cronista para consignar las impresiones estéticas en mí producidas por la parte musical de las patrióticas festividades. La velada literaria del 15 [de septiembre] fue al mismo tiempo un magnífico concierto instrumental, en el que tomaron parte todas nuestras notabilidades: *in capite*, el maestro [Clemente] Aguirre, tan inteligente como modesto e inspirado sacerdote del divino arte. El Teatro Degollado en donde se verificó, estaba iluminado y engalanado espléndidamente [...] Dió principio el concierto con la obertura de [Franz von] Suppé, titulada *Un día en Viena* [...] Siguióse una marcha patriótica [*Ecos de México*] compuesta por el señor Aguirre y digna verdaderamente de su talento y reputación, y en seguida una fantasía de *Rigoletto* [de Giuseppe Verdi]. La ejecución de estas piezas confiada a las bandas unidas del 27.º Batallón [de Infantería] y [de] la Escuela de Artes, que además de poseer todos los instrumentos esenciales como trompas, trompetas de armonía, oboes, flautas, etc. fueron reforzados, como se acostumbra en Europa, con *contrabajos* de orquesta [*sic*]; fue, como no podía menos de ser, sujeta a la sapientísima batuta del Maestro Aguirre, no sólo correcta, sino verdaderamente admirable.²³³

Hay que recordar que la Banda del 27.º Batallón de Infantería (1885–1888) que se menciona en esta cita, fue la base para la Banda de la Gendarmería del Estado de Jalisco (1889–1900), y ambas agrupaciones se nutrieron por igual del trabajo pedagógico de Aguirre en la Escuela de Artes. Por otro lado, según refiere el subcapítulo anterior, a este concierto siguió uno más, de nuevo juntos Altamirano y Aguirre, encargado el primero de dirigir la orquesta sinfónica, mientras el segundo dirigía la banda:

²³² Una relación más extensa con los principales alumnos de Aguirre aparece en el subcapítulo 2.2.

²³³ Álvarez del Castillo, 1886a; cursivas en el original.

- I. Obertura de *Les martyrs*, de Gaetano Donizetti, con la Banda del 27.º Batallón de Infantería dirigida por Aguirre.
- II. *Konzertstück für Klavier und Orchester f-Moll op.79 J.282 [El cruzado]*, concierto para piano y orquesta, de Carl Maria von Weber; solista: Benigno de la Torre, con la Orquesta del Teatro Degollado; director: Altamirano.
- III. *Fantasia para clarinete y orquesta*, sobre temas del *Rigoletto* de Giuseppe Verdi, por Benigno de la Torre; solista: Lorenzo Santibáñez, con la Orquesta del Teatro Degollado; director: Altamirano.
- IV. Aria *Und ob die Wolke sie verhülle*, de *Der Freischütz*, de Carl Maria von Weber; cantante: Eugenia Tarroni (soprano), con la Orquesta del Teatro Degollado; director: Altamirano, violonchelo solista: Policarpo Martínez.
- V. *Ballade n.º 1 en sol menor, op. 23*, de Frédéric Chopin; piano: Benigno de la Torre.

I N T E R M E D I O

- VI. *Fantasia para violonchelo y orquesta* (versión para chelo y piano), sobre temas de *Il Trovatore* de Verdi, compuesta por Benigno de la Torre; solista: Policarpo Martínez, acompañado al piano por Jesús Martínez.
- VII. Aria de *Violetta*, de *La traviata*, de Giuseppe Verdi; cantante: Eugenia Tarroni, con la Orquesta del Teatro Degollado; director: Altamirano.
- VIII. *Marcha nupcial*, extracto de *Sueño de una noche de verano*, de Felix Mendelssohn, con la Banda del 27.º Batallón de Infantería dirigida por Aguirre.
- IX. *Capricho para violín*, de Henri Vieuxtemps; solista-director: Diego Altamirano con la Orquesta del Teatro Degollado.
- X. *Le Petit Trianon, Sous les palmiers, 1.º Minueto* (en mi bemol) y *Rêve de bonheur*, composiciones para piano de Benigno de la Torre, interpretadas por él mismo.
Encore: Polonaise n.º 1, de Franz Liszt, interpretada por Benigno de la Torre.²³⁴

En los años de 1862 y luego de 1867 a 1874, Aguirre fue director auxiliar de la Orquesta del Teatro Degollado,²³⁵ pero a partir de 1875 deja esa tarea a Altamirano, quien gradualmente se adiestra como director de grandes conjuntos. Después de casi veinte años de fructífera cooperación, la última colaboración que se registra entre ambos tuvo lugar en el Degollado durante la “velada fúnebre-literaria” del sábado 20 de enero de 1894, para rendir homenaje a Ignacio L. Vallarta (1830–1893), jurisconsulto y gobernante liberal de Jalisco, recién fallecido.²³⁶ Los principales organizadores de esta velada fueron los señores Ireneo Paz —abuelo del escritor Octavio Paz— y Jesús López Portillo y Rojas, con el siguiente programa:

²³⁴ Cf. Álvarez del Castillo, 1886b.

²³⁵ Casi siempre como auxiliar del director Miguel Meneses. Santoscoy (1885: 2) menciona que “desde el año de [18]62, en varias épocas, [Aguirre] ha dirigido la orquesta de nuestro teatro [Degollado]”.

²³⁶ José Luis Miguel Ignacio Vallarta Ogazón (Ignacio L. Vallarta), era sobrino, por la vía materna, del general Pedro Ogazón y Rubio, citado en el subcapítulo 1.4.

- I. Obertura (*Adagio – Allegro molto con brio*) de la suite de ballet *Las criaturas de Prometeo*, op. 43, de Beethoven, con la Orquesta del Teatro Degollado dirigida por Diego Altamirano.
- II. Discurso por el señor licenciado Ignacio F. Figueroa.
- III. *Preludio* de la suite del ballet *Coppélia*, de Leo Delibes. Orquesta del Teatro Degollado dirigida por Altamirano.
- IV. Discurso por el señor licenciado Francisco Escudero y López Portillo.
- V. Marcha del Acto II, de la ópera *Tannhäuser*, de Wagner. Banda de la Gendarmería del Estado de Jalisco dirigida por Aguirre.
- VI. Poesía, por el señor Jesús Acal Ylitaliturri [*sic*].
- VII. *Parada húngara* op. 53, Paul Lacombe.²³⁷ Orquesta del Teatro Degollado dirigida por Altamirano.
- VIII. Alocución por el señor Eduardo Correa, en representación de la Escuela de Jurisprudencia de Guadalajara.
- IX. *Marcha fúnebre*, Chopin. Banda de la Gendarmería dirigida por Aguirre.
- X. Discurso por el señor licenciado Joaquín Silva.
- XI. *Himno Nacional Mexicano*, de Nunó. Banda de la Gendarmería dirigida por Aguirre.²³⁸

La estructura de dicho programa es similar a la de la mayoría de las “veladas” en el Teatro Degollado, siguiendo la antigua tradición del romanticismo europeo, en que se intercalaban piezas líricas, poemas, discursos y trozos musicales de cualquier índole. En Guadalajara, los grandes cambios en la formalización de los conciertos sinfónicos con programas íntegros —es decir, sin segmentar obras mayores— y con la exclusión de los “géneros chicos”, vendría hasta después de la Revolución mexicana, a partir de 1917, con la consolidación de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara bajo la batuta de José Rolón (1876–1945). Al mismo tiempo, los cambios técnicos en la forma de dirigir la orquesta, también fueron mayores.

La batuta de Clemente Aguirre, obsequio del gobernador Curiel, y que conserva el Museo Regional de Guadalajara, es un objeto de gran valor para poder entender la forma en que Aguirre dirigía sus orquestas. En modo alguno podría compararse con la técnica de los grandes directores del siglo XX, a partir de Arturo Toscanini (1867–1957) o Wilhelm Furtwängler (1886–1954) en Europa, o de Carlos J. Meneses (1863–1929) o Julián Carrillo (1875–1965) en México. Estos últimos dirigían con la moderna batuta ligera en la mano derecha,²³⁹ haciendo trazos análogos a la estructura métrica del compás, con una distinción detallada para las variedades en el peso métrico y una delicada gradación de matices para las duraciones, y con una técnica

²³⁷ Paul Lacombe (1837–1927), compositor francés quien no debe ser confundido con su connacional Paul Lacôme (1838–1920), cuya música asimismo era bien conocida en el México de esa época.

²³⁸ Programa publicado en Hidalgo, 1966: 201.

²³⁹ Batuta que usualmente presenta una pequeña empuñadura de madera o corcho, en su parte inferior, y el resto consistente en una aguja blanca y sin ornamentación alguna.

igualmente depurada para la mano izquierda, que señala entradas instrumentales y aporta matices expresivos, dinámicos y agógicos. A partir de directores como el mismo Toscanini y Erich Kleiber, o Igor Stravinsky, también se acrecentó un culto a la memoria musical, manifiesto al dirigir grandes obras sinfónicas sin ayuda directa de la partitura.

En contraste, hay que considerar que la única guía técnica que tuvo Aguirre durante su formación como director musical, vino de José María Pérez de León (1815–ca.1890), director de bandas militares quien, hasta donde se tiene registro, jamás dirigió una orquesta sinfónica, sino únicamente bandas de alientos. La diferencia entre la orquesta sinfónica y la banda no solamente está en la cantidad y variedad de instrumentos, sino en la sonoridad general y particular, por formar parte de contextos culturales distintos: la banda de alientos es muy antigua, ligada a lo largo de su historia con la búsqueda de orden y empatía entre los miembros de un cuerpo armado, o bien entre los partícipes de una procesión. La banda es ante todo una orquesta para el campo abierto, la plaza o la calle. La orquesta sinfónica es, en cambio, un producto cultural de las élites europeas de la segunda mitad del siglo XVIII, que alcanza enorme desarrollo técnico y tecnológico a lo largo del siglo XIX, casi siempre vinculado al poder económico y político de las monarquías europeas.

La Orquesta Sinfónica del Gran Teatro Degollado —como se le llamó al término del Segundo Imperio— estaba compuesta por numerosos músicos aficionados (en especial los intérpretes de instrumentos de arco, bajo adiestramiento de Cruz Balcázar) y por jóvenes músicos educados por Clemente Aguirre (instrumentos de aliento y percusiones restringidas al bombo o *gran caja*, la tarola o *caja redoblante* y los platillos, a lo que más tarde se incorporó el timbal sinfónico de llaves). Esta orquesta no siempre tocaba en forma íntegra composiciones del género operístico, especialmente dentro de la tradición italiana que por lo común concentra mayor atención en las voces solistas (*arias*) y los coros, con pocos y breves solos instrumentales (usualmente expuestos en *oberturas e intermezzi*).²⁴⁰ Algo más o menos similar puede decirse de la música en la Catedral de Guadalajara durante el último tercio del siglo XIX, en que el estilo operístico italiano tuvo gran influencia sobre el repertorio religioso tradicional que comenzó a adoptar estilos arquetípicos de *arias* e himnos profanos.²⁴¹

²⁴⁰ La mención de Wagner es a propósito, pues su música se tocó en Guadalajara, en el último tercio del siglo XIX, siempre en “trozos selectos” y por interpretación de bandas militares, incluso avanzado el porfiriato, cuando tal música se presentaba en el Teatro Degollado con la Banda de la Gendarmería dirigida por Aguirre (cf. Hidalgo, 1966: 201). En cambio, la ópera italiana tuvo mucho más predilección en el Degollado durante los siglos XIX y XX, con la participación de grandes orquestas, algunas de las cuales llegaban de la Ciudad de México. Debe señalarse, además, que sobre todo en el XIX, las óperas representadas en ese teatro no siempre se cantaban en forma íntegra (cf. Hidalgo, *op. cit.*, crónica a partir del año 1866).

²⁴¹ Las excepciones a este concepto se deben a los conciertos organizados por los maestros Francisco Godínez (1855–1902) y Félix Bernardelli (1864–1908), quienes introdujeron la noción de concierto instrumental en ese templo.

Por todo lo anterior, no hay elementos para conceptualizar la dirección de Clemente Aguirre al frente de estas agrupaciones como una dirección sinfónica con técnica del siglo XX.²⁴² Podemos imaginar, en cambio, que Aguirre empuñaba la pesada batuta de madera con ribetes de metal (*vid.* imagen en páginas siguientes), tomándola por el centro y marcando el compás decididamente para conservar el orden sincrónico de los miembros de la orquesta, siguiendo un mismo criterio fundamental de analogía del movimiento del brazo derecho (no tan específicamente de la mano), respecto de los pulsos fuertes del compás; en tanto que la mano izquierda la usaba para señalar entradas instrumentales (no tan específicamente para una técnica depurada y claramente establecida sobre los matices agógicos y dinámicos). A lo largo de su carrera como director musical, Aguirre aseguró una técnica eficiente para los pequeños conjuntos de aliento con los que incluso participó en campañas militares; con menor frecuencia, sus apariciones al frente de grandes conjuntos orquestales y de ópera en el Teatro Degollado no podrían desprenderse por completo de esta técnica limitada.

El cronista Álvarez del Castillo (1886a: 33) se refiere con emoción a “la sapientísima batuta del Maestro Aguirre, no sólo correcta, sino verdaderamente admirable”; pero es necesario situar a Aguirre como un director musical *premoderno*, quien, no obstante, abrió el camino profesional para nuevas generaciones de directores de bandas de alientos y además sentó las bases para la formación del primer director jalisciense, en sentido moderno, que fue Diego Altamirano (1849–1934), cuya eficacia quedó manifiesta frente a conjuntos de cámara, orquestas de baile, orquesta sinfónica, coros y conjuntos de ópera.²⁴³

Dicho lo anterior, puede decirse que la escultura en bronce de Clemente Aguirre en la Rotonda de los Jaliscienses Ilustres en el centro de Guadalajara y fundida en 1958, es una representación espuria y fallida, que sugiere la actitud, la técnica y el vestuario de un director de orquesta sinfónica de mediados del siglo XX.²⁴⁴ Debido a la muy escasa musicología regional en ese entonces, el autor de esa pieza, el

²⁴² En cambio, el texto aludido de Julián Carrillo (1964/1967: 29–32) informa cómo una nueva técnica de dirección de banda, a inicios del siglo XX, sirvió como plataforma de preparación para la moderna escuela de dirección sinfónica mexicana (proceso histórico que culmina con la formación profesional de Eduardo Mata).

²⁴³ A quien en el siglo XX seguirían otros directores jaliscienses: José Rolón (1876–1945), Antonio Hernández Montoya (1883–1946), José F. Vásquez (1896–1961), Aurelio Fuentes Trujillo (1901–1987), Blas Galindo (1910–1993), José Pablo Moncayo (1912–1958), Salvador Ochoa Fernández (1919–1983), Arturo Xavier González (1923–1981), Daniel Ibarra Zambrano (1930–1996) y José Guadalupe Flores (1947–).

²⁴⁴ El vestuario de frac, como lo representa dicha escultura, no tiene cabida. No hay ningún documento que señale ese vestuario para Aguirre como director. En cambio hay documentación suficiente para relacionar su vestuario histórico con un discreto traje militar de color oscuro, correspondiente al grado de subteniente o teniente, como aparece en la fotografía de Octaviano de la Mora (1887), y vistiendo gahné o corbatín, como se le ve en la fotografía en San Luis Potosí, en 1884. Además, el uso de un discreto chacó era reglamentario para todos los músicos integrantes de la Banda de Música de la Gendarmería del Estado de Jalisco, desde su fundación

escultor Miguel Miramontes Carmona (1918–2015), no dispuso oportunamente de documentación técnica, ni adecuada ni fidedigna, a lo cual se suma una excesiva afectación caucásica en la fisonomía de la estatua, incluso mayor de la que se observa en el óleo póstumo, de 1904, que representa al compositor y que se conserva en la pinacoteca del Museo Regional de Guadalajara, única referencia visual que se le entregó a Miramontes.²⁴⁵ El resultado es una distorsión de la realidad que produce extrañamiento, sin vínculos con la historia ni en el sentido musical, ni en el social.

en 1889 (como más tarde se ve al director Azzali en la fotografía publicada por *The Philadelphia Inquirer*, el 21 de julio de 1907).

²⁴⁵ Pintura que a su vez se basa en la fotografía publicada en 1887 por José M. Iguíniz, en la cual se observa a Aguirre con el cabello cano, lo mismo que la barba y bigote; por la calidad rústica de la impresión en blanco y negro, ello sirvió de justificación para representar en dicho óleo, a color, a un Clemente Aguirre muy rubio o albino, con rasgos europeos exagerados. Se trata de una concepción sesgada por los intereses de la élite regional dominante, que deseaba probar su autoridad a partir de una presunta superioridad racial, a lo que se requería sumar una variedad de personajes de la política, la cultura, la Iglesia y el Ejército.

TABLA 1-A

Cronología con las bandas y orquestas en que trabajó Clemente Aguirre como instrumentista y como director musical titular:

- Banda de Música de Ayo El Chico (civil, 1838–39)*
- Banda de Música del Tercer Batallón de Allende (Lagos de Moreno y San Luis Potosí, 1843–45)*
- Banda de Música del Primer Batallón de Infantería (Distrito Federal, 1846–48)*
- Banda de Música del 23.º Batallón de Infantería (itinerante, 1847)*
- Banda de Música de Ayo El Chico (civil, 1849–50)
- Banda de Música de Atotonilco el Alto (civil, 1849–55)
- Banda de Música del 1.º Batallón Ligero de Guanajuato (1855–56)
- Banda de Música del Cuerpo de Zapadores de Guadalajara (1856–58)
- Orquesta de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia (Guadalajara, 1857–59)**
- Banda de Música del Batallón Fijo de Guadalajara (trabajo forzado: 1858–59)
- Orquesta de la Catedral de Guadalajara (1858–60, 1862, 1868–75, 1888–90, 1897)**
- Banda de Música de la Plaza de Toros “El Progreso” (Guadalajara, 1859–60)
- Banda de Música del 5.º Batallón de Infantería (Guadalajara, 1860–64; Tepic, San Blas y Mazatlán, 1864; Guadalajara, 1866–67)
- Banda de Música de la Escuela de Artes y Oficios de Guadalajara (1863–74, 1886–97)
- Banda de Música de La Barca, Jalisco (civil, 1865)
- Banda de Música del 3.º Batallón Ligero de Jalisco (Guadalajara, 1867–69)
- Banda de Música del 25.º Batallón de Infantería (en Guadalajara, 1867–74, 1875; en Tepic, 1874–76)
- Orquesta del Gran Teatro Degollado (1862, 1867–74, 1886–94)**
- Orquesta de la Sociedad Filarmónica Jalisciense (1869–73)**
- Banda de Música del 27.º Batallón de Infantería (Distrito Federal y Monterrey, 1876–78; Tepic, 1885; Guadalajara, 1885–88)
- Banda de Música del 33.º Batallón de Infantería (Guadalajara, 1879)
- Banda de Música del 32.º Batallón de Infantería (San Luis Potosí, 1879–85)
- Banda de la Escuela Industrial Militar (San Luis Potosí, 1883–85)
- Banda de Música de la Gendarmería del Estado de Jalisco (1889–1900)

* Solamente como instrumentista

** Como instrumentista y como director auxiliar.

TABLA 1–B

Cronología con el ascenso de Clemente Aguirre en el Ejército Nacional Mexicano:

Rango militar	Año de ascenso	Contexto (méritos especiales)
Músico voluntario	1843	Músico auxiliar en la Banda del Tercer Batallón de Allende (<i>cf.</i> Santoscoy, 1885: 1).
Cabo	1847	Incorporación al Ejército Nacional como “músico voluntario” y ascenso como “cabo de cornetas” para los toques de Ordenanza. Reconocimiento de la formación musical y dominio de los instrumentos útiles en las ordenanzas militares: pífano, corneta, clarín y cajas de guerra (<i>Santoscoy, loc. cit.; Reyes y Zavala, 1882: 27.</i>)
Sargento primero	1855	Reconocimiento de actuación ejemplar como músico durante la guerra de Intervención Norteamericana (1846–48), y premio como maestro director, instrumentista (corneta pistón y clarinete) y profesor de bandas de música militares (<i>cf. Romero, 1949.</i>)
Subteniente	1867	Reconocimiento de la República restaurada, por servicios prestados durante la Guerra de Reforma (1858–60) y Segunda Intervención Francesa (1862–67), como director de bandas militares (<i>cf. Anónimo, “Retretas”, La Prensa, Guadalajara, 2 feb. 1867, p. 2.</i>)
Teniente	1889	Promovido por el coronel Ignacio L. Montenegro, junto con el nombramiento de director en jefe de la Banda de Música de la Gendarmería del Estado de Jalisco (<i>cf. Páez Brotchie, 1939: 3.</i>)
Capitán primero	1899	Promovido por el mismo coronel Montenegro, como consideración especial al encontrarse Aguirre gravemente enfermo. Evaluación de la carrera al servicio del Ejército Nacional.



Batuta de Clemente Aguirre, obsequio del gobernador de Jalisco, Luis C. Curiel, hecho en febrero de 1895. A diferencia de la batuta perfeccionada en el siglo XX, la que aquí se muestra se empuñaba en medio (cuerpo central recubierto de latón) para marcar los pulsos fuertes del compás, con una técnica de dirección de banda militar según costumbres europeas del siglo XIX. Colección del Museo Regional de Guadalajara, INAH (registro 10-299396).

Batuta de Clemente Aguirre, datos generales:

Materiales: vara de cedro laqueada en café oscuro; ribetes y empuñadura en latón, con ornamentación fitomorfa rústica (percutida, en bajo relieve).

Longitud total de la batuta: 40 cm.

Longitud de cada sección de madera: 13.4 cm.

Longitud de cada ribete de latón (extremos): 3.1 cm.

Longitud de la empuñadura de latón (al centro): 7 cm.

Diámetro de la batuta: 1.7 cm.

Peso: 117.1 gramos.

Como director musical e instrumentista, Aguirre obtuvo empleo intermitente en la orquesta de la Catedral Metropolitana (1859–60, 1862, 1868–75, 1888–1890), especialmente por su cercanía profesional y amistad con Joaquín Luna, maestro de capilla de dicho templo. Como orquestador, Aguirre además auxilió a Luna en la realización de su *Te deum laudamus* para coros, órgano y banda militar, obra que se estrenó en dicha Catedral en 1871, y que siguió tocándose cada año, por mucho tiempo, hasta después del fallecimiento de ambos músicos.²⁴⁶ En 1889 la Arquidiócesis de Guadalajara le encomendó a Aguirre la *Marcha Religiosa* para celebrar las bodas de oro eclesíásticas del arzobispo Pedro Loza y Pardavé (1815–1898).²⁴⁷ Con esto Aguirre llevó a la banda militar al principal templo católico de Jalisco, con músicos de las bandas de los batallones 25 y 27, y más tarde con la de la Gendarmería.

La tabla 2 registra los nombres de los 48 músicos fundadores de la Banda de Música de la Gendarmería (1889–1893), todos ellos exalumnos de Aguirre en la Escuela de Artes y Oficios. Esta información fue documentada por los músicos Aurelio Arámbula y Cayetano Saucedo, “los dos únicos discípulos de don Clemente Aguirre que permanecen todavía [en 1939] dentro de la Banda que su maestro fundó”, y consignada ese año al historiador Luis Páez Brotchie.²⁴⁸ Nótese en esta tabla la ausencia de la tuba, instrumento demasiado caro y difícil de conseguir en aquella época, en Guadalajara; en su lugar aparecen dos contrabajos, solución a que acudían normalmente las bandas de aliento en España y México y otros países de Hispanoamérica.²⁴⁹

Cuando a inicios de 1900 el maestro enfermó gravemente, la dirección de la Banda recayó entretanto en el oboísta Nicolás González, “alumno predilecto” durante la última etapa de la vida de Aguirre.²⁵⁰ Al morir éste, el gobernador Curiel nombró en su lugar al experimentado músico José E. Payén (1844–1919); este nuevo director duraría muy poco en su plaza, pues pronto fue llamado a encabezar la Academia de Música de Aguascalientes donde formó su propia banda de alientos.

²⁴⁶ Al final del capítulo 1 del presente trabajo, se esboza el contexto histórico y de colaboración entre Aguirre y Luna, y sobre la composición que se menciona.

²⁴⁷ Esta *Marcha Religiosa* volvió a tocarse con la Banda de la Gendarmería bajo la dirección de Aguirre, en el Liceo de Varones (actual Museo Regional de Guadalajara), durante la conmemoración centenaria en honor de fray Antonio Alcalde, en agosto de 1892 (*vid.* Santoscoy *et al.*, 1892: 50). El mismo programa musical terminó con la interpretación de la marcha *Ecos de México*. Más tarde, a inicios de 1900, la misma *Marcha Religiosa* se interpretó con el título de *Himno a la Divina Providencia*, aunque se trata exactamente de la misma composición.

²⁴⁸ Información reproducida en Páez Brotchie, 1939: 3, 6.

²⁴⁹ En el clásico tratado de bandas del español Franco Ribate (1969: 79) se lee: “El *Contrabajo de cuerda* [*sic*] es empleado con frecuencia en las grandes bandas. Su efecto es excelente unido a los bajos de metal, a los que comunica una pastosidad y redondez extraordinarias”.

²⁵⁰ Hidalgo (1966: 179–180): “el joven Nicolás González, que con el tiempo llegó a ser director de bandas militares, justificó el por qué era el alumno predilecto del inolvidable maestro don Clemente Aguirre”.

Sucesor de Curiel, el gobernador Miguel Ahumada (1844–1917)²⁵¹ buscó continuar la excelencia de la banda por medio de las contratas de los músicos italianos Augusto Azzali (1863–1907) y Ugo Barducci (1872–1922), conocidos en Colombia y México —y más tarde en Estados Unidos— por su trabajo como directores de ópera y de banda, quienes continuaron la obra de Aguirre y encauzaron talentos jóvenes como Francisco Cárdenas Larios (1872–1954), autor de una gran cantidad de piezas de salón y principal copista de las partituras de Aguirre luego de su muerte; Salvador Ochoa del Toro, clarinetista y director de orquesta,²⁵² y Sebastián Rodríguez y Julio Ávila (1870–1959), oboístas y jefes de sección en algunas de las orquestas mexicanas más activas durante el primer tercio del siglo XX.

La banda jalisciense no sólo continuó con el alto nivel profesional de Aguirre, sino que también creció en el número de sus componentes, de cincuenta y seis músicos a sesenta y tres,²⁵³ en tanto que el gobierno estatal adquirió instrumental nuevo, importado de los mejores fabricantes alemanes y franceses de la época, e incorporando finalmente la tuba, que —como ya se informó— en tiempos de Aguirre era reemplazada por uno o dos “contrabajos de orquesta”.²⁵⁴

A lo largo de 1895 y en años subsiguientes, el gobierno porfiriano explicitó sus intenciones de enviar a la Banda de Música de la Gendarmería del Estado de Jalisco a giras por la República mexicana y Estados Unidos; lo cual, por encontrarse Aguirre cada vez más enfermo, no pudo realizarse.²⁵⁵ Fue hasta mediados de 1905 que dicha agrupación hizo un largo itinerario por ferrocarril, desde Jalisco hasta el estado de Nueva York, para competir en el certamen internacional de bandas militares celebrado en la ciudad de Buffalo, donde bajo la dirección de Azzali

²⁵¹ Político y militar colimense. Muy joven ocupó plazas importantes en la administración pública. Gobernador de Chihuahua de 1892 a 1904, allí mandó construir el Teatro de los Héroes, fundó la Escuela de Artes y Oficios y fortaleció las bandas de música locales. Por órdenes de Porfirio Díaz fue nombrado gobernador de Jalisco en 1903, cargo que ejerció hasta iniciada la Revolución, firmando su renuncia el 25 de enero de 1911.

²⁵² Padre del pianista y director de orquesta y ópera Salvador Ochoa Fernández (1919–1983). A partir de 1920 residió en El Paso, Texas, donde fue nombrado director de la Palace Symphony Orchestra (cf. Anónimo, “Palace: Home of Paramount and Realart Pictures”, *El Paso Herald*, El Paso, 6 abr. 1921, p. 5).

²⁵³ El número de 56 músicos lo detalla la nota anónima de *El Correo de Jalisco*, del 13 de junio de 1895, refiriéndose a la Banda de la Gendarmería; el de 63 aparece en el inventario de esa agrupación antes de realizar su viaje a Estados Unidos, en que finalmente participó una selección de 45 músicos, según se lee más adelante en la nota periodística del *The Philadelphia Inquirer*, 20 jul. 1907.

²⁵⁴ *Vid.* en la nota de Álvarez del Castillo (1886a): “como se acostumbra en Europa, con contrabajos de orquesta”. Localmente se usaba esta expresión para evitar confundir al aludido contrabajo de cuatro o cinco cuerdas, con instrumentos de aliento graves como la tuba contrabajo “trombotonar” patentada por Auguste Besson en París, en 1855, o la tuba contrabajo wagneriana, ausentes en las nóminas instrumentales de las orquestas de Jalisco durante el siglo XIX.

²⁵⁵ Cf. Anónimo, *El Continental*, Guadalajara, 30 jun. 1895, p. 3, así como: anónimo, *Juan Panadero*, 23 jul. 1895, p. 2.

obtuvo el primer premio, ubicándose por encima de “cuarenta de las mejores bandas [norteamericanas]”.²⁵⁶ Con este brillante antecedente, en 1907 Azzali llevó a su grupo al festival internacional de bandas de la Convención de la Elks Society, en Filadelfia,²⁵⁷ donde con la interpretación de la obertura de *Rienzi*, de Wagner, obtuvo de nuevo el primer lugar, superando a las mejores bandas estadounidenses y canadienses.²⁵⁸ Para esa época, la mayoría de los miembros de la banda aún eran exalumnos de Aguirre.

Durante un viaje ofrecido por los organizadores de la Elks Society, Azzali murió ahogado en el mar, frente a Atlantic City, la tarde del 19 de julio de ese año, al intentar salvar a tres músicos de su banda que se habían metido a nadar en un oleaje agitado. Por este motivo la banda regresó tan pronto como pudo a Guadalajara, llevando embalsamado el cadáver de Azzali, que fue inhumado con honores en el Panteón Municipal de Mezquitán donde todavía se encuentra su tumba, hoy en un injustificado abandono. Este penoso asunto es comentado por Jesús C. Romero,²⁵⁹ sin embargo la nota publicada en *The Philadelphia Inquirer* (Filadelfia, 20 jul. 1907) es más exacta:

Atlantic City. El Capitán Augusto Azzali, director de la Banda Gendarme de Quadalajara [sic], México, se ahogó en el oleaje esta tarde, a las 6 en punto. Sacrificó su vida al intentar salvar a tres de sus compañeros en los rompeolas, todos ellos miembros de su organización musical, y quienes ganaron el primer premio en la competición de bandas de Filadelfia.

Cuarenta y cinco de los músicos que se trasladaron a la ciudad en el expreso que viene de Reading a las 16:15, estaban impacientes para su primera zambullida en el océano. Habían marchado por primera vez sobre el muelle Young’s Million Dollar, donde debían cumplir un compromiso y tocaron varios aires nacionales.

Inmediatamente después de haber terminado [de tocar], se dirigieron hacia las olas. Azzali fue el primero en meterse al agua y tras de él fueron sus hombres. Tres de ellos, que no comprendieron el peligro del oleaje, se alejaron a mayor profundidad y quedaron atrapados en aguas que se los llevaban. Al ir a su rescate, Azzali pereció en el oleaje. Finalmente todos los demás llegaron a la orilla con seguridad.

²⁵⁶ Vid. Anónimo, *La Gaceta de Guadalajara*, 16 jul. 1905, p. 2.

²⁵⁷ Elks Society, una de las principales sociedades en la masonería norteamericana del siglo XIX.

²⁵⁸ Es curioso que Clemente Aguirre compusiera en 1877 la marcha *México en Filadelfia*, “entrenada en el Teatro Nacional de [la Ciudad de] México, el 2 de julio [de ese mismo año], en la repartición de premios de los expositores mexicanos” que habían participado en la Exposición Centenaria de Filadelfia, de 1876, la cual conmemoró la firma, en esa ciudad, de la Declaración de Independencia de Estados Unidos (cf. Romero, 1949: 20). No ha podido confirmarse, sin embargo, que tal marcha hubiese formado parte del repertorio de la Banda de la Gendarmería durante sus presentaciones en Filadelfia, bajo dirección de Azzali.

²⁵⁹ Romero, 1949b: 227.

Los salvavidas hicieron hasta lo imposible para salvar al capitán Azzali, pero antes de que pudieran subirlo a su bote, había tragado tanta agua que los médicos ya no pudieron revivirlo.²⁶⁰

El mismo periódico en su edición del día siguiente, da mayores pormenores sobre el accidente y reporta el estado de tristeza que embargaba a los músicos tapatíos, con quienes “miles de miembros de la Elks Society demostraron solidaridad y muchos de ellos enviaron telegramas personales a la familia Azzali y al gobernador Ahumada, amigo personal del fallecido”.²⁶¹

TABLA 2

Músicos fundadores de la Banda de la Gendarmería del Estado de Jalisco (1889–1893)²⁶²
(a partir de 1914, Banda de Música del Estado de Jalisco):

1.	Carlos Alonso	Clarinete requinto
2.	Enrique Amador	Flautín
3.	Aurelio Arámbula	Trombón
4.	Juan Brambila	Saxofón alto
5.	Manuel Cabrera	Saxhorno
6.	José Isabel Flores	Saxofón barítono
7.	Manuel Flores	Trompa
8.	Amado Godínez	Contrabajo
9.	Antonio Godínez	Trompeta
10.	Francisco Gómez	Flauta
11.	Tiburcio Gómez	Trombón
12.	José Guzmán	Bombardino
13.	Crescencio Hernández	Trompa
14.	Wistano Ibarra	Platillos (después oboe)
15.	Enrique Lara	Saxofón barítono
16.	Bernabé López	Tambor redoblante
17.	Primitivo López	Cornetín
18.	Crispín Martínez	Cornetín
19.	José Medina	Bombardino
20.	Manuel de la Mora	Bugle
21.	Francisco Pérez	Saxofón alto

²⁶⁰ Mi traducción del original en inglés.

²⁶¹ *Idem.* Anónimo, *The Philadelphia Inquirer*, Filadelfia, 21 jul. 1907, p. 9. El mismo diario, del 23 de jul. siguiente, comunica por último la partida de la Banda de la Gendarmería con rumbo a El Paso, Texas, en camino para repatriar los restos del capitán Azzali.

²⁶² Con fundamento en Páez Brotchie (1939: 6), quien omite el nombre de Julio Ávila.

22.	Florentino Quintero	Trompeta
23.	Zenón Robles	Clarinete
24.	Lázaro Romero	Clarinete
25.	Romualdo Romero	Saxofón soprano
26.	José Ruiz	Bugle
27.	Domingo Salazar	Trombón
28.	Cayetano Saucedo	Saxofón barítono (después fagot)
29.	Antonio Servín	Clarinete
30.	Luis Solano	Cornetín
31.	Miguel Solano	Saxhorno
32.	Carlos Temblador	Contrabajo
33.	Andrés Valdés	<i>Petit bugle</i>
34.	Francisco Villalobos	Gran caja (después trombón)

Músicos externos (por contrato):

35.	Santos Cordero	Trombón
36.	Felipe González	Clarinete
37.	Nicolás González	Oboe
38.	Ramón González	Saxofón tenor
39.	Julián Martínez	Clarinete
40.	Catarino Rueda	Bombardino

Contratas posteriores (1891–1893):

41.	Florentino Acosta	Oboe
42.	Julio Ávila Aguilar	Saxofón alto
43.	Jerónimo Flores	Cornetín
44.	Epifanio González	Cornetín
45.	Petronilo Jiménez	Cornetín
46.	Telésforo López	Clarinete
47.	Francisco Navarro	Bombardino
48.	Jesús Rodríguez	Contrabajo
49.	Miguel Sánchez	Tambor redoblante

TABLA 3

Plantilla instrumental de la Banda de la Gendarmería del Estado de Jalisco en su primera época (1889–1893), bajo la dirección de Clemente Aguirre:

- 1 flautín (octavino o *piccolo*)
- 1 flauta (!)
- 2 oboes
- 7 clarinetes
 - 1 clarinete requinto
 - 4 clarinetes sopranos
 - 2 clarinetes bajos
- 1 fagot

- 6 cornetines
- 1 *petit bugle* (clarín soprano)
- 2 bugles (clarín tenor)
- 2 trompas (corno francés)
- 2 pistones (trompetas)
- 4 bombardinos
- 2 saxhornos
- 7 saxofones:
 - 1 soprano
 - 2 altos
 - 1 tenor
 - 3 barítonos
- 5 trombones:
 - 4 tenores
 - 1 bajo
- 2 contrabajos (a falta de tuba)*

- platillos
- 2 cajas (tambores redoblantes)
- tambora (bombo o gran caja)**

Fuente: interpretación técnica de la tabla 2 (a partir de Páez Brotchie, 1939: 3, 6).

Notas:

(!): Llama la atención que esta plantilla inicial presente una sola flauta, lo cual debió de haber generado problemas para la eficacia en la proyección de su sonido. En años inmediatos este problema se resolvería con la contrata de al menos dos o tres flautistas más (*El Heraldo*, Guadalajara, 3 nov. 1895, menciona que esta agrupación tocó la “polca de concierto” *Piccollinet*, de Jules Pillevestre, con la participación de dos flautines solistas, pero no se sabe si para entonces el número de flautas en la banda ya había resuelto esa deficiencia).

* En 1906 los dos contrabajos fueron finalmente reemplazados por una tuba.

** El término “tambora” lo empleaba Aguirre en sus orquestaciones para banda; por ejemplo en el manuscrito de su *Marcha Religiosa* compuesta en 1889.

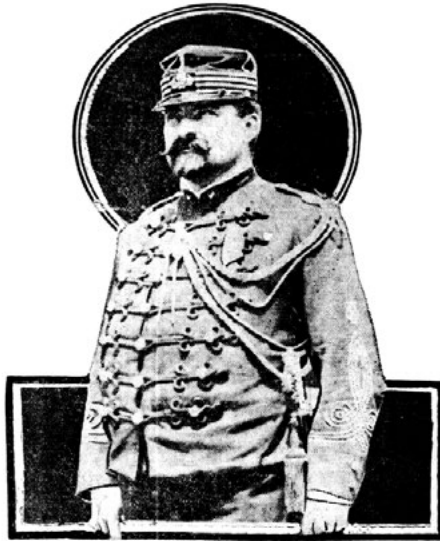


Dos directores que sucedieron a Clemente Aguirre en la titularidad de la Banda de Música de la Gendarmería del Estado de Jalisco: a la izquierda, José Encarnación Payén Ayala (1844–1919); a la derecha, Augusto Azzali Bianchi (1863–1907). Fondo Reservado de la Biblioteca de las Artes, Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México.

Directores de la Banda de Música del Estado de Jalisco:

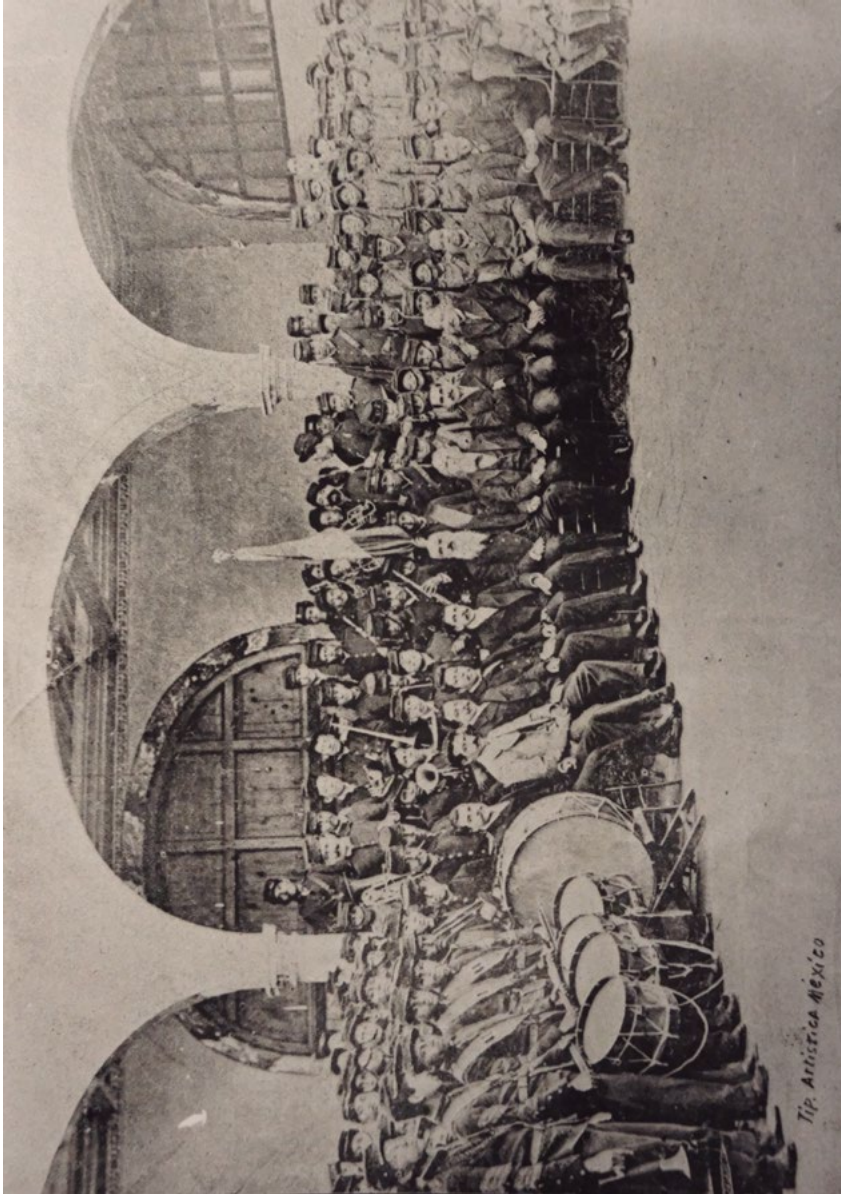
Clemente Aguirre Ayala (1889–1900)*	Antonio Hernández Montoya (1932–1935)
Nicolás González (1900–1902)*	José B. Jaramillo (1936–1939)
José Encarnación Payén (1902)*	Macedonio Esqueda Aranda (1939–1940)
Nicolás González (1902–1905)*	Manuel Eguiarte Sánchez (1940–1945)
Augusto Azzali (1905–1907)*	José H. Robledo (1945–1947)
Nicolás González (1907)*	Nemesio Márquez Salcedo (1947–1951)
Ugo Barducci (1907–1914)*	Alfredo I. Salmerón (1951–1953)
Ramón Cervantes (1914–1915)	Leandro Gutiérrez (1953)
Aureliano Mancilla (1915–1916)	Arturo Xavier González (1953–1981)
Amador Juárez (1916–23)	Manuel Mateos Sezate (1981–1993)
Julio Chávez (1923)	Federico Palacios Jiménez (1993–1998)
Nicolás González (1924–26)	Ignacio Cuevas Chavarín (1998–2003)
Alfredo I. Salmerón (1927–29)	Rubén Tomás Ayala Briones (2003–2007)
Amador Juárez (1929–31)	Federico Palacios Jiménez (2007–2016)
Alfredo I. Salmerón (1931–32)	Francisco Germán Gutiérrez Manzo (2016–)

*Con la antigua denominación de Banda de Música de la Gendarmería del Estado de Jalisco.



Augusto Azzali
Guadalupe

Retrato y autógrafo de Augusto Azzali, publicado con motivo del éxito de la Banda de Música de la Gendarmería del Estado de Jalisco, que obtuviese el primer premio del festival internacional de bandas convocado por la Elks Society de Filadelfia, Estados Unidos. Este mismo retrato volvió a aparecer en la relatoría del ahogamiento de Azzali frente a las costas de Atlantic City, en el diario *The Philadelphia Inquirer* (Filadelfia, 21 jul. 1907). El autógrafo corresponde al libro de visitas de la Camden Lodge, sede de la Elks Society, firmado cuatro días antes de la tragedia.



Grupo de empleados y alumnos de la Escuela Industrial Militar, con músicos de las bandas de música del 32.º Batallón de Infantería y de Ingenieros Militares, tomada en San Luis Potosí, en septiembre de 1884. Al centro, sentado bajo la insignia nacional, el director de la escuela; junto a éste, Clemente Aguirre, con corbatín. Esta fotografía corresponde a la época en que el niño Julián Carrillo, entonces de diez años de edad, estudió con Aguirre en dicha capital. Cortesía del maestro Carlos Undiano, de San Luis Potosí.



Retrato de Clemente Aguirre en Guadalajara tomado por el fotógrafo Octaviano de la Mora en 1887, que circuló a partir de ese año como parte de una colección de imágenes de “Personas Ilustres de Guadalajara”, en un acto promovido por el Ayuntamiento de esa ciudad y en colaboración del impresor José M. Iguíniz. El retrato fue utilizado como referencia para la litografía que aparece en la *Guía y álbum de Guadalajara para los viajeros* (1888), de Villa Gordoia, y también para el óleo realizado a inicios del siglo XX, actualmente en la pinacoteca del Museo Regional de Guadalajara, que a su vez sirvió para esculpir la muy estilizada y europeizada estatua de Aguirre en la Rotonda de los Jaliscienses Ilustres. Este retrato aparece también en Campos (1928: 205) y en Mendoza (1953: 73).

2.7. Fallecimiento y memoria pública

Según indican las fuentes de la época y como lo confirma el acta de defunción de Clemente Aguirre, éste padeció, por lo menos desde 1892, una disfunción renal progresiva que le produjo dolores frecuentes y cada vez más agudos, con el deterioro general de su salud. Sus últimas obras musicales identificadas son las mazurcas *La Pasión* (1891) y *Al ver tus ojos* (1892), dos de sus creaciones más austeras.²⁶³ Con fatiga, Aguirre dirige la Banda de Música de la Gendarmería durante los actos conmemorativos del XXI aniversario luctuoso de Benito Juárez, en un programa que tuvo mucha más participación oratoria que musical.²⁶⁴

La muerte de su hijo Adrián, ocurrida en junio de 1894, deterioró más salud del maestro y marcó su declive definitivo.²⁶⁵ Aunque Aguirre dirige la Banda de

²⁶³ En este sentido, Romero (1949: 23) comenta: “carezco de noticias de la producción de Aguirre de 1891 a la fecha de su fallecimiento, ya que supongo no fue abundante”.

²⁶⁴ Cf. *El Continental*, 23 jul. 1893; p. 2.

²⁶⁵ El deceso de Adrián Aguirre se comunica en el periódico *El Continental* (Guadalajara, 10 jun. 1894; p. 3), sin que allí se mencionen las causas de su fallecimiento a los 43 años de edad.

la Gendarmería en los concurridos conciertos de las fiestas patrias en septiembre de ese mismo año, en la Plaza de Armas y en la plantación de árboles en el recién creado Parque Agua Azul,²⁶⁶ su energía mengua y pronto se habla de “homenajes” e incluso de una posible gira con esa orquesta, según se lee en un periódico tapatío del 30 de junio de 1895:

Nos informan que últimamente se han hecho proposiciones al Gobierno [de Jalisco] para que la Música de la Gendarmería del Estado vaya a la Exposición de Atlanta y que dichas proposiciones [*sic*, por proposiciones] indudablemente que serán aceptadas. Ojalá que así sea y que los jóvenes filarmónicos adquieran nuevos triunfos al lado del notable profesor Don Clemente Aguirre.²⁶⁷

De hecho a partir de marzo de 1895 Aguirre delega en sus discípulos la mayoría de sus responsabilidades en la Escuela de Artes y Oficios, y cede la mayor parte de sus compromisos como director musical, dejándolos en manos de Diego Altamirano y Nicolás González.²⁶⁸ Este último quedó encargado *de facto* de continuar de las serenatas en la Plaza de Armas de Guadalajara, con la Banda de la Gendarmería, ante las presentaciones cada vez más escasas de su director titular.²⁶⁹ Según manifiesta *El Correo de Jalisco* en su primera página del jueves 13 de junio de 1895, con parcial desconocimiento del estado de salud de Aguirre, el público y los funcionarios del gobierno comenzaron a advertir la irregularidad de esas presentaciones:

²⁶⁶ *El Continental*, notas del 16 sep. y 23 sep. 1894; p. 2 (sobre un concierto multitudinario, con niños de las escuelas primarias de Guadalajara cantando bajo la dirección de César Cornazzani, con acompañamiento de la Banda de la Gendarmería bajo la dirección de Aguirre).

²⁶⁷ Nuevamente en *El Continental*, en la fecha señalada; p. 3. A pesar del interés del gobierno local, no se concretó el aludido viaje de la banda a causa de la enfermedad de Aguirre.

²⁶⁸ Hay que recordar que el principal director auxiliar de Aguirre en la Banda de la Gendarmería, el maestro Lorenzo Santibáñez, se estableció en 1889 en la Ciudad de México como director de la Banda de Música del 8.º Regimiento de Caballería y en 1894 fue nombrado director de la Banda de Música del Estado Mayor de la Secretaría de Guerra. Su lugar en Guadalajara fue cubierto desde entonces por Nicolás González.

²⁶⁹ Es así que periódicamente *El Sol, Diario de la Tarde* (Guadalajara, 1900–02, con un espacio de varios meses antes de un segundo interinato, 1902–05) reporta al oboísta Nicolás González como director interino de la Banda de la Gendarmería, próximo a la gestión de los directores Payén (1902) y Azzali (1905–07) al frente de esa agrupación. El mismo González fue subdirector de esta banda durante la gestión de Azzali, y nuevamente director interino en dos períodos más: 1907 y 1924–26, año este último en que González enfermó de un padecimiento que se agudizó a inicios de 1927, siendo uno de los músicos cofundadores con mayor presencia en la historia de dicha banda.

La [Banda de] Música de la Gendarmería del Estado

Desde que el Gobierno Federal suprimió las músicas de los cuerpos del Ejército, y la [Banda de Música] del 6.º Regimiento, [complaciendo] los deseos del Director del *Diario de Jalisco* [?], acordó obsequiar con serenatas a dicho caballero los jueves y no tocar más en la Plaza Principal; las personas que a tal sitio concurren para esparcimiento del espíritu y en busca de descanso tras el *struggle for life*, esperan deleitarse oyendo las piezas de música que magistralmente ejecutan los miembros de la banda [sic] de la Gendarmería del Estado, y muy a menudo sufren desengaños porque, o aquellos no se dejan ver siquiera en el kiosco, o tocan... fagina [sic]²⁷⁰ al caer las primeras gotas de lluvia, aunque ésta sea pasajera y levisima.

Ha poco que vino a nuestras manos un ejemplar del decreto de la Diputación Permanente, promulgado por el Ejecutivo en 29 de junio del año último [o sea, 1894], fijando los gastos que la [Banda de la] Gendarmería del Estado demanda para su sostenimiento, y nos sorprendió ver a cuánto asciende el valor de una serenata dada por la música del cuerpo referido.

El Teniente Director de la banda percibe anualmente por sueldo y gratificaciones...	\$1,799.45
El sargento y los cincuenta y seis músicos que aquél tiene a sus órdenes reciben, por iguales títulos y por gasto común...	\$12,680.28
lo que suma...	\$14,479.73

a lo que debe aumentarse el gasto que exigen la compostura y reposición de instrumentos y útiles y la construcción [sic] de uniformes.²⁷¹

La música de Gendarmes cuesta, pues, cada año, en números redondos, \$15,000, y teniendo en cuenta que debe tocar en la Plaza tres veces por semana,²⁷² lo que da un total de 156 serenatas, resulta que cada una de éstas importa muy cerca de cien pesos.

²⁷⁰ DRAE: “fajina: toque militar que convoca a la tropa para la comida”.

²⁷¹ Aquí se nombra el rango militar de Aguirre como teniente, que ostentaba desde su nombramiento al frente de esta banda en 1889. Como señala el subcapítulo 1.5., en enero de 1867 Aguirre había alcanzado el rango de subteniente. Poco antes de su muerte fue ascendido a capitán primero, por consideración especial del gobierno de Jalisco (cf. *El Imparcial*, Ciudad de México, 27 oct. 1900; p. 2: “El cortejo [fúnebre de Clemente Aguirre] iba precedido por el coronel Ignacio L. Montenegro, Jefe de la Gendarmería del Estado, en cuya fuerza tenía el señor Aguirre el grado de Capitán”).

²⁷² Desde los primeros tiempos de las serenatas en la Plaza de Armas de Guadalajara, en 1855, y a lo largo del porfiriato e incluso después de la Revolución, las bandas oficiales tocan en ese lugar dos a tres veces por semana: los martes, los jueves y los domingos (cf. Anónimo, *La Prensa*, Guadalajara, 2 feb. 1867; Laris, 1935: 3; López Portillo y Weber, 1984: 274–276). Sin

Somos los primeros en reconocer que el Señor Don Clemente Aguirre es un maestro notabilísimo que, al formar a los mejores músicos militares, merece bien de la República y particularmente de Jalisco, que con orgullo lo cuenta entre sus hijos; nos consta también que la agrupación que dirige es digna de todos los elogios que propios y extraños le prodigan; pero forzoso es confesar que para sostener la música de que tratamos, se hace una erogación que no está compensada, sino en parte, con el trabajo incesante del Señor Aguirre, quien emplea la mayor parte del día en escoletas, por lo cual puede, sin que nadie lo censure, ceder la batuta al sargento primero Nicolás González, algunas veces en noches destempladas, librándose él de contraer una enfermedad que quizá pondría en peligro su vida, preciosa para el arte.

Es cosa bien sabida que los músicos de la Gendarmería se cuidan más del viento, del frío y de la lluvia, que las pollas de nuestra sociedad: éstas, cuando la lluvia se anuncia, permanecen en la Plaza y, cuando llueve, se trasladan a los portales, donde continúa el paseo; y los hombres que forman la banda a que nos referimos, guarecidos por el techo del kiosco en la Plaza y que pueden guarecerse bajo el de los portales, huyen al lucir el primer relámpago, después de tocar a veces sólo una marcha.

Tenemos la creencia de que si el Gobierno invierte parte de sus fondos en sostener una [banda de] música militar, es porque quiere que los habitantes todos de Guadalajara puedan gozar de ella en el único paseo que en la ciudad se verifica, no porque desee proporcionar solaz a los gendarmes cuya misión es vigilar los caminos del Estado [sic], y si la interesante salud o los uniformes de los músicos han de cuidarse como hasta hoy, durante la estación de lluvias que comienza tendremos que resignarnos a oír una polca el próximo domingo, una fantasía en la semana siguiente, y en agosto *La Despedida de la Golondrina*, pagando por cada pieza quinientos duros.

En nombre de los caballeros y de las damas de nuestra sociedad, suplicamos al Señor Gobernador del Estado, Jefe de la Gendarmería, se sirva acordar que la música de dicho Cuerpo, si no puede dar serenata los martes, los jueves y los domingos porque teman los miembros de ella pescar un constipado por el viento frío o manchar sus uniformes con la lluvia, toque otros días en que brillen las estrellas y está tibio el ambiente.

Es evidente que *El Correo de Jalisco* sí tenía conocimiento de la frágil salud de Aguirre en tal momento; mas no puede pasarse por alto el tono de ironía con el que se traslucen mayores exigencias al director de la banda, desde el inicio de la nota. Para reparar ese daño, el gobierno local convocó a un “Concierto instrumental dedicado a la prensa”, ronda informativa en la que participaron la Orquesta Típica Jalisciense y la Banda de Música de la Gendarmería bajo la dirección de Nicolás González, quien asimismo tuvo una brillante actuación como solista al oboe. Sobre este concierto, el periódico *El Continental* del 28 de julio de 1895 (p. 1) publicó lo siguiente:

embargo, en distintas épocas y con argumentos económicos, la Banda de Música del Estado de Jalisco ha restringido sus presentaciones a los jueves y los domingos.

Como lo anunciamos con toda oportunidad a nuestros lectores, el domingo próximo pasado [o sea, 21 de julio] se verificó en los bajos del Hotel Humboldt [de Guadalajara] el gran concierto instrumental dedicado a la prensa tapatía.

El variado programa fue cumplido satisfactoriamente en todas sus partes y tanto la Banda de la Gendarmería del Estado como la Orquesta Típica Jalisciense, fueron objeto de una franca y sincera ovación por parte de la numerosa concurrencia que a dicho acto asistió.

Muy notables son los adelantos que de día en día adquiere la primera de dichas corporaciones, debido a su infatigable Director el Sr. Profesor Don Clemente Aguirre, por lo cual es actualmente dicha corporación una de las principales que existen en nuestra República y cuyos trabajos han admirado varias caracterizadas personas extranjeras.²⁷³

La fantasía [sobre temas] de *Lucrecia Borgia* [de Donizetti] fue ejecutada magistralmente, así como el tema variado para oboe en que el joven Nicolás González dominó con singular habilidad tan difícil instrumento.²⁷⁴

A partir de 1897, con el avance de su enfermedad, Clemente Aguirre, ciego, con afectaciones en el sistema nervioso y con grandes dificultades para caminar,²⁷⁵ sale poco de su casa de la calle Angulo. Ese año, en las honras fúnebres de la escritora Esther Tapia viuda de Castellanos, unida en entrañable amistad con Aguirre, éste no pudo unirse al cortejo de honor para cargar el féretro, en cuyo lugar fue sustituido por Benigno de la Torre.²⁷⁶ A fines de 1899, alumnos, amigos y familiares rindieron un homenaje a Aguirre, a lo que se sumó el gobierno municipal por iniciativa del coronel Ignacio L. Montenegro, Jefe de la Gendarmería del Estado;²⁷⁷

²⁷³ Al respecto es imposible omitir los nombres de Martín Gavica, español, y Eduardo Collignon, alemán, poderosos empresarios asentados en Jalisco y quienes estuvieron entre los principales benefactores de la Banda de Música de la Gendarmería. También puede decirse que como una de las principales atracciones para los visitantes en Guadalajara, las serenatas en la Plaza de Armas frecuentemente eran objeto de crónica para los extranjeros desde tiempos de John Lewis Geiger (cf. Geiger, 1874), tema que se trata en el subcapítulo 2.3.

²⁷⁴ El periódico *Juan Panadero* (Guadalajara, 23 jul. 1895, p. 2) complementa esta información diciendo que “lo más sobresaliente [en dicho concierto] fue el dúo de clarinetes sobre temas de *Lucrecia Borgia* [y] el tema variado para oboe; en que como siempre se lució sobremanera mi templado *valedor* el prieto Nicolás González; un solo de violín sobre temas también de *Lucrecia* brillantemente ejecutado por mi diminuto *valedor* Rafael Delgado, siendo acompañado al piano por José Medina Gómez, que tan bien sabe manejar ese dulcísimo instrumento.” (Cursivas en el original).

²⁷⁵ En este contexto, acertadamente, Escoto Robledo (2017: 112) sugiere que en los últimos años de su vida Aguirre “padecía una enfermedad incapacitante”. La documentación con la firma del compositor, ordenada cronológicamente de 1892 a 1897 evidencia un tremor que poco a poco altera el trazo de su escritura.

²⁷⁶ Cf. *La Voz de México*, 14 ene. 1897, p. 2: “El féretro fue llevado en hombros por los Sres. Manuel Rivas, Benigno de la Torre y dos de los Sres. Cuesta, y al llegar al templo un numeroso concurso recibió los despojos mortales [de Esther Tapia]”.

²⁷⁷ Con motivo de tal homenaje, Vicente Cordero compuso su *Marcha triunfal a los héroes del siglo XIX*, dedicada a Aguirre (cf. *El Sol. Diario de la Tarde*, Guadalajara, 13 ene. 1900; p. 3).

pero para inicios de 1900 el compositor permanece postrado en cama semanas enteras, con gran sufrimiento.²⁷⁸ El apoyo brindado por el gobierno estatal consistió en no suspender su salario y mantenerlo hasta su muerte. Por intercesión del coronel Montenegro —el mismo que en 1885 había hecho efectivos sus esfuerzos para traer de regreso a Aguirre, de San Luis Potosí a Guadalajara—, en 1899 el anciano maestro finalmente fue ascendido en su rango militar, de teniente a capitán, pudiendo aumentar así su salario que luego quedaría en beneficio de su viuda. Angustiado y creyendo próxima la suspensión salarial por parte del Gobierno del Estado, en mayo de 1900, muy enfermo, Aguirre solicitó a su discípulo Nicolás González que presentara con la Banda de la Gendarmería la marcha *Honor militar* anunciada como estreno, en tanto que esa misma pieza había sido compuesta y estrenada por Aguirre en 1875.²⁷⁹ Por motivaciones parecidas, pero ante la Arquidiócesis de Guadalajara, Aguirre también presentó una composición religiosa suya, escrita once años atrás, como si fuera una nueva partitura, según se explica a continuación.

La “Reseña de las principales manifestaciones que la ciudad de Guadalajara y sus distintas corporaciones han hecho al Ilustrísimo Señor Arzobispo Don Jacinto López [1835–1900], con ocasión de su traslación a esta Arquidiócesis”, dice que el nuevo arzobispo “saludó afectuosamente” a las comisiones del venerable Cabildo, del Clero, del Seminario, y de la Cámara de Comercio de Guadalajara.²⁸⁰ Ese mismo documento también informa que en la recepción que se le hizo al nuevo arzobispo en la Casa Archiepiscopal a inicios de 1900, un “grupo de más de cincuenta niñas de las escuelas 3.^a, 4.^a, 5.^a y 7.^a, entonaban un precioso himno compuesto expresamente para el acto por el inteligente Maestro D. Clemente Aguirre”.²⁸¹ La realidad es que ese himno, titulado *A la Divina Providencia*, lo había escrito Aguirre en 1889 como música para banda de alientos, que es como se conserva en el archivo musical de la Catedral de Guadalajara, simultáneamente con los títulos de *A la Divina Providencia* y *Marcha Religiosa*, compuesta por encargo de la Arquidiócesis de Guadalajara para celebrar las bodas de oro eclesiásticas del arzobispo Pedro Loza. Lo que entonaron las niñas en el acto referido, en 1900, debió haber sido una versión para coro y banda, cuyos versos no han podido ser identificados hasta ahora.²⁸²

Asimismo durante este homenaje se hizo la última fotografía de Aguirre, que es la que reproduce el periódico *El Informador* del 25 de octubre de 1919.

²⁷⁸ Cf. “Personajes” en *El Sol. Diario de la Tarde*, 17 abr. 1900, p. 2.

²⁷⁹ Cf. *El Estado de Jalisco*, periódico oficial, Guadalajara, 15 may. 1875, p. 3, donde se menciona el estreno de la marcha *Honor militar*. En contraste, en la nota titulada “Servicio musical” de *El Sol. Diario de la Tarde*, Guadalajara, 17 may. 1900, p. 2, se informa del “estreno” de esa misma marcha.

²⁸⁰ *Colección de documentos eclesiásticos*, Guadalajara, 8 mar. 1900, p. 458.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 459.

²⁸² La única fuente que habla de este título es el artículo tardío de Páez Brotchie (1939: 6): “Don Clemente [Aguirre] fue un fecundo y notable compositor en todos los géneros musicales, descollando en el religioso su *Himno a la Divina Providencia*”. Como ya se dijo, las partituras de este himno para banda están resguardadas en el archivo musical de la Catedral de



Portada envoltura de cartón que contiene las partichelas de lo que parecerían ser dos obras distintas de Clemente Aguirre: *Marcha Religiosa* y *A la Divina Providencia*. Sin embargo, al revisar el conjunto de papeles, resulta ser una misma obra dividida en dos grupos de manuscritos, lo cual hace suponer que la misma pieza se presentó en dos o más ocasiones con título diferente. Esta portada anuncia: “*Marcha Religiosa* compuesta y arreglada para orquesta, banda militar, cornetas, tambores y órgano obligado, por Clemente Aguirre”. El cintillo inferior de la misma portada dice: “Consta de 17 papeles de o[rquesta y banda] militar y parte de órgano [obligado]. [Prop]iedad de esta S[an]ta Iglesia Catedral”. El texto entre corchetes se deduce a partir del total de la información, pues en algún momento se cercenó el extremo inferior de la envoltura que ciñe la documentación, por su uso. Se reproduce por cortesía del Canónigo de la Catedral de Guadalajara (consulta hecha en 2017).


Guadalajara, pero no hay rastro de la supuesta parte coral que tal composición pudo haber tenido. Estas partichelas presentan notas a lápiz que señalan que tal himno fue tocado nuevamente en Guadalajara, en 1909 y 1910, en versión para banda de alientos, sin coro.

3938.
Tres mil novecientos treinta y ocho.

Clemente Aguirre.

En Guadalajara, a 25 veinticinco de octubre de 1900 mil novecientos, a las 10 h[oras] diez y cuarto del día, ante el juez que suscribe, el

Señor Licenciado Manuel Cordero, casado, dijo: que a noche, a las 9 nueve y cincuenta, murió de nefritis el Señor Don Clemente Aguirre, originario de Ayo el Chico, de 72 setenta y dos años, filarmónico, casado con la Señora Doña Matilde Romero, hijo de los Señores Don Ignacio y de Doña Rafaela Ayala, cuyo cadáver se sepultará en el Cementerio Municipal. Testigos: Pilar R. Godoy y Rafael Muñoz Moreno, casados, empleados, mayores y vecinos. = Se dio lectura y conformes, firman = Manuel Cordero. = Pilar R. Godoy. = R. Muñoz Moreno = Luciano Blanco.



3938.
Tres mil novecientos treinta y ocho.

Clemente Aguirre

[rúbrica del juez]

En Guadalajara, a 25 veinticinco de octubre de 1900 mil novecientos, a las 10 h[oras] diez y cuarto del día, ante el juez que suscribe, el

[este espacio corresponde al cambio de foja en el libro de actas]

Señor Licenciado Manuel Cordero, casado, dijo: que a noche, a las 9 nueve y cincuenta, murió de nefritis el señor Don Clemente Aguirre, originario de Ayo el Chico, de 72 setenta y dos años, filarmónico, casado con la Señora Doña Matilde Romero, hijo de los Señores Don Ignacio y de Doña Rafaela Ayala, cuyo cadáver se sepultará en el Cementerio Municipal. Testigos: Pilar R. Godoy y Rafael Muñoz Moreno, casados, empleados, mayores y vecinos. = Se dio lectura y conformes, firman = Manuel Cordero. = Pilar R. Godoy = R. Muñoz Moreno = Luciano Blanco.

Partida de defunción de Clemente Aguirre, Oficina Núm. 1 del Registro Civil de Guadalajara, Jalisco, libro 304, año 1900, fojas 157 y vuelta, acta núm. 3938, con testimonio y firma del licenciado y juez Manuel Cordero, asimismo director de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco.

Obituarios de Clemente Aguirre en periódicos de la época:

Los buenos se van

Por fin la Parca inexorable acabó de cortar el hilo de una existencia preciosa. El gran filarmónico orgullo, honra y prez de nuestro Estado [*sic*] y de la República entera, el respetabilísimo maestro Don Clemente Aguirre, después de una penosa y prolongada enfermedad [*nefritis*], murió el miércoles último a las diez de la mañana, en el seno amorosísimo de nuestra Santa Madre Iglesia Católica.

Hoy a las ocho treinta a. m. se trasladará el cadáver de la casa que fue su habitación, al templo del Señor San José [de Gracia], en donde con todas las ritualidades del ceremonial católico se celebrarán suntuosas honras fúnebres, en sufragio del alma del ilustre muerto. Con pérdida tan irreparable, el arte está de duelo en Jalisco, y la distinguida viuda del Maestro y sus aventajados y numerosos discípulos sumidos en las amarguras de la desolación y la tristeza.

El Diario de Jalisco

Guadalajara, viernes 26 de octubre de 1900

Los funerales de un maestro

Hoy a las 8 de la mañana, y después de la ceremonia religiosa, fue conducido al cementerio municipal el cadáver del maestro Aguirre. Lo bajaron del carro cuatro de sus alumnos, músicos de la Banda de la Gendarmería.

El cortejo iba precedido por el coronel Ignacio L. Montenegro, Jefe de la Gendarmería del Estado, en cuya fuerza tenía el señor Aguirre el grado de Capitán. Además de la música que dirigía, acompañaron al cadáver las del 8.º Regimiento y 27.º Batallón, así como la de la Escuela de Artes del Estado. Durante el camino, tocaron varias marchas fúnebres y en el acto del sepelio, se oyó la de Chopin, que tocó la Banda de la Gendarmería.

Numerosísimas personas entre las que se encontraban los maestros [Benigno y Luis] De la Torre y [Francisco y José] Godines [*sic*, por Godínez], [Félix] Bernardelli, [Diego] Altamirano y otros, así como los filarmónicos todos de la ciudad, fueron hasta el panteón. Recitó allí una composición poética un discípulo del señor Aguirre.

El Imparcial

Ciudad de México, sábado 27 de octubre de 1900

Irreparable pérdida

El miércoles último falleció en esta ciudad a las 10 de la noche el insigne Maestro don Clemente Aguirre, honra de Jalisco y de la República entera, pues sus grandiosos trabajos en el divino arte de la música han fructificado y dondequiera su nombre es pronunciado con veneración y respeto. Cayó el atleta después de setenta y dos años de heroica lucha, después de haber formado una multitud de excelentes profesores que con justicia están llamando la atención en el país y fuera de él, y después de cubrirse de gloria en su peregrinación por este miserable planeta. Duerma en paz el ilustre muerto mientras las lágrimas de sus discípulos, de sus deudos y admiradores irán a regar las siemprevivas de su venerada tumba.

Juan Panadero

Guadalajara, domingo 28 de octubre de 1900

El maestro D. Clemente Aguirre

Los restos del eximio Maestro fueron conducidos a su postrera morada, con demasiada modestia, si ha de creerse en los relevantes méritos públicos del extinto. ¡Un solo carruaje particular acompañaba el cadáver!, y en cuanto a empleados públicos, vimos en el cortejo a dos o tres de no alta jerarquía. —Oh! virtudes cívicas y privadas de nuestra sociedad ¿A dónde os habéis refugiado?

La Libertad

Guadalajara, lunes 29 de octubre de 1900

El Diario de Jalisco
Guadalajara, viernes 26 de octubre de 1900

Gacetilla
En la muerte del insigne artista

Señor Don
Clemente Aguirre

Ya a la tumba bajó aquel noble anciano
Que fue honra y prez del territorio nuestro;
¡Pierde Jalisco para siempre al diestro
cultivador del arte sonoro mexicano!

En vano sus discípulos, en vano,
llaman con tierna voz a su maestro:
respóndeles nomás gemir siniestro,
notas agudas del dolor humano.

¡Murió, murió!... mas no así su memoria
fenecerá; aún en remotos días
culto tendrá de otras generaciones.

Y entre ardientes relámpagos de gloria,
vibrarán las preciosas armonías
que fueron de su genio encarnaciones.

A[lberto] S[antoscoy]



Traslado del cadáver del compositor Clemente Aguirre, del templo de San José de Gracia al Panteón Municipal de Mezquitán, la mañana del sábado 27 de octubre de 1900. Esta fotografía fue tomada por José María Lupercio sobre la calle de Mezquitán que conduce al cementerio, esquina con la calle de Ignacio Herrera y Cairo, antiguamente de El Ranchito. Varios de los personajes andando detrás del carruaje portan el chacó reglamentario de la Banda de la Gendarmería y uno de ellos, penúltimo en la extrema derecha de la imagen, lleva en la mano una trompa o corno francés. Archivo de la administración del Panteón Municipal de Mezquitán, Guadalajara, Jalisco (consultado en 2017).



Epitafio de la primera tumba de Clemente Aguirre en el Panteón Municipal de Mezquitán. En 1954 sus restos fueron trasladados a la Rotonda de los Jaliscienses Ilustres por órdenes del gobernador de Jalisco, Agustín Yáñez. La talla fina de la lápida de mármol y la perdurabilidad del material son características en su tiempo reservadas para la élite tapatía. El coste de la inhumación fue cubierto en una mayor parte por el historiador y amigo del compositor, Alberto Santoscoy, y en una menor parte por el Ayuntamiento de Guadalajara. El símbolo superior en la placa representa la armonía apolínea-solar del Divino Arte, con la antigua lira pentacorde de origen escita. El símbolo inferior que imbrica las letras PX es el monograma para representar el concepto *Positum in Christo*, “Descansa en Cristo”.

Tras el fallecimiento de Clemente Aguirre, acaecido en Guadalajara el miércoles 24 de octubre de 1900, su cuerpo fue velado durante dos días en su casa de Angulo 253, adonde acudieron personalidades de la cultura y la política regional para ofrecer sus condolencias a doña Matilde Romero. El historiador Páez Brotchie (1939: 6) añade que:

[E]l féretro fue llevado en hombros hasta el Cementerio Municipal [de Mezquitán], concurriendo al acto todas las músicas militares residentes en esta capital, de riguroso uniforme y con luto. La concurrencia fue selecta y numerosa, testimonio elocuente de la justa estimación en que siempre fue tenido el privilegiado artista.²⁸³

Pero lo cierto es que la precariedad económica del compositor, con recursos apenas suficientes para mantener a su viuda, abrió por un momento la posibilidad de que sus restos mortales fueran a parar a la fosa común. Al advertir esta ignominiosa circunstancia, Alberto Santoscoy, amigo, biógrafo y admirador de Clemente Aguirre, dispuso lo necesario para que el cadáver fuera sepultado en la tumba recién adquirida por su familia. Además los Santoscoy habían emparentado con la familia de la señora Romero, viuda de Aguirre, lo cual facilitó el proceso de inhumación en dicho lugar, que durante muchos años fue escenario de periódicos homenajes y recitales en honor del célebre difunto.²⁸⁴

La muerte de Aguirre significó el fin de una etapa preparatoria en la historia de la música jalisciense y el inicio de la consolidación institucional y profesional de las bandas de música en el estado, y de la enseñanza musical en las academias de Benigno de la Torre, Francisco y José Godínez, Francisco Balcázar (hijo de Cruz Balcázar) y Félix Peredo, y la Academia de Música de Guadalajara, encabezada primero por el mismo De la Torre (desde 1907) y luego por José Rolón (a partir 1912). El trabajo pedagógico sobre los instrumentos de arco quedaría en manos de Peredo, y el de instrumentos de aliento bajo responsabilidad de dos inmigrantes italianos: Augusto Azzali y Ugo Barducci, mencionados en el subcapítulo anterior.

Asociado su recuerdo al gobierno porfirista —asociación apresurada, pues habría que relacionar tal recuerdo más bien con los generales Ogazón y Corona, que no eran simpatizantes de la dictadura—, la música de Aguirre cayó en el olvido,

²⁸³ Nótese que estas palabras, directamente transcritas del periódico oficialista *El Diario de Jalisco*, contrastan con la nota publicada en el diario *La Libertad* del 29 de octubre siguiente. Por lo que se documenta hasta aquí, sobre la indiferencia del gobierno porfiriano acerca del estado de salud de Aguirre, la verdad asiste a esta segunda fuente, reproducida en páginas anteriores.

²⁸⁴ Tumba identificada en el Panteón de Mezquitán, sobre su Calle Principal, clase 1.ª, sección 2, línea 1, fosa 5. Allí reposan actualmente los restos mortales de cuatro personas: Joaquín Salcedo Santoscoy (fallecido en 1961), Arturo Salcedo Santoscoy (1912–1968), María del Refugio viuda de Santoscoy (fallecida en 1906) y Luisa Romero de Santoscoy (fallecida en 1898). No se ha podido comprobar que en la misma tumba se encuentren también los restos de Matilde Romero López, viuda del compositor. Casualmente frente al sepulcro en mención, en la sección de la Colonia Alemana (Deutscher Friedhof) se encuentra la tumba de Eduardo Collignon, mecenas de la Banda de Música de la Gendarmería y amigo de Clemente Aguirre.

como no fuera su marcha *Ecos de México* que se tocó y sigue tocándose en cuarteles y plazas públicas. Mientras duró la dictadura, *Ecos de México* fue utilizada por el gobierno para rendir culto a Díaz, como ocurrió en el concierto efectuado en la Plaza de Armas de Guadalajara los días 14 y 16 de septiembre de 1906, y en el cual participaron unidas cuatro bandas militares: la de la Gendarmería del Estado de Jalisco bajo la dirección de Nicolás González, la del 8.º Regimiento de Caballería bajo la dirección de Luis G. España, la del 12.º Batallón de Infantería bajo la dirección de Juan B. Luzuriaga, y la del 16.º Batallón de Infantería bajo la dirección de Jerónimo Flores:

Mañana viernes [14 de septiembre de 1906] se verificará en el kiosco de la Plaza Principal una gran audición musical acordada por los Señores Gobernador del Estado [de Jalisco] y el General Jefe de esta Zona Militar, Don José B. Cueto, en celebración del 76 aniversario del natalicio del Señor Presidente [Porfirio Díaz]. Damos a conocer enseguida el programa:

- I. *Happy Heinie*, vals de Lampe.
- II. *Aimée*, two step de Meister.
- III. Obertura de *Guillermo Tell*, de Rossini.
- IV. Fantasía sobre temas de *El Cid*, de Massenet.
- V. *Ecos de México*, marcha de Aguirre.
- VI. Fantasía sobre temas de *Sansón y Dalila*, de Saint-Saëns.
- VII. Fantasía sobre *Escenas pintorescas*, de Massenet.
- VIII. Polca imitativa *Las fraguas en las selvas*, de Bucalossi.
- IX. Fantasía sobre temas de *Manon*, de Massenet.
- X. *El obrero feliz*, marcha de Joaquín Luna.²⁸⁵

Pero por otra parte, según las siguientes notas periodísticas, cada año sin excepción los discípulos de Aguirre se congregaban en torno a su tumba en el panteón de Mezquitán para recordarlo con su música:

En el Panteón Municipal se efectuó una sencilla pero significativa ceremonia fúnebre en honor del inolvidable maestro tapatío Clemente Aguirre. Los músicos que formaron las bandas del octavo Regimiento, doce Batallón [de Infantería] y de la Gendarmería del Estado, se reunieron, depositando ofrendas florales sobre la tumba del maestro. Pronunció una sentida alocución el maestro Hugo Barducci.²⁸⁶

²⁸⁵ *Jalisco Libre*, 13 sep. 1906: 3. Cabe destacar que la referida marcha de Luna, adaptada como canto marcial, durante la primera mitad del siglo XX se convirtió en “himno” del Colegio Militar de la Ciudad de México, con una letra atribuida al cadete Pedro Aztegui: “Que viva nuestra Escuela, Que es la Escuela Militar; Que viva, sí, que viva, ¡voto va! Que viva nuestra Escuela, Que es donde se aprende a amar”.

²⁸⁶ *La Gaceta de Guadalajara*, 1.º nov. 1908: 2.

A esta nota de fines de 1908, sigue otra muy similar, publicada dos años más tarde:

El pasado día 24 [de octubre de 1910] se celebró en Guadalajara una sencilla ceremonia en conmemoración del maestro Clemente Aguirre; en el acto tomaron parte los numerosos discípulos del finado maestro y todos los elementos artísticos de la población.²⁸⁷

Luego, incluso después de la Revolución mexicana, estos homenajes periódicos continúan:

Ayer [viernes 24 de octubre de 1919] a las cuatro de la tarde se reunieron en el Cementerio Municipal de esta ciudad [de Guadalajara] ante el sepulcro que guarda los restos del laureado maestro D[on] Clemente Aguirre, de grata memoria, los discípulos del extinto maestro, y las Bandas de la Gendarmería del Estado y de la Jefatura de Operaciones para rendir tributo al desaparecido.

El joven Luis Galindo pronunció una oración fúnebre durante la cual puso de relieve los méritos y prestigio que circundan la figura del maestro. Las Bandas ejecutaron selecta música apropiada al acto. Terminada la ceremonia fúnebre, los discípulos del maestro colocaron sobre su tumba una hermosa corona de flores como homenaje de su cariño.²⁸⁸ Casi treinta años después del fallecimiento del ayotleca, dice *El Informador*:

Mañana, [en el] aniversario de la muerte del Maestro don Clemente Aguirre, ocurrida el año de 1900, un grupo de cultivadores del bello arte, que fueron discípulos del eminente compositor, rendirán un cariñoso homenaje a su memoria como han venido haciéndolo año por año, con una ceremonia conmemorativa en el Cementerio Municipal [de Mezquitán, en Guadalajara], donde yacen los restos del compositor de *Ecos de México*. El principal organizador de esa ceremonia fúnebre es el maestro don Amador Juárez, Director de la Banda de la Gendarmería del Estado [sic].²⁸⁹

Alfredo Carrasco (1875–1945) confirma la frecuencia de estos encuentros en conmemoración del maestro durante el primer tercio del siglo XX, en homenajes que gradualmente serían menos populares, y carentes de significado para mediados de siglo, cuando ya habían muerto casi todos los discípulos de Aguirre:

[S]in el deliberado deseo de cometer omisiones recuerdo en primer término [entre los músicos de Jalisco] a don Clemente Aguirre ¿Qué jalisciense no recuerda con cariño al venerable maestro, que con celo poco común difundía por toda la República su labor,

²⁸⁷ *La Gaceta de Guadalajara*, 30 oct. 1910: 3.

²⁸⁸ *El Informador*, 25 oct. 1919: 1.

²⁸⁹ *El Informador*, 23 oct. 1929: 3. Nótese el anacronismo de ambas notas, que mencionan a la “Banda de la Gendarmería del Estado”; esto quiere decir que en la mentalidad popular de Guadalajara, la gente continuó familiarizada con ese nombre hasta muy avanzado el siglo XX, en que finalmente se impuso la denominación oficial, adoptada desde 1914, de Banda de Música del Estado de Jalisco.

habiendo formado discípulos que más tarde fueron maestros y directores de las más notables bandas militares [...] Como nota simpática y honra para sus alumnos, diré que de año en año, en el aniversario de la muerte del maestro Aguirre, éstos se congregan en torno de su tumba a rendir homenaje a su memoria.²⁹⁰

Cabe añadir las palabras de la pianista y maestra Amelia García de León (1932–2016):

En Jalisco se tiene una verdadera veneración por Clemente Aguirre. El gobierno de Agustín Yáñez trasladó sus restos a la Rotonda de los Jaliscienses Ilustres. En la esquina de las calles de Liceo e Independencia, en el Jardín de la Rotonda, figura la estatua en bronce del maestro. La Universidad de Guadalajara otorga la presea “Clemente Aguirre” a los maestros con más de veinticinco años de labor docente, entre los que figuran la pianista Leonor Montijo, los compositores Hermilio Hernández y Domingo Lobato, los maestros Ramón Orendain, Miguel Villaseñor y [la misma García de León].²⁹¹

Por la revista *México musical*, de enero de 1929, también queda registro del “festival artístico-musical” que se llevó a cabo en el Teatro Degollado con motivo del centenario natal de Clemente Aguirre, en un concierto en el cual, de él solamente se interpretó la marcha *Ecos de México* en su versión original para banda sinfónica, dos bandas de guerra, dos pianos a cuatro manos, orquesta sinfónica y trompeta solista:

Brillantísimo resultó el festival artístico-musical que para conmemorar el primer centenario del nacimiento del maestro don Clemente Aguirre, compositor y músico jalisciense de gran prestigio y creador que fuera de la Banda de Música del Estado [de Jalisco], se efectuó anoche en el Teatro Degollado.

La iniciativa y realización de este merecido homenaje al ilustre hijo de Jalisco, se debe al profesor don Alfredo I. Salmerón, actual Director de la Banda del Estado, que fue la encargada de desarrollar el programa de la fiesta. Formóse éste de los siguientes números, ejecutados brillantemente por la citada corporación:

- XI. 6.^a Sinfonía, Patética de Tchaikowsky [sic]:
- a) Segundo movimiento *Allegro con grazia*.
 - b) *Finale Adagio lamentoso*.
 - c) Final del primer [movimiento, *Allegro vivo*] de la 4.^a Sinfonía.

²⁹⁰ Carrasco, 1922: 72–73.

²⁹¹ García de León, 2007: 13. En esta cita el término “presea” es confuso; la autora se refiere a un diploma de honor que la Universidad de Guadalajara otorgó a los profesores que aquí se nombran. Tal reconocimiento se entregó por última vez en 2002, a la misma García de León.

- XII. *Preludio* de *El diluvio* [op. 45], de Camille Saint-Saëns.
Obligado de clarinete sobre motivos de la ópera *Rigoletto*,²⁹² de Verdi.
Marcha *Ecos de México*, del maestro Clemente Aguirre. Conjunto con la Banda [de Música del Estado de Jalisco], Orquesta [Sinfónica de Guadalajara], dos pianos [a cuatro manos] y [dos] bandas de guerra.²⁹³
- XIII. *El cazador maldito* [FWV 44], poema sinfónico de César Franck.
Obertura de *Tannhäuser*, de Richard Wagner.

Prologó la fiesta musical, inspirada alocución del estudiante de leyes, Enrique González Rubio,²⁹⁴ quien hizo el panegírico del maestro Aguirre, siendo muy aplaudido. El número culminante del programa fue, como era natural, la marcha *Ecos de México*, que arrebató de entusiasmo a los espectadores. Sus marciales notas, el brío de sus pasajes bélicos, el redoblar de los tambores y el canglor de los clarinetes que partían de las localidades altas, sacudió al viejo y querido maestro [sic].²⁹⁵

El periódico *El Informador* del día siguiente al referido concierto da fe de que *Ecos de México* se tocó siguiendo la versión original del compositor, incluyendo banda sinfónica, dos bandas de guerra, orquesta sinfónica y dos pianos a cuatro manos con los ejecutantes Rosalío Ramírez Aguirre (1904–1973), Francisco Cárdenas Flores (1898–ca.1975), Eliseo Sánchez Vidrio (1898–1984) y Jesús Niño Morones (1890–1971). Ya en 1924 se había tocado *Ecos de México* en el Teatro Degollado, en este magno formato, ante el general Álvaro Obregón.²⁹⁶ Más tarde en los años treinta, prácticamente todos los actos oficiales de importancia estuvieron acompañados por esta marcha, en versión para banda sinfónica, tomada por “emblema musical” del gobierno y pueblo de Jalisco.²⁹⁷

Durante la primera mitad del siglo XX la popularidad y el recuerdo del maestro Aguirre es tal, que su nombre y la recreación fantástica de algunos aspectos de su vida y obra se encuentran esparcidos en la literatura regional: se le menciona con importancia en la novela histórica de López Portillo y Rojas, *Los Precursores* (1908),

²⁹² El documento omite el autor de este “Obligado”. Se trata de la parte solista de la *Fantasia para clarinete y orquesta* de Benigno de la Torre. En este concierto el solista fue el maestro J. Jesús Román.

²⁹³ Cf. *El Informador*, 28 nov. 1928, p. 4, donde aparece en plural “bandas de guerra”.

²⁹⁴ Nieto del filarmónico Jesús González Rubio, quien fuera profesor de Clemente Aguirre. Extrañamente, *El Informador* publica el nombre de otro orador, “el joven José Alatorre, estudiante de jurisprudencia”. Al parecer este último fue sustituido a última hora por González Rubio.

²⁹⁵ Vid. anónimo, 1929: 4. Esta celebración con motivo del centenario natal de Aguirre también está registrada en el periódico *El Informador*, Guadalajara, 28 nov. 1928, p. 4, “Notas teatrales”.

²⁹⁶ Cf. Pérez Gutiérrez, Guadalajara, 6 nov. 1994.

²⁹⁷ Como ejemplo de estas frecuentes interpretaciones de *Ecos de México* en Guadalajara, vid. *El Informador*, 22 may. 1932, p. 3 (en el homenaje nacional a Venustiano Carranza) y *El Informador*, 1.º ene. 1934, p. 1, en una ceremonia encabezada por el gobernador Sebastián Allende).

ya citada en el subcapítulo 2.5., a propósito de la relación profesional de Aguirre con Benigno de la Torre; como también en la novela corta *El Jurado* (1945), de Mariano Azuela, y en el testimonio de Maclovia “Cova” Cañedo (1859–1933), recogido e interpretado por Martín Casillas de Alba en su novela histórica *Confesiones de Maclovia* (1995); libros, estos dos últimos, donde Aguirre aparece ante la admiración de una cohorte de personajes costumbristas. Más recientemente el personaje de Clemente Aguirre reaparece de manera similar en *No me alcanzará la vida* (2008) novela histórica sobre la vida de Miguel Cruz-Aedo —poeta y militar que vivió en Guadalajara durante la Guerra de Reforma—, escrita por Celia del Palacio.²⁹⁸

A pesar de todas estas muestras de aprecio y memoria colectiva, es preciso señalar el descuido en que cayó la música compuesta por Clemente Aguirre, hasta perderse en su mayor parte. Uno de los biógrafos del compositor, el cronista y documentalista Luis Páez Brotchie (1893–1968), sugiere que el licenciado Manuel Cordero —el mismo juez que certifica el acta de defunción de Aguirre, aquí reproducida— “tan conocido en el medio tapatío de aquel entonces por haber desempeñado la dirección de la Biblioteca Pública del Estado”,²⁹⁹ no tuvo la capacidad cívica, ni intelectual, ni política, para recoger la obra de Aguirre y ponerla bajo resguardo de dicha Biblioteca Pública (Biblioteca Pública del Estado de Jalisco “Juan José Arreola”, de la Universidad de Guadalajara). El licenciado Cordero apenas pudo conseguir cuatro partituras para depositarlas allí. Como afirma Páez Brotchie en su artículo de 1939:

En la Biblioteca Pública del Estado se guardan dos preciosos autógrafos musicales del maestro [Aguirre]: *La esclava*, danza cubana, y *La hija de las musas*, schottisch; además *Ysabel*, schottisch para piano, impreso [por Wagner y Levien] y dedicado a don Francisco Martínez Elizondo, y *La Potosina*, polca corrida para pianoforte, en copia manuscrita [...] Algunas prendas de su uso personal se conservan en el Museo del Estado [de Jalisco].³⁰⁰

En efecto, el Museo del Estado, hoy Museo Regional de Guadalajara, conserva la batuta que el gobernador Curiel obsequiara al director en 1895, además de un reloj de bolsillo, una cajetilla de cigarrillos y un pañuelo pertenecientes al difunto Aguirre. Resulta tristemente paradójico que mientras esos objetos sí pudieron conservarse, los manuscritos y música impresa de Clemente Aguirre fueran desapareciendo con el paso del tiempo. De hecho, en la actualidad no han podido ser localizadas las cuatro partituras que Páez Brotchie menciona como parte del acervo

²⁹⁸ En dicha novela su autora menciona dos composiciones musicales de Aguirre: *A ver tus ojos* (sic, por *Al ver tus ojos*, 1892) y *La banda roja* (1861) como si fueran contemporáneas; el asunto debe verse, pues, como libre idea literaria.

²⁹⁹ Páez Brotchie, 1939: 6.

³⁰⁰ *Ibid.* Páez Brotchie añade otro “homenaje tapatío” en recuerdo de Clemente Aguirre: “Dos calles conservan su nombre [en Guadalajara]: la número 2 del Sector Juárez y otra sin número en el Sector Libertad” (*loc. cit.*).

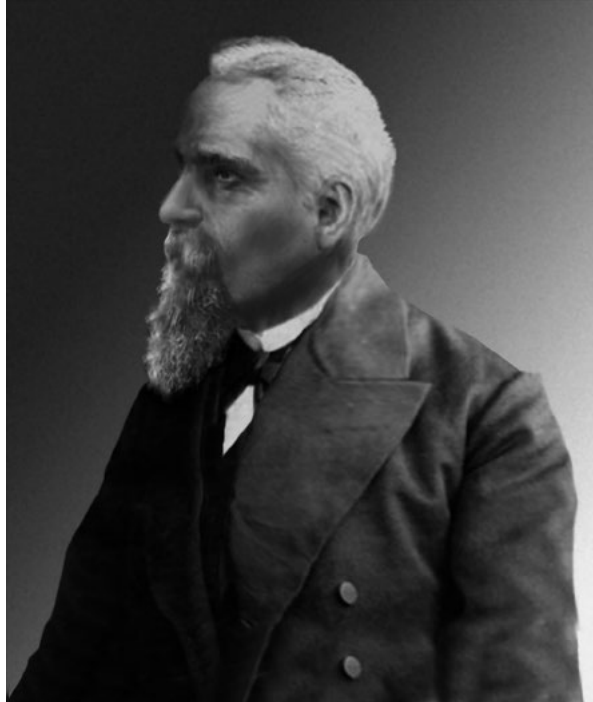
de la Biblioteca Pública, en tanto que los manuscritos originales de Aguirre en la biblioteca de la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara (correspondientes a *El iris*, *El son de la lira*, *Flor de Esperanza* y *La banda roja*), consultados en 1994, hoy también resultan ilocalizables.³⁰¹

Otra pérdida igualmente dolorosa ocurrió fuera de México: en 1883 las piezas para piano de Clemente Aguirre editadas por las empresas de Heinrich Nagel Sucesores, Eusebio Sánchez y Manuel Murguía, fueron seleccionadas para formar parte del envío que el Ministerio de Relaciones Exteriores de México hizo al gobierno de Venezuela, con motivo de la fundación de la Biblioteca Americana de Caracas para conmemorar el centenario natal de Simón Bolívar. Estas piezas fueron *Cantares del corazón*, *La Potosina*, *Los pollos tepiqueños*, *La Tlaxcalteca*, *Plegaria de la tarde*, *Elena*, *El iris* y *Presentimiento*,³⁰² ninguna de las cuales existe más en los archivos públicos venezolanos.³⁰³

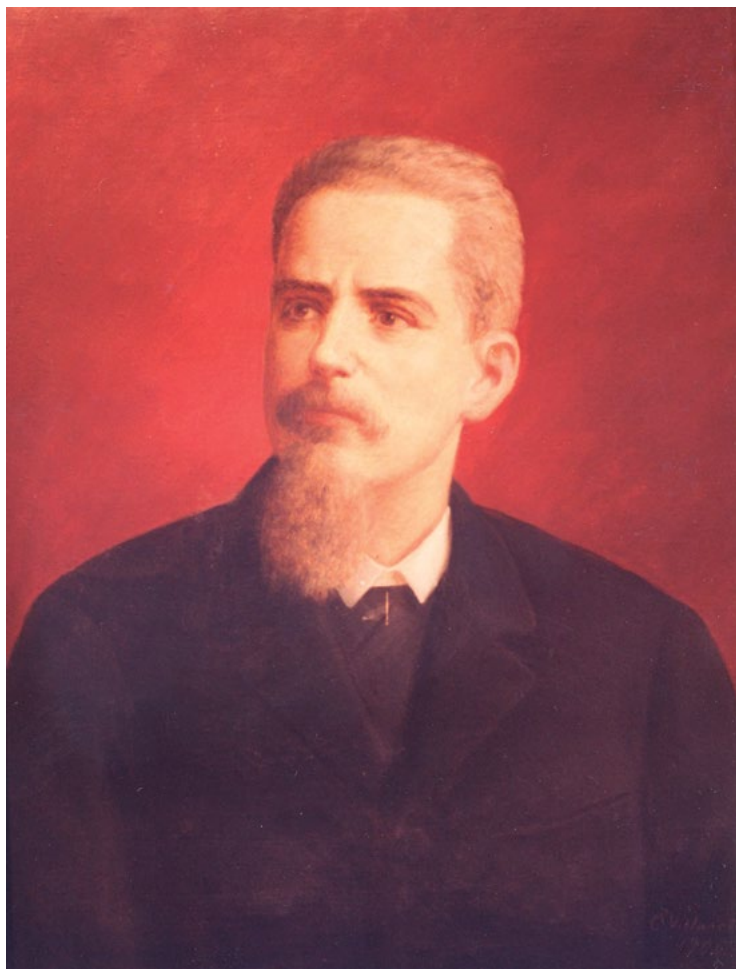
³⁰¹ Solamente existen copias fotostáticas de estos documentos, que personalmente hice en Guadalajara en 1994, en el contexto de la primera edición del presente trabajo, publicado en 1997.

³⁰² Piezas mencionadas por Baqueiro Foster en su artículo “Aportación musical de México para la formación de la Biblioteca Americana de Caracas, 1882–1883”, *Revista Musical Mexicana*, t. II, n.º 2, pp. 27–32, 21 jul. 1942. Jesús C. Romero, en *Galería de músicos mexicanos* (1949), incluye además la danza habanera *Mi jamona*, el capricho de baile *Perla y coral*, y el pensamiento poético *Amor*; mención equivocada, pues esas composiciones, aunque también fueron enviadas a Caracas, son obra del compositor José Avilés.

³⁰³ En mayo de 2007, en el contexto de mi ponencia en el Congreso Venezolano de Musicología (Universidad Central de Venezuela) y de mis cursos impartidos en la Maestría en Música, en la Universidad Simón Bolívar, me di a la tarea de averiguar el paradero de tal donación hecha a la Biblioteca Americana de Caracas, sin siquiera haber podido comprobar su existencia en los catálogos de ese acervo.



Última fotografía conocida con la imagen de Clemente Aguirre. Se ignora el autor de esta placa, hecha en Guadalajara a fines de 1899, y reproducida con baja calidad en la primera plana del periódico *El Informador*, del 25 de octubre de 1919. Una fotografía muy similar, también con calidad deficiente, aparece en la republicación del trabajo de Páez Brotchie de 1939, en *El Informador* del 17 de agosto de 1958. La restauración de esta imagen fue efectuada por Georgina Montes Varela y María José Alba Fernández, en Guadalajara, en 2018.



Retrato póstumo del compositor Clemente Aguirre, con técnica de óleo sobre boceto a lápiz, hecho por el pintor jalisciense Carlos Villaseñor (1849–1920) en Guadalajara, en 1904, por encomienda del gobernador Miguel Ahumada (1844–1917). Pinacoteca del Museo Regional de Guadalajara (registro 10-298278, formato 99 x 70 cm). Fotografía del retrato hecha por Natalia Fregoso Centeno, en 1995, para la primera edición de *Clemente Aguirre (1828–1900)*, CENIDIM-INBA, Ciudad de México, 1997. Cabe advertir que con este retrato Villaseñor comienza el proceso de idealización caucásica sobre la fisonomía de Aguirre, con un falsificado aspecto rubio; una tendencia común en el porfiriato para construir el canon de una élite asimilada a la imagen del pueblo europeo. Evidentemente el modelo para este retrato es la fotografía tomada en Guadalajara, en 1887, por Octaviano de la Mora.

3. El compilador y el compositor



3.1. Clasificación de la obra musical de Clemente Aguirre

Antes de proceder a la descripción y análisis de la música de Clemente Aguirre, es necesario revisar aspectos para conformar un marco teórico-referencial, útil al presente capítulo. Comencemos por observar que Aguirre contribuyó notablemente al desarrollo musical profano, contrapuesto al sacro que dominaba entre los compositores jaliscienses de su época.³⁰⁴ Su afiliación al Partido Liberal y su actuación política en el extremo de la facción de los *rojos* destacan en contraste con su muy escasa producción de música religiosa, compuesta solamente de dos himnos y una marcha.³⁰⁵ En cambio, su repertorio de baile y sus marchas militares hicieron que el musicólogo y compositor español Felipe Pedrell (1841–1922), en su prólogo al libro *Críticas musicales* (1911) de Gustavo E. Campa (1863–1934), se refiriese a Aguirre como uno de los principales compositores mexicanos de su tiempo, al lado de Melesio Morales (1838–1908), Julio

³⁰⁴ Desde tiempos virreinales hasta la generación de Félix Peredo (1866–1934), la mayoría de los compositores jaliscienses conocidos se ocuparon principalmente de crear música sacra bajo la tradición católica romana. Aguirre es el primero que produjo enfáticamente música profana, principalmente danzas y bailes para piano, y pasodobles toreros y marchas militares para banda.

³⁰⁵ Himnos *A la Purísima Concepción* y *A Nuestra Señora del Carmen* (1862), perdidos, y *Marcha Religiosa* (1889) para banda de alientos, por encargo de la Arquidiócesis de Guadalajara para celebrar las bodas de oro eclesíasticas del arzobispo Pedro Loza y Pardavé (1815–1898), y cuyo manuscrito resguarda la Catedral de Guadalajara.

Ituarte (1845–1905) y Miguel Ríos Toledano (1846–1900).³⁰⁶ Por su parte, Mariano Bárcena ya reconocía a Aguirre por su primer sitio entre los compositores locales desde 1880:

Profesores de justa y renombrada reputación han existido en todas épocas, y refiriéndonos a los tiempos presentes pueden citarse, como compositores, al Señor Don Clemente Aguirre, al maestro [Miguel] Meneses, radicado desde hace tiempo en Guadalajara [a partir de 1866], y a algunos jóvenes de exquisito gusto como Abel Loretto, Luis [G.] Palomar y otros tan estimados en la sociedad jalisciense.³⁰⁷

En esta dirección ocurre un empleo social y político de la figura de Aguirre, con repetidos homenajes, menciones de honor e incluso el bautizo de calles con su nombre —fenómeno del que se ocupa la última parte del capítulo anterior—, en tanto que su música pasa a segundo término, hasta desaparecer casi por completo con el avance del siglo XX.

Desde los dos conciertos organizados por la élite porfiriana en Guadalajara en 1895 y 1896,³⁰⁸ se hace evidente la intromisión de empresarios y gobierno en la elección de músicos y repertorio orquestal para su agasajo, en un esquema despótico para la organización de fiestas de *carácter público* que en la práctica eran opulentas celebraciones privadas donde se daba preferencia a la música europea —francesa, austríaca y alemana, sobre todo—, mientras se aproximaba la vorágine popular que daría pie a la Revolución y al final del porfiriato. En ambos conciertos se excluye la participación de Aguirre, *persona non grata* para Díaz por su lealtad y filiación a los generales Ogazón y Corona, eliminados por la dictadura.³⁰⁹

El encono de los porfiristas radicales contra Aguirre, Ogazón y Corona, trató de olvidarse a partir de 1902 —una vez fallecidos estos tres personajes— comenzando con la serenata en Palacio Nacional la noche del 15 de septiembre, tomada como fiesta de cumpleaños del dictador, la cual concluyó apoteósicamente con la marcha *Ecos de México*, de Aguirre.³¹⁰ El 23 de noviembre de ese mismo año *Ecos de México* volvió a tocarse como cierre de un programa del gobierno nacional en un concierto realizado en el Circo-Teatro Orrin de la Ciudad de México, en un festejo exclusivo para la élite militar porfiriana.³¹¹ Esta práctica se extendió hasta el final de la dictadura, y

³⁰⁶ Cf. Pedrell, 1911: viii.

³⁰⁷ Bárcena, 1880: 156–157.

³⁰⁸ Vid. Anónimo, *Recuerdo del baile dado en obsequio del Señor Gobernador Gral. Lic. D. Luis C. Curiel*, Guadalajara, 25 feb. 1895, y anónimo, “El baile dado en Guadalajara en obsequio del Sr. Presidente de la República, General D. Porfirio Díaz”, Guadalajara, 9 dic. 1896.

³⁰⁹ Vid. Introducción al presente volumen.

³¹⁰ Cf. Olavarría, 1968: 2368.

³¹¹ Olavarría (*op. cit.*: 2378), como parte de dicha celebración militar, en el lugar y fecha señalados se estrenó el *Himno Patriótico de la 2.ª Reserva Nacional* de Luis G. Jordá, adjudicado por concurso público, como parte de un programa que completaron piezas literarias y musicales, entre las que además de tal *Himno* se tocaron la obertura de *Mignon*, de Thomas; *La Macarena*, del

como efecto de la “porfirización” del compositor jalisciense los gobiernos posteriores convirtieron a *Ecos de México* en emblema de poder y nacionalismo oficialista, sin mayor interés sobre el resto de la obra de Aguirre, para así eludir el compromiso de su conservación.

Si bien el propósito del presente capítulo es tratar sobre la música de Clemente Aguirre, es inevitable señalar lo anterior para poder explicar, primero, cómo prevalece una idea general equivocada sobre el compositor, originada en un conflicto político que por otra parte se extiende del lado de la Iglesia, que consideraba a Aguirre *apenas involucrado* con la feligresía católica, y, segundo, cómo se borró casi completamente la memoria de un compositor que antes de lograr reconocimiento público por su propia música, dedicó parte de su vida a la documentación de cantos y bailes populares mexicanos, lo cual no puede desligarse de su vocación creativa, impregnada de tradición popular regional.

Podría parecer inadecuado incorporar al presente capítulo la sección 3.2., acerca de la *música popular* recogida por Aguirre, mientras este tema, por su extensión y complejidad, merecería un estudio aparte; sin embargo quiere evitarse en este sentido un nuevo error, al separar al creador del investigador musical, ante evidencias que permiten entrever un flujo entre *ecolecto e idiolecto musical*, que redundan en *creación original*. Esto justifica y hace comprensible por qué los ejercicios de la recopilación y la composición musical en este caso pertenecen a una misma fenomenología cultural, tanto estética como discursiva. De esta manera se quiere brindar un contexto que ayude a identificar el sentido idiomático, simbólico e histórico del trabajo musical de Aguirre, y así poder observar cómo se relacionan sus intereses culturales con su propia producción, sin someterla a la división artificial entre musicología y etnomusicología.

En este contexto, aunque resultara cómodo clasificar la música de Clemente Aguirre como “mexicana”, “nacional” o incluso “nacionalista”,³¹² hay al menos dos razones de peso para renunciar a tal comodidad: la primera, que la idea moderna de nacionalismo institucional estaba todavía lejos de aparecer como estructura firme en el horizonte popular, en tiempos de Aguirre. La segunda, que puede comprenderse bien cómo un músico profesional con formación y experiencia en las bandas del Ejército Nacional, y quien participó en combates históricos contra las intervenciones norteamericana y francesa, muy difícilmente mostraría interés en servirse de elementos de la cultura norteamericana, o de la francesa, para crear obra propia. En el primer caso esto parece absolutamente cierto, pero en el segundo caso, al palpar el regusto del minueto, tanto en algunas secciones de la *Colección de jarabes, sones y cantos populares*, como luego en la música del mismo Aguirre, la influencia cultural de Francia no puede refutarse al menos para una pequeña proporción de

mismo Jordá; un aria de *La bohème*, de Puccini; *Invitación al Vals*, de Von Weber, y el himno *La mia sposa sarà la mia bandiera*, de Augusto Rotoli, para terminar con la marcha *Ecos de México*.

³¹² La entrada “Nacionalismo” en mi *Diccionario enciclopédico de música en México* (2007, vol. II, pp. 721–723) propone una variedad de “nacionalismos musicales mexicanos”, algunos de ellos dramáticamente opuestos y contradictorios entre sí.

su repertorio.³¹³ Algo parecido podría decirse sobre cierto eco de Haydn, Mozart y Von Weber en algunos giros motivicos y armónicos, y sin duda mucho más puede registrarse acerca de la presencia de la cultura musical española e italiana —en ese orden— también sobre la *Colección* y la música de Aguirre. Todo ello no opaca el vivo interés del compositor y recopilador musical sobre la música de los pueblos originarios de México. Es preciso valorar en justa medida la afirmación de Páez Brotchie, acerca de que Aguirre, al terminar los combates en la Intervención Norteamericana, “antes de regresar a su tierra adoptiva, Guadalajara, organizó en México, la capital del país, una banda de músicos indígenas”³¹⁴ En la obra de Aguirre los vínculos que conectan ambos universos, creativo y profesional, jamás se extravían en la copia ciega de lo ajeno o lo impuesto por la fuerza; en este sentido llama la atención su capacidad para pensar y actuar en una *música incluyente*, como hasta cierto punto lo era la tradición musical del jarabe.

No obstante, el signo autóctono de Aguirre tampoco se cierra en un objeto preciso y perfectamente determinado: más bien refleja la complejidad de la composición de México y su tránsito hacia la modernidad. Como primera aproximación a este proceso, las páginas siguientes, con la portada y la lista del contenido de la mencionada *Colección de jarabes, sones y cantos populares*, por sí mismas ya vierten información determinante acerca de la diversa procedencia regional y cultural de la música recogida en un México que no termina de asimilar las estructuras étnicas y sociales heredadas de la Nueva España, y que, sin embargo, se dirige hacia una moderna configuración *nacional*. En este sentido, el abigarramiento de los numerosos títulos en las piezas de dicha *Colección* apunta a la significación de aspectos culturales e idiosincráticos que también operan en las composiciones originales de Aguirre, estudiadas más adelante en el subcapítulo 3.3.

³¹³ De este modo resulta parcialmente válido lo que sugiere Mendoza (1953: 63): “La personalidad de Aguirre como productor de música debe juzgarse de acuerdo con la época que le tocó vivir [...] dentro de este marco [pudo] dar rienda suelta a su instinto musical por medio de obras cuyas formas obedecían a moldes importados de Europa, muy usados en los salones y en las fiestas públicas y privadas”. Sobre la influencia del minueto en la música tradicional de Jalisco, *vid.* Jáuregui (2011: 25–104), especialmente “por las características del minuettero de Cocula, algunos ejemplos etiquetados como chote [*i.e.* chotis], vals o marcha pueden, en realidad, corresponder funcionalmente a la categoría general de minuetes” (*op. cit.*: 73).

³¹⁴ Páez Brotchie, 1939: 3.

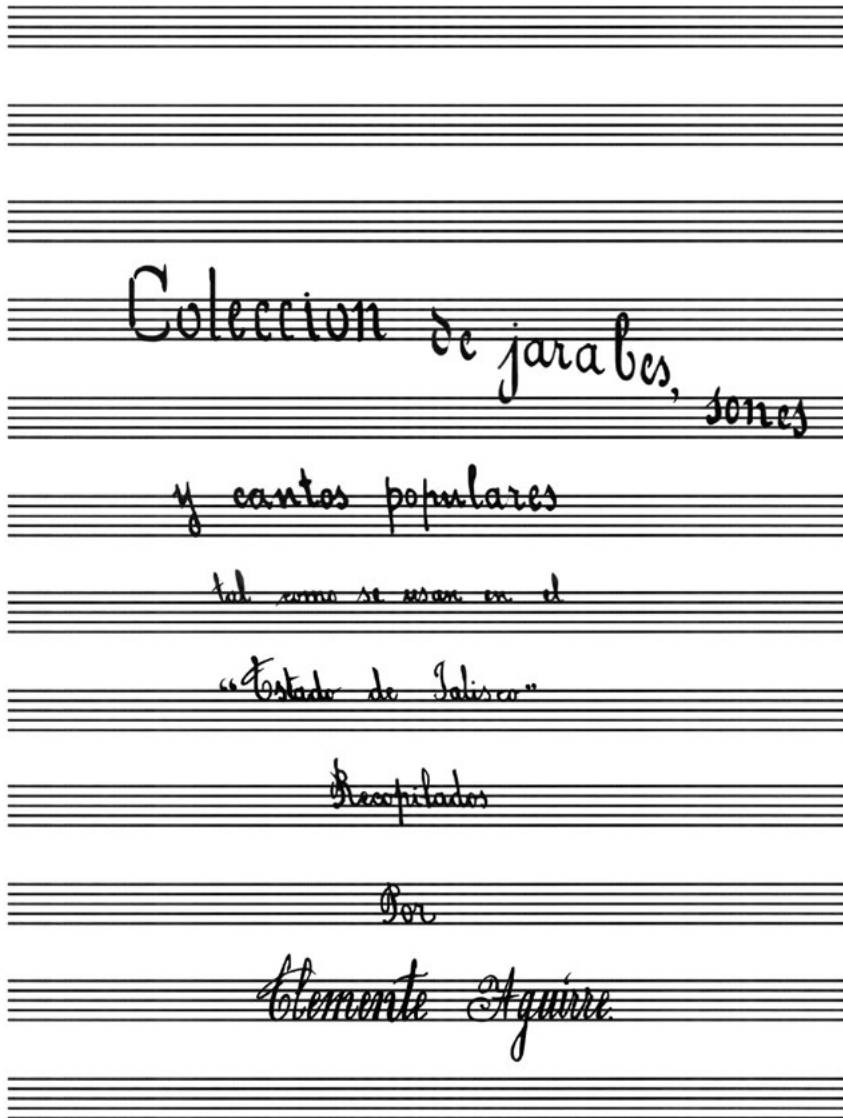


Fig. 1. Reproducción de la portada de la *Colección* de Aguirre. Documento original en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, MS. 1567, colección de Manuscritos (antes Archivo Franciscano).

TABLA 4

Colección de jarabes, sones y cantos populares, tal y como se usan en el Estado de Jalisco, recopilados por Clemente Aguirre:

Contenido del manuscrito (piezas enumeradas en su orden consecutivo):

[Sones arreglados para piano solo:]*	[Segunda parte]	6. <i>El Cojo</i> .
[I. Primer Jarabe	[Vals popular]:	7. <i>El Tubero</i> .
1. <i>El Pedregal</i> .	1. <i>El Carbonero</i>	8. <i>El Ahualulco</i> .
2. <i>El tanto y tanto</i> .	[introducción instrumental para la segunda parte de la colección].	9. <i>El Durasno</i> [sic].
3. <i>El Lagartijo</i> .		10. <i>La Guacamaya</i> .
4. <i>El Pitallero</i> [sic].		11. <i>La Coahuayana</i> .
5. <i>El Becerrero</i> .		Cantos populares jaliscienses:
6. <i>El Riflero</i> .		[VIII. Tercer Jarabe
[II. Segundo Jarabe	[V.] Sones populares para piano y canto:	[Tapatío]
1. <i>El Patito</i> .	2. <i>El Quelele</i> .	1. [sinfonía]
2. <i>El Quelele</i> .	3. <i>El Perico</i> .	2. <i>El Borrachito</i> .
3. <i>El Matacán</i> .	4. <i>El Toro</i> .	3. <i>Las Mañanitas</i> .
4. <i>Las Maravillas</i> .	5. <i>Las Mañanitas</i> .	4. <i>Los Papaquis</i> .
[IIa. Dos sones populares de Vicente Cordero:]	6. <i>El Huerfanito</i> .	5. <i>Balona</i> [sinfonía de valona].
5. <i>El catrín</i> [sic].	7. <i>El Rorro</i> .	6. <i>Quiéreme, chata</i> .
6. <i>El Borrachento</i> .	8. <i>El Café</i> .	7. <i>La Paloma blanca</i> .
[III. Tercer Jarabe	[VI. Primer Jarabe Tapatío	8. <i>Maria Facica</i> [sic].
1. <i>Los huajes</i> .	1. <i>El mosquito</i> .	9. <i>La rosa morada</i> .
2. <i>La sonaja</i> .	2. <i>Los Mecos</i> .	[IXa. Jarabe Largo
3. <i>El Moreno</i> .	3. <i>Los Fríos</i> .	[Cuarto] <i>Jarabe tapatío:</i>
4. <i>El Apache</i> .	4. <i>El Juan Lanas</i> .	1. [sinfonía, <i>La vaquilla</i>]
[IIIa.] <i>Dos sones de la costa de Jalisco:</i>	5. <i>Qué linda noche</i> .	2. <i>Tempo di Valz</i> [<i>Planta</i>].
5. <i>El Cihuatleco</i> .	6. <i>Aire suriano</i> .	3. [<i>Minuete</i>] <i>Moderato</i> .
6. <i>El Venado</i> .	[VIa.] <i>Dos canciones populares con acompañamiento de piano, letra de Jesús Acal Ilisaliturri y música de Vicente Cordero:</i>	4. [paseo].
[IV.] (1–6). Introducción y cinco sonecitos de una Danza de los antiguos Aztecas que usan los Indígenas de algunos pueblos del Estado de Jalisco, acompañada su música con un instrumento llamado Teponahuastle.	7. <i>La Casada</i> .	5. [<i>Primer vals</i>].
[Sexto sonecito o final de la secuencia:] 7. <i>El Malacate</i> .	8. <i>Mi adorada copa</i> .	6. [<i>El Tepic</i> , danza habanera] <i>Moderato</i> .
	[VII. Segundo Jarabe Tapatío	7. [paseo].
	1. [sinfonía]	8. [<i>Segundo vals</i>]
	2. [<i>Vámonos a Atemajac</i>]	<i>Allegretto</i> .
	3. <i>La Severiana</i> .	[IXb. Jarabe Corriente .
	4. <i>El Butaquito</i> .	1. <i>Giusto</i> [fandango].
	5. <i>El Quelele</i> .	2. [vals] <i>Andantino</i> .
		3–7. [zapateado, paseo, zapateado, descanso, paseo].
		8. [<i>El Palomo</i> , son].
		9. [<i>El Borrachito</i> , son].
		10. [<i>Despedida</i>].
		11. <i>Estribillo</i> (<i>Si como no</i>).

* La información entre corchetes no está consignada en el manuscrito.

3.2. Colección de jarabes, sones y cantos populares

Rubén M. Campos (1876-1945) y Vicente T. Mendoza (1894-1964) son los primeros autores en reconocer la riqueza de la *Colección de jarabes, sones y cantos populares, tal y como se usan en el Estado de Jalisco*,³¹⁵ en adelante abreviada simplemente *Colección*, y que fuera producto de la investigación de Clemente Aguirre, emprendida desde mediados del siglo XIX. Sin embargo el libro de Campos (*El folkore y la música mexicana*, 1928) —publicado casualmente en el centenario natal de Aguirre— se limita a “arreglar” o “complementar” la *Colección*; mientras que el artículo de Mendoza (“Una colección de cantos jaliscienses”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1953) comenta el trabajo de Campos y señala tímidamente sus excesos al presentar un útil sumario descriptivo, revisado a lo largo de la presente sección.

El estado de la cuestión a partir de los trabajos de Campos y Mendoza abre un camino para reconocer problemas y tareas pendientes sobre la pléyade de aspectos que forman la obra musical de Aguirre, si se quiere obtener una imagen sobre lo que se conserva de su música original y sobre su trabajo de recopilación musical. Desde un principio, Mendoza recalca las cualidades del compilador, con las siguientes palabras:³¹⁶

Se trata de un cuaderno empastado, en magníficas condiciones de conservación, con cincuenta y dos páginas de escritura clarísima, sin ningún error gráfico, que lleva por título: *Colección de jarabes, sones y cantos populares tal como se usan en el Estado de Jalisco* [...] [que] tendría poco valor si fuesen ejemplos aislados y no tuviesen el amparo de una firma acreditada como lo es en este caso, don Clemente Aguirre, músico de acrisolada probidad profesional, además de tener en su favor el ser nativo, criado, educado y residente del Estado de Jalisco durante una gran parte de su vida.³¹⁷

Mendoza está en lo cierto al señalar la cuidadosa grafía de Aguirre a lo largo de las 52 páginas de su manuscrito; si bien en un cuerpo tan abundante de música resulta difícil no cometer errores (de hecho el tercer volumen de la presente

³¹⁵ Copia fotográfica (en negativo) del documento, en negro y blanco, hecha por el mismo Mendoza, guardada en el Fondo “Vicente T. Mendoza”, clasificación AME 784.497232 AGU.c, encuadernación en pasta dura, en piel color verde oscuro, 52 pp. + índice mecanuscrito 2 pp., 18 x 22 cm. Esta copia entró a la Biblioteca Nacional de México el 31 de julio de 1968, tres años después del fallecimiento de Mendoza. Desde entonces no se localiza el documento original escrito por Clemente Aguirre, sino únicamente esta copia fotográfica.

³¹⁶ Mendoza, *op. cit.*: 59.

³¹⁷ En su conjunto el manuscrito de la *Colección* presenta un mismo tipo de caligrafía. Por comparación con el trazo del manuscrito del himno *A Hidalgo* que data de 1857 y de otros manuscritos posteriores de Aguirre, de los años 1860–1880, puede confirmarse como escritura original suya, además de que su nombre aparece inscrito en la portada de la *Colección*, también con la misma caligrafía. La *Adenda* al final de este volumen documenta y compara rasgos caligráficos en esta dirección.

investigación documenta las erratas de la *Colección*, que en verdad son pocas). Junto a esto llama la atención el énfasis de Aguirre sobre su propia legitimación documental, al escribir “tal y como se usan en el Estado de Jalisco”; es decir, que desde la portada del documento hay una clara preocupación por transmitir la información musical del modo más preciso que sea posible. Esta preocupación reaparece en tres palabras de Mendoza: “acrisolada probidad profesional”, que de manera opuesta acusan temor o duda por la legitimidad de la escritura musical, especialmente cuando se trata de música que de origen no había sido tocada para escribirse ni para leerse, sino que había existido en el oído y la práctica popular hasta ser capturada en los símbolos característicos de la escritura de Aguirre.

El problema de la escritura musical espuria de las tradiciones “ágrafas” (sobre todo las supuestamente ágrafas), incluso cuando descuelle una “acrisolada probidad profesional” por parte del compilador, ha sido expuesto por Tomlinson,³¹⁸ y por escapar a la especificidad del tema presente, no se tratará más aquí. Empero, es preciso decir que tanto en la *pulcritud absoluta* de la ortografía musical, como —más todavía— en la *autoridad fundada* de la representación escrita de la música, Mendoza no acierta. Especialmente si tomamos en cuenta la enorme diversidad cultural, simbólica y estilística que confluye en la *Colección*, con participación amplia y general de ritmos y melodías que parecen encarcelados en un sistema alóctono; en el mejor de los casos, incompleto en lo musical y gravemente herido en su ecumenicidad fingida, pues la pauta no es la música que pretende representar.³¹⁹ Aquí la pregunta clave —que Mendoza evita formular— es hasta dónde la *Colección* de Aguirre es fiel respecto de su contenido contextual, simbólico e intencional, y no sólo *ortográfico*.

Aunque Aguirre no disponga de método mejor para documentar las partes de su *Colección*, sí dispone de pericia y experiencia para escribir la música de acuerdo con su contexto histórico. En cierto modo, su trabajo documental refleja el desafío que la musicología comparte con la arqueología, al *crear información* a partir de la destrucción que la entropía impone sobre la cultura. Como quiera que se pueda interpretar ese desafío, el investigador tiene que asirse a métodos tan relativamente simples como la estadística comparativa para tratar de entender en perspectiva histórica cómo y cuáles son los patrones y recurrencias de la música documentada; que no por completo los contextos y relaciones originarias que la motivaron, y que en su mayor parte resultan irrecuperables.

Cabe hablar, en todo caso, de una intención de compilación y síntesis de la música regional no guiada por la *exactitud absoluta* del registro —por demás una ambición romántica—, sino por el afán de ubicar la raíz de una tradición que pueda alimentar la imaginación y la práctica vigentes con una documentación limitada, la cual, sin

³¹⁸ Incluso con un acercamiento a la musicología mexicana, *op. cit.*, 2001.

³¹⁹ Tomlinson (*ibid.*) sugiere que la pauta musical, según la tradición europea, puede ser extremadamente útil para representar la música europea hecha desde el régimen cultural de la pauta misma. En cambio, el problema es muy distinto cuando esa misma pauta es usada como instrumento universal para intentar capturar “todo tipo de música”.

embargo, consiga ser creíble por su conjunto y no especialmente por su detalle.³²⁰ En ese afán, que no puede desligarse de su época, el piano ocupa un lugar privilegiado entre los medios “científicos” consolidados por la tradición musicológica de Europa, pues promete el registro y la reproducción “fiel” —por universal— de lo que se escribe para ese instrumento.³²¹ Es así que la musicóloga Alba Herrera y Ogazón (1885-1931) concluye que “El piano es el único instrumento que permite a su ejecutante el dominio de todo lo que la música puede dar [sic]”.³²²

Obviamente, esta forma de registro y reproducción entrañan una paradoja: en sus andares por pueblos y villas del centro de México, Aguirre no oyó al piano la música de su *Colección*, como no sean las dos “canciones populares con acompañamiento de piano” incluidas del compositor tapatío Vicente Cordero, las únicas en esa compilación que no son de carácter anónimo y tradicional, y también las únicas que presumiblemente fueron compuestas desde un principio con y para el piano.³²³ Esto quiere decir que Aguirre recogió los jarabes, sones y cantos, oyéndolos en voz de *gente del pueblo*, con instrumentos musicales tan variados como lo habría permitido la accidentada comunicación y el comercio de la época, y en que el mariachi antiguo de rústicos violines, guitarras de golpe y arpa, eran solamente una parte más o menos “representativa” de prácticas musicales muy diversas. Entonces el énfasis del concepto “tal y como se usan en el Estado de Jalisco” no tiene lugar, sino en el imaginario en que Aguirre elaboró su *Colección*.³²⁴ Fidelidad y cambio son las claves incompatibles que producen la señalada paradoja: aun si Aguirre hubiese empleado métodos modernos de grabación, el acto mismo de producirse la música y la voz de *gente del pueblo*, quedaría perdido por ser imposible la recreación de los contextos genésicos de dicho acto, junto con la infinidad de elementos adjuntos a la música y el baile, que constituyen su sentido propio y su rica subjetividad originaria.

Por otra parte, en Jalisco, durante la época en que Aguirre compiló su *Colección*, el piano no era un instrumento regional consolidado por la tradición popular local. La primera mitad del siglo XIX es una época de escasez de pianos en Guadalajara y otras poblaciones de Jalisco, y el instrumento queda restringido a pocos aficionados que tocan recitales privados en los salones de las casonas y haciendas de algunos políticos y empresarios. De hecho —y más bien por casualidad— la creación de

³²⁰ Esta problemática se desarrolla más adelante en este mismo subcapítulo, en la sección “Problemas técnicos”.

³²¹ Bajo esta conceptualización, quienes marcan la pauta para el trabajo inicial de la *Colección* son Jesús González Rubio (profesor de Aguirre), por su *Jarabe Puesto para el Piano-Fortte [sic]* (Guadalajara, ca.1840) y José Antonio Gómez (1805–1878) por sus *Variaciones sobre el tema del jarabe mexicano* (Ciudad de México, 1841).

³²² Herrera y Ogazón, 1917: 178.

³²³ En el manuscrito de la canción popular *Mi adorada copa*, de Cordero, se lee literalmente: “canción con acompañamiento de Piano [sic]”, como si Aguirre deseara recalcar el uso de dicho instrumento.

³²⁴ Es correcto entonces el sentido que Escoto Robledo comunica en el título de su libro: *El ideal de una música genuina*.

la *Colección* de Aguirre marca el inicio de la historia de la profesionalización pianística en la capital del estado: si hacia 1844 se registran tres profesores de piano en Guadalajara,³²⁵ treinta años más tarde hay más de una docena de profesionales de su enseñanza e interpretación, con un amplio repertorio escrito para ese instrumento por compositores locales (este tema se desarrolla propiamente en el subcapítulo 3.5.). Es por este motivo que la escritura de la *Colección* casi no presenta ninguna indicación de pedal,³²⁶ un dispositivo raro o inexistente en los pianos disponibles en Jalisco hasta los tiempos de la Segunda Intervención Francesa; ni tampoco presenta otros elementos particularmente idiomáticos del concertismo pianístico, además de que —como ya se señaló— los instrumentos originales para la mayoría de las piezas de esta *Colección* no estaban relacionados con el piano.³²⁷

En este ámbito, la precariedad del uso del piano en la *Colección* en cierta medida favorece la claridad y sencillez de la transcripción hecha por Aguirre. Fidelidad y cambio: por una parte se vuelve enigmático el uso de los instrumentos originarios en la mayor parte de las piezas de la *Colección*, lo mismo que el timbre y la inflexión de las voces y los pasos y movimientos del baile; pero por otra parte la información que allí se vierte permite descubrir y clasificar rasgos específicos de una música que continúa viva y en permanente transición a través de la historia más reciente de la canción y el baile jaliscienses.

Antes de cerrar esta explicación introductoria al tema de la *Colección*, hay que decir que el trabajo de Aguirre como compilador y transcriptor constituye un medio documental y testimonial invaluable sobre la música popular mexicana de la mayor parte del siglo XIX, incluso con conexiones hacia la profundidad histórica de la Nueva España; pero al mismo tiempo podemos afirmar que los procesos epistémicos de la cultura, siempre cambiante, se construyen por una memoria falible e incompleta, sucinta y pragmática, característica del conocimiento humano mismo.

Propósito y años en que Aguirre escribió la Colección

Las evidencias documentales patentes en la *Colección* apuntan a que Clemente Aguirre escribió borradores sueltos, aproximadamente entre 1844 y 1886 —hoy perdidos—, para finalmente organizarlos y verterlos en un solo manuscrito redactado de corrido entre 1888 y 1889, de cuando data el documento original que conserva la Biblioteca Nacional de México.³²⁸ La relativa uniformidad del

³²⁵ *Id est*, Jesús González Rubio, Bernardino Loretto y Luis Centroni, todos ellos pianistas profesionales.

³²⁶ Con la muy notable excepción de *Las Mañanitas*, cuarta pieza de los *Sones populares* al inicio de la Segunda parte de la *Colección*.

³²⁷ Tan es así, que los dos *Jarabes* (ca.1840) de González Rubio (de evidente influencia sobre el último jarabe de la *Colección* de Aguirre) parecen haberse compuesto más en la esfera idiomática de la antigua arpa jalisciense, que en la del piano moderno.

³²⁸ Esta sección corrige y precisa la vaga especulación de Mendoza (1953: 63): “[en] 1856, estando en México [*sic*] es casi seguro que ya para esta fecha [Clemente Aguirre] tenía reunidas

estilo de la escritura en dicho documento, con estilización especial para algunos encabezados,³²⁹ revela un esfuerzo de Aguirre por anotar este trabajo durante un tiempo corto y probablemente para entregarlo a un editor en la Ciudad de México, propósito que finalmente no consiguió.³³⁰

Los *Catálogos de la Biblioteca Nacional de México* (1892-1903) editados por su director, el jalisciense José María Vigil (1829-1909), se organizaron en nueve “Divisiones temáticas”, de las cuales la séptima corresponde a la de Artes y Oficios. Esta división incluye los manuscritos de los *Aires de la Sierra de Michoacán, pot-pourri sobre sonecitos para piano*, arreglados por Jesús Valerio Sosa (ca.1843-1906), hacia 1890; los *Aires populares* coleccionados por Gregorio Bernal (1823-ca.1900), profesor del Conservatorio de Música del Estado de México, en 1895, y los *Aires musicales del Estado de Hidalgo*, compilación anónima.³³¹ Pero no se incluye la *Colección* de Aguirre, lo cual lleva a suponer que esta *Colección* fue adquirida por la Biblioteca Nacional, y por interés del mismo Vigil, después de 1903. Por otra parte, el sello de propiedad de dicha Biblioteca, estampado en la portada de la *Colección* (parte superior, Fig. 1), comenzó a usarse hacia los años 1906–1908, según se observa en otros documentos de esa época. Esto permite conjeturar que Matilde Romero viuda de Aguirre, quien con su esposo conocía bien a Vigil desde los años de la Reforma,³³² hizo llegar la *Colección* a manos de éste —o Vigil recogió el manuscrito en Guadalajara— con la fallida intención de que fuese editado en la Ciudad de

las piezas de la *Colección*” (el párrafo en cuestión prosigue con argumentos confusos y fuera de lugar). Asimismo la presente sección contrasta la opinión apresurada, de que la *Colección* fue hecha entre 1894 y 1895 por diversos músicos, como quiere sostener Escoto Robledo (2017).

³²⁹ Especialmente el encabezado del son *El Carbonero* y los *Sones populares* (pp. 19–29 del ms. original) y de la canción *Mi adorada copa* (p. 29 del ms. original), así como del *Jarabe tapatío* (p. 42).

³³⁰ Alrededor de 1890 los dos principales editores musicales en la Ciudad de México, H. Nagel Sucesores y A. Wagner y Levien, publicaron varias antologías de música popular y tradicional en versiones para piano. Llama la atención que Nagel no publicara la *Colección* de Aguirre, y en lugar de ello publicara, en 1893, la Única y auténtica *Colección* de Treinta Jarabes, Sones Principales y más populares Aires Nacionales de la República Mexicana, recopilados y arreglados para Piano y Canto, recopilada por Miguel Ríos Toledano (1846–1900), en 34 páginas. Es muy posible que la decisión de Nagel estuviese orientada por un criterio comercial, pues la colección de Aguirre habría tenido por lo menos veinte páginas más; demasiadas para una compilación de música popular mexicana para piano, en tiempos en que las preferencias culturales del porfiriato se orientaban por el gusto francés o el italiano.

³³¹ Esta última colección es objeto central de la tesis de maestría de Vicente T. Mendoza. Los mencionados *Catálogos* también incluyen los *Elementos de música* (1823) de José Mariano Elízaga, la *Gramática razonada* (1832) de José Antonio Gómez, y los *Elementos de gráfica musical* (1897), de Julio M. Morales.

³³² La amistad y colaboración entre Vigil y las escritoras Isabel A. Prieto de Landázuri y Esther Tapia, documentada en capítulos anteriores, permiten situar entre 1857 y 1862 el comienzo de una relación de amistad del matrimonio Aguirre con José María Vigil.

México.³³³ Otra posibilidad más factible es que la *Colección* haya llegado a manos de Vigil en 1895, junto con otras colecciones anotadas por Tiburcio Saucedo (1853–1914) y Benigno Valdivia (1857–1913), como representación jalisciense dentro de la convocatoria del XI Congreso de Americanistas,³³⁴ después de lo cual la obra habría sido adquirida por Vigil para entregarla luego a la Biblioteca Nacional.

Al final de su ensayo, Mendoza dice que la *Colección* “vindica para don Clemente Aguirre el mérito de haber reunido desde sus años mozos esta colección de cantos jaliscienses”,³³⁵ lo cual es cierto sólo parcialmente. La *Colección* incluye sones tan antiguos como *El Perico*, *El Huerfanito*, *El Rorro* o *El Café*,³³⁶ que datan de la segunda mitad del siglo XVIII y que seguramente conoció Aguirre desde antes de la Intervención Norteamericana. Pero asimismo, Aguirre colecciona piezas que datan del segundo tercio del siglo XIX —lo que constituye la mayor parte de la *Colección*—,³³⁷ así como las piezas más recientes con música de Vicente Cordero, populares en Guadalajara a partir del decenio 1880–1889.³³⁸ Junto con esto, la afirmación de Castañeda (1970: 10) de que Aguirre tuvo estrecha colaboración con el director de bandas Isaac Calderón Vega (1860–1915) y de que “juntos se intercambian melodías y arreglos y forman una estrecha liga, que solamente los separaría la muerte del maestro Aguirre”, permite conjeturar que Aguirre siguió recogiendo piezas para su *Colección* —en este caso de la región llamada *Jalmich*, o sea la zona del Bajío compartida por los estados de Jalisco y Michoacán—, igualmente durante el decenio 1880–1889, de cuando data la supuesta colaboración con Calderón Vega.

Queda descartada, entonces, la hipótesis de que Aguirre terminase el manuscrito de la *Colección* en una época temprana de su vida, y en cambio queda demostrado que la creó al transcurrir muchos años de depuración, selección y estructuración planificada, lo cual es un mérito adicional para su autor. Pero por otra parte hay que señalar que el tomo XXI de la biblioteca musical de Clemente Aguirre en el Archivo

³³³ Con el contexto del fallecimiento de Aguirre (*vid.* subcapítulo 2.7.) queda claro que doña Matilde Romero no quedó en óptimas condiciones económicas, por lo que la publicación comercial del documento habría sido de su interés. No obstante, Vigil no habría podido dar continuidad a la gestión editorial, por su muerte acaecida en 1909; gestión luego impedida con el estallido de la Revolución mexicana, al año siguiente.

³³⁴ Tesis defendida por Escoto Robledo (*op. cit.*), plausible, y que sin embargo no compromete en modo alguno la originalidad del manuscrito de Aguirre, íntegramente de su puño y letra, y anterior a los años 1890–95.

³³⁵ Mendoza, 1953: 69.

³³⁶ A comienzos del siglo XIX, *El Rorro* era ya una nana antigua, tenida por “son tradicional” según lo menciona el *Diario de México* del domingo 26 de julio de 1807 (asimismo citado por Campos, 1928: 67). La mayoría de los sones más antiguos en la *Colección* de Aguirre están agrupados en el *Quinto Jarabe*, que inicia con *El Carbonero* y termina con *El Café*.

³³⁷ Por ejemplo: en la copia personal de la *Colección* hecha por Vicente T. Mendoza, en el índice hecho por éste, insertado al final de dicho cuaderno, se lee para el título *La rosa morada*, el año “1847” con escritura a lápiz del mismo Mendoza. Es posible que Aguirre recogiese esa canción popular alrededor de esa fecha.

³³⁸ Acerca de la popularidad de dicha música, en la época señalada, *vid.* Benítez, 1949: 4.

Histórico del Estado de Jalisco nombra los *Aires Nacionales Mexicanos* de Miguel Ríos Toledano (1846-1900), instrumentados para banda por Aguirre hacia 1888, con lo cual se abre la hipótesis de que antes de ese año, Ríos Toledano hubiese copiado algunas piezas de la compilación de Aguirre, con lo cual se ayudó a publicar su propia colección de jarabes en la Ciudad de México, a partir de 1886.³³⁹

Ríos Toledano había iniciado su formación como clarinetista y director de bandas militares en San Luis Potosí, ciudad donde más tarde fue director de la Banda de Música de Ingenieros Militares, de 1879 a 1882, bajo la guía y supervisión de Clemente Aguirre. Por influencia de éste, a partir de aquella época, Ríos Toledano se interesa fervientemente en la anotación de sones y jarabes tradicionales mexicanos, pidiéndole asesoría técnica a Aguirre, quien incluso le habría facilitado una copia de su *Colección* —o parte de ella— para su conocimiento. Por su lado y sin consultar a Aguirre, Ríos Toledano habría utilizado esos materiales para publicar sus propias versiones de jarabes para piano. Como consecuencia de esta acción, a fines de 1888 Aguirre habría tachado el nombre de Miguel Ríos Toledano y el título de sus *Aires Nacionales* en el índice del tomo XXI de su biblioteca personal, y habría desechado su instrumentación para banda de esa obra. No obstante, esta incómoda circunstancia también habría impulsado a Aguirre para escribir el manuscrito definitivo de su *Colección de jarabes*, terminándolo en 1889, si bien —como ya se señaló— luego no habría encontrado facilidades para publicarla en una casa editorial, en cierta medida por la anticipación de Ríos Toledano, junto con su audaz decisión de bautizar sus copias musicales como Única y auténtica *Colección de Treinta Jarabes* (donde el énfasis sobre los dos adjetivos iniciales delatan voracidad comercial).³⁴⁰

Influencia de González Rubio

Dice Mayer-Serra que en la música mexicana del siglo XIX, “la primera corriente comprende los arreglos para piano de danzas y canciones populares y se inicia con las primeras décadas de la Independencia [...] Uno de los más antiguos *jarabes*, puesto para el piano-forte [sic] por el ciudadano Jesús González Rubio, marca, en cuanto a su realización, los rasgos de aquella ‘fossilización’ de los cantos populares, que Ponce designó en determinada ocasión como el polo opuesto de la estilización artística”.³⁴¹ Poco antes de escribir estas líneas, Mayer-Serra había tenido en sus manos el trabajo de Gabriel Saldívar, publicado en 1937 con una disertación historiográfica sobre el jarabe y una selección facsimilar de jarabes antiguos en que aparecen dos jarabes escritos por el mismo González Rubio. Mucho se ha escrito desde entonces sobre este asunto, aunque sin prestarle mayor atención a la música

³³⁹ Cf. *Aires Nacionales Mexicanos*, H. Nagel Sucesores, Ciudad de México, 1886; trabajo que más tarde se extiende en otra publicación de Ríos Toledano, con el pomposo título *Al Pueblo Mexicano: Única y auténtica Colección de Treinta Jarabes, Sonos Principales y más populares Aires Nacionales de la República Mexicana* (H. Nagel, 1893; reeditada por Wagner y Levien en 1906).

³⁴⁰ Perspectiva que tampoco advierte Escoto Robledo (*op. cit.*).

³⁴¹ Mayer-Serra, 1941: 123.

allí plasmada, probablemente debido a la dificultad para leer el manuscrito que, anotado en papel de celulosa con tinta de sales ferrosas, al convertirse en férricas con el paso del tiempo trasluce la escritura de una página a su reverso; lo cual por otra parte ha motivado la edición de ambos jarabes como suplemento al final de la *Colección* de Aguirre, en el tercer volumen del presente trabajo.

Los dos jarabes para “piano-fortte” con caligrafía y portadilla autógrafa de González Rubio, no son “arreglos”, como sugiere Mayer-Serra; ni son “fósiles musicales” en el “polo opuesto de la estilización artística”, como señalaba Ponce; ni tampoco, como propone Saldívar, se trata de unos “temas que sirvieron a González Rubio [para] el arreglo de [su] jarabe”.³⁴² Las diez páginas manuscritas en cuestión corresponden a dos composiciones diferentes y originales para tocarse al piano, en un peculiar estilo musical que intenta conciliar reminiscencias de la escuela vienesa clásica —sobre todo los minuetos y sonatas de Joseph Haydn— con ritmos y melodías populares, tradicionales de Jalisco. El resultado no es un “arreglo” o adaptación de sones en un jarabe, sino más bien una completa metamorfosis de bailes que permite identificar trazas de dos sones, únicamente: *El Perico* y *El Juan Lanás* para el *Primer Jarabe* (con la forma *ABCDB’C’E*, donde *B* son variaciones sobre *El Perico*, y *C* son variaciones sobre *El Juan Lanás*), lo mismo que para el *Segundo Jarabe* (con la forma *ABaB’cDa’b’*, donde *B* son otras variaciones sobre *El Perico*, mientras *D* corresponde a unas últimas variaciones sobre *El Juan Lanás*, y en ambos casos *A* es una “sinfonía” o introducción de jarabe). Sobre la valoración estética e histórica de esta música, Saldívar es preciso:

Es este *Jarabe* [de González Rubio] el segundo en antigüedad que he encontrado, y se considera su manuscrito, en la *Colección* de la Señora [Elisa Osorio de] Saldívar, como una de las más ricas joyas de la música mexicana de los primeros años de la República. Es de una enorme variedad rítmica, como se puede observar, y están aprovechados sabiamente los elementos clásicos de la armonía de la música popular nuestra; las terceras, quintas, sextas y octavas, en distintas combinaciones armónicas, le dan un exquisito y encantador gusto de música muy mexicana. Se inicia con una parte que no es bailable, a la que llaman los músicos populares *Sinfonía*, y sirve de preparación a la danza. Tiene indicados en el original [...] los lugares en que se iniciaba el canto, sólo que desgraciadamente, los versos no aparecen.³⁴³

La preocupación de Saldívar, acerca de que “los versos no aparecen” donde González Rubio indica que éstos deben intercalarse con la música, no habría tenido en un principio el mismo sentido, pues los versos solían ser improvisaciones ingeniosas de los poetas populares, según se sigue realizando esta práctica en

³⁴² Saldívar, 1937, en la p. vi del suplemento de partituras: [jarabe] “n.º 3.—Temas que sirvieron a González Rubio para el arreglo del Jarabe anterior. (*Colección* de la Sra. E[lisa] O[sorio] B[olio] de Saldívar.)”.

³⁴³ *Op cit.*: 319.

muchas regiones del centro y sur de México.³⁴⁴ Para su *Primer Jarabe*, González Rubio explicita dos “lugares” para la versificación improvisada, además del final que consiste en un “estribillo” (al igual que al término de la *Colección* de Aguirre, donde la letra del estribillo sí aparece escrita con los versos “Sí como no traigo ojalá y trajera...”). En cambio para el *Segundo Jarabe*, González Rubio no señala ninguna intervención de la voz.

Los dos jarabes de González Rubio están íntegramente compuestos en un estilo ágil y veloz —cuando no arrebatado—, que presupone un esfuerzo técnico y físico tanto para el pianista, como para los bailarines que deseen ejercitar su destreza siguiendo esta música. El estilo pianístico es limitado debido a que para la época en que se compusieron estos dos jarabes, los instrumentos disponibles eran rudimentarios.³⁴⁵ A pesar de que González Rubio escribe en su portadilla el tecnicismo “*piano-fortte*”, en las diez páginas de su manuscrito solamente se encuentra un símbolo de dinámica (*p*, abreviatura de *piano*, a la mitad del compás 148 del *Primer Jarabe*). De hecho, en varios pasajes los deslices rítmicos y los juegos entre mano derecha e izquierda (con acciaccaturas, grupetos, cadencias y otros ornamentos, además de tresillos y seisillos de rápida ejecución), recuerdan más bien la técnica del “arpa abajeña” que tanta popularidad tuvo en Jalisco desde el siglo XVIII con la interpretación de los sonecitos del país.

De acuerdo con lo que muestran los siguientes ejemplos musicales, Clemente Aguirre debió conocer los jarabes de su mentor González Rubio, pues es muy evidente la afinidad estética, gestual y estructural entre el inicio de los dos sones mencionados, de González Rubio, respecto del inicio del *Noveno Jarabe* en la *Colección* de Aguirre, en especial sobre el *Minueto* que sigue a la introducción y la primera *Planta*. González Rubio emplea las tonalidades de Do y Fa, mientras que Aguirre opta por Re, con una línea melódica a la octava, en un uso más adecuado del registro medio-agudo del piano; seguramente por tener a su disposición un mejor instrumento del que habría tenido González Rubio en el segundo cuarto del siglo XIX.

³⁴⁴ Tradición viva y muy vigente al día de hoy en las fiestas populares de Arcelia, estado de Guerrero, y la región de Los Tuxtlas, en el estado de Veracruz, por mencionar dos casos específicos.

³⁴⁵ En este contexto, el uso del pedal nunca se explicita en el manuscrito de González Rubio.



González Rubio: inicio de su *Primer Jarabe puesto Para el Piano-Fortte* [sic].



González Rubio: inicio de su *Segundo Jarabe puesto Para el Piano-Fortte* [sic].



Aguirre: inicio del *Minuete*, pieza 3 del *Noveno Jarabe* de su *Colección*.

El Perico, presuntamente de origen autóctono, y *El Juan Lanas*, de origen español, simbolizan para González Rubio los dos elementos del mestizaje jalisciense que han de acrisolarse en una trama de variaciones, con provecho del piano como novedad “unificadora” a través de la técnica y el progreso característicos del Romanticismo. El plan de González Rubio es dar cauce a la música indígena, mestiza y afromestiza de Jalisco, mediante un corsé importado de la *prestigiosa* escuela vienesa, a su vez alimentada del *refinamiento francés* simbolizado en el minueto para los músicos de la *América hispana*. Tal parece que sin técnica ni progreso, nada era posible más que volver a un pasado inhóspito. En este sentido, una diferencia entre los jarabes de González Rubio y la *Colección* de Aguirre es que el primero realiza una fantasía para piano con fines depuradores, innovadores y creativos, mientras que el segundo hace un esfuerzo por capturar la música autóctona con la fidelidad que puede concebir para un instrumento como el piano, casi en un sentido preetnográfico. La solución que encuentra Aguirre ante la aparente contradicción entre pasado indígena y presente mestizo y criollo, es confeccionar una *Colección* que sea rica y valiosa por su propia flexibilidad y pluralidad.



González Rubio: cc. 76 – 79 del *Primer Jarabe*, con variaciones sobre *El Juan Lanas*.



González Rubio: cc. 48 – 52 del *Primer Jarabe*, con las segundas variaciones sobre *El Juan Lanas*.



Aguirre: inicio de la segunda sección de *El Juan Lanas*, cuarta pieza del *Cuarto Jarabe* de su *Colección*.

3.2.1. Acerca del concepto de jarabe en la Colección

La historiografía del jarabe, particularmente la del *jarabe tapatío* como se encuentra en la *Colección* de Aguirre, está documentada en Franco Fernández (1972) y Sánchez Flores (1976); su coreografía está descrita en Lavalle (1988), y numerosos aspectos generales de su música se abordan en Campos (1928, 1930), Mendoza (1953) y Dordelly (2004). Este apartado se limita a sintetizar y actualizar conceptos particulares, a fin de entender puntos básicos sobre la significación formal y estructural del jarabe en la *Colección*, comenzando por la etimología de dos palabras clave que constituyen un “difrasismo mestizo”: *jarabe tapatío*.

Muchas culturas utilizan la metonimia de “sabor agradable” para denotar el goce de cierto baile y música. En el México antiguo, particularmente es el “aroma agradable”, *ahuiya* en lengua náhuatl, la metonimia que expresa ese goce; expresividad que con el grito de “ajúa” o “ahuiya” también marca la historia del mariachi tradicional. A lo largo de la historia de los pueblos, bebidas como el café, el licor o el chocolate, así como una diversidad de condimentos y aderezos, han sido relacionados metafóricamente con géneros o estilos musicales específicos.³⁴⁶ Es así que en lengua árabe, la palabra *شارب* (*sharab*) significa “jarabe”, y desde el siglo XVI pudo ser compartida por inmigrantes españoles en México —la gran mayoría de origen andaluz, sefardí, gitano y bereber— para referirse a cantos y bailes compartidos.

Cabe advertir cómo los pueblos sefardí y andaluz tienen en común una potente atracción del universo semita, que refuerza el uso y aceptación del topónimo espurio *Guadalajara* (también de origen árabe), mientras los pueblos romaní y bereber se adaptan como interpretaciones “exóticas” y al mismo tiempo convenientes para la asimilación del universo indígena en el ámbito local.³⁴⁷ Esto ayuda a interpretar la pronta incorporación —a veces confusión— de lo gitano con lo autóctono en la música jalisciense; proceso que recibiría luego otros influjos culturales.³⁴⁸

³⁴⁶ Al aplicar la antropología lingüística a la musicología, en el caso regional que nos ocupa, cabe notar la proximidad simbólica del grito “ahuiya” o “ajúa”, tradicional en la música del centro de México, con el grito “azúcar” en el repertorio afrocubano. En un principio no relacionadas, estas prácticas culturales pudieron pasar por un proceso de hibridación y sincretismo durante la Colonia española.

³⁴⁷ En este sentido resulta difícil no ver en la captura del rey guanche, de origen bereber (en la conquista castellana de las islas Canarias, en 1496), un antecedente de las conquistas españolas sobre México, junto con una sucesiva complejidad del imaginario popular sobre estos acontecimientos.

³⁴⁸ En este abigarramiento de culturas resulta comprensible la versión popular que comunica Méndez Moreno (*apud* Franco Fernández, 1972: 169–170) para los tiempos de la Segunda Intervención Francesa en México: “Los suavos franceses procedían de las guarniciones del Ejército [francés] en Crimea. Calzaban botas rusas, bailaban con igual ajetreo y con la misma habilidad las polkas y las demás danzas regionales populares [...] nuestro Jarabe [*sic*] es interpretado con botas por los charros, al igual que los suavos bailaban la polka, recordando tal baile muchos pasos iguales a los de los rusos; [luego] se pasa de tal influencia a la de la jota aragonesa; pero todo ello injertado en el baile teco [originario de Jalisco]”.

Por su parte, el gentilicio *tapatío* es de origen náhuatl y resulta ampliamente conocido por su combinación con el jarabe tradicional de Guadalajara, *jarabe tapatío*; no podría haber expresión más elocuente respecto de un proceso de fusión cultural entre mundos completamente distintos que, sin embargo, comenzaron a entenderse y asociarse a través de la música después de la Guerra del Mixtón (1540–1551), la que consolidó la apropiación española de lo que los conquistadores quisieron nombrar Nueva Galicia.

En náhuatl el infinitivo *patío* significa “valer”, “tener costo” o “encarecer”. Molina sustantiva este verbo como “cosa que tiene precio, o que vale tanto”,³⁴⁹ y asimismo define el sustantivo *patiotl* como “paga o precio que se da por lo que se compra”.³⁵⁰ El prefijo *tlapa-* (*tapa-* en pronunciación local, con influencia de las lenguas coca y tecuexe, relativamente próximas al náhuatl) significa “triple”. De modo que *tapatío* quiere decir “que vale el triple”, con uso general para los indígenas que poblaron los tres barrios fundacionales alrededor de Guadalajara, todavía existentes al día de hoy: Analco (con mayoría de componentes tecuexes y cocas originarios de Tetlán), Mexicaltzingo (con componentes mexicas, tlaxcaltecas, otomíes y p’urhépechas) y Mezquitán (con componentes tecuexe-tonaltecas). Es así que en un principio el término *tapatío* se usaba para connotar superioridad numérica y étnica frente al reducido núcleo español de la Guadalajara en la Nueva Galicia.³⁵¹

La *Colección* de Aguirre emplea el concepto de jarabe en dos modos: uno en *forma implícita*, para la Primera parte (*Sones arreglados para piano solo*), en que no aparece la palabra “jarabe”, pero sí su significado de conjunto armónico de sones; y otro en *forma explícita*, para la Segunda parte (*Sones populares para piano y canto*), con el uso de las expresiones *jarabe*, *jarabe tapatío* y *jarabe corriente*. Nótese que ninguna de las 80 piezas que integran la *Colección* se denomina “jarabe”, sino que la misma *Colección* se configura por XII conjuntos de piezas musicales (*sones*), agrupadas en dos partes generales (Primera parte y Segunda parte) de cuatro y cinco conjuntos cada una (respectivamente); la palabra “jarabe” la emplea Aguirre para nombrar varios de estos conjuntos, no para sus piezas componentes.

Dado que el término “jarabe” se refiere originalmente a secuencias determinadas de sones (algunos de ellas, como *El Rorro* y *La rosa morada*, de tan corta extensión que sólo presentan ocho compases), tiene gran importancia observar la distinta composición y extensión de estos jarabes: el primero formado por seis piezas, el segundo por cuatro o seis, si se contempla su extensión en los dos sones populares de Vicente Cordero; el tercer jarabe igualmente por cuatro o seis piezas, si se contempla su extensión en los *Dos sones de la costa de Jalisco*; y luego la *Introducción* y

³⁴⁹ Molina, *Vocabulario*, 1571: II, 80.

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ Esta definición, en el contexto del *jarabe tapatío*, coincide y complementa lo que señala Franco Fernández (1972: 169–170): “El nombre de *jarabe tapatío* se compone del árabe *xarab*, bebida, y del azteca [*sic*] *tapatiotl*, moneda de tres unidades que se usaba en nuestro territorio [de Jalisco] antes de la Conquista [española] [...] su cuna es netamente jalisciense [...] nació entre los cocas”.

cinco sonecitos está construida, en cierto modo, como si fuera un “jarabe indígena” en cinco partes (más *ritornello* y colofón), según criterios regionales de la época en que Aguirre anotó su *Colección*. Para la Segunda parte, el primer jarabe contiene siete piezas (más una introducción); enseguida el [*Primer*] *Jarabe tapatío* presenta seis u ocho piezas si se admiten las dos “canciones populares” del mismo Cordero; luego aparece el [*Segundo*] *Jarabe tapatío* con diez piezas; el [*Tercer*] *Jarabe tapatío* con nueve piezas, y finalmente el *Jarabe Largo* que, si se unen sus dos secciones (*Jarabe tapatío* y *Jarabe Corriente*), se conforma de 19 piezas seguidas una tras otra.

Este tipo de disposición formal-estructural que invita a la interpretación por combinaciones sugeridas por el mismo Aguirre (por ejemplo, los conjuntos V, VI, y VII pueden tocarse en ese orden, sin dependencia de los demás conjuntos de la *Colección*), evidencia grados de flexibilidad en la elección de las secuencias y extensión de los jarabes (por ejemplo, si se incluyen o no las composiciones de Vicente Cordero). Es por esta razón que, al tocarse una secuencia de jarabes, el número de sus piezas fluctúa; en la práctica, por un criterio ligado a su interpretación en fiestas o encuentros comunitarios con características distintas, el jarabe puede tener 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 18, 19 o más sones, hasta la cantidad de 30 o 34 sones que menciona Sánchez Flores (1976) como constitutivos del *Jarabe ranchero* o *Jarabe de Jalisco*.

Finalmente, hay otro elemento a considerar: los jarabes son caracterizados como una serie de melodías instrumentales que se suceden con coplas recitadas intercaladas; así lo explica Raúl Eduardo González en su *Cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán* (2009: 153), al hablar del jarabe ranchero del sur de Jalisco, así como de otros estados del centro del país, en Zacatecas y en la Sierra Gorda de Guanajuato. En este sentido, llama la atención que en la presentación del material de Aguirre, sea en la Segunda parte —en la que utiliza el término “jarabe”— donde el compilador agrupa los ejemplos cantados. Esta aparente contradicción puede deberse a los cambios del género con el paso del tiempo o a diferencias regionales, o a ambas cosas más la intervención “organizadora” de Aguirre.³⁵²

El orden sucesivo de las piezas de la Colección

Tanto en la Primera parte como en la Segunda que integran la *Colección*, los jarabes a seis partes coinciden formalmente con las seis partes de la valona jalisciense compuesta de *sinfonía* (introducción instrumental), *planta*, *décimas*, *arrebol*, *décimas* y *despedida*. Álvaro Ochoa Serrano (2005: 49–81) ofrece un estudio histórico sobre la valona, donde a partir del siglo XVI habría elementos de influencia española y más tarde valona (de Walonia, hoy porción meridional de Bélgica, y antiguamente dominio español), que en México se confunden con las culturas locales y se distribuyen en la música popular de una amplia región que abarca la Costa Chica, la Tierra Caliente, el Bajío y el centro-occidente. Para el presente estudio, baste señalar que la *Balona* [*sic*] que aparece en el *Tercer Jarabe tapatío* (Segunda

³⁵² La mayor parte del contenido de este párrafo lo debo directamente a una observación hecha por la investigadora Rosa Virginia Sánchez durante la revisión del presente texto por el Comité Académico del CENIDIM, y a quien expreso mi más sincero agradecimiento.

parte de la *Colección*) no es una valona, sino que, como bien aclara Mendoza,³⁵³ “es propiamente una sinfonía de valona” incorporada a dicho jarabe (aquí el término “sinfonía” debe entenderse como “introducción” de un jarabe, de acuerdo con la tradición musical de Jalisco). Esto es signo de que los jarabes no estaban cerrados a una *exclusividad genérica*, sino que la incorporación y flexibilidad de sones y canciones de diversa índole es un rasgo constitutivo en la historia del jarabe.

En el México del siglo XIX, los criterios populares para elegir la forma y extensión de los jarabes fluctuaban según necesidades y gustos particulares, como ocurre en diversos procesos culturales comunitarios. Sin embargo, existía una variedad de preceptos no escritos que impedían organizar los sones a capricho, por ejemplo para evitar cambios excesivos en la afinación de los instrumentos o para evitar el cansancio de los bailarines con un mismo tipo de repetición de secuencias rítmicas. Otro mérito en la *Colección* de Aguirre es que señala una preceptiva lógica y armónica para las partes que la integran, inclusive con la posibilidad de poder interpretar la secuencia de jarabes completa —o sea, las 80 piezas que integran la *Colección*, en orden sucesivo— sin quebrantar la armonía entre sus partes.

Los criterios populares y la preceptiva del jarabe se debilitaron junto con el progresivo deterioro de la vida rural y el pronunciamiento de la curva demográfica urbana en el fenómeno que Rubén M. Campos percibía como *El folklore musical de las ciudades*, título de su libro de 1930. Por influencia europea, desde fines del siglo XIX, en las mayores ciudades de la República mexicana comenzó a difundirse la idea de que cualquier sucesión de melodías populares tendría que constituir una colección de trozos musicales pasados por el “nuevo gusto público”; es decir, una “olla podrida”, en francés, *pot-pourri* o “popurri”, literalmente, “olla podrida”, metonimia musical, cultural y alimenticia que expresa un cambio importante hacia la *modernización* de México. Esta misma idea parte de una naciente comercialización de la música tradicional o “folclórica”, principalmente originada en el medio rural o en poblaciones más o menos aisladas, cuya cultura musical fue aprovechada en trozos para la construcción de un imaginario colectivo diseñado y controlado desde la centralización del poder político y económico, donde la música popular sería incorporada a la industrialización entendida como una “necesidad”. Se trata pues, de un proceso colonizador, tendente a “modernizar” la tradición y la cultura periférica para asimilarla al núcleo de poder; para alimentarlo por medio de información reorganizada por dicho núcleo, así como por presión de políticas exteriores que interpretaban a la cultura profunda de México como una potencial amenaza. Debe aclararse y reivindicarse, entonces, el concepto de *jarabe* en un contexto completamente distinto al de *pot-pourri* que desde fines del porfiriato subvierte y corrompe al primero.

Para 1928, en que el mismo Campos publica su libro *El folklore y la música mexicana*, en la Ciudad de México ya se perdía la noción original del jarabe como conjunto sistemático de sones y ganaba terreno la idea de que el jarabe era una sola pieza musical, probablemente con secciones, pero sin ser necesariamente una

³⁵³ Mendoza, 1953: 66.

sucesión armónica de varios sonos.³⁵⁴ Prueba de esto es que en el referido libro de Campos no hay un orden sucesivo para la colección musical que allí se presenta; de hecho difícilmente se encuentra un orden inteligible entre esas piezas.

Como acaba de explicarse, en la *Colección* de Aguirre el orden de las partes no es casual; está determinado más bien para funcionar como sucesión de piezas musicales, de la primera hasta la última página, integrando temática y armónicamente un universo musical; como para tocarse por subconjuntos específicos; es decir, no elegibles según libre albedrío, sino como jarabes con su estructura característica de seis a ocho partes, o más, de acuerdo con necesidades específicas de interpretación musical y baile.

Sobre las repeticiones de sonos dentro de la Colección

Dentro de la *Colección* es necesario identificar entre las formas pequeñas (en las tablas I – IX del subcapítulo 3.2.4., señaladas por las proporciones estructurales 2/8, 2/16), cuáles sirven de introducción o “sinfonía”, cuáles como puente entre otras formas (sonos o piezas de baile y canciones), y cuáles tienen una función estructural distinta. Entre estas últimas existen piezas de variada extensión y que se repiten como parte de distintos jarabes dentro de la misma *Colección*. Por ejemplo, *El Quelele* aparece (en Do, con acompañamiento de vals a 3/4) como segunda pieza del *Segundo Jarabe*; luego reaparece (en Sol, también con métrica de 3/4) como primera pieza de los *Sonos populares para piano y canto*, y por último se encuentra (otra vez en Sol, pero ahora con un movimiento un poco más movido y compás de 6/8) como quinta pieza del *Segundo Jarabe tapatío*. En resumen, *El Quelele* nunca reaparece de manera idéntica.

Por su parte, *El Borrachento* precede al *Tercer Jarabe* en la Primera parte de la *Colección* con un contenido musical completamente distinto a como se presenta en la Segunda parte, dos veces, el son de *El Borrachito*, el cual presenta importantes diferencias entre la primera y la segunda vez.³⁵⁵ Finalmente *Las Mañanitas* aparece dos veces: la primera en Sol y con acompañamiento típico de canción ranchera en 3/4, y con la forma *AaBa'* (léase: exposición del tema principal [A], respuesta o complemento del tema principal sin variaciones [a], tema secundario [B], y variación de la respuesta o complemento [a']), y la segunda vez también en Sol, pero ahora con acompañamiento típico de zapateado en 6/8 y con la forma *ABA* (tercera pieza del *Octavo Jarabe* de la *Colección*, o sea tercera pieza de los *Cantos populares jaliscienses*).

³⁵⁴ En este sentido cabe revisar la perspectiva lineal, lamarckiana y positivista que presume Saldívar (1937: 318) y que consiente Lavalle (1988: 119), de que “en un principio, el jarabe estaba constituido por un solo son. Con el tiempo, los sonos se fueron agrupando hasta hacer de ello una de sus características principales”.

³⁵⁵ Acerca de la relación entre *El Borrachento* y *El Borrachito*, vid. sección 3.3.1., subsiguiente.

Comienzo de *El Quelele* en las tres versiones que se encuentran en la *Colección*:

El Quelele (exposición en Do), segunda pieza del *Segundo Jarabe* (Primera parte de la *Colección*):



El Quelele (modulación en Sol), segunda pieza del *Quinto Jarabe* (o bien, comienzo de la Segunda parte de la *Colección*):



El Quelele (elaboración en Sol), quinta pieza del *Segundo Jarabe tapatío* (o sea, quinta pieza del *Séptimo Jarabe* de la *Colección*):



Comienzo de *Las Mañanitas* en las dos versiones que se encuentran en la *Colección*:

Las Mañanitas, quinta pieza del *Quinto Jarabe* (de los *Sones populares* en la Segunda parte de la *Colección*). Nótese en este extracto el empleo del pedal, muy poco usual en la literatura musical de Aguirre:

Andante

Si el Se - re - no de esta es - qui - na me qui - sie - ra hacer fa - vor, que apa -
ga - ra su lin - ter - na mien - tras que pa - sa un a - mor Si el Se - mor. Des -

Ped. * Ped. * Ped. *

Las Mañanitas, tercera pieza del *Octavo Jarabe* (de los *Cantos populares jaliscienses* en la Segunda parte de la *Colección*):

Qué bo - ni - tas ma - ña - ni - tas, co - mo que quie - re llo - ver a -
sí es - ta - ba la ma - ña - na cuan - do te em - pe - cé a que - rer

El final de la Colección y la invención moderna del “final” en el Jarabe tapatío

Rubén M. Campos atestiguó cómo la bailarina rusa Anna Pávlova (1881–1931), en su visita a la Ciudad de México en 1919, introdujo por gusto propio la *Diana* al final del jarabe estereotipado,³⁵⁶ como un cierre tonal-estructural “satisfactorio” acorde con la estética europea.³⁵⁷ Es así que la *Diana* no aparece en ninguno de los jarabes de la *Colección* de Aguirre, que datan de épocas anteriores a dicho estereotipo forzado. La *Colección* de Aguirre tampoco incluye cierres “espectaculares” en el sentido teatral sugerido e interpretado por Pávlova.³⁵⁸ Por otra parte, como pieza conclusiva, según Sánchez Flores la *Diana* jamás se baila.³⁵⁹ Lavalle (1988: 132) agrega que “en nuestro jarabe la *Diana* sirve para agradecer a los bailadores su actuación, y los bailadores agradecen al público, a los espectadores, su aplauso”. Es decir que se trata de una añadidura teatral, por directa influencia europea, para un espectáculo institucional, urbano y moderno, muy distante del contexto originario de la mayor parte de las piezas que integran la *Colección* de Aguirre. A esto se debe la fundamentada crítica que hace Gabriel Saldívar (1937: 326), sobre la “modernización” del jarabe mexicano: “es necesario dejar de oír y ver, detentar y saltar ese Can-can que se nos dá por Jarabé”.

El jarabe como analogía de la milpa

Abunda la documentación histórica que señala una profunda analogía entre el concepto de *jarabe* y el de *milpa* (del náhuatl *milli*, herencia de cultivos, y *-pa*, lugar; “la tierra heredada”).³⁶⁰ La milpa es un universo biocultural y ancestral que gira en torno al cultivo del maíz. Si bien hay una variedad de policultivos históricos que la integran, todos ellos subsisten en una sociedad en *equilibrio fitotrófico*,³⁶¹ en la que prevalecen los cultivos endémicos —*netamente mexicanos*, según concepción popular— principalmente maíz, frijol, calabaza, chile, tomate, nopal y agave; aunque eventual y necesariamente abierta a otros cultivos.

³⁵⁶ Según se documenta en el primer capítulo del presente trabajo, Aguirre tuvo un adiestramiento riguroso como músico militar, de modo que conocía la *diana* como toque de cuartel, sin embargo, nunca introduce toques militares, ni en su *Colección*, ni tampoco en sus creaciones propias, sino únicamente en sus marchas militares e himnos patrióticos.

³⁵⁷ Este tipo de “modernización” e “invención” de la tradición musical mexicana, es objeto central de estudio en el libro de Marina Alonso Bolaños, *La “invención” de la música indígena de México*, Buenos Aires, 2008.

³⁵⁸ Nótese además que en la *Diana*, la TGR es 2/2 (en ciclo 2/8, en metro 4/4), “normal” como estructura de una sección final “satisfactoria”, común para los jarabes modernos; mientras que en el final del *Jarabe Largo* en la *Colección*, la TGR es 3/3 (en ciclo 2/6, en metro 2/4), poco común para la convención europea, como gran conclusión formal. El concepto de TGR se explica en páginas siguientes.

³⁵⁹ Cf. Sánchez Flores en Lavalle (*loc. cit.*) y Sánchez Flores, 1976: 97–99.

³⁶⁰ Molina (*op. cit.*, II: 56r) simplemente define *milli* como “heredad”.

³⁶¹ Es decir, equilibrio en el intercambio de nutrientes que permiten el desarrollo de cultivos en cooperación mutua, conseguida a través de una colaboración evolutiva.

La relación entre milpa y cultura regional está ampliamente investigada en autores como Boege (2008) y Toledo y Barrera-Bassols (2008), pero todavía es modesta la apertura de la musicología hacia esta temática sustancial en la historia cultural de México, lo cual se debe a que los “cimientos científicos” de la musicología fueron directamente importados del norte de Europa desde los siglos XVIII y XIX, y durante la mayor parte del siglo XX, produciendo un *dislocamiento* entre la teoría de la música y las prácticas populares autóctonas. Sin embargo, como se acaba de mencionar, la relación entre jarabe y milpa es muy evidente en la historiografía regional.³⁶² Incluso, según el criterio del músico y agricultor jalisciense Rafael Arredondo Arias (1911–1999), existe una relación causal íntima entre el modo de “cantarle a la milpa” y su resonancia benéfica, la cual requiere de una técnica de vocalización específica, llamada “voz coamilera”.³⁶³

La analogía entre jarabe y milpa puede sintetizarse en tres conceptos fundamentales: (1. *Apertura*) ambos universos son jerárquicamente abiertos, porosos y flexibles, es decir, que algunas de las partes que componen su periferia estructural pueden ser sustituidas o enriquecidas con lo que Juan N. Cordero entiende como “elementos extraños”;³⁶⁴ en contraparte, a mayor proximidad con el *núcleo duro* —que Cordero llama *tipo*— las partes se vuelven progresivamente inamovibles; (2. *Familiaridad*) el número de sus componentes resulta igualmente flexible, en proporción directa con la pluralidad y riqueza de sus nutrientes culturales y la abundancia de recursos; sin embargo, esto también toca la inamovilidad del *núcleo duro* con un mínimo de componentes básicos: de cuatro a seis constituyentes, lo

³⁶² Por ejemplo en Gudiño Villanueva (1975: 124–125): “siguen llegando las arpas [a Sahuayo] y siguen acercándose las grandes fiestas que coinciden con las cosechas de maíz y frijol” (*apud* Ochoa Serrano, 2005: 36). Asimismo en Múzquiz (1988: 78), en el siguiente testimonio sobre el jarabe en el sur de Zacatecas: “El día de la Santa Cruz, relacionado con el árbol de la vida, a los cuatro puntos cardinales y el eje o centro que une cielo y tierra, se presenta esta danza [de los Sembradores] que escenifica la siembra de frijol, maíz, trigo, para hacer propicios los cultivos. Se baila en el pueblo de Jalpa, llevando en andas a San Isidro Labrador”. Este santo es una sustitución superficial de Xipe Totec, con gran semejanza respecto de su fiesta *Tecuilhuitontli*, en la que, según se lee en *Costumbres de la Nueva España*, la divinidad era llevada en andas, entre cañas y hojas de maíz (*cf.* González González, 2011); también con gran semejanza respecto de la fiesta de Xochipilli, divinidad de la música, la juventud y las flores.

³⁶³ Palabras del mismo Arredondo en las notas de Cornelio García (1997) para el disco *Mariachi Tradicional Azteca de Rafael Arredondo*, Guadalajara, 1997. La “voz coamilera” se llama así por relación con el *coamil*, parcela de propiedad comunal, del náhuatl *coatl*, serpiente (pero también “amistad” o “dualidad”) y *milli*, “heredad”; es decir, que el *coamil* es una tierra de compartición y reciprocidad, tanto en términos de sociedad humana, como en términos ecológicos.

³⁶⁴ Cordero, 1897, V: 192: “creo haber demostrado que el *tipo* [musical mexicano], aun construido con elementos ajenos y no originales, formará un conjunto diferencial [*sic*, por diferenciado] característico y propio de un pueblo; aparte de que *toda música*, aun la más característica, está formada con elementos extraños, y de que la *originalidad*, en el riguroso sentido de la palabra, es cosa más que discutible” (cursivas en el original).

mismo en la milpa que en el jarabe;³⁶⁵ en contraste, la pérdida de esta variedad fundamental trastocada como monocultivo es un efecto de la modernidad unitaria,³⁶⁶ y (3. *Reciprocidad*) ambos universos simbolizan la armonía entre el cuerpo personal y el cuerpo social en un equilibrio ambiental o *ecología social*, así como la armonía de los ciclos productivos entre organismos, individuos y comunidades, para facilitar la continuidad de la vida en la Tierra.

Es preciso enfatizar que la empatía simbólica entre jarabe y milpa no es producto de una casualidad, sino herencia del compacto pensamiento originario de México, en que la abundancia del universo simbólico nunca es de naturaleza puramente analítica y abstracta, sino vivencial, integradora y armónica, de acuerdo con los tres conceptos fundamentales en mención.³⁶⁷

Metafóricamente hablando, *cerrar el jarabe* con el “final satisfactorio” de la *Diana*, aplicando el moderno criterio europeo según la sugerencia de Pávlova (*vid. supra*), equivale a “castrar” o “asfixiar” el ciclo abierto del jarabe. Nótese, en cambio, la enorme importancia que tiene *concluir* la *Colección de jarabes* con su “estribillo”, tal y como lo anota Clemente Aguirre, lo cual equivale a “dejar abierta” la *Colección* en sentido poético y musical, en analogía con un campo de cultivo abierto y cíclicamente fructífero.³⁶⁸ Además, el *Estribillo* de la *Colección* de Aguirre termina en el quinto grado (o sea, en el acorde de La mayor); lo cual formula un *ciclo perpetuo* (en sentido agrícola) si se vuelve a tocar la misma *Colección* desde su inicio, con el son de *El Pedregal* escrito en Re mayor. Esto también nos lleva a pensar sobre la anotación de Aguirre al final del son de *Los Papaquis* (pieza VIII/4), que dice “Da Capo cuanto se quiera” (*sic*), y que tiene un antecedente en la anotación de González Rubio: “Al Principio y hasta el Fin, o hágase la Conclusión en su lugar”, al término de su *Primer Jarabe*.

³⁶⁵ Dice Cordero (*op. cit.*: 196) “en el Jarabe hay generalmente cinco aires diferentes que varían según las localidades”. Esto coincide relativamente con la *Colección* de Aguirre, donde los jarabes más cortos presentan entre cuatro y seis partes.

³⁶⁶ *Modernidad unitaria* por efecto de la doctrina judeocristiana impuesta en México, en paralelo con la destrucción de la cosmovisión plural originaria, en estrecha relación con la agricultura autóctona.

³⁶⁷ En este sentido resulta muy significativo que la misma palabra *jarabe* haya sido admitida del mundo árabe, a cambio de favorecer la coexistencia entre componentes simbólicos profundamente autóctonos. Complemento de esto es que la *milpa*, palabra y concepto hondamente arraigados en Mesoamérica, favorece la coexistencia biológica entre componentes diversos, sin quedar cerrada por completo a nuevos intercambios.

³⁶⁸ En los *Cantares mexicanos*, compilación de cantos en náhuatl (*nahuacuicatl*) del siglo XVI, hecha por fray Bernardino de Sahagún, la expresión *ayyo* sirve para terminar una cláusula o un cantar completo mediante un “dicho” o una fórmula proverbial. La frase que antecede este *ayyo* opera así como un refrán, algo que no está muy lejos del criterio de Aguirre para “concluir” su *Colección* con un estribillo, dejándola “abierta”.

3.2.2. Pluralidad étnico-estética de la Colección

Si bien el título de la *Colección*, determinado por Aguirre, se refiere al estado de Jalisco, de ninguna manera se puede interpretar como una compilación integral, ni de toda la música practicada en territorio jalisciense durante el siglo XIX (están excluidos, por ejemplo, sones tradicionales de los pueblos nayeri y wixarika); ni tampoco de música que pueda clasificarse como única y exclusiva de Jalisco, sino más bien de una región cultural más amplia, en un radio cuyo centro es Guadalajara (de allí el énfasis en el gentilicio del *jarabe tapatío*, así como de los “sones y canciones populares tapatíos”, incluidos los de Vicente Cordero).

Los contenidos musicales de la *Colección* acusan traspase de los linderos territoriales y culturales de Jalisco, señalando la importancia de la vecindad con Michoacán (con la inclusión del son *El Patito* y del *Aire suriano*), así como el contacto entre dicho estado y el de Colima (con el son de *La Coahuayana*), en una época en que Nayarit todavía se consideraba integrante político y cultural de Jalisco. Complementariamente, Mendoza (1953: 60) destaca la influencia de las ferias de San Juan de los Lagos, en contacto comercial con ciudades tan distantes como Mazatlán, Acapulco, Xalapa, Saltillo, Chihuahua, Santa Fe y Albuquerque, como una forma de transmisión de tradiciones musicales *de ida y vuelta*, que tuvieron efecto incluso en Texas, Nuevo México, Arizona y California:

En los últimos años del siglo [XIX] la música de Jalisco por medio de sus representantes, contratados al efecto para la enseñanza, la dirección de bandas y para animar las famosas fiestas del Carnaval de Mazatlán, se internó por la Costa del Pacífico inundando Sinaloa y llegando hasta las Californias.³⁶⁹

Esta conceptualización es correcta en su sentido más abarcador, especialmente si se toma en cuenta que dos de los alumnos más sobresalientes de Aguirre desarrollaron su carrera profesional en el norte cultural de México: Salvador Ochoa del Toro en El Paso, Texas, y Eulogio Urrutia en Tucson, Arizona. Y por otra parte hay que contemplar la fuerza de aglutinación y orientación cultural ejercida por la Ciudad de México, junto con su conexión con las ciudades de Puebla, Xalapa y Veracruz, en la principal ruta de comercio hacia el Atlántico. En este sentido, la influencia cultural de Cuba puede percibirse a través del son *El Moreno*,³⁷⁰ en realidad una contradanza cubana incorporada al tercer jarabe de la *Colección*; así como a través de *Maria Facica*, penúltima parte del Tercer Jarabe Tapatío, y en los zapateados del *Jarabe Corriente*, que aparecen con ritmo característico de la danza habanera.

La pluralidad musical de la *Colección* se enriqueció además con la dinámica social y demográfica en el muy agitado y accidentado panorama político del México

³⁶⁹ Mendoza (*loc. cit.*).

³⁷⁰ El mismo Mendoza insinúa que *El Moreno* contiene rasgos indígenas mexicanos (*vid.* apunte suyo, a lápiz, en la última página del cuaderno con copia negativa de la *Colección*), de modo que para esta pieza cabe considerar una mezcla entre lo autóctono y lo afrocubano.

decimonónico, en el cual se suceden dos etapas de “rehispanización nacional” a cargo de dos regímenes neocolonialistas que les corresponden: el de Santa Anna (1833–1855) y el porfiriato (1876–1911). Ambas etapas son muy distintas entre sí y requieren estudio aparte. Baste, para el presente caso, con señalar que en la segunda de ellas ocurrió una mezcla contradictoria entre el “orgullo hispánico” y el “afrancesamiento latino” de las élites a través del discurso cientificista. Parte importante de esta contradicción se debía a la afición hispánica del presidente Díaz,³⁷¹ junto con su disimulado aborrecimiento sobre todo aquello que fuera francés (a partir de la Segunda Intervención Francesa sobre México, donde Díaz participó denodadamente en la defensa de su país); pero también a su necesidad de adoptar los modelos “científicos” del progreso económico e industrial, señalados por Francia y no por España; así como a la urgencia de cautivar a los inversionistas franceses, alemanes y norteamericanos. Otra parte de tal contradicción se debía también a los efectos de la Reforma liberal que disolvió los antiguos convenios pragmáticos y existenciales entre Iglesia y población indígena —lejos aún del mestizaje posrevolucionario—, dejando a dicha población desprotegida frente a un nuevo modelo social inspirado en la república de los Estados Unidos de Norteamérica, tajantemente contrapuesto respecto del antiguo modelo español, que había podido negociar una paz y gradual integración social —sin debilitar una rígida y antigua estructura de castas— a través del sincretismo religioso, el cual permitía a las comunidades indígenas conservar aspectos de sus ancestrales fiestas rituales, pero con una presentación decididamente cristiana y *guadalupana*.³⁷²

La élite porfiriana reprobaba todo tipo de *fusión cultural* que no estuviese revestida, estructurada y guiada por la “razón científica” argumentada por los ministros del gabinete, los diplomáticos y empresarios inversionistas, y otros representantes del “progreso” y la “civilización” europeos. Como ya se dijo, este *progreso civilizatorio* chocaba con los restos del simbolismo hispánico y con los propios intereses que España conservaba sobre México y sobre América. Es así que a propósito de la derrota española en la guerra de Cuba, en 1898, Federico Gamboa —orador oficial de Díaz— se lamenta consternado:

Desde la rendición de Santiago de Cuba, España se me ha alejado extraordinariamente [...] mucho témome, por lo que la quiero, que a partir de hoy se convierta en otra Grecia moderna; vale decir, en un pretérito más o menos glorioso, pero siempre pretérito.

³⁷¹ Según lo confirma la documentación de la época, Porfirio Díaz profesaba afición por la zarzuela y la tauromaquia, con paralelo desinterés por la música francesa, más allá de sus gestos de complacencia para los representantes diplomáticos y empresarios atraídos para una inversión capitalista que pudiera generar un equilibrio respecto de la presión norteamericana sobre el gobierno de México.

³⁷² Sobre esta negociación entre el fondo simbólico de las prácticas religiosas de los mexicanos, con una superficie de ortodoxia católica, cf. López Austin, 2012. En tal contexto el adjetivo espurio “guadalupano”, en parte español, en parte árabe, fue útil para disimular el verdadero fundamento de la religiosidad mexicana.

Y me entristecería que ello así fuese, pues aparte mi afecto, considero que para una porción de cosas trascendentes los pueblos hispanoamericanos habemos menester de que España *siga siendo* y no que *haya sido* .³⁷³

Luego continúa diciendo:

La conquista realizada por España en América fue un beneficio, por mucho que lamentemos, víctimas de un mal entendido americanismo, el desaparecimiento [*sic*] de civilizaciones indígenas todo lo adelantadas que se quiera, pero de las que no hemos podido aprovechar sino los estudios aislados de algunos especialistas —que no siempre se hallan a nuestro alcance— y las múltiples leyendas más o menos mentirosas con que pretendemos engalanar un pasado que no es nuestro.³⁷⁴

Frente a esta interpretación oficialista, Clemente Aguirre toma una posición muy distinta, pues en su *Colección* la coexistencia de música de origen nativo —no español ni tampoco mestizo—, junto con música declaradamente hispánica y mestiza, materializa un criterio de apertura, tolerancia e interés por lo *mexicano* mucho más allá del determinismo institucional y positivista al cual es ajeno.

Si bien Aguirre da muestras de entusiasmo hacia la música *hispánica*,³⁷⁵ a través de sus danzas habaneras, y junto con la *Jota Estudiantina*, el vals español *El son de la lira*, el pasodoble torero *Zopimpa*, y el himno *A Nuestra Señora del Carmen*, la mayoría de los sones y canciones de su *Colección* transmiten un fuerte sabor mestizo, sazonado en la estética decimonónica de una segunda interpretación de los *sonecitos del país*, estertor cultural de la Nueva España. Pero Aguirre también da lugar a sones orientados por la estética indígena en otras piezas recogidas, como *El Becerrero*, *Las Maravillas*, *Los huajes*, *La sonaja*, *El Apache*, *El Cihuatleco*, *El Venado*, *El Perico*, *El mosquito*, *Los Mecos* y *Los Fríos*,³⁷⁶ y sones abiertamente inscritos en dicha estética, con la *Introducción y cinco sonecitos de una Danza de los antiguos Aztecas que usan los Indígenas de algunos pueblos del Estado de Jalisco, acompañada su música con un instrumento llamado Teponahuastle* (en adelante abreviada *Introducción y sonecitos*);³⁷⁷ además de incluir una pieza, *Maria Facica*, con ritmo afrocubano y con una lírica que recuerda el guineo y el cumbé novohispanos; por lo cual Aguirre incluye al menos un ejemplo de la música tradicional de Jalisco, de

³⁷³ Gamboa, 1898/1977: 59.

³⁷⁴ Ídem.

³⁷⁵ Es decir, música no exclusivamente española, sino incluso mexicana y cubana, sin poder omitir ingredientes culturales de origen muy diverso.

³⁷⁶ En la última página del cuaderno con copia de la *Colección*, elaborado por Vicente T. Mendoza y que se resguarda en la Biblioteca Nacional de México, dicho investigador escribe a lápiz la palabra “indígena” a un costado de los títulos *El Moreno*, *El Apache* y *La sonaja*; para este último escribe: “primero ritmo indígena, luego muñeira”. Sin embargo, en *El Moreno* destaca la rítmica afrocubana y no se percibe claramente el contenido “indígena” que Mendoza presume.

³⁷⁷ Las mayúsculas en este largo título se conservan del ms. original.

descendencia subsahariana (África centro-occidental) y que junto con los sonecitos antiguos formó parte de la herencia cultural de la Nueva Galicia sobre lo que más tarde se definió como estado de Jalisco.³⁷⁸

Maria Facica constituye un testimonio sobre un aspecto histórico y etnográfico poco estudiado: la presencia, por lo menos a partir de mediados del siglo XVIII, de trabajadores guineanos o angolanos con dialecto portugués en los valles del centro-sur de Jalisco, traídos para desarrollar el cultivo de la caña de azúcar.³⁷⁹ Es posible que antiguamente esta simple melodía en Fa mayor que repite tres veces la frase “*Maria Facica* queré casá con home banco de Portugá”,³⁸⁰ haya formado parte de una pieza mayor en un cumbé o un “villancico de negros”. En este sentido, nótese la semejanza métrica y simbólica con la parte del Negro de Navidad a 5 voces, *Al ver la gente de Angola*, pieza anónima de la primera mitad del siglo XVIII, y que a la letra dice: “Aplisa, Flacica, ¿qué quele vucé? Gulumbá, gulumbé, gulumbá, gulumbé”.³⁸¹ Sin embargo, en este caso la melodía de *Maria Facica* ya no aparece como cumbé, sino con ritmo de danza habanera, “actualizando” al gusto del siglo XIX una tradición lírica más antigua:

³⁷⁸ Los primeros grandes avances sobre el análisis estadístico de la genética poblacional de México, tuvieron lugar apenas a inicios del siglo XXI, con importantes contribuciones del Instituto Nacional de Medicina Genómica, INMEGEN, fundado en la Ciudad de México en 2004. En un principio, estos avances se concentraron en la interpretación de bases de datos generalizados a nivel nacional; pero todavía en años subsiguientes los avances a nivel estatal eran modestos. Ciertamente existe documentación histórica, incluyendo la *Colección* de Aguirre, que señala un incremento de la población negra en el centro-sur de Jalisco para los siglos XVIII y XIX, usualmente asociada con el trabajo de la zafra y el cultivo de la caña de azúcar. Acerca de la influencia de esta población africana en la música y la coreografía popular de esa región y sus vínculos con la Tierra Caliente, *vid.* Chamorro, 2001: 26–28.

³⁷⁹ Todavía a comienzos del siglo XXI existen enclaves en la Sierra Madre Occidental de Jalisco, por ejemplo en las periferias de El Tuito, municipio de Cabo Corrientes, en que la población de habla hispana articula rasgos fonéticos muy similares a los del portugués peninsular. Este fenómeno no ha sido investigado todavía en forma sistemática.

³⁸⁰ O sea, “*María Francisca se quiere casar con un hombre blanco de Portugal*”. El nombre propio *Maria Facica* aparece sin acento escrito en el texto original, por lo que se respeta la prosodia en la fuente primaria.

³⁸¹ Composición hallada en la Catedral de México y transcrita en 2012 por Omar Morales Abril, investigador del CENIDIM.

Fig. 2. *Maria Facica*, danza habanera, octava pieza del *Tercer Jarabe tapatío*, sección *Cantos populares jaliscienses* (Colección de Aguirre). Se añade el ritmo de clave (inexistente en el manuscrito original) únicamente para enfatizar el sabor afroantillano de esta pieza.

El modo en que Aguirre presenta estas melodías breves, en forma continua, una tras otra, *sin desarrollo exhaustivo* en el sentido constructivista del romanticismo europeo, tiene paralelo en la riqueza social y cultural de la población que practica esta música y que no persigue la unidad ni el constructivismo forzado e idealizado, sino la propia pluralidad y el cambio musical como valores estéticos en sí mismos. De ser correcta esta noción, entonces valdría reinterpretar el sentido musical de los “números” en el jarabe y las colecciones de sonecitos, no como *secciones de una obra*, en el sentido abstracto de la musicología occidental de los siglos XIX y XX, sino más bien como flujo de discontinuos y contrastes, representativos de la composición étnica y cultural de México; como sucesión de *stampillas costumbristas* que hayan permitido a los diferentes actores y sectores de la población, “verse” y “oírse” representados y articulados en esta sucesión inclusiva.³⁸²

La ignorancia del contexto original de las partes que integran la *Colección* de Aguirre, puede producir la impresión de un todo abigarrado, una retacería ecléctica. No obstante, la cuidadosa sucesión de dichas partes, que producen una secuencia armónica en el más amplio sentido musical, hacen ver la intención de Aguirre, de

³⁸² A propósito de la referencia hecha sobre el villancico de negros, esto recuerda también las *ensaladas*, por ejemplo, las de Francisco Vidales (1632–1702), organista y compositor de la catedral de Puebla, con parodias sobre personajes de castas y clases subalternas de la Nueva España, según investigaciones de la musicóloga Bárbara Pérez Ruiz.

presentar un *enlace carnavalesco* entre iconos culturales expresados como segmentos musicales que se suceden uno tras otro.

En este sentido, parece haber un vínculo simbólico en el carácter de este tipo de *costumbrismo musical*, respecto del simbolismo icónico en el juego de la “lotería” tradicional mexicana, a través de arquetipos convencionales (*El Venado, El Perico, El Toro, La Paloma Blanca*) y personajes específicos (*El Lagartijo, El Pitallero, El Becerrero, El catrín, El Borrachento, El Moreno, El Apache, El Huerfanito, El Rorro, Juan Lanas, La Casada, El Cojo, Maria Facica*) nombrados por Aguirre en los títulos de su *Colección*. Nótese el uso que hace Aguirre en las mayúsculas como nombres propios (a excepción de *El catrín*, probablemente como instancia peyorativa); lo cual confirma una intencionalidad narrativa y descriptiva en un contexto social estereotípico. Esta categorización icónica habría tenido enorme importancia desde el siglo XVIII y a lo largo del XIX, en que por herencia de un universo incluyente, configurado durante muchos siglos por las culturas indígenas de México, se establecía un sistema de estereotipos para integrar mediante un mismo juego simbólico, aprehensible y comprensible, la gran diversidad de tipos sociales y abundancia de jerarquías culturales sedimentadas en los últimos tiempos de la Nueva España.

Por otra parte, esta “categorización icónica” no requiere, forzosamente, de un título o encabezado musical que funcione como “ficha” o “estampilla” de una *lotería verbal*, pues el contenido icónico puede emerger, en las piezas instrumentales, del ritmo (por ejemplo, *El tanto y tanto*, cuya forma y ritmo de vals revelan el icono de ese baile de salón, junto con sus implicaciones culturales) o de la melodía (como *La sonaja*, cuyo ritmo y melodía acusan una danza indígena jalisciense, además del probable uso del *ayacachtli* en un contexto ahora extraviado),³⁸³ así como, en las piezas con canto, del significado de la letra (el caso más fácil, *Las Mañanitas*), o inclusive puede emerger de la estereotipación del icono: por ejemplo, en el caso del *Aire suriano*, cuyo título no revela al estereotipo del indígena michoacano, como sí lo hacen las características suprasegmentales del texto/música, que delatan la raíz p'urhépecha del personaje así descrito en esa pieza.

Influencia del pueblo coca

Distribuida entreveradamente con los pueblos tecuexe (o teco) y p'orhépecha (o tarasco) en las tierras bajas y ciénegas del centro y sur de Jalisco, la nación coca jugó un papel importante de conciliación y mezcla, luego de la Guerra del Mixtón (1540–1551) que marca el triunfo y empoderamiento de los inmigrantes europeos en el occidente de México. Según se documenta a continuación, en Jalisco se cree que los cocas tenían particular habilidad para el baile, y desde fines del siglo XVIII y durante el XIX se extendió la idea de que a ellos se debía la fusión cultural de la cual emergieron en el pueblo de Cocula —antigua capital coca— el *jarabe de Jalisco*

³⁸³ Como símbolo ritual y musical, el *ayacachtli* tiene abundante presencia en los antiguos códices y frisos mexicanos. En el Clásico maya se suele asociar a Chaac, señor de la lluvia (y de su sonoridad); en el Postclásico nahua se relaciona habitualmente con Xochiquetzal, patrona de la feminidad, la música y la regeneración de la tierra.

y el *mariachi* como su principal expresión instrumental.³⁸⁴ Este “mariachi antiguo” habría estado conformado por instrumentos ludidores que poco a poco fueron desplazados por instrumentos musicales europeos de cuerda que, sin embargo —como en el caso de la vihuela coculense— siguieron tocándose ludidos y no punteados.

Siguiendo a Dávila Garibi, el historiador Munguía Cárdenas (1998: 27) señala que “el *Jarabe tapatío*, en sus inicios, parece haber sido danza coca”. Hermes Rafael (1982: 16) asegura: “Los bailables de los cocas fueron muchos y variados; precisamente —se refieren varios autores— de la danza coca se originó el *jarabe tapatío*, que es la unión de la danza amorosa de los cocas con la danza impuesta por el conquistador [español]”. Franco Fernández (1972: 108) quiere ser más específico: “Sus bailes cadenciosos, sin carecer de cierta lubricidad y del ritmo bullicioso, no tuvieron los movimientos lujuriosos de las danzas de otras regiones [de Jalisco]. Precisamente en la danza coca, tuvo su origen el mundialmente famoso *Jarabe Tapatío*”.³⁸⁵

En su libro *La rebelión de la Nueva Galicia* (1975), López Portillo y Weber, después de estudiar las crónicas de los cronistas fray Antonio Tello (1567–1653) y Matías Ángel de la Mota Padilla (1688–1766), y de consultar un sinnúmero de fuentes documentales antiguas, concluye asimismo que el pueblo coca tuvo mucha importancia en la primera configuración del jarabe jalisciense, e incluso menciona que el “dulce idioma coca” era superior al “bárbaro tecueshe [*sic*]”,³⁸⁶ por lo que se habría adaptado mejor al canto. Si bien se sabe que ambas lenguas estuvieron relacionadas con el náhuatl, López Portillo y Weber carece de sustento lingüístico y antropológico para calificarlas y aun describirlas. Empero, las evidencias son numerosas para concluir que, más allá de una leyenda sin bases, los cocas lograron negociar con los conquistadores una relativa paz comunitaria que llevó al mestizaje étnico y al sincretismo cultural en que la música y el baile tuvieron preponderancia, aún más que el idioma.³⁸⁷ Por desgracia para la musicología histórica, por falta de documentación suficiente resulta imposible conocer detalles sobre la música de los siglos XVI y XVII, tal y como debió de haber existido en el proceso de estas culturas en fusión, en el contexto de la Nueva Galicia.

³⁸⁴ Este tema es objeto central de la investigación de Hermes Rafael, *Origen e historia del mariachi* (1982). En esta sección solamente se propone una síntesis operativa, en el ámbito de la *Colección de Aguirre*.

³⁸⁵ En el universo náhuatl del siglo XVI, los referidos bailes con “movimientos lujuriosos”, como dice Franco Fernández en esta cita, pertenecían al género *cuecuchcuicatl*, o sea “canto de picazón o picardía” o “canto de travesuras”. Muy posiblemente la moderación de estas prácticas en la Nueva Galicia, se habría debido al proceso represor de la conquista cultural, y no a una tendencia autóctona, específica de la nación coca.

³⁸⁶ López Portillo y Weber (*op. cit.*: 26). En la literatura del siglo XVI y XVII suele escribirse *teco* o *tecuexe*, en lugar de *tecueshe*, como escribe el citado autor por influencia de la ortografía en inglés.

³⁸⁷ Tal *negociación cultural* está directamente relacionada con la *pudicia del cuerpo* en el modelo religioso impuesto por los españoles, la cual Franco Fernández (1972: 108) percibe como moderación de la “lujuria” en el baile de los cocas, “sin carecer de cierta lubricidad y del ritmo bullicioso”.

Influencia de la lengua náhuatl

La recopilación de las piezas que integran la *Colección* se efectuó en distintos lugares del centro-occidente de México, principal pero no exclusivamente en el estado de Jalisco, en una época en que la lengua náhuatl era hablada por una mayoría de población rural. También el habla urbana cotidiana, en español, se veía poblada e influida por conceptos y acentos nahuas, con efecto en la semántica y la sintaxis del dialecto regional. Bajo estas condiciones, es comprensible que muchos de los títulos y palabras en las letras de las canciones, muestren influencia del náhuatl, directa o indirecta.

La influencia directa del náhuatl sobre la *Colección*, ocurre cuando las palabras y conceptos autóctonos de esa lengua pasan a títulos o letras de las canciones, sin cambios ni en su fonética ni en su significado originario. La influencia indirecta ocurre cuando esas palabras y conceptos pasan en forma de traducción o transliteración, a veces en competencia o confusión con la lengua castellana. Por ejemplo, en el título *El tanto y tanto*, que equivale al dicho popular “achis, achis”, todavía muy común en el habla popular del México actual y que originalmente en lengua náhuatl era *achi achi*,³⁸⁸ duplicación adverbial que denota, muchas veces en tono irónico o humorístico, una situación dudosa, exagerada o increíble. En la literatura popular, la misma expresión aparece en el *Corrido de Joaquín Murrieta*, recogido por Ireneo Paz (1836–1924): “[...] ya no es otro su destino / achis, achis, achis”.³⁸⁹ Otro ejemplo de influencia indirecta de la lengua y cultura náhuatl es el título de *La sonaja*, cuyo primer molde rítmico (de los dos que forman este son) es, según Mendoza, “indígena”;³⁹⁰ entonces el título original debiera ser *In ayacachtli*, literalmente, “La sonaja”, símbolo y objeto sonoro central en el instrumental mexicano antiguo —ya mencionado páginas atrás— el cual está perdido en la versión pianística que anota Aguirre.

Acerca del título *El Quelele*, podría afirmarse que proviene de la palabra náhuatl *quilitl*, esto es, “quelite”, o más precisamente del plural de esa palabra: *quilitl* (en variaciones dialectales del náhuatl, la grafía puede ser *quihlilitl* o incluso *quelele*), o sea “los quelites”, hierbas silvestres originarias de México, comestibles cuando aún son tiernas, del género *Chenopodium*, y de otros, y en particular el *ataco* (*Amaranthus hybridus* L.), planta que también es de la subfamilia de las quenopodiáceas

³⁸⁸ En Molina, *Vocabulario* (1571, II: 2): “*achi*: un poco, o poca cosa, o en alguna manera”.

³⁸⁹ El uso versificado de esta expresión suele ser juzgado como “partícula intrusiva sin valor semántico”, como lo interpretara Francisco Javier Clavijero (1731–1787) en su noción equivocada de los *Cantares mexicanos*. Esta tendencia continúa en investigaciones más recientes: “*achis, achis, achis*[:] This represents a rhetorical device by the popular poet to maintain a rhyme; otherwise, the[se] words contain no semantic meaning” (en Luis Leal, “Introduction” [p. ci], [Ireneo Paz] *Life and adventures of the celebrated bandit Joaquín Murrieta*, Arte Público Press, Universidad de Houston, Texas, 2001).

³⁹⁰ Nota a lápiz junto al título de *La sonaja*, en el anexo final del cuaderno de la *Colección* en copia de Mendoza (Fondo Reservado de la BNM). En caligrafía de éste: “1.º ritmo indígena, luego muñeira”; es decir que sobre este son, Mendoza presume influencia rítmico-melódica de Galicia (en gallego, *muiñeira*: “molinería”, baile tradicional del noroeste de España).

amarantáceas. Junto con el amaranto o *huauhtli*, el quelite es uno de los alimentos fundamentales en la dieta mexicana, y recibe una fuerte carga cultural transmitida en la mitología regional. En el repertorio antiguo de mariachi existen títulos semejantes, como *El quelite* o *Los quelites*. Por metonimia, el concepto de “quelite” también se asocia a una persona joven (“verde”) o muy frágil o muy inocente.

Sin fundamento, Vicente T. Mendoza juzga *El telele* como sinónimo de *El Quelele*.³⁹¹ En la *Colección* de Aguirre aparecen en cambio tres piezas con el nombre *El Quelele*,³⁹² todas ellas con el mismo tema melódico y cada vez con mayor desarrollo; la primera sin texto y las dos siguientes con una narrativa fúnebre e irónica. En este ámbito emerge un falso cognato y una coincidencia semiolingüística: en Sonora y Sinaloa, con el nombre de “quelele” se conoce a un ave parecida al quebrantahuesos; pero esta acepción proviene de la lengua cahita,³⁹³ muy lejanamente emparentada con el náhuatl. En la tercera versión de *El Quelele* en la *Colección* de Aguirre, la letra menciona varios personajes en el “entierro de El Quelele”, entre ellos “cinco dragones” y un “zorro”, lo cual produce una semiótica de animales fantásticos en una narrativa a la vez cómica y tétrica, no muy distante del gusto por las fábulas irónicas predilectas en el romanticismo del siglo XIX.

Por su parte, *El Matacán*, originalmente *matláctlan* (*matácan* en náhuatl de Jalisco, por influencia del idioma teco o tecuexe), en lengua náhuatl significa “lugar de abundancia”, de *matláctli* (diez), numeral de abundancia, y *-can*, sufijo locativo.³⁹⁴ También podría relacionarse con *matlácatl*, “hombre de manos fuertes” o “que pesca con red” (del verbo *matlauía*). En cambio, *El Malacate*, originalmente *malácatl*, huso, rueda o polea,³⁹⁵ se refiere a ese instrumento de empleo generalizado en la carda textil, asociado antiguamente a la ocupación femenina tradicional del tejido, símbolo de Xochiquetzal y por lo tanto relacionado con el culto a las flores y el baile y los ciclos de regeneración de la tierra y sus frutos. Cercano a esta semiótica floral y bucólica aparece el título de *Los huajes*, del náhuatl *huaxtli*, árbol común en México, especie de acacia que produce una vaina purpúrea, comestible, con ese

³⁹¹ La palabra *telele* podría tener directo origen español, no así *quelele*. Con influencia de Campos (1928: 108), Mendoza (1953: 64) confunde ambos conceptos: “*El Quelele* o sea *El Telele*, que aparece después en las *Cuadrillas taragotas*”, las cuales según el mismo Mendoza consistían en un baile zapateado, común en Cholula, Puebla, hacia 1870. Toda esta confusión procede de Ríos Toledano (1893: 17), quien al copiar *El Quelele* (VII/5) de la *Colección* de Aguirre, comenta a pie de página: “*El Teléle* [*sic*] Nombre que dan a los que padecen el mal de Sanvito [*sic*], y cuanto se canta la Estrofa, hacen los bailadores toda la caricatura de estos enfermos: puede bailarse en algún número de las cuadrillas Tagarotos [*sic*]” (*loc. cit.*).

³⁹² La primera como segunda sección del *Segundo Jarabe*; la segunda como pieza inicial de los *Sones populares para piano y canto*, y la tercera como cuarta sección del *Segundo Jarabe tapatio* (en la segunda parte de la *Colección*).

³⁹³ Cf. Tomás Basilio, *Arte de la lengua cahita* (1890: 222): “*querere*, *quelele*, *ave*”. Acepción que también señala el origen del hidrónimo El Quelele (laguna en Bahía de Banderas, Nayarit).

³⁹⁴ Cf. Molina, *Vocabulario*, 1571, II: 53.

³⁹⁵ *Op. cit.*, II: 51r.

mismo nombre,³⁹⁶ o bien especie de *bule* o calabaza usada como vasija o como resonador musical;³⁹⁷ pero también como sinécdoque para referirse a algo “hueco”, incluso para connotar una “persona hueca” o “engañada”.³⁹⁸

Otro título de origen náhuatl es *El cihuatleco*, gentilicio de la costa de Jalisco; de *Cihuatlan*, “lugar de mujeres”, por el color rojo que tiñe el cielo vespertino en la costa del Pacífico, metonimia de la sangre derramada en el parto, y también de los soldados muertos en combate, por la relación simbólica con la que el Sol libra cada tarde un combate mortal con las fuerzas de la oscuridad.³⁹⁹

El gentilicio *tapatío* es también de origen náhuatl y su significado se explica en la sección anterior sobre el concepto de *jarabe* dentro de la *Colección*. Otros topónimos de origen náhuatl en la misma *Colección*, son *El Ahualulco* y *La Coahuayana*. El primero de ellos se refiere a un lugar “rodeado de *ahuajes* o encinos” (de *ahuatl*, encino o roble,⁴⁰⁰ y *-lolco*, sufijo que denota rodeo o vuelta), nombre que conservan actualmente varias poblaciones de México, entre ellas Ahualulco del Sonido 13, en San Luis Potosí, y Ahualulco de Mercado, en Jalisco. Sin embargo, no puede desdenarse una significación más profunda, en ambos sentidos histórico y toponímico, si consideramos que *Ahualulco* proviniese de *ahuia* y *-lolco*, es decir, “donde las *ahuiani* o alegradoras dan vueltas o bailan dando vueltas en redondo”, en este caso como referencia a un espacio sagrado para el baile.

En cuanto a *La Coahuayana*, este título se refiere al río Coahuayana y la población a la que da nombre, al sur de Michoacán en los linderos con Colima, y que en lengua náhuatl significa “lugar donde los árboles abundan junto al agua”: de *coahuatl* o *cuahuatl*, madera o árbol; *ayotl*, literalmente “acuático” o “acuoso”, más el sufijo *-ana*, que significa “junto a”. La población de Coahuayana, próxima a la desembocadura del río en el mar, se beneficia de las aguas que arrastran nutrientes de la Sierra Madre Occidental, por lo que su suelo es muy fértil. El son de *La Coahuayana* dice: “Si fueres a Coahuayana, me traerás una sandía”, lo cual responde a tal imagen de fertilidad, vinculándose además a la población africana que introdujo la sandía en la región, en el siglo XVII. Es un son popular que se considera representativo del repertorio costero de los sones michoacanos, así como del repertorio del son colimote, ambos conocidos por el uso del arpa grande y la guitarra de golpe.

³⁹⁶ Árbol del huaje (*Leucaena leucocephala*) en cuya madera se talla el teponaztli (árbol tephuaje o *tepehuaxtli*).

³⁹⁷ Planta rastrera de la familia de las cucurbitáceas, que produce flores grandes amarillas y frutos parecidos a una calabaza alargada y redondeada en dos partes.

³⁹⁸ “Se hace el guaje. Se hace que no entiende, el tonto. Se hace ilusiones. Se forja ilusiones”, en Félix Ramos y Duarte, *Diccionario de mejicanismos: colección de locuciones y frases viciosas*, E. Dublán, Ciudad de México, 1895; p. 455.

³⁹⁹ Cf. Miguel León-Portilla, *Hernán Cortés y la mar del sur*, Algaba Ediciones, 2005, pp. 46–47.

⁴⁰⁰ Molina, *op. cit.*, II, 9: “*auatl*: encina o roble”.

Acerca del título del son *Los Mecos*, procede éste del náhuatl *metl*, maguey, planta de la que se extraen los fermentos del pulque (*ocpantli*) y el aguamiel (*neuctli*), así como el destilado del mezcal. Con el sufijo locativo *-co*, la palabra *meco* quiere decir “donde está el maguey”; también “en el maguey” con su *quiote* o tallo. De ello proviene el sentido sexual del término, todavía muy común en México.⁴⁰¹ En relación con este mismo sentido, se asocia con la consistencia viscosa del pulque, así como con la embriaguez.⁴⁰² La palabra también se usa para abreviar el gentilicio exónimo *chichimeco* (o sea, el indígena serrano, que vive en el “cordón de cerros”,⁴⁰³ de *chichi*, seno, por metonimia con el cerro, y *mecatl*, cordón; nótese nuevamente la aparición del sema lácteo, viscoso, ahora como relación entre el seno femenino y su leche como cordón, tal y como se representa a la diosa Mayahuel en la lámina 16 del *Códice Laúd*).⁴⁰⁴

En tiempos de la Nueva España la palabra *meco* era sinónimo de “indio salvaje”,⁴⁰⁵ y a mediados del siglo XIX todavía se usaba el mismo término para referirse a los indígenas más humildes, que dormían y se guarecían a la sombra de los magueyes.⁴⁰⁶ Es este el sentido que tiene el título del son que recopila Clemente Aguirre,

⁴⁰¹ El tallo del maguey, que en náhuatl se llama *quiote*, es el órgano sexual de la planta, símbolo de fertilidad de la tierra y particularmente del sistema agrícola de la milpa mexicana. Esta simbología perdura en el inconsciente colectivo de los mexicanos. Aunque se ha perdido su sentido agrícola, no se ha perdido el sentido sexual de este concepto.

⁴⁰² En su novela *Céfero*, Xavier Vargas Pardo usa varias veces el término *meco*, para referirse a un estado torpe y aletargado de la conciencia: “después que le sacaba las tripas al cilacayote y le echaba su piloncillo y su pulque, no le picaba piña sino purita pulpa de timbiriches [o sea, cocuixtles]; todo el tiempo andaba el Criolina bien meco y cuando vaciaba un cilacayote ya tenía otros ocho o nueve fermentando” (p. 56); “Zapicha lo estaba haciendo a escondidas, pero no de mala fe: empezó un domingo que regresé con Xaripa como otros muchos, bien meca y como guandajo sobre el burro. Luego que llegué con ella a la troje la zampurré pa dentro como pude, y como siempre, se quedó bien jetona sobre un petate” (p. 104).

⁴⁰³ Según contexto de lo que aparece en un manuscrito de Querétaro, del siglo XVI: “Y rrespondiero a una boz todos y los principales que vaya el dicho don Martín, entiende la lenguaje de los chichimecos. Se hizo de su forma de meco, rrodiado de las plumas de su cabeza; se ciñu en un cuero de benado, cargado de sus flechas con su arco: treinta flechas en las manos con el arco, con dose hombres, llebólos de la misma manera, se armaro como los meco, su carcage de ellos los llebavan ziñido”. (Documento paleografiado en Rubial García, 2004: 73, con influjo dialectal p'urépecha).

⁴⁰⁴ El concepto de fertilidad y sexualidad que aquí se aduce, ya se expone desde el subcapítulo 1.1. del presente trabajo, a propósito del significado del nombre del pueblo originario de Clemente Aguirre.

⁴⁰⁵ Cf. Anónimo, 1783: “Indios mecos [...] no conviene enviarlos a los trabajos dichos porque son de un carácter fiero y arrojados a la deserción” (Archivo Histórico de Hacienda, legajos 1083-8 y 1083-38).

⁴⁰⁶ La compleja relación entre los símbolos del conejo, el maguey, la luna llena y la embriaguez, se condensaba en la fiesta de los *Centzon Tochtin* o Cuatrocientos Conejos, asimismo con connotaciones sexuales y agrícolas. El tema lo trata al detalle López Austin en el primer capítulo de su libro *El conejo en la cara de la luna* (2012).

por la música que los mestizos asociaban con dicha población, asimismo con una semiótica feraz y rústica:

La Meca del dijo al Meco
 ¿Por qué estás tan amarillo?
 La Meca del dijo al Meco
 ¿Por qué estás tan amarillo?

—De comer guayabas verdes
 y pasearme en el Saltillo [sic].

Estos versos confirman el concepto de *meco* como “salvaje”, así entendido por la idiosincrasia de los inmigrantes europeos en México, de acuerdo con lo que se lee en latín en un mapa de la Nueva Galicia trazado por Abraham Ortelius en el siglo XVI: “Tecaxquines qui venatione tantum et fructus vivant” (Tecuexes, quienes sólo cazan y viven de frutos),⁴⁰⁷ en referencia a las “tribus bárbaras” todavía ubicadas al norte del territorio jalisciense para los tiempos de Clemente Aguirre.

Vicente T. Mendoza (1953: 64) añade que el son de *El Apache*, incluido en la *Colección* de Aguirre (cuarta parte del *Tercer Jarabe*), también era “conocido como *El Meco*”; de ser esto cierto, hay que aclarar que no existe semejanza motívica ni rítmica entre *El Apache* y el son de *Los Mecos*, y ambos presentan grandes diferencias entre sí. Incluso porque *El Apache* enfatiza la métrica en 2/4, que en cierto modo recuerda las danzas tradicionales españolas del siglo XVIII, con influencia de las danzas cortesanas francesas; mientras que *Los Mecos* presenta simbólicamente el metro 6/8 con un paso de baile que se ajusta poco a ese compás anotado, dejando sentir en cambio una métricaailable fuerte, posiblemente adaptada de un antiguo son regional autóctono de participación colectiva.



Por último, entre los títulos de origen náhuatl aparecen *Los Papaquis* como cuarta sección del *Tercer Jarabe tapatío* en los *Cantos populares jaliscienses* (Octavo Jarabe de la *Colección*). Los *Papaquis* son aquellos danzantes que no se cansan de bailar y gozar, repitiendo sus pasos una y otra vez. Como señala Molina: “*papaqui* [es] fruir o gozar de algo muchas veces”,⁴⁰⁸ término relacionado con *papaquiliztli*,

⁴⁰⁷ *Theatrum orbis terrarum*, de 1579, reproducido por Mercator-Hondius y Willem Blaeu en fechas posteriores.

⁴⁰⁸ Molina, 1571, II: 79r.

“alegría o gozo”.⁴⁰⁹ Empero, aunque este título es de origen náhuatl, el contenido musical del son que recoge Aguirre es de evidente carácter español, similar a varios cantos populares de Castilla en la segunda mitad del siglo XVIII; lo cual probablemente sea indicio de una fusión o quizás confusión de ritmos y estilos musicales donde prevalece la cultura castellana.

La inserción de composiciones de Vicente Cordero

En contraste con la estética indígena, Aguirre intercala, como bien señala Mendoza (1953), numerosas melodías y bailes de origen andaluz, algunos de ellos conocidos en México desde tiempos virreinales. Pero por otra parte incorpora sones y canciones de factura tan reciente que ésta coincide con la época en que la *Colección* estaba siendo redactada. Es así que Aguirre inserta dos dípticos de Vicente Cordero como posibles finales para los jarabes II y VI: respectivamente, *El catrín* y *El Borrachento*, y *La Casada* y *Mi adorada copa*, en ese orden, con objetivos y motivaciones que se tratan en los siguientes párrafos, comenzando por abrir un contexto general sobre Cordero y su colaborador, el poeta Ilisaliturri.

Discípulo de Cruz Balcázar y amigo de Aguirre, Vicente Cordero (Guadalajara, 1841–1904) fue un hábil violinista, violista y guitarrista entregado a la práctica de los antiguos sones y canciones de mariachi, además de prolífico compositor de música de salón, arreglista, director de orquestas de baile y profesor de música,⁴¹⁰ así como violista miembro de un cuarteto clásico de arcos.⁴¹¹ Si bien era hijo de españoles,⁴¹² Cordero abrazó con fervor la tradición musical mestiza del centro de Jalisco y como pocos contribuyó a una vigorosa renovación del son jalisciense y la “canción tapatía”, con el beneplácito de Clemente Aguirre. Tal fue la amistad entre ambos músicos, que para animar a Aguirre en días aciagos con la salud quebrantada, Cordero le dedicó su *Marcha triunfal a los héroes del siglo XIX*, que todavía pudo escuchar el homenajeador con la Banda de la Gendarmería bajo la dirección de su alumno Nicolás González, a inicios de 1900.⁴¹³

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ La academia musical de Vicente Cordero tuvo lugar en la calle de López Cotilla 5 ½, en Guadalajara. Entre sus muchos discípulos se contaba a los violinistas Juan Díaz Santana e Ignacio Camarena. Su inhumación en el Panteón Municipal de Mezquitán, en Guadalajara, se registró el 27 de diciembre de 1904 (fosa 15, clase 1, sección 15, línea 3; tumba hoy derruida). De acuerdo con información del archivo de ese cementerio, Cordero estuvo casado con una señora de apellido Villalobos. Cabe destacar que no hay vínculo alguno de este personaje con el tratadista musical Juan N. Cordero, mencionado páginas atrás.

⁴¹¹ Cuarteto al que pertenecieron Diego González como violín primero, Juan Espinosa violín segundo y Policarpo “Pacato” Martínez al violonchelo, y el cual ofreció recitales a partir de 1868.

⁴¹² El esbozo biográfico sobre el violinista y profesor Ignacio Camarena, publicado en el diario *El Informador* (Guadalajara, Jal., 26 ago. 1970; p. 2C), asienta vagamente que Cordero “era español”. Al igual que Félix Peredo Cisneros (1866–1934), compositor, violinista y profesor hijo de inmigrantes españoles, Cordero nunca se afilió directa y abiertamente a la cultura española, sino al mestizaje jalisciense que tomaba como propio.

⁴¹³ Cf. *El Sol. Diario de la Tarde*, Guadalajara, 13 ene. 1900; p. 3.

Por su parte, Jesús Acal Ilisaliturri (Guadalajara, 1856–1902), hijo de Ignacio Acal, era primo del poeta y ensayista jalisciense, precursor del Modernismo literario, Manuel Puga y Acal (1860–1930), también muy cercano al compositor Benigno de la Torre. Por su afición a la lírica española y su aportación a la lírica popular de Jalisco,⁴¹⁴ Acal Ilisaliturri era muy cercano a Cordero, con quien hizo mancuerna en la creación de composiciones musicales con letra, entre ellas las dos “canciones populares [tapatías]” que incluye la *Colección* de Aguirre.⁴¹⁵

En su manuscrito, Aguirre se refiere a *El catrín* y *El Borrachento* como “sones populares” que, por ser obra de Cordero, pueden ser conceptuados correctamente como sonos populares tapatíos. Valga aclarar que el resto de la *Colección* se constituye por piezas tradicionales anónimas. El motivo para incluir las piezas de Cordero debió de haber sido el auge popular que tuvo su música en Guadalajara,⁴¹⁶ pero asimismo por sus aportaciones *en estilo* para la renovación del son y la canción jalisciense, con temas literarios y giros melódico-armónicos propios del romanticismo mexicano del último tercio del siglo XIX.⁴¹⁷

De acuerdo con lo que se señala páginas atrás en esta misma sección, es evidente que la *Colección* de Aguirre abunda en sistemas de relación icónica, en tanto imaginación musical popular; por ejemplo, entre *El Borrachento* creado por Cordero, y *El Borrachito* que aparece al comienzo del octavo jarabe (*Tercer Jarabe tapatío*) y que reaparece al final del *Jarabe Corriente*, en la *Colección*. En la secuencia de la *Colección*, *El Borrachento* es la primera que alude al ebrio como personaje costumbrista; el beodo como figurín que se repite entre las estampas del arquetipo mexicano del porfiriato. Las otras piezas con esta característica son *Mi adorada copa* —ya mencionada—, seguida de *El Borrachito* a partir de la *sinfonía* (introducción) del *Tercer Jarabe tapatío* (inicio de los *Cantos populares jaliscienses*) y *El Borrachito* que antecede el final del *Jarabe Corriente*. Al igual que en la música de estos dos últimos casos, la de *El Borrachento* se sirve de una metonimia para caracterizar al ebrio por su modo torcido o incompleto de caminar, construyendo un arquetipo rítmico-melódico:

⁴¹⁴ De hecho en su *Romancero de Jalisco* (Guadalajara, 1901, reimpr. 1990) Acal Ilisaliturri pretende desarrollar una nueva lírica regional, plenamente romántica, en la que en verso narra escenas de la historia jalisciense a partir de la evangelización y la Conquista durante el siglo XVI. Erudito literato y filólogo, en 1861 Acal Ilisaliturri fue nombrado por el gobierno de Ocozacoacoatlán, primer bibliotecario de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco.

⁴¹⁵ Aunque en su *Colección* Aguirre omite el nombre de Cordero para *La Casada*, dos fuentes completamente distintas, Campos (1928: 326) y Benítez (1949: 4) confirman que *La Casada* es creación de Vicente Cordero.

⁴¹⁶ Cf. Benítez, *loc. cit.*

⁴¹⁷ La música de Vicente Cordero amerita estudio aparte; un número modesto de partituras suyas, publicadas en Guadalajara y la Ciudad de México y que se conservan en archivos públicos, es de gran interés para el tema.

Allegro vivace



Tema inicial de *El Borrachento*. La asimetría del acompañamiento en la mano izquierda produce un efecto de cojera, como si fuera el paso de un borracho. Aunque este resultado es original de Cordero, tiene claros antecedentes en el son tradicional de *El Borrachito*, del cual Aguirre presenta dos versiones como parte de su *Colección*, y que se sintetizan en los dos siguientes ejemplos.

Musical score for 'El Borrachito' in 3/4 time. The piece is in G major. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple accompaniment with chords and single notes. The tempo is marked 'pp'. The lyrics are: "An - do bo - rra - cho mean do ca - yen - do".

pp An - do bo - rra - cho mean do ca - yen - do

El Borrachito, primer son después de la *sinfonía* inicial del Octavo Jarabe (o sea, comienzo de la primera parte de los *Cantos populares jaliscienses*, según aparece en la *Colección*). En este recorte aparece, con apego al manuscrito de Aguirre, la melodía y la letra del cantante en un desbordante sentido del humor manifiesto tanto por la segmentación lírica (respiración interrumpida que recuerda el gesto del hipo), como por la tendencia cómica hacia el doble sentido al final de la frase.

[Andantino]

Musical score for '[Andantino]' in 3/4 time. The piece is in G major. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a syncopated accompaniment with chords and single notes. The tempo is marked '[Andantino]'.

El Borrachito, son jalisciense al final del *Jarabe Corriente*, previo a la *Despedida*, como se le encuentra en la *Colección* de Aguirre. En este caso el *errático* movimiento melódico en la mano derecha del instrumento produce la imagen de embriaguez, acentuada por el silencio en el sexto tiempo de la mano izquierda, que asimismo produce un efecto de asimetría (la indicación *Andantino* procede de la anotación de Aguirre al inicio del *Jarabe Corriente*, segunda pieza).

Con estos ejemplos parece claro que hay un trasfondo simbólico que procede del México profundo, en la misma dirección a que apunta Eduard Selser (1904: 489–490): “para los mexicanos la perfección y acabamiento de las cosas estaba en el número cuatro. Cuatro eran los nombres del cielo, cuádruples los rayos del sol, cuatro eran los días del ayuno, cada uno de los cuatro años que se iban sucediendo tenía su propio signo distinto. En cambio, lo que sobrepasa a este número, es lo que significa transgresión, demasía, exceso”. Por esto último Xochipilli y Xochiquetzal representan una embriaguez simultáneamente alcohólica, sexual, visual y musical, con la exacerbación de los sentidos más allá de la simetría simple como dualidad de la dualidad. De hecho son éstos los númenes representantes de la *pentacididad* y de la enumeración después de las quintas partes, razón por la cual los *jarabes fundamentales* (terminología de Sánchez Flores, 1976) se componen emblemáticamente de cinco a seis partes.⁴¹⁸ No parece casual, pues, que el simbolismo musical de *El catrín* y *El Borrachento* corresponda con una “semiótica de lo excesivo”, y también una “embriaguez del humor y del baile”, empleada en la *Colección* para *empujar* al jarabe (inicio de los *Cantos populares jaliscienses*) o bien para dar por terminado un fandango (como piezas conclusivas del *Segundo Jarabe* y también del *Jarabe Largo*).

Al formar un díptico con *El catrín*, *El Borrachento* produce además la imagen cómica de una transición o un cruzamiento entre ambos personajes, como si terminaran borrachos por el baile; efecto que se utiliza para concluir el *Segundo Jarabe* de la *Colección* (en su versión completa a seis partes: I. *El Patito*, II. *El Quelele*, III. *El Matacán*, IV. *Las Maravillas*, V. *El catrín*, VI. *El Borrachento*). En este orden de ideas, sobresale que *El Borrachito* también se utilice como pieza conclusiva en el *Jarabe Largo* y *El Jarabe Corriente*, para conseguir el mismo efecto y el mismo sentido de plenitud simbólica y musical. Igualmente interesante resulta la influencia de este mismo son en la *Coda* de la mazurca-redova *Flor de Esperanza* (1861), compuesta por Clemente Aguirre en versiones para banda, para piano y violín, y para piano solo. La inserción de dicha *Coda* produce un marcado contraste hacia la picardía, que de pronto anula la casi solemnidad del tema anterior (sección *D* en *Flor de Esperanza*).

Dentro de esta estética del contraste del *ethos musical*, encontramos un hilo conductor, determinante para estilo de la *Colección* en sus nueve jarabes. Por ejemplo, si *El catrín* es una “estampa musical que contrasta” con *El Borrachento*, no es menos notoria la afinidad de *El Lagartijo* (tercer son del *Primer Jarabe*), respecto de la imagen de *El Pollo*, como se explica más adelante en la sección 3.3.3., con música original de Aguirre, y donde este último personaje podría completar una escena

⁴¹⁸ Conviene repetir aquí la cita de Juan N. Cordero (1897: 195), que dice que “en el *Jarabe* hay generalmente cinco *aires* [*i.e.*, sonos] diferentes que varían según las localidades, y van desde el *Adagio* hasta el *Presto*”; sin embargo, ni tal autor ni tampoco Saldívar (1937: 319) al aproximarse a este tema, perciben el origen profundo del cinco como símbolo musical y sensual en las raíces históricas de México.

urbana costumbrista junto con *El Lagartijo*.⁴¹⁹ En el México del siglo XIX son muy variadas las connotaciones sociales que de tal nombre se desprenden; sin embargo la más popular es la que registra José Tomás de Cuéllar (1830–1894) en *Baile y cochino, novela de costumbres mexicanas*, donde el “lagartijo” es un personaje masculino, urbano y burgués; generalmente un “pollo” seductor con aspiraciones pero sin posibilidades de alcanzar el apelativo de “catrín”: “Nadie se hubiera atrevido a pensar que aquella señorita iba buscando con el rabo del ojo un lagartijo, ni mucho menos que con deliberada intención hubiera acertado una pulgada a la orla de su vestido” (Cuéllar, 1889: 126). Asimismo en *Los mariditos*, del mismo Cuéllar (1890: 211): “Los hijos de este atleta, no eran por supuesto pollos, lagartijos, ni mariditos, ni salían precoces en amor ni en vicios, y así los espartanos llegaron a ser para el mundo modelos de soldados [...]”, y en *Los fuereños* (1890/1985: 9), también de Cuéllar: “Los jóvenes de la ciudad son *lagartijos*, bien vestidos, ociosos y frecuentemente de *mala fe*”.⁴²⁰ Por este uso literario en el contexto urbano finisecular, el lagartijo también forma parte de la primera narrativa modernista.

Muchos otros personajes costumbristas parecen estar igualmente representados en la *Colección*, tales como *El Pitallero*, *El Becerrero*, *El Riflero*, *El Tubero* o *El Ahualulco*, tan comunes en la imaginación rural y semiurbana de Jalisco y de México a lo largo del siglo XIX, según se aprecia en lienzos de pintores como Agustín Arrieta (1803–1874),⁴²¹ o como también se les describe en abundante literatura de la generación de Cuéllar.⁴²² La *Colección* de Aguirre es tan rica en esta semiótica costumbrista —siempre a través de un picante sentido del humor—, que el análisis correspondiente para identificar elementos musicales con sus homologías icónicas, exigiría por sí mismo un vasto trabajo aparte. Por ahora sea suficiente mostrar una muy breve selección de temas musicales sucesivos en la *Colección*, como caracterización de personajes y estampas costumbristas, con los casos específicos, arriba referidos (como se puede ver enseguida).⁴²³

⁴¹⁹ Nótese entre los títulos de la *Colección*, que *El catrín* es un caso excepcional en el cual Aguirre anota el nombre del personaje en minúsculas, acaso como reflejo de una intencionalidad peyorativa. Valga añadir que Escoto (2017) no repara en la importancia de respetar la diferencia entre mayúsculas y minúsculas, tal y como aparecen en el manuscrito de Aguirre.

⁴²⁰ Cursivas en el original. A diferencia del apelativo de *catrín*, originario y casi exclusivo de México, los de *pollo* y *lagartijo* son igualmente populares en México y España durante el siglo XIX, donde tuvo enorme fama el torero cordobés Rafael Molina Sánchez (1841–1900), mejor conocido como “Lagartijo”.

⁴²¹ Cf. Cabrera, 1991; Rodríguez Moya, 2006.

⁴²² Más adelante, en la sección 3.3.1., la obra literaria de Cuéllar vuelve a ser mencionada en el contexto de *Los pollos tepiqueños*, danza imitativa de Clemente Aguirre.

⁴²³ Esta temática costumbrista, típica del siglo XIX, resulta muy importante para comprender los orígenes del constructo icónico y arquetípico que vendrá después, en la primera etapa del cine mexicano sonoro, donde por ejemplo el referido caso del “Borrachento” o “Borrachito” antecede el tipo del personaje cantor, alcoholizado, característico del llamado Cine de Oro; en tanto que el “Lagartijo” puede asociarse en varias situaciones con la dinámica social aspiracional del “Peladito” en la primera cinematografía mexicana.

Selección de temas musicales sucesivos en la *Colección*, caracterización de personajes y estampas costumbristas del siglo XIX mexicano:

(1) *El Lagartijo*



(2) *El Pitallero* [sic]



(3) *El Becerrero*



(4) *El Riflero*



...

(5) *El Tubero*



(6) *El Ahualulco*



La Casada

Esta “canción popular”, con música original de Vicente Cordero y letra de Jesús Acal Ilisaliturri —los dos, amigos de Clemente Aguirre—, es una pieza amorosa a dúo, que dice:

Cómo quieres, ingrata, perjuro,
ver con calma mi duro quebranto;
cómo quieres que yo sufra tanto.

—¡Soy casada! Ay qué suerte infeliz;
no me mires por Dios te lo pido,
ni recuerdes que yo fui tu amada.
Por desgracia me encuentro casada
con un hombre que jamás amé.

Aguirre la clasifica como “canción popular”, no solo por la fama que tuvo en su momento, sino por los elementos líricos y musicales que sitúan a esta pieza en el género de “canción popular tapatía”. Al igual que en *Mi adorada copa*, sobresale un estilo teatral en una diégesis melodramática que casi mueve a la melancolía y cuya letra aviva el dramatismo lírico y el realismo sentimental de esta canción, casi como pieza de sainete. Según el testimonio del cronista José R. Benítez, *La Casada* tuvo tanta popularidad en las calles de Guadalajara, que incluso se escuchaba en los cilindros musicales, tan característicos del porfiriato:

[...] en la penumbra de la esquina, pondría a Estebanito, el cilindrero de la pata de palo, que tenía mucha clientela porque tocaba, además de las tres piezas por cuartilla, una de “gato”. Tengo por seguro, que a muchos de los vejetes de mis tiempos, se les humedecerían los ojos tras las gafas viendo a Estebanito, embrazando al cilindro, tocando las canciones *El Catrín* o *La Casada* de Don Vicente Cordero; los schottis [sic] *El Silencio de la Noche* de Francisco Navarro o *Recuerdos de Salamanca* de Luis Araujo; o la mazorca *Dentro del Alma*, de nuestro inolvidable Polito Arroyo [Apolonio Arroyo de Anda]; o el vals [sic, por rêverie] *Gotas de rocío*, de Tomás León o *Entre Violetas* de Ignacio Tejeda y, para terminar, la danza de Genaro Codina, *Ensueños y Sonrisas*. Todos estos recuerdos corresponden a los años del [18]87 al [18]90.⁴²⁴

Por el repertorio y el contexto en esta fuente, llama la atención que, en Guadalajara, lo mismo que en México, Morelia, Puebla y otras ciudades de la República, en los años noventa del siglo XIX, la música más popular y callejera fuera en su totalidad

⁴²⁴ Benítez, 1949: 4. La pieza *Gotas de rocío*, de Tomás León, no es un vals, sino una rêverie. La pieza de Codina, *Ensueños y Sonrisas*, es la parte media de la segunda colección de sus *Tres danzas*. Pasando por alto estos errores, el testimonio de Benítez es particularmente interesante porque recrea con mucha precisión un aspecto cultural de las calles del centro de Guadalajara, en tiempos de la plenitud profesional de Clemente Aguirre.

—o casi— obra de compositores locales; tendencia que comenzaría a revertirse a partir de 1905, con una presión cada vez mayor de compañías internacionales para vender y propagar su música en México.⁴²⁵

Mi adorada copa

Mendoza (1961: 104) dice que “*Mi adorada copa*, de don Vicente Cordero, de Guadalajara, tiene las proporciones de la canción endecasílabo, pero en cambio carece de ritornelo; es del último tercio del siglo XIX”. Añade que “es un ejemplo un tanto erudito [de canción jalisciense], pues tiene nombres de autor para el texto y para la melodía”. Pero como observa Madrigal (2001: 47–48), *Mi adorada copa* encaja en la categoría de canción popular tapatía, subgénero de lírica de *borrachos y fanfarrones*.

Esta composición con letra de Jesús Acal Ilisaliturri y música para piano del mencionado Cordero, es un antecedente directo de la moderna canción popular tapatía, conocida durante el siglo XX en voces de cantantes locales como las hermanas Esperanza (1910–1991) y Paz Águila Villalobos (1912–2004),⁴²⁶ Tito Guízár (1908–1999), Lupita Palomera (1915–2008), Marco Antonio Muñiz (1933–) y María Victoria Cervantes (1933–), con un repertorio que con el paso del tiempo se aproxima cada vez más a diversas formas de bolero. *Mi adorada copa*, en metro de 2/4, de hecho presenta elementos para comprenderla como una forma temprana de bolero tapatío, con la melodía vocal sincopada y el acompañamiento armónico en ambas manos en el piano, en compás de 2/4 (en la m. d. articulado 2/16 + 2/8), característico también del bolero cubano:

Allegretto

No tiem-blo de do-lor desde que si-en-to, Que ba-jo de mis

Se desconoce si originalmente existió una versión, hecha por el mismo compositor, para guitarra o para cuarteto de mariachi, cuyos instrumentos conocía y practicaba Cordero; no obstante, la popularidad que esta canción tuvo durante el

⁴²⁵ A partir de 1905 hay un súbito aumento en el registro de derechos intelectuales y comerciales extranjeros, que registran los catálogos de Fondo de Propiedad Artística y Literaria, en el Archivo General de la Nación.

⁴²⁶ Las hermanas Águila, especialmente conocidas por su interpretación de las *canciones tapatías* de Gonzalo Curiel (1904–1958).

porfiriano permite suponer que tales versiones bien pudieron haber existido. En la *Colección* de Aguirre, *Mi adorada copa* forma un díptico con *La Casada*, de los mismos autores. Benítez afirma que *La Casada* y *El Catrín* —también de Cordero— llegaron a tal popularidad, que incluso se grabaron en cilindro, para hacerse sonar en las calles del centro de Guadalajara.⁴²⁷ Su letra dice:

No tiemblo de dolor desde que siento,
que bajo de mis pies tiembla la tierra
al apurar el néctar que se encierra
en un brillante cáliz de cristal.

Hoy en vez de exhalar tristes gemidos,
entono siempre alegre mis cantares.
Porque se han acabado mis pesares,
acabándome copas de mezcal.

No quiero que me engañen sin saberlo,
como hacen las pérfidas mujeres,
que vengan mis amigos los que quieran
siempre a alegrarse como me alegro yo.

Quiero engañarme solo en mis placeres
y por eso del néctar voy en pos,
con el néctar que expende Montenegro
en la calle Ancha de San Juan de Dios.

Nótese que el final de la primera estrofa de esta canción, presenta mucha semejanza con el lirismo simbolista del poeta andaluz Salvador Rueda (1857–1933), tan próximo a Darío y la primera generación de literatos modernistas, particularmente en el contexto de una nueva lírica de carácter urbano: “Se inclinó la botella, de cuello plateado, sobre el amplio cáliz de cristal de su copa, y la misma botella se inclinó y llenó de topacios burbujeantes el cáliz cristalino donde yo había de beber.”⁴²⁸

En su libro *Las calles históricas de Guadalajara* (1988, III: 141), Ramiro Villaseñor y Villaseñor indica además que en la calle Ancha de San Juan de Dios de dicha capital, “con el número 1¼ estuvo la relojería y joyería La Más Barata; en seguida, con la letra M, estuvo la tienda de Joaquín Montenegro de comisiones y depósito de vino mezcal”. De manera que *Mi adorada copa* también constituye un antecedente de la moderna canción tapatía, subgénero de una lírica urbana de la embriaguez, que tanta preferencia alcanzaría en el México del siglo XX, particularmente por su asociación con el tequila y el mezcal en la configuración de la idiosincrasia nacionalista con apoyo en el llamado Cine de Oro.

⁴²⁷ Benítez, 1949: 4.

⁴²⁸ Rueda, *Sinfonía callejera*, 1893: 135.

3.2.3. La Colección de jarabes como una sola totalidad

Desde diferentes apreciaciones estéticas y conceptuales, Campos (1928), Mendoza (1953) y Escoto Robledo (2017) coinciden en asimilar la *Colección* de Aguirre como seriación de piezas musicales sueltas, y no como totalidad. Entre los problemas que genera esta aproximación centrada en las partes y no en su relación y calidad como un *todo*, se pierde la posibilidad de comprender la *Colección* como armonización estructural de nueve jarabes, y se pierde también la perspectiva de la función estructural de las repeticiones temáticas internas y la correlación de elementos rítmicos, motivicos, melódicos y armónicos entre distintos jarabes y entre distintos sones. Lo cual propicia, además, un distanciamiento de la *Colección* en su conjunto como fenómeno cultural, inclusive desde niveles germinales de la práctica musical que afectan los procesos de afinación, entonación y articulación, que entonces se convierten en “problemas técnicos”, de acuerdo con lo que se explica enseguida.

En su Introducción al *Cancionero del Cuarteto Coculense* (CENIDIM, 2004), Hiram Dordelly (1930–2015) llama “Problemas técnicos” a las dificultades para reconocer las tonalidades del repertorio musical estudiado, a partir de grabaciones antiguas que desde el inicio habrían capturado el sonido en forma alterada (*más arriba o más abajo* de lo que los músicos tocaron originalmente para la misma grabación); o bien a dificultades presuntamente comparables, a causa “de que los músicos rurales suelen templar sus instrumentos al cálculo [*sic*] (sin diapasón de afinación)”, así como a causa de “la costumbre que tienen los músicos campesinos de aflojar un poco sus cuerdas —*para que duren más*.”⁴²⁹ Al generalizar las causas de estos “problemas”, Dordelly ajustó las tonalidades extrañas adaptando, por ejemplo, las tonalidades “Ab, B, Gb, Eb” a las tonalidades acostumbradas “G, A, F, D”, encontrando de este modo una solución satisfactoria.

Pero estos problemas no son nuevos para la musicología mexicana, sino que se relacionan con la manera de conceptualizar la música misma, “corrigiéndola” cuando se aparta del canon europeo. Dordelly acierta cuando, al detectar la deformación frecuencial de las grabadoras analógicas que *bajan o suben un poco* las alturas de la muestra grabada, ajusta su transcripción a tonalidades como Do, Sol, Re, La, Fa, todas ellas comunes en la *Colección* de Aguirre.⁴³⁰ Sin embargo no es un problema técnico comparable el intentar ajustar y “corregir” —más allá de los defectos técnicos de la grabación— los usos musicales endógenos, como si los “músicos rurales” que abstrae Dordelly no pudieran tener criterio propio para el sonido que producen. Este concepto de *corrección musical*, aun cuando pueda servir de *argumentos científicos universalistas* —o precisamente porque presente esos argumentos— resulta

⁴²⁹ Dordelly, 2004: xix–xx.

⁴³⁰ De dicha *Colección*, Dordelly (*op. cit.*) aprovecha de manera parcial las “canciones” de *El Becerrero* (Dordelly escribe *El becerrero*), *El cihuatlenco* (*id. El cihualteco*), *El Perico* (*id. El periquito*) y *La Guacamaya* (*id. La guacamaya*); pero su fuente documental principal no es la transcripción de Aguirre, sino las grabaciones del Cuarteto Coculense (1908–1909), cuyo contenido musical ampliamente discrepa respecto de dicha *Colección*.

vinculado al cientificismo del siglo XIX, tal y como se le encuentra impregnado en la idiosincrasia positivista de Rubén M. Campos (1876–1945) a quien, por cierto, Dordelly incluye en su bibliografía técnica, en forma pasiva y acrítica:

¿Qué hacer con una música cuya base es la desafinación? [...] hemos relatado cómo los músicos de cierta región de Michoacán, a mediados del siglo [XIX] hacían alarde de no afinar sus instrumentos en conjunto, dándose unos a otros el tono; sino que presumían de llegar con sus instrumentos afinados al lugar de la reunión; y al irrumpir la música veíase la sonrisa de satisfacción de todos los ejecutantes, al oír que ninguno discrepaba en afinación. Hay que hacer notar que no se conocía entonces ningún aparato afinador mecánico.⁴³¹

En un juicio sumario, Campos acentúa esta ironía al afirmar que los músicos indígenas —que Dordelly nombra “músicos rurales” o “campesinos”— simplemente eran “músicos ignorantes que no sabían nada del arte de la música” [sic!],⁴³² y lleva esta errónea conceptualización al extremo, al “rectificar” cientos de piezas de música tradicional mexicana incluyendo su “corrección” —más bien un destrozo— del chotis *En las playas del Pacífico*,⁴³³ de Clemente Aguirre, para simplificar y confeccionar sus propias versiones de lo que Campos consideraba “musicalmente correcto”.⁴³⁴

Aparte de estar ligado a la fenomenología de la colonización, el problema de la *corrección de la escritura musical* se conecta directamente con la fenomenología del poder social a través de lo que Jacques Derrida conceptúa como *logocentrismo* en su extensión de *grafocentrismo*. Según esta distorsión colonizadora, existe una ortografía absoluta a la que toda música debe ajustarse. En este sentido, al igual que Campos, Dordelly también tropieza con la creencia de la escritura musical por encima de la música: “Otra característica de los músicos ágrafos es que cuando una melodía es ejecutada varias veces, no siempre tocan de igual forma las repeticiones”.⁴³⁵ Es obvio, empero, que en ninguna práctica instrumental las repeticiones sean absolutamente iguales; de hecho, como lo expresan Knopoff y Hutchinson (1981: 19), “en la práctica musical no sólo las interrelaciones precisas [...] sino también sus desviaciones, son propiedades expresivas aceptables y aun deseables”. En todo caso es *el tipo de modelo de repetición* —según cierto hábito cultural— lo que hace que una forma de repetición musical adquiera validez, con base en una convención y no en un concepto abstracto, universal e irrefutable.

El “modelo” de repetición y acentuación rítmica y periodicidad métrica y fraseológica que requieren las piezas que integran la *Colección* de Aguirre, no está

⁴³¹ Campos, 1930: 187.

⁴³² *Ibid.*: 171.

⁴³³ *Ibid.*: 300–301.

⁴³⁴ Para una revisión de la intervención espuria de Campos sobre el mencionado chotis de Aguirre, *vid. En las playas del Pacífico*, en la sección 3.3.3.

⁴³⁵ Dordelly, 2004: xix.

exento de esta problemática.⁴³⁶ Evidentemente el mismo Aguirre, junto con otros compiladores de música tradicional mexicana del siglo XIX, se ven obligados a adoptar criterios simbólicos de la escritura convencional europea —y en particular la italiana— para poder conseguir una *representación uniforme* de la música; arma de dos filos cuyo empleo riesgoso ya se discute al inicio del presente capítulo. Para el objetivo de este apartado, valga concretar esta idea en la noción que expresa el mismo Dordelly para la representación escrita del metro musical:

En mi opinión, la mayoría de las canciones [tradicionales jaliscienses] tienen un compás de 12/8 que resulta un tanto extraño a los músicos de mariachi, más acostumbrados al 6/8; esa extrañeza aumenta si le sumamos los cambios de compás [...] A este respecto, cuando le mostré al maestro Rubén Fuentes [1926–] mis partituras [*sic*, por transcripciones], opinó, refiriéndose precisamente al 12/8: “Creo que esto es lo correcto, pero nosotros por practicidad utilizamos el 6/8”. [Pero] yo pienso que, más que por ser práctico, es por costumbre que [los mariachis] usan el 6/8.⁴³⁷

En modo alguno esta preocupación es reciente, sino que incluso atrajo la atención de los teóricos musicales mexicanos desde tiempos de Aguirre, como ocurre en el caso de Juan N. Cordero (1851–1916), quien idealiza las danzas tradicionales mexicanas a partir de un modelo *atómico* o *monorrítmico*, para luego proceder al análisis de sus variaciones: “Si entre los Tipos Nacionales [de danzas] incluyo a los *monorrítmicos*, lo hago por acomodarme a la errónea apreciación que de ellos se ha hecho al reducirlos a la escritura”.⁴³⁸ Esto significa que Cordero —como seguramente también Aguirre— tenía en mente la dependencia de una escritura que solamente puede capturar algunos de los “aspectos más generales” de la música; proceso que se vuelve más tortuoso cuando se trata de representar *rasgos supra-segmentales* que por su origen no están directamente relacionados con el modelo de escritura en que se quieren verter.⁴³⁹ En síntesis, esta inquietud de Cordero es la misma que la de Dordelly, si bien a mayor hondura teórica:

⁴³⁶ Una cuestión fundamental para Rolón (1930: 17): “La rítmica es de tal importancia en nuestros *mariachis* y *sones* que, no digamos un cambio en su parte esencial, como a menudo pasa, sino cualquiera omisión de sus *acentos a contratiempo* le hacen perder por completo sus características”.

⁴³⁷ *Op. cit.*: xx. En su citada transcripción, Dordelly finalmente decide emplear el metro 12/8 para varias piezas.

⁴³⁸ Cordero, 1897, V: 194.

⁴³⁹ En lingüística los *rasgos supra-segmentales* son “partículas” o “elementos mínimos” con relación al acento, la entonación o el ritmo de la vocalización, que terminan afectando los procesos de significación e interpretación. En este caso empleo el mismo concepto, extendiéndolo a todos los rasgos musicales de la *Colección* de Aguirre y no exclusivamente a sus aspectos lingüísticos.

Después de la tendencia a la alternativa rítmica se hace notar muy sensiblemente la tendencia a cortar por medio de aspiraciones o silencios los Incisos [o sea, hemiperíodos de la música] en vez de ligarlos como parece natural y es común. Esto, a que impropriamente se da el nombre de *compás quebrado*, si respetando la índole de la melodía y traduciendo correctamente la irregularidad de los Incisos, se colocan en su lugar los silencios característicos en vez de dejarlos a la índole del intérprete, quien sólo conociendo las *formas reales* puede por recuerdo reproducirlas, entresacándolas del mentiroso modelo escrito que a la vista tiene.⁴⁴⁰

Sin embargo, y a pesar de esta solución propuesta por Juan N. Cordero, en el fondo del problema en la escritura de la música tradicional mexicana se encuentra el *dilema* de la representación gráfica del sonido, asunto del que se ocupan numerosos estudios de semiótica musical. Por ahora valga acotar esta discusión señalando que la *Colección* de Aguirre constituye un universo por comprender, no tanto por la exactitud en la escritura de sus partes, sino por la posibilidad de identificar y clasificar una *tipología* —en el sentido que anticipa Cordero— sobre los *rasgos suprasegmentales* implicados para la música que representa. Esta problemática en su momento ocupó el pensamiento de José Rolón, quien —como se señala más adelante— antes de 1928 conoció la *Colección* de Aguirre, o al menos una parte de ella, para utilizarla como fuente de inspiración. Comparándola con el trabajo de Campos, Rolón detecta una grave discrepancia entre anotación y práctica musical tradicional, preguntándose lo siguiente:

¿En qué radican las causas por las cuales las llamadas estilizaciones de nuestras melodías populares pierden [su] perfume, ese sabor de las cosas nuestras, al grado de ser perceptible aun para oídos no ejercitados?

En mi concepto, dos son los factores principales responsables de ello: la *viciosa* traducción de su rítmica, a veces mistificada hasta no [re]conocerse —ejemplo exclusivo de la “cuadratura” clásica—, y el *inadecuado* léxico armónico empleado: acordes clásico-románticos, y por colmo escolásticamente realizados.⁴⁴¹

Contrapuesta al pensamiento crítico de Rolón, la exigencia de Cordero, de “colocar los silencios característicos en vez de dejarlos a la índole del intérprete”,⁴⁴² para supuestamente asegurar la exactitud al transmitir *rasgos suprasegmentales* imputados a la *música mexicana*, corresponde al modelo positivista que Campos adopta sin llegar a resultados musicológicamente aceptables, añadiendo *ruido* —en el sentido que tiene esa palabra dentro de la teoría de la información—, como puede observarse a través de su inserción de silencios en el primero de los *cinco sonecitos indígenas de Jalisco*,⁴⁴³ trastocando profundamente la versión de Aguirre, y produciendo en

⁴⁴⁰ Cordero, *op. cit.*, V: 194.

⁴⁴¹ Rolón, 1930: 17.

⁴⁴² *Ibid.*

⁴⁴³ Campos, 1928: 311.

cambio un minuetto romántico a la usanza porfiriana, donde el regusto afrancesado tiende a borrar o colocar en última instancia la originalidad musical: ⁴⁴⁴

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Aguirre (ca. 1860)' and 'I Allegretto'. It features a melody in the treble clef and a simple accompaniment in the bass clef. The bottom staff is labeled 'Campos (ca. 1920)' and 'I Allegretto'. It features a more complex melody in the treble clef with many slurs and a more rhythmic accompaniment in the bass clef, marked 'p gracioso'.

Compases iniciales del primero de los *Cinco sonecitos* [...] que usan los indígenas del Estado de Jalisco, incluido por Aguirre en su *Colección*. Es probable que la línea melódica (aquí en clave de sol), fuese tocada por un *acapitztlí* o un *tlapitzalli* (flautas de carrizo o de barro), mientras se tocaba el acompañamiento rítmico por dos o más *teponaztín* (aquí capturado en clave de fa). La escritura de Aguirre conserva cierto hieratismo y solemnidad, procedentes de la ritualidad musical originaria. En cambio, la versión de Campos “corrige” esta escritura para “dignificar” el contenido musical según el gusto afrancesado, imperante en la élite intelectual mexicana de inicios del siglo XX. Las fechas entre paréntesis son una aproximación sugerida sobre la época en que esta música pudo haber sido escrita.

Al conceptualizar la *Colección* como una totalidad armónica y no como una seriación de piezas sueltas, emergen perspectivas naturales de flexibilidad y flujo en las combinaciones rítmicas y en la generación de los impulsos motivicos y gestos melódicos. En otras palabras, idealizar la *Colección* como una simple recopilación de melodías y bailes, o de papeles y notas musicales, por completo impide formarse una *sensación de su práctica* como totalidad. En contraste, practicar la *Colección* por jarabes en el orden señalado por Aguirre, e incluso degustar sus flujos variados de principio a fin —desde *El Pedregal* hasta el *Estríbillo* con que concluye el *Jarabe Largo*—, hace posible sentir efectos de una *resonancia estética* muy próxima a la “embriaguez” que Selser

⁴⁴⁴ Una vez más, el problema no es la creatividad de Campos para componer música a partir de la obra de Clemente Aguirre (como lo hace, por ejemplo, Rolón); el problema es que Campos presente tal música como “melodías populares intactas” y al mismo tiempo se adjudique la “propiedad artística de las armonizaciones” con el fin de “contrarrestar la impresión [*sic*] que hayan podido producir las recolecciones hechas hasta hoy [con música mexicana]” (*Ibid.*: 7).

entiende como distintiva de la antigua música mexicana,⁴⁴⁵ en una semiótica de lo “excesivo” en términos de búsqueda de placer y éxtasis, y a través de una mística que conecta el frenesí continuo entre música y el baile con la convocatoria mágica de un mundo agrícola y una cosmogonía cíclica hoy perdidos.⁴⁴⁶

Información ambigua vs. parcialidad en la totalidad

Entre las principales dificultades que el manuscrito de la *Colección* pone frente a su lector inmediato, está la falta de explicitación de las formas intermedias (e.g. jarabes y puentes estructurales) respecto de una organización general de los temas rítmico-melódicos (e.g. sones y canciones), junto con una continua insuficiencia de especificación pragmática. Por ejemplo, desde su inicio, la *Colección* omite simbología dinámica, muy escasa a lo largo del manuscrito. Esto produce ambigüedad en los *Dos sones de la costa de Jalisco* (en *El Cihuatleco*, *piano* al comenzar, *forte* a partir del séptimo compás; en *El Venado*, *piano* al comenzar, *forte* a partir del tercer compás); en los *Cinco sonecitos* (*piano* al inicio del sonecito n.º 1, *forte* al inicio de la segunda sección del mismo sonecito; *piano* al inicio de la segunda sección del sonecito n.º 2, así como al inicio del sonecito n.º 4, y *forte* al inicio del sonecito n.º 5); al final de los *Sones populares* (*fortissimo* al final de *El Café*); al inicio del *Segundo jarabe tapatío* (*fortissimo* al comienzo de la sinfonía, así como al inicio de *El Quelele* y *El Cojo*, y *forte* al inicio de *El Tubero*, *El Durazno* y *La Coahuayana*); y al inicio del *Tercer jarabe tapatío* (*pianissimo* al inicio de *El Borrachito*, *fortissimo* en la sección final de *Los Papaquis*, *forte* al comenzar la *Valona*, *fortissimo* en la sección instrumental de *Quiéreme*, *chata*, misma que concluye *pianissimo*).

La señalada escasez de símbolos de dinámica en la *Colección* se relaciona con un criterio de *pureza gráfica*, distante de la moderna notación concertística para piano que Aguirre parece considerar innecesaria o inapropiada para este repertorio popular. El mencionado uso de las anotaciones dinámicas no tiene el sentido de representar el detalle de los cambios de intensidad en o entre las piezas, sino únicamente evitar la confusión o la falta de información en puntos clave que el compilador identifica como potencialmente ambiguos. En este sentido, los signos dinámicos tienen una función más diacrítica que didáctica. A semejanza del repertorio barroco, dentro de la *Colección* que nos ocupa existe una conexión directa con una tradición musical en que el intérprete “sabe de antemano” cuáles son las curvas dinámicas y agógicas adecuadas para la música que está tocando. Es decir, que hay una transmisión vivencial del proceso interpretativo gracias a la colectividad que practica esta música en el contexto cultural específico del son y la canción jalisciense, lo cual sitúa a esta música en un ámbito de “tradición oral”, al menos parcialmente.⁴⁴⁷

⁴⁴⁵ Seler (1904: 489–490), citado en la sección anterior.

⁴⁴⁶ Concepto revisado y explicado en González González (2011).

⁴⁴⁷ Esta “parcialidad de la tradición oral” se relaciona con el hecho de que Aguirre se encuentra al inicio de una bifurcación histórica en el registro de la música popular: si bien comienza a escribirse bajo el código formal occidental, todavía no se encuentra dentro de una tradición de

Además, la especificación del tempo mediante el uso del metrónomo en la *Colección* se limita a un caso único, al comienzo del *Jarabe Largo* (primer compás de la sinfonía del [Cuarto] *Jarabe tapatío*, con el tempo $1/4 = 112$ ppm), lo cual resulta de enorme utilidad porque documenta el tempo ideal para comenzar este *Jarabe*, según la experiencia y conocimientos de Aguirre. El resto de la *Colección* se sirve de sugerencias de tempo y carácter, en el sentido diacrítico ya explicado, con las expresiones *Allegro vivace*, *Allegro mosso* (sólo para el son de *La Coahuayana*), *Allegretto*, *Vivo*, *Andante*, *Andante tranquilo* (sólo para *El Rorro*, canción de cuna), *Tempo di Valz [sic]* (para las segundas secciones en el *Primer jarabe* y el último *Jarabe tapatío*) y *Moderato* (para la *Valona* del *Tercer Jarabe tapatío*, así como para el *Minuete* y la *Danza* en la primera parte del *Jarabe Largo*), además del tempo *Giusto* al inicio del *Jarabe Corriente* (última parte de la *Colección*). En conjunto, la gran frecuencia de las indicaciones *Allegro* y *Allegretto*, en combinación con la expresividad rítmica y las tonalidades mayores (principalmente Re, Sol, Do, que conforman el 88 % del total de la macroestructura armónica de la *Colección*), manifiestan la tendencia de la *Colección* al carácter festivo, gozoso y celebratorio, en congruencia con sus propósitos y exigencias de baile y canto.

La métrica de la *Colección* consiste en una continua alternancia de piezas en 3/4 (30 piezas), 6/8 (27 piezas) y 2/4 (20 piezas), además del empleo poco frecuente del 3/8 (en *El Perico*, *El Toro*, *Quiéreme*, *chata* y *La Vaquilla*) y del uso excepcional del compás entero (c) en *El Rorro* y *El Ahualulco*. Dos de estas piezas contienen un cambio métrico interno (*El Lagartijo* inicia en 2/4, pero su última sección está en 3/4; *El Borrachento* alterna tres veces 6/8 con 3/4), y una más, la *sinfonía* del *Jarabe Largo*, alterna 21 veces 6/8 con 3/4.

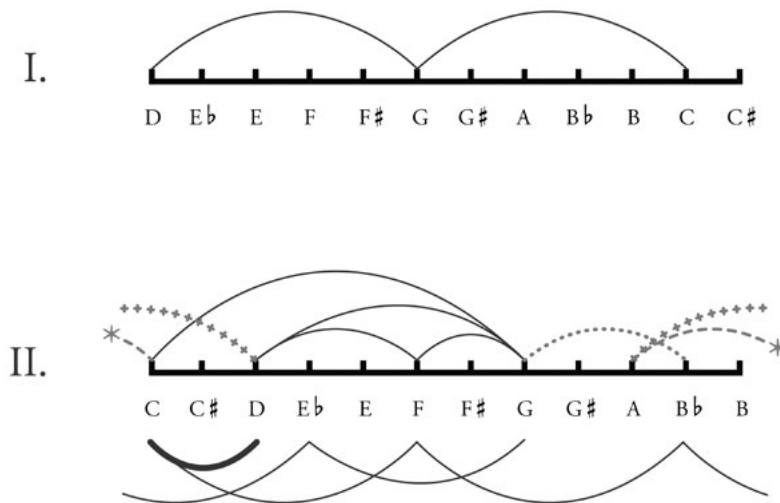
La alternancia métrica en puentes estructurales dentro de un jarabe se aproxima al efecto de una modulación métrica: por ejemplo en el empleo de los sones de *El Huerfanito* y *El Rorro* para llegar a *El Café*, con la sucesión métrica 6/8, c, 6/8. Pero la modulación métrica sólo ocurre en forma sistemática dentro del *Jarabe Largo*, en particular con el paso de la *sinfonía* a la *planta* (*Tempo di Valz*) y enseguida al *Minuete* (*Moderato*), con la sucesión métrica 6/8, 3/4, 3/8, 3/4; luego en el enlace de *El Tepic* (danza habanera, *Moderato*), el *paseo* y el *Segundo vals* (*Allegretto*), con la sucesión métrica 2/4, 3/8, 3/4; o bien en la introducción del *paseo* dentro del *zapateado*, con la sucesión métrica 2/4, 6/8, 2/4, así como al final del *Jarabe Corriente*, con la *Despedida* que antecede el *Estríbillo*, con el paso del 3/4 al 2/4.

El frecuente uso de anacrusa y metacrusa a lo largo de la *Colección*, sobre todo cuando se hayan contenidas dentro de estructuras formales mayores —un son intermedio al interior del jarabe—, produce atractivos contrastes rítmicos, a veces con el efecto de un contratiempo, asociado como pulso preventivo para el baile. En este sentido llama la atención el concatenamiento de anacrusa y metacrusa en metro irregular, en las dos repeticiones internas de *Las Mañanitas* del *Octavo Jarabe*, con un ritmoailable muy vivo, propio de la agitación de un fandango, por

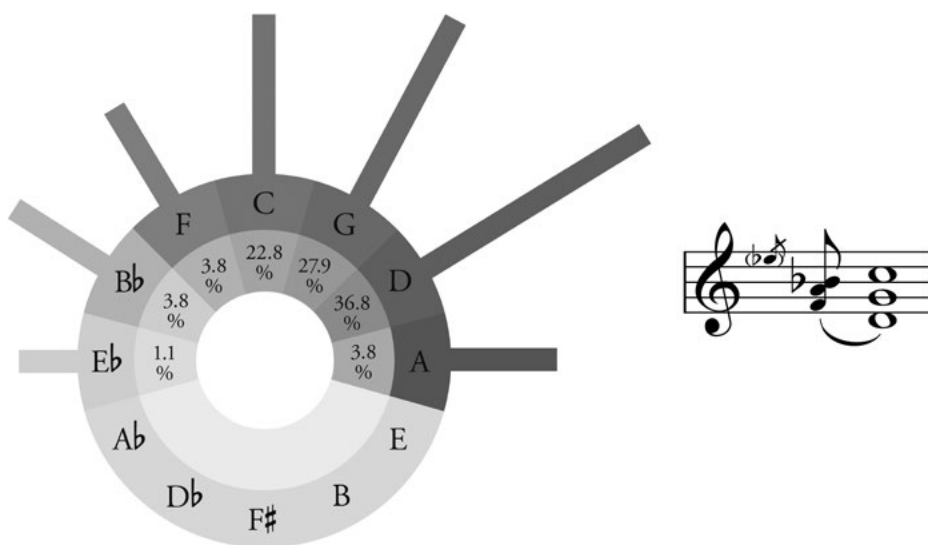
la codificación plenamente formalizada en la pauta de la “audiotranscripción”, característica de la primera mitad del siglo XX.

contraste con *Las Mañanitas del Quinto Jarabe*, en una lírica romántica que desprende melancolía.

Si bien desde las primeras piezas en la primera parte de la *Colección* es evidente que hay paralelismos entre cambio métrico y cambio de la armonía, esta última es relativamente autónoma del metro; en todo caso la armonía está vinculada a la estructura formal según aparece en la cuarta columna de las tablas I – IX del siguiente subcapítulo. De esta manera observamos tres *niveles de estructuración armónica*, que corresponden a (1) la armonía de dicha estructura formal y que involucra la extensión y composición melódica; (2) la armonía que configura los grupos de sones y canciones, por ejemplo, en las relaciones estructurales que integran cada jarabe, y (3) la *armonía secuencial general* que determina la estructura formal y las recursiones para cada una de las dos partes mayores que constituyen la *Colección*. Dicha armonía secuencial puede sintetizarse mediante la siguiente gráfica:



Gráfica 1. Armonía global de las dos partes de la *Colección* de Clemente Aguirre: la totalidad de la Parte I (primeros cuatro jarabes de la *Colección*) se configura por la relación consecutiva Re-Sol-Do (desde el *Primer Jarabe* que comienza con el son abajeño *El Pedregal*, hasta *El Malacate*, “son popular” colofón de los *Cinco sonecitos con teponahuaztle*). En cambio, la Parte II presenta una globalidad armónica más compleja, si bien la relación Re-Sol-Do continúa como eje rector. Excepciones notables: la línea punteada (...) corresponde al paso entre los sones de *El Quelele* y *El Cojo* (del *Segundo Jarabe tapatío*); la línea cruzada (+++) señala el paso del Re al La entre los sones *El Ahualulco* y *El Durazno*; la línea segmentada (- - -) representa el paso del La al Do, tránsito entre el grupo VII *Segundo Jarabe tapatío* y el VIII *Tercer Jarabe tapatío* (paso que se destaca por el asterisco en la imagen). A partir del son tradicional de *Los Papaquis* (Mib), la secuencia armónica del mismo grupo VIII se representa con los arcos por debajo del esquema (para señalar la secuencia armónica más densa de la *Colección*). El paso del grupo VIII al IX *Jarabe Largo* (todo en Re) se representa por el arco grueso entre Do y Re, como “cierre” armónico-secuencial de la *Colección*. Para comprender mejor el sentido estadístico de esta secuencia armónica, se recomienda consultar la sección subsiguiente, 3.2.4.



Gráfica 2. Izquierda: armonía global de la *Colección* de Clemente Aguirre sobre el *círculo de quintas*. El conjunto total se compone de 80 piezas (100 %), todas en modo Mayor, de las cuales el 36.8 % están en Re, 27.9 % en Sol y 22.8 % en Do. Por su lado, Fa, La y Sib comprenden cada una 3.8 %, y sólo una pieza se encuentra en Mib (*Los Papaquis*). Derecha: *macroacorde* de la *Colección*, que sintetiza en un solo conjunto de clases de alturas la estructura armónica de la *Colección*, por el sistema de cuartas Re-Sol-Do cuyo complemento es el macroacorde secundario Fa-La-Sib-Mib. En este esquema las jerarquías de los acordes se representan proporcionalmente como duraciones.

Según lo que puede apreciarse en estas gráficas, así como en las tablas del siguiente subcapítulo, la *armonía secuencial general* de la *Colección* está en Re (por sucesión de cuartas). Por las relaciones estructurales que integran cada jarabe, más puede decirse sobre el segundo nivel armónico: si bien la mayor parte de esas relaciones se limitan a pocas modulaciones y quedan circunscritas a la progresión arquetípica I-IV-V-I, muchas veces resulta ingenioso el modo de acudir a la relativa menor de la tónica y sus grados principales, para extender las posibilidades de armonización antes de proceder a la coda de los jarabes o de algunos sones especialmente largos, que casi siempre concluyen con el retorno al primer grado. Un buen ejemplo de esto es la tercera sección (final) de *La Guacamaya*, que contiene los principales elementos modulatorios para el final del son, de acuerdo con la tradición de los sones de mariachi. Otro proceso modulatorio, ingenioso por el juego entre armonía y rítmica, es el que aparece en la sinfonía del *Tercer jarabe tapatío*, cuya interválica oscila entre Sol mayor y Re mayor, para enseguida dar lugar al son de *El Borrachito*, que continúa la oscilación de la referencia armónica, haciendo un zigzag melódico, como parodia del tema de esta pieza, anunciado por su título. Este dramatismo cómico se acentúa con el paso de la dinámica *ff* del *Jarabe*, al súbito *pp* del inicio de *El Borrachito*, y se resuelve luego con la aparición de *Las Mañanitas*, en Sol mayor.

Enseguida Aguirre vuelve a despertar el interés del escucha, al modular a Mib con *Los Papaquis*, continuando el ciclo moduladorio como secuencia de quintas: Mib – Sib – Fa, para terminar en el Do mayor con que había comenzado este jarabe.

Una resolución armónica sobresaliente es la conclusión en el quinto grado como se encuentra en *El Rorro* (penúltima pieza del *Quinto Jarabe*) que en toda la *Colección* es la única canción de cuna (*nana* en lengua náhuatl) y asimismo es una de las piezas más breves.⁴⁴⁸ Este caso forma parte de una gran variedad de “rorros” en el universo de la lírica infantil de México y en su música y letra guarda parecido con los primeros ejemplos que incluye Vicente T. Mendoza en su colección de canciones de cuna mexicanas (*Arrullo del Niño Dios*, *Arrullo mexicano* y *A la ruru, niño*).⁴⁴⁹ La singularidad lírica en este ejemplar es la mención de “Macaco” en el último verso, que no se encuentra en otras canciones de cuna:

Andante tranquilo
ten.

ten.

La conclusión sobre el quinto grado en *El Rorro* es un procedimiento armónico que se relaciona con el concepto de “resolución en segunda instancia”, empleado aquí a partir del subcapítulo 3.3.3. para explicar el método con el cual Aguirre completa una estructura armónica al término de una sección o de una pieza que en una primera exposición había quedado incompleta o confusa en un contexto de ortodoxia tonal. El ejemplo de *El Rorro*, anotado en Sol y que concluye en Re, se resuelve en segunda instancia con la pieza siguiente, el son de *El Café* (conclusión del *Quinto Jarabe*), que inicia en Re y termina en Sol. Esto asegura también el hecho

⁴⁴⁸ *La rosa morada* (novena pieza del *Octavo Jarabe*) también se conforma de ocho compases sin repetición, pero a diferencia de *El Rorro* (en compás entero), aquella está escrita en 3/4 y contiene casi la mitad de información musical, lo que la hace la pieza más breve incluida en la *Colección*.

⁴⁴⁹ Mendoza, 1980: 26.

de que Aguirre comprende las partes de sus jarabes como sucesión y conjunción armónica, y no como un repertorio de piezas sueltas al azar.

La habilidad de Clemente Aguirre como compositor no está jamás desvinculada respecto de la configuración sucesiva de las piezas que integran su *Colección*, como partes de un *todo armónico*, en sentido musical. En un ejemplo tan sencillo como el díptico para piano del mismo Aguirre, compuesto por las danzas habaneras *Hasta más ver!* y *Elvira*, destaca la relación de la primera pieza (*Hasta más ver!*) en Fa, con un puente en Re (inicio de *Elvira*) para resolver este díptico en Sol; es decir que para evitar el simple paso Fa – Sol entre las dos partes del díptico (lo cual haría evidente la simpleza de la relación con Do mayor), Aguirre introduce la intermediación del Re (vi grado en Fa, V en Sol), para directamente atenuar el cambio de la armonía e indirectamente producir un *sentimiento de satisfacción* con la transición Fa – Sol como conclusión musical. Un razonamiento armónico análogo, sin embargo a mayor complejidad estructural, produce el ciclo de cuartas que abre el arco de Re a Re mostrado en la gráfica 1 (secciones I y II, *vid. supra*), para la *Colección* en su conjunto. En resumen, las partes de la *Colección de jarabes* de Clemente Aguirre están expuestas de principio a fin como sucesión armónica, en sentido musical y también en sentido lírico y bailable.⁴⁵⁰

3.2.4. Análisis estructural de los nueve jarabes que integran la Colección

El tercer volumen de la presente investigación consiste en la edición práctica del original para piano de la *Colección* de Clemente Aguirre, de manera que en esta sección no tiene cabida la escritura musical *in extenso*, pero sí una esquematización y síntesis a efecto de poder captar en un solo golpe de vista los principales elementos constituyentes del arco rítmico-melódico para cada uno de los jarabes que integran la *Colección*.⁴⁵¹

La sección subsiguiente despliega una sucesión de tablas que resumen el análisis estructural de los jarabes, con un índice que coincide con el número de cada jarabe según el orden determinado por Aguirre. Las celdas en las tablas contienen información estadística especialmente a partir del concepto de *metro musical*: la columna marcada como “Métrica” incluye la razón matemática o quebrado que Aguirre escribe al inicio de cada pieza para configurar el fraseo y los ciclos de los compases, usualmente relacionados con los pasos de baile en el jarabe. En este

⁴⁵⁰ Lo cual, junto con la evidencia grafológica del documento original, desdice la infundada hipótesis de Escoto Robledo (2017: 120), sobre que esta *Colección de jarabes* “no es de la mano de Aguirre”. Junto con esto se suprime también la especulación de que las partes la misma *Colección* hubieran sido organizadas de manera fortuita, o bien por intervención de terceros.

⁴⁵¹ En el libro *El ideal de una música genuina* (2017), a pesar del título del capítulo 5, “Análisis del contenido musical de la colección [*sic*]”, más que un análisis, Escoto Robledo (2017) efectúa en rigor una descripción sucesiva de cada una de las melodías y sus acompañamientos que conforman la *Colección*. Tal descripción es complementaria del presente estudio, por lo que se recomienda la lectura de ambos trabajos.

contexto métrico, las columnas hacia la derecha presentan, sucesivamente, el número *nominal* de los compases de cada pieza (esto es, omitiendo las repeticiones literales señaladas en el manuscrito), seguido del número *real* de los mismos compases (incluyendo las repeticiones literales). La columna marcada como “Proporción estructural” se refiere a un número que sirve de *medida periódica* (atendiendo a la cantidad de compases que integran una sección periódica al interior de cada pieza) dividido por el número *real* de los compases; mientras que la última columna a la derecha señala la *hipermétrica*, es decir, la simplificación de toda la información periódica resumida como simetría generalizada. Esta última información es de utilidad para conocer las tendencias estructurales en cada pieza, aparte del número de compases y repeticiones literales.

Al no contar las anacrusas y metacrusas (convencionalmente apéndices métricos en lugar compases enteros), ni contar tampoco los compases o secciones duplicados (casillas de repetición con los números 1 y 2 y en algunas excepciones 3), el número de compases (números editoriales) que se publica en las partituras de la *Colección* (tercer volumen, ya mencionado), no corresponde con toda exactitud respecto de los números de las tablas, que en todo caso corresponden a los números reales de los compases tocados. Además, según la tradición de escritura de las repeticiones musicales —que confirma Aguirre en su manuscrito, en forma explícita—, las vueltas *Da Capo* o *Al Segno*, son “sencillas”, o sea que ya no se tocan de nuevo por duplicado las secciones que se repitieron la primera vuelta. Estas diferencias de cuenta de compás se observan en las tablas, entre las dos columnas de totales de compases.

Sobre el uso del *Segno* en la escritura de Aguirre, es necesario advertir que el compositor lo usa invariablemente para marcar el punto donde hay que iniciar la repetición formal, antes de dirigirse hacia la *Coda* o al *Fin*. En algunas de sus partituras Aguirre mezcla este uso con el *Da Capo*, lo que produce ambigüedad.⁴⁵² Por ejemplo, en las ediciones Nagel del chotis *En las playas del Pacífico*, justo antes de la *Coda*, se lee “*D.C. al Segno*”, que literalmente significaría que hay que tocar la *Introducción* por segunda vez y enseguida ir a la *Coda*. Esto es un error, pues la introducción formal no suele repetirse, ni en la música de Aguirre, ni en la mayoría de la música de compositores jaliscienses de su época. Lo correcto entonces es interpretar “*Dal Segno al Fine*”, para repetir el chotis, no la *Introducción*, para luego tocar la *Coda* hasta el *Fin*.⁴⁵³

⁴⁵² Esta ambigüedad en la repetición o reiteración de secciones también se presenta en los dos *Jarabes* de González Rubio. Especialmente en el segundo de ellos, donde aparecen dos *Segni* (cc. 23 y 25), de manera que el intérprete no tiene certeza de dónde retomar la música, sino en dos lugares diferentes.

⁴⁵³ La repetición formal de la pieza tenía especial sentido como práctica de baile. Si se hubiera repetido la *Introducción*, se perdería la dinámica del baile interrumpiéndose en un punto climático. Esta idea se puede confirmar en la edición Wagner & Levien del chotis *Ysabel*, donde aparece correctamente el uso de la instrucción “*Dal Segno*” al final de la partitura, encontrándose el *Segno* justo al inicio del chotis, no de la *Introducción*.

La columna marcada como *Estructura formal* se refiere a la presentación, para cada pieza, del tema inicial siempre señalado como *A*. Los temas siguientes se indican por letras consecutivas (*B*, *C*, *D*). Las letras minúsculas señalan iteración temática con variaciones menores (por ejemplo: *Aa*) o bien con exposición sin desarrollo (por ejemplo: *AbAc*, donde los temas secundarios no se desarrollan y más bien se subordinan por completo al tema principal). En el sentido de que no comportan un cambio estructural significativo, se omiten las repeticiones triviales; por ejemplo, *AABB*, que se resume *AB*, o bien *ABAABA*, que queda como *ABA*.

En la última columna a la derecha, la Tendencia Generalizada de Recursión (en adelante TGR) es un *número simétrico*. Este número representa el tipo de *simetría rectora* de cada pieza musical, no tanto por la periodización obvia del fraseo (*simetría trivial*), sino por el tipo de recursión del fraseo. A diferencia de la *simetría trivial* (por ejemplo en el típico período de ocho compases dividido en dos “incisos” o hemiperíodos), el número TGR informa sobre las recursiones o las tendencias recursivas que definen la organización del contenido musical en términos de teoría de la información aplicada en la recursión compás por compás.

En una forma musical simple, el número TGR puede coincidir exactamente con la *simetría trivial*, pero de ningún modo se le puede considerar con el mismo significado, pues el TGR puede revelar el tipo de “orden” que existe en la información musical, simplificando ese orden incluso para formas musicales relativamente “complejas”. Finalmente hay que señalar que el compositor, lo mismo que los procesos anónimos de creación musical tradicional, no suele *elegir deliberadamente* el modelo de recursión de la música que produce;⁴⁵⁴ más bien el modelado resulta del uso de reglas básicas de formación y combinación elegidas según una convención establecida, y que sin embargo produce *infinitas* variaciones del modelo.⁴⁵⁵ La principal justificación metodológica de la TGR en este caso, es que facilita identificar cómo es que la memoria musical incrusta una estructura enseguida de otra, como tendencia gestalt temporal.⁴⁵⁶

En las mismas tablas (jarabes I – IX), toda la información vertida entre corchetes es información que no aparece literalmente en el manuscrito original, pues son comentarios del autor del presente trabajo. El uso del adjetivo “popular” se debe al propio Aguirre en el manuscrito, y lo emplea para connotar una práctica corriente y vigente mientras elaboraba su *Colección*. Nótese cómo ese adjetivo se encuentra claramente relacionado con el compositor Vicente Cordero y por consiguiente con

⁴⁵⁴ En otras palabras, ni la tradición *es consciente* de la proporción áurea en el caso excepcional del son abajeño *El Pedregal* anotado por Aguirre, ni tampoco éste pudo haber sido consciente de la proporción áurea como TGR en su polca-mazurca *Cantares del corazón*. En ambos casos la proporción estructural resulta del uso que se da a una regla de composición y su iteración en el proceso creativo.

⁴⁵⁵ Para una introducción a la teoría musical sobre los conceptos de *iteración*, *simetría* y *recursión*, *vid.* Pareyón, 2011.

⁴⁵⁶ El concepto gestalt en el contexto de la recursión musical se encuentra asimismo en Pareyón, *ibid.*: 85–88.

el ámbito urbano de Guadalajara. En contraste, el adjetivo “tradicional” que no aparece en el manuscrito, es una sugerencia *ad hoc* para señalar un uso histórico, en el sentido de “tradicción regional”, y eventualmente con connotación rural, o con más connotación rural que urbana para el último tercio del siglo XIX en que Aguirre completa su *Colección*.

El análisis rítmico de la *Colección* sobrepasa los límites del presente análisis general. Nada más los dos *Jarabes* de González Rubio ya exigen un detallado análisis entre ritmo, forma y estructura musical, sin duda útil al intérprete. Puede afirmarse incluso que la mayor riqueza musical en este conjunto de piezas —en su mayoría enfáticamente bailables— se debe a su variedad rítmica, más allá de la métrica formal simplificada en la notación de Aguirre y González Rubio; por lo que se deja para un estudio aparte la investigación sistemática de estos ritmos, cuya significación cultural, histórica y social queda muy lejos de las propuestas primigenias esbozadas por Juan N. Cordero (1897), Rubén M. Campos (1928, 1930) y Gabriel Saldívar (1937), y sin clarificación satisfactoria en Vicente T. Mendoza (1953, 1961).⁴⁵⁷

⁴⁵⁷ Una vez más, a este punto se refiere Rolón (1930: 17), ya citado, cuando expone su preocupación por la inadecuación de una formalidad de escritura que de inicio trastoca los contenidos y sentidos de los jarabes y sonos tradicionales, produciendo “la *viciosa* traducción de su rítmica, a veces mistificada hasta no [re]conocerse —ejemplo exclusivo de la “cuadratura” clásica—, y el *inadecuado* léxico armónico empleado: acordes clásico-románticos, y por colmo escolásticamente realizados”. Una investigación concentrada en la naturaleza musical y la significación cultural de los ritmos de la *Colección* tendría que trascender inclusive las limitaciones de la escritura que emplea Aguirre, por más *simple* que ésta sea (o precisamente por su obvia simpleza).

I. *Primer Jarabe*

Nombre de la pieza	Género declarado (e indicación de tempo o carácter, cuando se declara en el documento)	Tonalidad	Estructura formal	Metro	Total de compases (sin repeticiones formales)	Total de compases (real)	Proporción estructural (real)	Tendencia Generalizada de Recursión (TGR)
1. <i>El Pedregal</i>	[Son] <i>Abajeño</i>	Re	ABCAB	2/4	34	89	55/89* (3/90)	φ (30/30)
2. <i>El tanto y tanto</i>	[Vals] <i>Tempo di Valz. [sic]</i>	Sol	AbAc	3/4	46	128	4/128	32/32
3. <i>El Lagartijo</i>	[Polca corrida]	Do	ABACABA	2/4, 3/4	40	96	4/96	24/24
4. <i>El Pitallero [sic]</i>	[Son] <i>Abajeño</i>	Re	ABC	6/8	48	96	4/96	24/24
5. <i>El Becerro</i>	[Son] <i>jalisciense</i>	Re	ABa	2/4	24	48	4/48	12/12
6. <i>El Riflero</i>	[Son] <i>Abajeño**</i>	Sol, Re	ABAbA	6/8	36	84	4/84	21/21

Observaciones:

* El son abajeño de *El Pedregal* es un caso excepcional en esta *Colección*, con una estructura musical general que se orienta por la proporción áurea (aquí denotada por el símbolo φ), además de que la proporción de compases por secciones corresponde con la sucesión de Fibonacci 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89. Estas propiedades estructurales no derivan de su uso deliberado y declarado, sino como efecto del empleo de una regla de recursión musical (vid. Pareyón, 2011: 372–402).

** Con el concepto de *Son Abajeño*, Aguirre parece querer darle solidez estructural a este *Primer Jarabe*, empleándolo como piezas primera, intermedia y última (1, 4, 6).

II. Segundo Jarabe

Nombre de la pieza	Género declarado (e indicación de tempo o carácter, cuando se declara en el documento)	Tonalidad	Estructura formal	Metro	Total de compases (sin repeticiones formales)	Total de compases (real)	Proporción estructural (real)	TGR
1. <i>El Patito</i>	[Son popular michoacano]	Sol	Aa	2/4	16	32	2/32	16/16
2. <i>El Quelele</i> **	[Son popular; vals]	Do	AbAb'	3/4	16	16	4/16	4/4
3. <i>El Matacán</i>	[Son popular]	Do	Aa	3/4	16	16	4/16	4/4
4. <i>Las Maravillas</i>	[Son popular]	Do	Aa	6/8	16	16	4/16	4/4
5. <i>El catrín</i> *	Son popular tapatío <i>Allegro vivace</i>	Re	ABA	6/8	26	40	8/40	5/5
6. <i>El Borrachento</i> *	Son popular tapatío <i>Allegro vivace</i>	Re	ABA	6/8, 3/4	26	40	8/40	5/5

Observaciones:

* Dos sones populares, música original de Vicente Cordero.

** Sobre el título *El Quelele*, Rubén M. Campos (1928: 108, partitura para piano en *op. cit.*: 291) se equivoca al señalar que este "aire" [sic] se llama en realidad *El telele*, "que era bailado y cantado por la plebe de México en 1833, año del primer cólera morbus, públicamente, imitando las contorsiones y las muecas de los atacados de la terrible epidemia"; esta idea proviene de Ríos Toledano (1893: 17), quien copia, arregla y comenta *El Quelele* de la *Colección* de Aguirre, e inserta el título de *El Telele* [sic]. En cambio, la melodía de *El Telele*, muy distinta a *El Quelele*, aparece en una adaptación como danza habanera, por P. Landini, publicada en la *Colección de danzas habaneras para piano* de H. Nagel (1893):

III. Tercer Jarabe

Nombre de la pieza	Género declarado (e indicación de tempo o carácter, cuando se declara en el documento)	Tonalidad	Estructura formal	Metro	Total de compases (sin repeticiones formales)	Total de compases (real)	Proporción estructural (real)	TGR
1. Los huajes	[Son popular jalisciense] <i>Allegretto</i>	Re	ABA	2/4	8	20	4/20	5/5
2. La sonaja	[Son popular jalisciense] <i>Allegretto</i>	Sol	AB	6/8	16	16	2/16	8/8
3. El Moreno	[Contradanza cubana] <i>Vivo</i>	Do	AB	3/8	23	30	2/30	15/15
4. El Apache	[Son popular]	Sol	AB	2/4	12	32	4/32	8/8
5. El Cahuatlco	Son costeño jalisciense	Do	AB	6/8	16	32	4/64	16/16
6. El Venado	Son costeño jalisciense	Sol	ABCB	6/8	32	112	4/112	28/28

Observaciones:

En este jarabe los títulos de *Los huajes* y *La sonaja* presentan originalmente el sustantivo en minúscula inicial. Lo mismo ocurre en los dos jarabes anteriores, con *El tanto y tanto* y con *El catrín*, y más adelante con *El mosquito*. Aunque simplemente puede argumentarse una falta de criterio ortográfico, también podría tratarse de un uso inconsciente, por parte de Clemente Aguirre, que acusa intencionalidad despectiva o diminutiva. Formalmente, es notorio que los primeros tres jarabes de la *Colección* se componen de seis partes; mientras que el *Cuarto Jarabe* consta de siete, el *Quinto* y el *Sexto* de ocho partes; el *Séptimo Jarabe* consta de once partes y el *Octavo* de nueve partes. Por último, la primera sección del *Jarabe Largo* se compone de ocho partes, y la segunda (*Jarabe Corriente*), de once partes.

IV. Cuarto Jarabe: Introducción y cinco sonecitos

Nombre de la pieza	Género declarado (e indicación de tempo o carácter, cuando se declara en el documento)	Tonalidad	Estructura formal	Metro	Total de compases (sin repeticiones formales)	Total de compases (real)	Proporción estructural (real)	TGR
Introducción	Introducción	Do	Aa	3/4	15	*	15/75	5/5
N.º 1	Allegretto	Do	AB	3/4	22	58	2/58	29/29
N.º 2	Allegretto	Do	AB	6/8	12	28	2/28	14/14
N.º 3	Allegro	Do	AB	6/8	12	28	2/28	14/14
N.º 4	Allegretto	Do	Aa	6/8	8	16	2/16	8/8
N.º 5	Allegretto	Sol	Aa	2/4	8	16	2/16	8/8
El Malacate**	“Son popular”	Do	Aaáa”	2/4	12	12	3/12	4/4

Observaciones:

*Nota de Clemente Aguirre: “La *Introducción* se dá al principio de cada número”; lo cual significa que su extensión de compases (15) se multiplica por cinco (75). A esto se debe la TGR 5/5 como estructura global.

**El *Malacate* opera como sección final del *Cuarto Jarabe*. Esta función resulta evidente, tanto por el arco estructural que cierra, incluyendo el retorno del Sol al Do, como por la explicación de Aguirre, quien escribe la palabra *Fin* en el último compás de este son (palabra que no aparece en ninguna otra parte del *Cuarto Jarabe*).

Explicación particular sobre el Cuarto Jarabe (Introducción y cinco sonecitos): En este apartado es necesario volver de nuevo a la afirmación del historiador Páez Brotchie, quien dice que Clemente Aguirre [en 1847] “organizó en México, la capital del país, una banda de músicos indígenas”.⁴⁵⁸ Al dar por cierta esta información, también es muy posible que aquel año —o antes— Aguirre conociera el instrumento que en su *Colección* nombra *teponahuastle*, el cual, con otros nombres como *teponaztli* o *tepunaztle*,⁴⁵⁹ y junto con su pareja, el *huehuetl*, es el instrumento con mayor jerarquía en la cosmogonía musical mesoamericana.⁴⁶⁰ Empero, en su notación musical de los *sonecitos*, Aguirre transgrede la sonoridad originaria del *teponaztli*, con tal de poder incluir estas piezas en el *universo musical* del piano y con el objetivo de transmitir las a un “público culto” —en el contexto occidental— que pudiese “apreciar” un valor estético, “intrínseco” en tal música. Al no poder negociar la publicación de la *Colección* en la Ciudad de México y por interponerse el fallecimiento de Aguirre, tal “apreciación” quedó trunca y atrapada en la imaginación etnográfica del siglo XIX.

Prueba de lo anterior, es que Rubén M. Campos jamás fue interpelado por el arreglo y aumentación que se permitió hacer después sobre la *Introducción y cinco sonecitos* compilados por Aguirre, añadiéndoles los sones de *El Tubero* y *La sonaja*, guiado por el *espíritu folclorista* posrevolucionario y no por el estudio y la comprensión de la estructura explícita en la *Colección*, donde la *Introducción* se repite cada vez que termina uno de los *cinco sonecitos*, para finalmente emplear el son de *El Malacate* como pieza conclusiva de este presunto “jarabe indígena”. Si Campos hubiese explicitado su trabajo de investigación como un proyecto que derivaba en composiciones propias o arreglos producto de su fantasía y aprecio por la música mexicana, habría generado un espacio de interés para la escuela nacionalista de composición. En cambio, su ambigüedad al presentar sus propias invenciones —siempre sobre melodías tradicionales mexicanas— como “melodías intactas” (*sic*),⁴⁶¹ produjo que su obra fuera entendida de manera parcial, confusa e incompleta.

No es posible saber si el manuscrito de la *Colección*, ya dentro de la Biblioteca Nacional de México, algún día estuvo en manos de José Rolón, como parte de su trabajo previo para escribir sus *Tres danzas indígenas jaliscienses* (1928).⁴⁶² Pero como

⁴⁵⁸ Páez Brotchie (1939: 3); cita clave para la presente investigación, se comenta en capítulos anteriores.

⁴⁵⁹ Otros nombres y escrituras que se refieren al mismo instrumento en el contexto nahua, son *tepo*, *teponachtle*, *teponahuaste*, *teponaxtle*, *teponaxtli*, *teponaztle*, *tepu*, *tepunaztli*, *teponahuaste*, *tepunaxtle* y *tinco*.

⁴⁶⁰ Para un primer acercamiento a esta “cosmogonía musical”, *vid.* León-Portilla, 2007.

⁴⁶¹ En ambos libros, *El folklore y la música mexicana* (1928) y *El folklore musical de las ciudades* (1930), desde su portada misma, Campos insiste en que las “melodías están intactas”, directamente “del folklore musical mexicano”.

⁴⁶² Parece imposible asegurar que Rolón conociera tan de cerca a Clemente Aguirre, como para que éste le hubiese mostrado su *Colección de jarabes, sones y cantos populares* entre 1890 y 1900, cuando falleció. En sus últimos diez años de vida, Aguirre estuvo progresivamente

lo supone Vicente T. Mendoza (1953: 67–68), sí lo estuvo en manos de Campos, por la forma en que sistemáticamente toma cada pieza y la arregla a su gusto propio.⁴⁶³ Incluso parece que desde que salió de los Talleres Gráficos de la Nación, Rolón tuvo a su alcance el libro *El folklore y la música mexicana*, también de 1928, donde Campos publica sus arreglos sobre la *Introducción y cinco sonecitos* originalmente compilados por Aguirre.

Si el trabajo cuasicompositivo de Campos es una expansión estructural a partir del manuscrito original de Aguirre, el trabajo compositivo de Rolón (en tres partes) empieza por hacer una reducción estructural a partir de la propuesta de Campos (en ocho partes). Como se observa en la tabla 5, parece que Rolón estudió la partitura de Campos, pues toma exactamente los mismos sones de la parte final de su secuencia (*La sonaja*, *El Malacate* y *El Tubero*), para efectuar su propia combinación y transformación musical con otra secuencia (el son V en la *Introducción y cinco sonecitos...* de Aguirre + *El Tubero*, el son IV en Aguirre + *El Malacate*, el son III en Aguirre + *La sonaja*). En otras palabras: todos los motivos generadores de las *Tres danzas indígenas jaliscienses* (1928) están presentes en el trabajo de Campos, mientras que *El Tubero* y *La sonaja* no forman parte de la *Introducción y cinco sonecitos* compilados por Aguirre, aunque sí fueron tomados de su *Colección de jarabes*.

Dicho lo anterior, y por su distancia con la *Colección* de Aguirre, Rolón no parece haber considerado la estructura pentamorfa e iterativa de los *sonecitos*, al tiempo que ignoró el papel de la *Introducción* y acudió a la forma sonata en tres movimientos (cada uno de ellos compuesto por la forma clásica ABA'),⁴⁶⁴ siguiendo la tradición de la Escuela de Viena en combinación con texturas armónicas tomadas de la escuela *impresionista* francesa de Debussy y Dukas, especialmente durante y después de sus estudios con éste último en París, durante 1927 y 1928. No obstante, son grandes méritos de Rolón el preciosismo de su escritura pianística, así como una rara capacidad para incorporar elementos *originales* y *extraños* (terminología de Juan N. Cordero, 1897: 192) en una armonía poética, funcional y estructural, que no se encuentra en ningún otro compositor de su generación.⁴⁶⁵

indispuesto, primero por una gran carga de trabajo y a partir de 1892 por sus padecimientos renales. Además, para el periodo señalado, Rolón era demasiado joven y poco conocido en Guadalajara como para recibir tal deferencia profesional por parte de Aguirre. Si en cambio, sobre este particular hubiese habido intermediación de Benigno de la Torre, tampoco se cuenta con ninguna documentación para considerar esta hipótesis.

⁴⁶³ Mendoza (*loc. cit.*) hace un recuento benévolo del desorden que produce Campos en su apresurada manera de recopilar música popular y arreglarla a su modo, sin ofrecer explicaciones absolutamente necesarias.

⁴⁶⁴ Donde *A* representa la exposición y desarrollo del tema de un primer son; *B* la exposición y desarrollo del tema de un segundo son, y *A'* representa una transformación conclusiva de *A*.

⁴⁶⁵ De manera explícita, la *escuela ponceana* de composición se inscribe en los valores estéticos del México criollo y en resabios de la Nueva España, aunque por la misma razón eventualmente toma “melodías indígenas” para pasarlas por el cedazo “purificador” de “lo europeo”.

TABLA 5

Comparación estructural de la *Introducción y cinco sonecitos indígenas de Jalisco* (de la *Colección* compilada por Aguirre), con la adaptación y arreglo de Rubén M. Campos (1928: 311–316) y las *Tres danzas indígenas jaliscienses* (1928) de José Rolón (en los tres casos, música para piano; los números romanos reflejan la secuenciación original de Aguirre, como guía):

Aguirre	<i>Introducción</i>	I	II	III	IV	V	(VI) <i>El Malacate</i>		
Campos		I	II	III	IV	<i>La sonaja</i>	<i>El Malacate</i>	<i>El Tubero</i>	V
Rolón		V + <i>El Tubero</i>	IV + <i>El Malacate</i>	<i>La sonaja</i> +III					

18

Parte superior de la página 18 de la *Colección*, con el sonecito n.º 5 de la *Introducción y cinco sonecitos indígenas de Jalisco*. En el extremo inferior derecho Clemente Aguirre escribe: “La introducción se da al principio de cada número”, lo cual significa que la estructura real de esta sucesión de sonecitos corresponde a 5/5 (donde cada una de las partes inicia con la *Introducción*), más el colofón con el “son popular” de *El Malacate* (señalado aquí como sección conclusiva, VI).

Acerca del instrumento musical llamado teponahuastle y su discrepancia con el piano

A Castañeda y Mendoza (1933) se debe el esfuerzo técnico de haber configurado un sistema de *teponaztin* (plural de *teponaztli* o *teponauastle*, como escribe Aguirre), para crear un nuevo xilófono que pudiera tocarse “como marimba” y que tuviese “afinación europea moderna” (o sea, temperamento justo). Para el cientificismo positivista mexicano del primer tercio del siglo XX, era de enorme importancia demostrar que los instrumentos autóctonos de México podían compararse o al

menos acercarse tímidamente al piano, tenido, como se señala páginas arriba, por *cumbre evolucionista* de la historia universal de la música.⁴⁶⁶

Pero si desde una perspectiva puramente técnica cabe reconocer el esfuerzo de Castañeda y Mendoza, desde una perspectiva mucho más amplia, histórica, humanística y antropológica, dicho trabajo resulta en despropósito que intenta maquillar o disimular la *realidad profunda* de la música mexicana que considera al teponaztli como *ser sagrado*, más que como un “instrumento musical”. En lengua castellana, la mejor descripción del teponaztli se encuentra en León-Portilla (2007: 134):

El teponaztli [es] un xilófono hecho del tronco de un árbol ahuecado y cerrado en sus extremos con madera, cuero u otro material. Tiene dos lengüetas situadas en una hendidura en forma de H en la parte superior del instrumento. En la inferior tiene una apertura rectangular que incrementa el volumen de la música. Ésta se produce al golpear las lengüetas con dos palillos [baquetas], cuyos extremos están recubiertos y se llamaban ólmaitl “mano de hule”. Se tocaba colocándolo horizontalmente sobre un soporte también de madera. Tan frecuente era el uso del teponaztli en las fiestas y danzas que muchos de los cantos que se entonaban se nombran *Teponazcuícatl*, “canto al son del teponaztli”.

Existe así una relación profunda entre la articulación de la lengua náhuatl y el uso mnemotécnico del teponaztli, con una variedad de *píes rítmicos* y aplicaciones específicas sobre una variedad de géneros de canto, llamados *cuícatl*, también en náhuatl. Incluso el teponaztli se emplea desde el Posclásico mesoamericano —antes de ese período en su lugar se utilizaba un caparazón de tortuga— para formar grupos instrumentales en armonía con otras percusiones y una rica variedad de aerófonos.⁴⁶⁷

Empero, no hay suficiente información para descifrar a completa satisfacción el uso del teponaztli o teponahuastle como instrumento acompañante de la *Introducción y cinco soncitos de los indígenas de Jalisco*, según los presenta Aguirre en su *Colección*. Pueden tocarse con cinco *teponaztin* de distinto tamaño y calidad tímbrica, con resultados musicales significativos; pero entonces se pierde la afinación exacta del sistema temperado en que Aguirre anota estas piezas. Este es un caso, entre otros que involucran la música profunda de México, en que el *código fuente* oblitera los presumibles contenidos originales.

Aun suponiendo que la métrica anotada por Aguirre es congruente con una hipotética *fuentes primaria auditiva*, la agógica y la dinámica resultan muy vagas al momento de intentar tocar esta música con el teponaztli. Por otra parte, en el

⁴⁶⁶ Según la *idée fixe* de Herrera y Ogazón (1917: 178).

⁴⁶⁷ En mi libro *Resonancias del abismo como nación* (UNAM, Ciudad de México, 2019a) dedico el subcapítulo 6.2. a la historia, la organología y el simbolismo del *teponaztli* o *teponahuastle*. El presente capítulo se limita a una rápida descripción para facilitar el acercamiento del lector a este instrumento, en caso de que no lo conozca; pero sobre todo para destacar la problemática de su inclusión en la *Colección* de Aguirre.

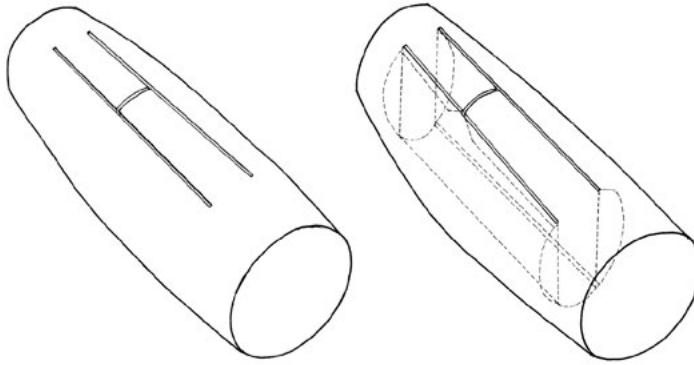
manuscrito de Aguirre, y a partir de allí en las recreaciones de Campos y Rolón, la melodía tiene un valor por lo menos tan prominente como el ritmo; lo cual lleva a suponer que para estos sonecitos la parte melódica —que Aguirre asigna a la mano derecha en el piano, siguiendo también una costumbre europea— debió de haberse tocado con uno o más instrumentos aerófonos, posiblemente con flautas de caña o cerámica (*acapitzli*, *tlapitzalli*), cuya afinación permitiese la producción de escalas más o menos cercanas a las alturas melódicas señaladas en la *Colección*. Entonces Aguirre habría utilizado el temperamento justo para “redondear” o “simplificar” otro sistema de entonación, *absorbiéndolo* según la convención de transliteración musical occidental; en tanto que la parte del teponaztli —o *teponaztin*, en plural— correspondería a la mano izquierda en el acompañamiento pianístico.

La inserción del sexto sonecito, *El Malacate*, como final del jarabe, llama la atención por el concepto mismo de *malacate* (del náhuatl *malácatl*, rueda o implemento giratorio) y deja abierta la pregunta sobre si hubo una práctica dancística-musical configurada por repeticiones de cinco sonos articulados por un “movimiento giratorio” que reconfiguraba este tipo de secuencias, por orientación calendárica-agrícola.⁴⁶⁸ Esto se relaciona con el hecho de que Aguirre especifique en su partitura que la *Introducción* debe repetirse cada vez que concluye uno de los cinco sonecitos, configurando literalmente una *intradición*, más que una *introducción*. A este respecto también sobresale el testimonio de Sánchez Flores (1976: 20), refiriéndose a bailarines de sonos tradicionales del sur de Jalisco: “Danzan con gravedad al ritmo de cinco *sonecitos* apenas diferentes. Todos tremolan las sonajas a la altura del pecho; levantan los codos llevados a la horizontal, con marcada flexión [...]”; lo cual acusa un origen nativo para este repertorio, en un contexto en que la fertilidad y la embriaguez musical se vinculan con el númen “Cinco-Flor”, Xochipilli-Macuilxochitl, el cual simboliza en la cardinalidad del cinco tanto los colores y los rumbos fundamentales, como los procesos cíclicos de la vitalidad y la sensualidad expresados en la música y el baile.⁴⁶⁹

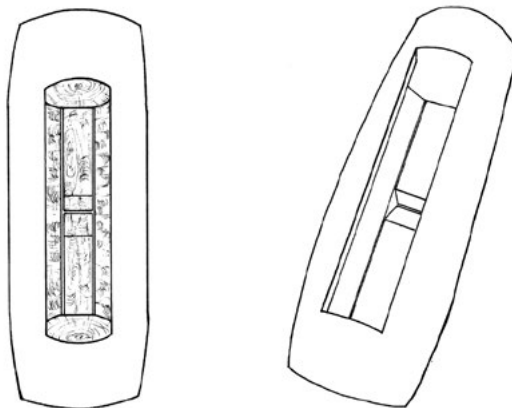
La flexibilidad del jarabe, entre su *núcleo fundamental* de cuatro a cinco partes y su extensión relativa a seis o siete partes o más, dependiendo de las necesidades de la fiesta ritual (*ilhuitl*), sienta las bases antropológicas e históricas para “definir” —o más bien *indeterminar en su definición*— una latencia formal y estructural del jarabe, tan distante del determinismo formal y estructural de la música europea de los siglos XIX y XX con que se quiso juzgar al jarabe mexicano.

⁴⁶⁸ Esta noción está vinculada al concepto de *voz coamilera*, descrito más arriba en términos de Arredondo Arias (*apud* García, 1997), en un contexto agrícola. A este respecto también es importante consultar el apartado de *El Borrachento* en el subcapítulo 3.3.1., más adelante.

⁴⁶⁹ Sin mayor explicación, Saldívar (1937: 319) capta cierta importancia del número cinco a partir de su lectura de Juan N. Cordero (1897: 195), quien “en el referido estudio técnico —el primero que se hizo de la música mexicana— está de acuerdo en que de ordinario son cinco los aires o sonos que integran el Jarabe”.



Representación esquemática del “instrumento llamado teponahuastle”, que Clemente Aguirre menciona en su *Colección de jarabes, sones y cantos populares*: a) Vista superior del instrumento, a tres cuartos, con la característica incisión en forma de H, que el músico percute con un *olmailt* (baqueta con cabeza de hule) en cada mano. b) Vista longitudinal estructural del mismo instrumento, con su caja de resonancia sugerida por líneas segmentadas; aquí se aprecia que el teponaztli consta de una sola pieza de madera. c) Vista recta inferior del mismo teponahuastle o teponaztli, mostrando el interior de la caja de resonancia y las dos lengüetas en forma de H, con marcas del rebajamiento de la madera para su afinación. d) Vista inferior, a tres cuartos, mostrando la caja de resonancia del mismo instrumento. Para un estudio físico-matemático del teponaztli, *vid.* Pareyón y Pina-Romero, 2017. Dibujo lineal trazado por Georgina Montes Varela, Guadalajara, 2015.



V. Quinto Jarabe (inicia la Segunda parte de la Colección)

Nombre de la pieza	Género declarado (e indicación de tempo o carácter, cuando se declara en el documento)	Tonalidad	Estructura formal	Metro	Total de compases (sin repeticiones formales)	Total de compases (real)	Proporción estructural (real)	TGR
1. <i>El Carbonero</i>	[Vals] "son popular" <i>Allegretto</i>	Do (do)	Aa'Ba'A	3/4	32	71	4/72*	18/18
2. <i>El Quelele</i> **	[Son popular; vals] <i>Allegro</i>	Sol	AB	3/4	32	64	4/64	16/16
3. <i>El Perico</i>	[Son popular] <i>Allegretto</i>	Sol	Aa	3/8	32	32	4/32	8/8
4. <i>El Toro</i>	[Son popular, <i>Allegro</i>]	Re	Aa	3/8	16	16	4/16	4/4
5. <i>Las Mañanitas</i> †	[Canción popular] <i>Andante</i>	Sol	AaBa'	3/4	16	32	4/32	8/8
6. <i>El Huerfánito</i>	[Canción popular] <i>Andante</i>	Sol	Aa	6/8	8	16	2/16	8/8
7. <i>El Rorro</i>	[Nana] <i>Andante tranquilo</i>	Sol	Aa	c	8	8	2/8	4/4
8. <i>El Café</i>	[Son popular, <i>Allegretto</i>]	Sol	AB	6/8	16	32	2/32	16/16

Observaciones:

* *El Carbonero* opera como "sinfonía" o introducción instrumental para los *Sones populares* que le siguen. Por el conjunto de sus repeticiones internas simétricas, la proporción estructural real de este son refleja un total de 72 compases con el último de ellos omitido; lo cual es una confirmación de esta pieza como parte introductoria, cuya simetría queda satisfecha a partir del siguiente son, *El Quelele* (las demás partes de este *Quinto Jarabe* son contundentemente simétricas).

** Otras dos versiones de *El Quelele* aparecen como parte de los jarabes II y VII de esta misma *Colección*, respectivamente.

† Otra versión de *Las Mañanitas* aparece como tercera pieza del *Octavo Jarabe* de esta misma *Colección*.

VI. Sexto Jarabe (Primer Jarabe Tapatío)

The image displays a musical score for a piece titled 'VI. Sexto Jarabe (Primer Jarabe Tapatío)'. The score is written for two staves, likely piano accompaniment, and is divided into eight measures, each labeled with a bracketed Roman numeral: [VI/1], [VI/2], [VI/3], [VI/4], [VI/5], [VI/6], [VI/7], and [VI/8]. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing chords. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.

Nombre de la pieza	Género declarado (e indicación de tempo o carácter, cuando se declara en el documento)	Tonalidad	Estructura <i>formal</i>	Metro	Total de compases (sin repeticiones formales)	Total de compases (real)	Proporción estructural (real)	TGR
1. <i>El mosquito</i>	[Son popular; sinfonía]	Sol	Aa	6/8	8	16	4/16	4/4
2. <i>Los Mecos</i>	[Son popular]	Sol	Aa	6/8	16	16	4/16	4/4
3. <i>Los Fríos</i>	[Son popular]	Sol	Aa	6/8	8	16	4/16	4/4
4. <i>El Juan Lanas</i>	[Canción popular]	Do	AB	6/8	24	24	2/24	12/12
5. <i>Qué linda noche</i>	[Canción popular]	Do	Aa	3/4	8	16	2/16	8/8
6. <i>Aire suriano</i>	[Canción tradicional mi- choacana] <i>Allegro</i>	Sol	A_a ^{ms} (tema variado continuo)	3/4	24	48	2/48	24/24
7. <i>La Casada*</i>	[A dúo, en forma de minueto] Canción popular [tapatía] <i>Andante</i>	Sol	Aa ^a _a ^{ms} (tema variado continuo)	3/4	30	60	4/60	15/15
8. <i>Mi adorada copa*</i>	Canción [popular tapatía]	Fa	ABABA	2/4	32	64	4/64	16/16

Observaciones:

* Dos canciones populares con música original de Vicente Cordero y letra de Jesús AcaI Ilialiturri. Llamo la atención el hecho de que Clemente Aguirre escoge dos sones de Cordero para concluir el *Segundo Jarabe*, y dos canciones del mismo autor para concluir este *Sexto Jarabe*. De esta manera, en ambos casos transcurre una *evolución histórica* y estilística, comenzando el jarabe con sones antiguos para terminar con piezas modernas, creadas en la época en que Aguirre redactaba su *Colección*.

VII. Séptimo Jarabe (Segundo Jarabe Tapatio, primera parte)

Nombre de la pieza	Género declarado (e indicación de tempo o carácter, cuando se declara en el documento)	Tonalidad	Estructura <i>formal</i>	Metro	Total de compases (sin repeticiones formales)	Total de compases (real)	Proporción estructural (real)	TGR
1. [sinfonía]*	[Introducción]	Re	Aa	6/8	8	16	2/16	8/8
2. Vámonos a Atemajiac	[Canción popular tapatía]	Re	AB	3/4	13	26	2/26	12/12
3. La Severiana	[Son popular] <i>Allegretto</i>	Sol	Aa	3/4	8	16	2/16	8/8
4. El Butaquito**	[Son popular] <i>Allegretto</i>	Re	AB	6/8	24	64	4/64	16/16
5. El Quelele	[Son popular] <i>Allegretto</i>	Sol	AB	6/8	13	26	2/26	13/13
6. El Cajo	[Son popular] <i>Allegro moderato</i>	Si \flat	Aa	6/8	24	24	4/24	6/6

Observaciones:

* Como ya se señaló para el *Quinto Jarabe*, en la clasificación tradicional del son jalisciense la introducción de un jarabe se denomina *sinfonía*, con un sentido etimológico correcto, como proceso inicial de “consonancia”. En este caso, lo mismo que en los jarabes II, III, VI y VIII, se presenta una sinfonía breve de ocho compases, típica del antiguo *jarabe tapatio*. Esta es una de las razones por las que el *Quinto Jarabe* (con el que inicia esta *Segunda parte* de la *Colección*), no se considera estrictamente un jarabe tapatio.

** En el documento original aparece como un solo son con dos estrofas (temas melódicos A, B). Pero la parte B es conocida a partir de la Revolución mexicana, en el norte de México, como un son independiente con otra letra muy distinta (*Cuni, cuni, coconito...*) y con el título de *El coconito*, mexicanismo originado en la lengua yaqui (*kókono, kooboé*) para referirse al guajolote, *cócono*, pipilo o pavo mexicano (*Meleagris gallopavo*).

VII. Séptimo Jarabe (Segundo Jarabe Tapatío, continuación)

Nombre de la pieza	Género declarado (e indicación de tempo o carácter, cuando se declara en el documento)	Tonalidad	Estructura <i>formal</i>	Metro	Total de compases (sin repeticiones formales)	Total de compases (real)	Proporción estructural (real)	TGR
7. <i>El Tubero</i>	[Son popular]	Sol	Aaà"	6/8	16	32	2/32	16/16
8. <i>El Ahualulco</i>	[Son popular] <i>Allegro moderato</i>	Re	Aa	c	15	40	2/40	20/20
9. <i>El Durasno [sic]*</i>	[Son popular] <i>Allegretto</i>	La	Aaà"	3/4	24	48	4/48	12/12
10. <i>La Guacamaya**</i>	[Son popular] <i>Allegro</i>	La	Aaà'a	6/8	24	48	4/48	12/12
11. <i>La Coahuayana**</i>	[Son popular] <i>Allegro mosso</i>	La	Aaà"	6/8	16	40	4/40	10/10

Observaciones:

* Se conserva la escritura original de Aguirre para este título. Sin embargo en el texto de la partitura si se encuentra escrito correctamente "durazno". Enseguida en el mismo texto aparece la expresión "Desde la raíz hasta el hueso", con la palabra "raíz" sin acento. Se respeta esta escritura porque antiguamente en el habla rural de Jalisco era común la prosodia que refleja esta escritura, sin acentuar el fonema *i*.

** Los dos sones finales de este *Séptimo Jarabe* forman un díptico en que *La Coahuayana* opera como continuidad y variación de *La Guacamaya*.

VIII. Octavo Jarabe, “Cantos populares jaliscienses” (Tercer Jarabe Tapatío)

Nombre de la pieza	Género declarado (e indicación de tempo o carácter, cuando se declara en el documento)	Tonalidad	Estructura formal	Metro	Total de compases (sin repeticiones formales)	Total de compases (real)	Proporción estructural (real)	TGR
1. [Sinfonía]*	[Introducción con el son popular de <i>El Borrachito</i>]	Do	Aa	3/4	8	16	4/16	4/4
2. <i>El Borrachito</i> *	[Canción popular tapatía]	Do	Aa	3/4	8	16	2/16	8/8
3. <i>Las Mañanitas</i>	[ídem]	Sol	ABA	6/8	16	32	4/32	8/8
4. <i>Los Papaquís</i>	[Son popular tapatío, <i>Vivo</i>]	Mi \flat	Aa	2/4	16	32	4/32	8/8
5. <i>Balona</i> [sic]	[Sinfonía de valona] <i>Moderato</i>	Si \flat	Aa	2/4	8	16	2/16	8/8
6. <i>Quiéreme, chata</i>	[Canción popular tapatía]	Si \flat	Aa	3/8	18	34	2/34	17/17
7. <i>La Paloma blanca</i>	[Ídem]	Fa	Aa	3/4	8	16	2/16	8/8
8. <i>Maria Facia</i>	[Guineo tradicional]	Fa	Aa	2/4	8	16	2/16	8/8
9. <i>La rosa morada</i>	[Canción popular]	Do	Aa	3/4	8	8	2/8	4/4

Observaciones:

* Piezas formalmente en Do. Sin embargo la sucesión de cromatismos en la melodía produce ambigüedad tonal asociada a la embriaguez; de allí el título de *El Borrachito*. (continuación):

IXa. Jarabe Largo (Cuarto Jarabe Tapatio)

The musical score consists of eight measures of music. Measures 1-2 are in 6/8 time, measures 3-4 in 3/4, and measures 5-8 in 3/8. The score is divided into sections labeled [IXa/1] through [IXa/8].

Nombre de la pieza	Género declarado (e indicación de tempo o carácter, cuando se declara en el documento)	Tonalidad	Estructura formal	Metro	Total de compases (sin repeticiones formales)	Total de compases (real)	Proporción estructural (real)	TGR
1. [La Vaquilla]*	[Introducción o sinfonía]	Re, Sol	ABA	6/8, 3/4	26	52	2/52	26/26
2. [Planta]	Tempo di Valz [sic]**	Re	Aa	3/8	12	20	1/20	20/20
3. [Minuete]***	Moderato	Re	Aaãã™	3/4	14	14	2/14	7/7
4. [Primer paseo]	[Paseo]	Re	Aa	3/4	4	8	2/8	4/4
5. [Primer vals]†	[Vals]	Re	AbaCDdã™	3/4	51	76	4/76	19/19
6. [El Tepic]	[Danza] Moderato	Re	ABb	2/4	24	40	4/40	10/10
7. [Segundo paseo]	[Paseo]	Re	Aa	3/8	12	12	4/12	3/3
8. [Segundo vals]	[Vals] Allegretto	Re	AaBb	3/4	28	40	4/40	10/10

Observaciones:

- * Vicente T. Mendoza (1956: 66) identifica esta sinfonía de mariachi con el son tradicional de La Vaquilla.
 - ** Vals tradicional de jarabe, o vals jalisciense en 3/8.
 - *** Ríos Toledano (1906: 2) usa este minuete como primera pieza de su propia *Colección de jarabes*, y la intitula “Jarabe favorito mexicano”.
 - † En este *Primer vals*, la sección C consiste en una variación instrumental sobre el son *Vámonos a Atemajac*, primera pieza del *Séptimo Jarabe*.
- (continuación):

The continuation of the musical score shows measures 9 through 16. Measures 9-10 are in 3/4 time, measures 11-12 in 3/8, and measures 13-16 in 3/4. The score is divided into sections labeled [IXa/6] through [IXa/8].

IXb. *Jarabe Largo* (Jarabe Corriente)

Nombre de la pieza	Género declarado (e indicación de tempo o carácter, cuando se declara en el documento)	Tonalidad	Estructura <i>formal</i>	Metro	Total de compases (sin repeticiones formales)	Total de compases (real)	Proporción estructural (real)	TGR
1. [Minuete inicial]*	Giusto	Re	Aa	3/4	10	10	2/10	5/5
2. [Vals]	Andantino	Re	Aa	3/4	8	8	2/8	4/4
3. [Primer zapateado]	[Danza]	Re	ABc	2/4	25	42	2/42	21/21
4. [Primer paseo]**	[Paseo]	Re	A	6/8	6	6	2/6	3/3
5. [Segundo zapateado]	[Danza]	Re	Aa	2/4	16	16	2/16	8/8
6. [Descanso]	[Descanso]	Re	Aa	2/4	16	16	4/16	4/4

Observaciones:

* Esta es la única pieza en toda la *Colección* que presenta un tempo metronómico ($1/4 = 112$ ppm), escrito por Clemente Aguirre.

** Este *Primer paseo* presenta influencia del *minuetto* italiano en 6/8, por contraste con los minuets inicial y final de este jarabe, más próximos al estilo de las secciones introductorias los *Dos Jarabes* de González Rubio, bajo influencia francesa y vienesa, del minuet en 3/4.

Jesús Jáuregui (2011: 25–104) documenta una muy amplia variedad de usos y acepciones del concepto “minuet” en la música tradicional del occidente de México, originalmente por influencia francesa y española en el siglo XVIII y con frecuencia en relación con repertorio religioso. Sin embargo a lo largo del siglo XIX y hasta muy avanzado el siglo XX, una forma instrumental, típica del mariachi jalisciense, adaptó la convención del *minué* en pasajes virtuosos (tanto para los bailarines como para los instrumentistas), sin canto, para intercalarse entre los sonetos de un jarabe. Es de este modo que el *Jarabe Largo* intercala tres minuets [IXa / 3; IXb / 1; IXb / 10] en secciones estratégicas para el acomodo proporcional entre secciones con distinto énfasis lírico o bailable.

IXb. *Jarabe Largo* (Jarabe Corriente, coda)

Nombre de la pieza	Género declarado (e indicación de tempo o carácter, cuando se declara en el documento)	Tonalidad	Estructura <i>formal</i>	Metro	Total de compases (sin repeticiones formales)	Total de compases (real)	Proporción estructural (real)	TGR
7. [<i>Segundo paseo</i>]*	[Casi polca]	Re	Aa	2/4	12	12	4/12	3/3
8. <i>El Palomo</i> **	[Son popular; casi polca]	Re	Aa	2/4	18	18	4/16	4/4
9. [<i>El Borrachito</i>] [†]	[Son popular]	Re	Aa	3/4	8	16	2/16	8/8
10. [<i>Despedida</i>] ^{††}	[<i>Minuete final</i>]	Re	Aa	3/4	12	12	2/12	6/6
11. <i>Estribillo</i> [‡]	[Canción popular]	Re (la)	A	2/4	6	6	2/6	3/3

Observaciones:

* Este *Segundo paseo* opera como “sinfonía” o introducción a la *Coda general* de la *Colección*, e igualmente a la coda de este *Jarabe Largo*, y asimismo como coda del *Jarabe Corriente*. Configura entonces una triple función estructural. Presenta el “estilo ranchero” que se caracteriza por su ritmo bailable inspirado en la polca; lo cual prosigue en el son siguiente, *El Palomo*, también en metro de 2/4.

** En su propia *Colección de jarabes*, Ríos Toledano (1906: 4) presenta con el título de *El Palomo* una versión muy distinta de este son, con los versos que inician diciendo: “En las torres de Morelia...”

† Al igual que el *Segundo paseo*, esta inserción del *El Borrachito*, como recursión del inicio del *Octavo Jarabe*, ejecuta una función estructural autorreferente que apoya la sensación conclusiva para este arreglo final.

†† El baile de pareja del *Jarabe Largo* concluye usualmente con este tipo de *Despedida*, que aquí repite casi literalmente el *stretto* con que inicia el *Jarabe Corriente*, formando con éste un arreglo simétrico.

‡ Este *Estribillo* tiene una función específica como pieza final del *Jarabe Largo* y de la *Colección* de Aguirre, y no como versos repetidos a lo largo de ningún jarabe. Además hay que observar que este *Estribillo* termina sobre el quinto grado (La), como si se invitara a repetir la *Colección* desde el principio (en Re), para cerrar un *ciclo perpetuo*.

Influencia de la Colección en la música de José Rolón

Además de la relación directa del *Cuarto Jarabe* de la *Colección* de Aguirre (*Introducción y cinco sonecitos*) con las *Tres danzas indígenas jaliscienses* (1928) de Rolón, asunto que se revisa páginas atrás,⁴⁷⁰ este compositor empleó dicha *Colección* como un catálogo de fuentes folclóricas para alimentar su propia música. Ejemplos paradigmáticos de ese uso son el Tercer movimiento del *Cuarteto para instrumentos de arco* (1935), enteramente basado en el *Aire suriano* (“Vida mía, tu tierra”, identificado como son tradicional p’horépecha, pieza VI/6 en la *Colección*), y el poema sinfónico *Zapotlán* (1925), en tres movimientos, con la siguiente configuración:

- I. *Campestre*, inicia con el tema de *El Becerrero* (I/5) y luego se desarrolla con el tema de otro son, *Arenita de oro*, que no aparece en la *Colección* de Aguirre, pero por otra parte es un son muy antiguo, emblemático de Zapotlán, donde Rolón nació y creció.
- II. *Gallo romántico*, basado en un tema melódico “ranchero”, de carácter lírico-bucólico, inventado por Rolón y próximo al lirismo melódico de Antonio Gomezanda.
- III. *Fiesta*, basado casi enteramente en el son zapateado de *El Riflero* (I/6), con una velada adaptación del son *El mosquito* (VI/1) en la preparación previa a la Coda.

Debido al extenso uso popular de varios sones en ella contenidos, es difícil comprobar la influencia directa de la *Colección* de Aguirre sobre otros compositores mexicanos del siglo XX. Por ejemplo, de *Las Mañanitas* en las secciones V / 4 y VIII / 3 de la *Colección*, sobre el Tercer movimiento del *Concierto para piano n.º 3* (1936, rev. 1954) de José F. Vásquez, que éste pudo tomar directamente de la tradición vernácula. No obstante, la música de Rolón, fundada e inspirada en la *Colección* de Aguirre, operó como “imagen arquetípica” de la “música mexicana” en la época temprana del nacionalismo musical posrevolucionario, al grado de que los aires de la *Colección* se encuentran en influencias que traspasan la frontera cultural mexicana, por ejemplo en *El Salón México* (1932–36) de Aaron Copland (1900–1990) donde se escucha una paráfrasis de *El mosquito* después de la introducción (en seguida del solo de clarinete y con un tratamiento rítmico híbrido con el danzón moderno, y más tarde en una reexposición lírica instrumental, en el estilo de la moderna canción ranchera); después de esta derivación, son incontables las parodias subsecuentes a partir de los sones jaliscienses incluidos en la *Colección* de Aguirre, en lugares comunes del cine y la música orquestal norteamericana, en alusiones a México.

⁴⁷⁰ Vid. subcapítulo 3.2.4., sección IV – tabla 5.

3.3. Creación musical: obras propias

Antes de proceder a la descripción y estudio de la música compuesta por Clemente Aguirre, la siguiente sección (3.3.1.) tiene el propósito de esclarecer aspectos sobre los títulos de sus obras, de los que se tiene alguna información. Adentrándose en el tema de este subcapítulo, las secciones subsiguientes (3.3.2. – 3.3.4.), con los encabezados *Música para banda de alientos*, *Música para piano* y *Música vocal*, sintetizan los tres campos de instrumentación en el conjunto de la obra original de Aguirre. La razón para disponer dichas secciones en ese orden, es la de presentar una relación al mismo tiempo cronológica y jerárquica, ya que el compositor comenzó su carrera escribiendo música para banda, que más tarde reprodujo en adaptaciones de música para piano. Enseguida aparece su trabajo vocal, primeramente de carácter patriótico y cívico, y más tarde lírico, en el caso único de la *Jota Estudiantina*. Esta jerarquía también puede interpretarse proporcionalmente, pues Aguirre compuso casi sesenta partituras para banda de alientos que igualmente dejó en reducciones al piano, en contraste con sus muy escasas partituras vocales. Es natural, por consiguiente, que la última sección de este subcapítulo (3.3.4. *Música vocal*) muestre un desbalance respecto de las dos anteriores.

3.3.1. Títulos de piezas originales de Aguirre (selección por orden alfabético)

A Hidalgo

Véase la sección 3.3.4., sobre la música vocal de Clemente Aguirre.

Ecos de México

Marcha compuesta por Aguirre en la ciudad de San Luis Potosí, en 1884. En su versión original para orquesta sinfónica, tres bandas y dos pianos a cuatro manos, se estrenó en el Teatro Alarcón de esa ciudad durante las fiestas patrias de aquel año. Un año después, el 15 de septiembre de 1885 se presentó en el Teatro Degollado de Guadalajara con muy calurosa y emotiva recepción del público.⁴⁷¹ El título homónimo, *Ecos de México*, también de 1884, de Julio Ituarte (1845–1905), es una obra completamente distinta, que presenta una paráfrasis para piano sobre sones tradicionales mexicanos. Puesto que es la obra para banda más conocida e interpretada de Aguirre, la sección siguiente (3.3.2.) se ocupa de este tema.

Elena

Danza habanera; data de 1872. Clemente Aguirre la compuso en memoria de su hija Elena Aguirre Romero (1854–1862), quien para entonces habría cumplido la mayoría de edad. Este título se menciona entre las partituras que donó el gobierno

⁴⁷¹ La crónica de esta presentación la publicó Manuel Álvarez del Castillo (1886a).

de México para la fundación de la Biblioteca Americana de Caracas (1882–83).⁴⁷² También se sabe, por una nota impresa en *El Monitor Republicano*, que en versión para banda de alientos se estrenó en Guadalajara, y más tarde, a inicios de 1877, se dio a conocer en el Zócalo de la Ciudad de México con la Banda del 13.º Batallón de Infantería bajo la dirección de Juan Macías, alumno de Aguirre.⁴⁷³ La versión para piano fue editada por Wagner y Levien, de la Ciudad de México, en 1892; sin embargo actualmente esta obra está perdida.

El paso del cojo

No se sabe casi nada de este vals, sino que Aguirre lo escribió en 1855 como sátira respecto los últimos momentos de la dictadura del general Santa Anna, quien había perdido una pierna durante la Primera Intervención Francesa, en 1838, y por lo cual fue bautizado popularmente como “El Cojo” o “El Mocho”. Estos adjetivos se extendieron más tarde a los fanáticos católicos llamados “mochos” —adeptos a Santa Anna—, y quienes reorganizaron al Partido Conservador que empujó a la Guerra de Reforma.⁴⁷⁴

Hay que recordar que Aguirre estuvo presente en la batalla de La Angostura, en febrero de 1847, cuando Santa Anna ordenó la retirada de las tropas mexicanas mientras se presentaba una oportunidad única de victoria sobre las fuerzas norteamericanas invasoras. Sin embargo, el santanismo devino en dictadura después de la guerra con Estados Unidos, para culminar en agosto de 1855 en que por consecuencia del Plan de Ayutla, terminó para siempre el gobierno de “El Cojo”. Este vals parece haber promovido en Guadalajara la caída del régimen dictatorial, y es un antecedente de la polca-mazurca *La banda roja* (1861) como uso político de la música por el compositor, en un contexto histórico específico. Se ignora si este vals hubiese tenido alguna relación con el son de *El Cojo*, incluido en la *Colección* de Aguirre, y que fuera ampliamente conocido a partir de mediados del siglo XIX. La letra de tal son dice: “Soy cojo de un pie, y no puedo andar; sólo al ver a usted, suelo no cojear”; en todo caso es un ejemplo de símil musical, con una significativa connotación política.⁴⁷⁵

⁴⁷² Cf. Baqueiro Foster, *Revista Musical Mexicana*, t. II, n.º 2, pp. 27–32, Ciudad de México, 21 jul. 1942.

⁴⁷³ *El Monitor Republicano*, Ciudad de México, 14 ene. 1877, p. 3.

⁴⁷⁴ Cornejo Franco (1959: 50) defiende la idea de que “la locución *mocho* tuvo origen en la frontera Norte del país en el segundo tercio del siglo pasado, para designar a los soldados del ejército de línea”, que se unieron a las fuerzas conservadoras, y que “llevaban el tocado (chacó o kepi) incompleto (mocho) de la falda, pues sólo tenía visera al frente”. Al respecto también llama la atención el título *El chacó*, pasodoble torero que Aguirre compusiera para las corridas en la Plaza de Toros “El Progreso” de Guadalajara, en plena Guerra de Reforma.

⁴⁷⁵ Irónicamente, al final de la gestión de Jesús Reyes Heróles como titular de la Secretaría de Educación Pública, se emitió un anuncio en radio y televisión nacional, popularmente conocido por la frase “En febrero son las inscripciones”, y el cual a partir de 1985 se escuchó en los estados de la República mexicana como parte de un programa de fomento al ingreso a la

El Pescador

Chotis para piano, también en versión para banda de alientos; están extraviadas ambas versiones. Clemente Aguirre lo escribió en 1873. Alfredo Carrasco afirma que “la producción del maestro Aguirre la constituyen en su mayoría piezas bailables, entre las que descuella su célebre chotis *El Pescador*, que alcanzó la popularidad nacional”.⁴⁷⁶ Por su parte, Pérez Gutiérrez (1994) dice que *El Pescador*, junto con la polca-mazurca *La banda roja* (1861), fueron “conocidas en España a fines del siglo XIX gracias a la labor de difusión del director de bandas mexicano [José Encarnación] Payén”.⁴⁷⁷ Posiblemente a esto se deba el comentario de Santoscoy (1885: 2), “su nombre [de Clemente Aguirre] muchas veces ha recibido aplausos en el extranjero, en donde no pocos inteligentes profesores han alabado las producciones de nuestro maestro”.

El son de la lira

Gracias a la nota de Clemente Aguirre publicada en Guadalajara, en *El País* el 16 de enero de 1862,⁴⁷⁸ sabemos que el compositor tenía expreso interés en la literatura hispánica, en particular la del hispanista y crítico literario Mariano José de Larra (1809–1837), y seguramente la de otros autores que le fueron próximos a Aguirre por influencia de Alberto Santoscoy, Esther Tapia, Jesús Acal, y otros escritores amigos suyos. El estilo literario de dicha nota transmite el pensamiento refinado de un hombre culto, educado en principios literarios desde la época juvenil en que Aguirre estudió en Guadalajara bajo tutela del músico y erudito Jesús González Rubio.

En forma directa o indirecta, el título de este vals —que se estrenara en 1861, durante los bailes en el antiguo edificio de la Universidad de Guadalajara con la Banda de Música del 5.º Batallón de Infantería— hace eco en estilo romántico, figurado, del *Prólogo sobre los modos de leer y escribir según la Methología de Fulgencio*, texto asociado al *Arte de Trovar* (1433) de Enrique de Villena (1384–1434):

Lírico es hablar loando o denostando en metro, y hubo este vocablo lírico de lira, porque en los tiempos antiguos la habían por muy dulce instrumento, queriendo decir que el hablar en rima fuese así dulce como el son de la lira, y aun porque el son de la lira es ordenado de ciertas sílabas, la cuenta de las cuales añadiendo o menguando la dulzura del son se perdería, y porque el hablar rimado es artizado de cierto compás y sabidas

escuela primaria pública. La música que acompañaba ese anuncio era *El Cojo*, cantada por un coro infantil, en una versión muy cercana a la que presenta Clemente Aguirre en su *Colección*.

⁴⁷⁶ Cf. Carrasco, 1922: 72–73.

⁴⁷⁷ Es posible que la música de Aguirre haya sido llevada a Madrid anteriormente, como parte de la gestión cultural del general jalisciense Ramón Corona cuando fue embajador de México en España (1874–86); sin embargo, hasta donde ha sido posible consultar, los archivos españoles no conservan partituras del compositor jalisciense.

⁴⁷⁸ Réplica de Aguirre a la polémica con Mendoza Ciprés, de la cual se ocupa el subcapítulo 2.1.

sílabas,⁴⁷⁹ el cual pasando [el tiempo] se perdería este vocablo, *rimo*, [como] llamaron al tal hablar lírico.⁴⁸⁰

Por otra parte, la tradición de la *valse espagnole*, a la cual contribuyen los compositores William Vincent Wallace (1812–1865), Olivier Métra (1830–1889) y Josef Hellmesberger Jr. (1855–1907), se vincula con esta pieza de Aguirre, más en la dirección de Wallace, en que no aparecen temas “gitanos” ni melodías asociadas al pasodoble torero —como sí ocurre en Métra y en Hellmesberger—, sino en un estilo más próximo a la canción castellana de mediados del siglo XIX, filtrado en el sutil afrancesamiento de los temas.⁴⁸¹ De hecho el componente *español* no aparece con claridad en la temática del *Son de la lira*, de Aguirre, sino hasta el inicio del Trio:

Moderato
Trio

The musical score shows the beginning of the Trio section. It is written for piano in 6/8 time with a key signature of two flats (B-flat major). The tempo is marked 'Moderato'. The score starts at measure 83. The right hand plays a melodic line with eighth notes and rests, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. Dynamics are indicated as *pp*, *ff*, and *p*.

Ejemplo 1. “Tema español” al inicio del Trio del *Son de la lira* (cc. 83–86).

El vapor Chapala

Pieza musical extraviada, que data de 1868.⁴⁸² Su nombre alude al movimiento del famoso bote así bautizado, cuyo vaivén Aguirre relacionó con el ritmo de la polca. Esta pieza fue compuesta por encomienda de la Compañía de Navegación por Vapor en el Lago de Chapala, que ese año comenzó a operar con el estreno de dos máquinas de vapor, La Libertad (que naufragó trágicamente en 1889) y El Chapala. La polca la estrenó el compositor ese mismo año, en el antiguo muelle de Ocotlán, al frente de la Banda de Música de la Escuela de Artes y Oficios de Guadalajara. Acerca de la embarcación, los investigadores Peregrina y Lyon (1994: 41) recogen el siguiente testimonio, contemporáneo de esta pieza musical:

El vapor Chapala es un bote de quilla plana y rueda de popa, muy parecido a los comunes en los ríos poco profundos del oeste norteamericano: los únicos botes adaptados para el servicio de aguas poco profundas.

⁴⁷⁹ *Sic*, probablemente *artesado*, voz arcaica relacionada al ritmo y acento de los pies en el baile.

⁴⁸⁰ Cursivas mías.

⁴⁸¹ La música de Wallace le fue dada a conocer a Clemente Aguirre por el violinista Cruz Balcázar, quien en septiembre de 1840 alternó en la Ciudad de México en un programa en el que también se presentó el músico irlandés (cf. periódico *La Hesperia*, Ciudad de México, 12 sept. 1840, p. 4).

⁴⁸² Cf. Romero (1949: 20) ubica esta polca entre 1866 y 1870, correctamente.

Otro testimonio de primera mano, de carácter autobiográfico, dice lo siguiente:

Me embarqué en el vapor Chapala, complaciéndome en ver las azuladas y cristalinas aguas del lago, las muchas pequeñas y grandes canoas que lo surcan por todas direcciones, los risueños pueblecillos que lo circundan y la exuberancia en vegetación de sus riberas llenas de numerosas vacadas. El vapor Chapala puede contener hasta 80 toneladas y tiene una fuerza de 50 caballos, recorre de La Palma a Ocotlán 27 kilómetros en 2 horas y cuarto, visitando a la primera los miércoles y sábados de cada semana.⁴⁸³

Elvira

Esta danza de sabor cubano y andaluz fue compuesta por Aguirre como complemento de *Hasta más ver!*, ambas de 1881, y publicadas en la Ciudad de México por H. Nagel Sucesores. El *Catálogo de piezas de música III*, publicado en 1884 por Nagel, incluye el título *Elvira*, polca para piano del compositor tapatío Luis G. Palomar (1852–1928); sin embargo también publica un título homónimo como segunda parte del díptico de dos danzas de Clemente Aguirre: *Hasta más ver!* y *Elvira*, páginas 4 y 5, respectivamente, de la *Colección de las más populares y escojidas Danzas Habaneras para Piano*, de la misma empresa Nagel; colección que tuvo una segunda edición en 1897.⁴⁸⁴ Por otra parte, el catálogo de *Danzas Habaneras*, también de Nagel, para aquel mismo año de 1884, en el índice de la *Colección escojida [sic] de las más populares Danzas habaneras conocidas en el país* incluye el díptico: “Aguirre, *Hasta más ver!* – *Elvira*”. Sin embargo no existe ninguna documentación que permita elucidar la identidad del personaje referido aquí con el nombre de *Elvira*, tal vez una señorita de la sociedad potosina, considerando que en aquella época Aguirre radicaba en la ciudad de San Luis Potosí.

En las playas del Pacífico

Aguirre compuso este chotis luego de visitar el puerto de San Blas, en tiempos de su residencia en Tepic como director de la Banda de Música del 25.º Batallón de Infantería, en 1874.⁴⁸⁵ Por el diario oficial *El Estado de Jalisco* del 4 de mayo de 1875, se tiene registro de que ese año *En las playas del Pacífico* comenzó a formar parte regular de la programación de las bandas de música que se presentaban en la Plaza

⁴⁸³ Ramón Sánchez, 1894. Palabras recogidas en Ochoa Serrano (1998: 25, incl. nota al pie).

⁴⁸⁴ El Fondo de Propiedad Artística y Literaria del Archivo General de la Nación (Ciudad de México), conserva la edición 1897 de este díptico de Clemente Aguirre (ejemplar consultado en 1994 y 2017).

⁴⁸⁵ En su novela histórica *Los Precursores* (1908/2012: 227), López Portillo y Rojas sugiere que Miguel Meneses (con el nombre literario de “Don Teodomiro Gómez”) y Benigno de la Torre (bajo el personaje “Joaquín Sandoval”) hacen una excursión al puerto de San Blas, partiendo de Tepic. Es muy posible que en aquel viaje también hubiese concurrido Aguirre, mencionado en dicha novela junto con la descripción del estreno de *Ecos de México* en el Teatro Degollado.

de Armas de Guadalajara.⁴⁸⁶ En años subsiguientes la popularidad de esta pieza fue tal, que alcanzó por lo menos cuatro ediciones en versión para piano, por la casa editorial de Heinrich Nagel, de la Ciudad de México.

Además existe una edición espuria de *En las playas del Pacífico*, hecha por Rubén M. Campos,⁴⁸⁷ en la cual ese autor se permitió recortar y transformar la pieza, simplificándola según su criterio y añadiéndole un arpeggio continuo que por momentos recuerda el movimiento de una barcarola. Campos no aclara *in situ* que efectúa una paráfrasis de su propia invención, sino que coloca el nombre de Clemente Aguirre en el encabezado, como si fuera una obra de éste.

El tema inicial del chotis de Aguirre, compases 39–46 de *En las playas del Pacífico*, es el mismo que el tema inicial en la paráfrasis de Campos, simplemente transpuesto a un intervalo de quinta justa: Do en Campos, Sol en Aguirre. También el tema del *Trio* en el original corresponde al mismo tema de la sección segunda en la edición de Campos: Do en Aguirre, Fa en el arreglo espurio. El asunto requiere estudio aparte, para investigar cómo en el primer tercio del siglo XX los protomusicólogos mexicanos —Campos no es la excepción— tomaban decisiones íntimas, subjetivas y personales para obliterar parcial o totalmente la música regional, en aras de lo que entendían por “modernización” y “depuración”.⁴⁸⁸

El chotis *El Pescador*, de 1873 (perdido), es un antecedente musical directo de *En las playas del Pacífico*, una de las composiciones más celebradas del compositor, en versión para piano.⁴⁸⁹ Junto con el título *El vapor Chapala*, refleja el gusto del compositor por el movimiento rítmico y acompasado de las aguas, empleando metáforas características del romanticismo mexicano.

⁴⁸⁶ El texto periodístico (*loc. cit.*, p. 4) dice: “La [Banda de] Música del 25.º Batallón tocará en la plaza del Palacio [*sic*, por Plaza de Armas de Guadalajara] la noche del día de mañana, las piezas que constan en el siguiente Programa: pasodoble *Una fiesta en Compiègne*, por L. Vié; vals *La Esmeralda*, por Alexis Douard; obertura [de] *Martha*, de [Von] Flotow; concertante [*sic*] de [*La*] *traviata*, de Verdi; *mosaique* [*sic*] de [*II*] *pirata*, de Bellini; fantasía [sobre temas de *I*] *masnadieri*, de Verdi; y el sochottisc [*sic*] *En las playas del Pacífico*, de Aguirre. Director: Clemente Aguirre. A las ocho y media [de la noche]”.

⁴⁸⁷ Publicada en *El folklore musical de las ciudades*, 1930; pp. 300–301.

⁴⁸⁸ En la portada de su colección de “86 composiciones musicales mexicanas para bailar y cantar” (Campos, 1930: 293), Rubén M. Campos declara que conserva las “melodías intactas [*sic*] en las obras folklóricas [*sic*]” que recoge, donde inserta *En las playas del Pacífico*, de Aguirre, pero al mismo tiempo Campos se adjudica para sí la “Propiedad artística de las armonizaciones nuevas [*sic*!], asegurada conforme a la ley [*sic*]”. Esta práctica de Campos, que para la musicología actual sería juzgada como caprichosa e irresponsable, para mediados del siglo XX ya atrae la atención de Vicente T. Mendoza (1953: 67) quien, sin embargo, no atina en comprender la magnitud de la práctica espuria y transformadora de Campos.

⁴⁸⁹ A este respecto, dice el periódico *Juan Panadero* del domingo 9 de abril de 1876, pág. 2: “Me vinieron a contar que el inteligente maestro Don Clemente Aguirre está componiendo una polka-mazurka tan preciosa como todo lo que hace el distinguido autor de *Las Playas del Pacífico* [*sic*]”.

Esther

Partitura extraviada. Este vals data de 1862 y fue publicado en versión para piano por la casa de Heinrich Nagel, de la Ciudad de México. En el contexto de los conciertos y tertulias organizados en Guadalajara para reunir fondos en apoyo al Ejército Nacional ante la Segunda Intervención Francesa, Clemente Aguirre compuso esta obra en honor de Esther Tapia de Castellanos, conocida escritora y mecenas, adepta a la causa liberal y benefactora de músicos y artistas jaliscienses, para quien Benigno de la Torre también compusiera la mazurca *Esther!* (1885–86), el *Minueto en mi bemol* (1886) y el *Minueto en sol menor* (1889). Véase también, *La hija de las musas*, más abajo.

Estimulante

En algunos documentos este título aparece como *La estimulante*. Partitura extraviada, es una de las más reconocidas en la literatura histórica, como obra importante de Clemente Aguirre, quien hizo tres versiones de ella: para piano solo (1879), para banda de alientos (1879) y para clarinete solista y orquesta sinfónica (1887). Sobre esta obra, Aurelio Hidalgo (1966: 154) menciona que “El miércoles 7 de agosto [de 1887], en el Teatro Degollado [...] el clarinetista [Lorenzo] Santibáñez tocó *Estimulante* de don Clemente Aguirre, que [esa noche] estuvo dirigiendo la orquesta”. Por su parte, Mendoza (1953: 64) afirma que “en ocasiones [Aguirre] llega a emplear formas desarrolladas, como la gran polka de salón *La estimulante*”.

Flor de Esperanza

Mazurca-redova escrita en 1861, originalmente en versión para piano y violín, como se estrenó ese año, con dedicatoria al violinista Cruz Balcázar, y durante un recital en apoyo a la causa liberal constitucionalista, coorganizado por Clemente Aguirre y Esther Tapia. La nota publicada por R. J. Gutiérrez en el diario *El País* (Guadalajara, 6 de abril de 1861) la menciona como *La flor de la esperanza*, sin embargo el manuscrito original del compositor (versión para piano solo en la Biblioteca de la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara) comienza con una página de portadilla con escritura de Clemente Aguirre y el título *Flor de Esperanza*. Es muy posible que este título sea alusivo a la necesidad política del momento, en vísperas de la Intervención Francesa y en medio de angustiosas amenazas del Partido Conservador. El único vestigio que se tiene de la parte del violín es el manuscrito que conserva el Fondo Reservado del CENIDIM, en la Ciudad de México, en versión para violín solo, en Do, en lugar de la tonalidad original en Re; tal manuscrito procede de la colección de la señora Aguirre y Benavides, posiblemente la copista, de la ciudad de Chihuahua.

Jota Estudiantina

Véase la sección 3.3.4., sobre la música vocal de Clemente Aguirre.

La banda roja

Polca-mazurca escrita en 1862, con dedicatoria a la señorita Maura Ogazón y Rubio, hermana del gobernador liberal de Jalisco, general Pedro Ogazón. El título alude a un listón rojo, prenda de la homenajead. Este tema involucra la compleja trama política que se expone a lo largo del subcapítulo 1.4. del presente estudio.

La hija de las musas

Partitura extraviada. Este chotis data de marzo de 1862, en que Aguirre lo compuso en homenaje a Isabel Ángela Prieto de Landázuri (1833–1876). Por esos días, la joven Isabel era una sensación en Guadalajara: se publicaban y leían sus poesías, se representaban con éxito sus comedias, Juan Valle (1838–1865) y José María Vigil (1829–1909) le dedicaban poemas y, al lado de Esther Tapia aparecía al frente de las jóvenes mujeres liberales mexicanas que públicamente defendían a su país. La Sociedad Jalisciense de Bellas Artes la recibió como socia honoraria. Era hija de un renombrado capitalista panameño y en su familia tenían aversión a los franceses y mucha simpatía por los generales Ogazón y Zaragoza, en especial después de la victoria que estos consiguieron sobre las fuerzas conservadoras del general Leonardo Márquez en el Puente de Calderón, el 1.º de noviembre de 1860, tras la cual fue posible recuperar Guadalajara dos días más tarde. Su padre, Sotero Prieto,⁴⁹⁰ hizo donativos para el sostenimiento de las tropas mexicanas; su madre, no menos entusiasta por la causa republicana y liberal, protagonizó una obra teatral de aficionados para beneficio de los hospitales de sangre, que agotó las localidades y fue muy aplaudida. Varios de sus hermanos, muy jóvenes, se fueron al campo de batalla.⁴⁹¹ Páez Brotchie (1939: 6) afirma que “En la Biblioteca Pública del Estado se guardan dos preciosos autógrafos musicales del maestro [Aguirre]: *La Esclava*, danza cubana, y *La Hija de las Musas* [sic], schottisch”, sin embargo en la actualidad ninguna de esas piezas figura en el catálogo de tal acervo.

⁴⁹⁰ Sotero Prieto Olasagarre, fundador de la fábrica de hilados y tejidos La Escoba, en 1841, que luego dió pie a la creación de la fábrica y la comunidad obrera de La Experiencia, en Zapopan, actualmente incorporada al extremo norte de la mancha urbana de Guadalajara, Jalisco. Simpatizante del Partido Liberal, Sotero Prieto fue presidente del Ayuntamiento de Guadalajara en 1862, y durante su gestión expidió una disposición que prohibía el “retrógrado espectáculo” de las “diversiones de toros” en esa capital (cf. Guzmán Muñoz, 2008); asunto relevante para Clemente Aguirre, quien en 1859 y 1860 había sido colocado por los conservadores como director de la Banda de Música de la Plaza de Toros “El Progreso”, en represalia por haber colaborado con los constitucionalistas como director de bandas militares.

⁴⁹¹ Cf. *El País*, Guadalajara, 25 mar. 1862, p. 3: “*La hija de las musas*. Este es el título de un scotish [sic] compuesto por el distinguido profesor C. Clemente Aguirre, dedicado a nuestra ilustre poetisa la Srta. Isabel A. Prieto”. Datos facilitados por el historiador Rubén Rodríguez García, en Guadalajara, 2013.

La Potosina

“Polca corrida” compuesta por Clemente Aguirre en 1879, al poco tiempo de haberse instalado en la ciudad de San Luis Potosí. El título probablemente alude a una dama de la sociedad potosina, cuyo nombre no ha podido identificarse. Por su vivaz llamado al baile, esta pieza alcanzó fama en versión para piano, con al menos cuatro ediciones por la empresa H. Nagel Sucesores (1884, 1891, 1893, 1897). Además, junto con *Los pollos tepiqueños*, es uno de los mejores ejemplos del ingenio humorístico del compositor, particularmente por *retratar musicalmente* la carcajada de una alegre joven (inicio de la Coda, cc. 78–79, con repeticiones en 87 y 91), que tiene eco en otras *risas* (cc. 80–81):



Es muy posible que Aguirre ya hubiese tenido anteriormente la tarea de simbolizar la risa en la pauta, según se observa al final del son *El butaquito* en su *Colección de jarabes*. Sin embargo, en ese caso Aguirre no explicita el símil musical, sino que sugiere una risa *ad libitum* sin comprometer la escritura en la pauta y escribiendo solamente tres silencios de corchea:

[Allegretto]

En el índice mecanuscrito inserto al final del ejemplar de la *Colección* en la Biblioteca Nacional de México, Mendoza hace un apunte a lápiz junto al título de *El Butaquito*, que dice: “jajajá [sic] Que [sic] risa me da (andaluz)”; insinúa que esta conceptualización de la carcajada es enfáticamente española, no mexicana. Al respecto llama la atención que Molina, en su *Vocabulario* de 1571, anota: “A ha ha, a a a [...] Ho ho ho, ha ha ha, del que se ríe”,⁴⁹² como si hiciera falta explicar esta onomatopeya a los hablantes de náhuatl, que hubiesen expresado la risa de otra manera.⁴⁹³

⁴⁹² Molina, *op. cit.*, II: 22.

⁴⁹³ Sobre el significado ritual de la risa en el México antiguo, *vid.* Johansson, 2006a: 69–80, 87, 93–94.

Por cierto que el uso cómico y lírico de la palabra entrecortada también aparece con silencios de corchea en la canción *Qué linda noche*, continuación de *El Juan Lanás* en el *Primer Jarabe Tapatio* (Sexto Jarabe de la *Colección*). Dicho uso, lo mismo que la melodización y la temática de ambas piezas son muestra de la influencia de la zarzuela española en la escritura musical de Aguirre:



Las Flores de Puebla

Vals para piano, su nombre corresponde a un gesto de gratitud del compositor, quien en 1877 fue nombrado miembro honorario de la Sociedad Filarmónica de Puebla.⁴⁹⁴ En la literatura hispanoamericana del siglo XIX, el sema *flor* es un símbolo común en que converge la delicadeza femenina y poética, por ejemplo, en el *Ramillete poético del bello sexo hispanoamericano*, publicado en París en 1875, que a partir de entonces fuera distribuido en distintas capitales de América Latina. La portada de la partitura de Aguirre en edición de Eusebio Sánchez (1886) que se reproduce al final del presente capítulo, muestra una litografía de José María Iguíniz, de Guadalajara, con una guirnalda de flores hecha de begonias y rosales en torno a un medallón con la imagen de la Catedral de Puebla y con el nombre de esa ciudad atravesado por tallos espinosos, probablemente como referencia simbólica a la Batalla de Puebla, del 5 de mayo de 1862.

La Tlaxcalteca

Este título no se refiere al estado de Tlaxcala. Alude a la belleza de las mujeres originarias del pueblo del compositor, en el barrio con ese nombre, en un principio poblado por tlaxcaltecas, a partir de 1539. En este sentido Luis Enrique Orozco escribe: “Otra inagotable fuente de agua se halla al Norte [*sic*] del poblado [de Ayo, Jalisco]. Llámánle Ciénega de Tlaxcala, y surte de agua las huertas y trigales de su contorno”.⁴⁹⁵ La danza habanera con este nombre la compuso Aguirre en 1874 y apareció publicada más tarde junto con *Los pollos tepiqueños*, *Hasta más ver!* y *Elvira* en la *Colección de danzas habaneras* publicada por H. Nagel Sucesores, en la Ciudad de México. Por su estilo fresco y alegre, estas danzas, como la polca *La Potosina*, son muy representativas de esta faceta del compositor.

⁴⁹⁴ Santoscoy, 1885: 2.

⁴⁹⁵ Orozco, 1947: 13.

Los pollos tepiqueños

Esta danza de carácter imitativo, compuesta por Aguirre en 1874, se sirve de un doble sentido del compositor: en la versión para piano, mientras la mano izquierda ejecuta un acompañamiento de danza habanera tradicional, la mano derecha utiliza apoyaturas con un movimiento que recuerda los gestos y saltos de un ave de corral. El doble sentido consiste en prestar a la libre interpretación el significado de la palabra “pollo”, según la burguesía mexicana, que por influencia de la europea y norteamericana (*chicks*) así nombraba a los jóvenes, hombres y mujeres en busca de casamiento; uso que también alcanzó popularidad en el costumbrismo hispanoamericano del siglo XIX, a lo que contribuyó mucho la obra literaria de José T. Cuéllar.⁴⁹⁶



Fig. 3. Inicio de la danza habanera *Los pollos tepiqueños*, cc. 10–16, “entrada de los pollos” (*acciaccaturas* o “apoyaturas breves” tocadas por la mano derecha); este recurso semiótico produce varios niveles de simbolización humorística: la imagen de parpadeos o miradas rápidas entre jóvenes en flirteo (“pollos”); la imagen de un pollo que picotea y salta y mueve el cuello mirando al suelo para cazar bichos, e incluso la relación cómica entre estos conceptos de *pollo* y el de *apoyatura*. Todo ello hace de esta obra una de las mejores piezas cómicas escritas para piano por un compositor mexicano del siglo XIX.

En el contexto de la Guadalajara porfiriana, *El Correo de Jalisco* del jueves 13 de junio de 1895 hace un uso claro de esta expresión, en una burla a los músicos de la Banda de la Gendarmería bajo dirección de Aguirre, comparándolos con las jóvenes tapatías: “Es cosa bien sabida que los músicos de la Gendarmería se cuidan más del viento, del frío y de la lluvia, que las pollas de nuestra sociedad: éstas, cuando la lluvia se anuncia, permanecen en la Plaza y, cuando llueve, se trasladan a los portales, donde continúa el paseo”.⁴⁹⁷

⁴⁹⁶ Cf. Cuéllar, 1869 & 1890.

⁴⁹⁷ Vid. también *La Potosina*, más arriba en esta misma sección, por su contenido humorístico.

3.3.2. Música para banda de alientos

Con el avance del último cuarto del siglo XIX, gracias al trabajo de directores como Clemente Aguirre y José E. Payén, la instrumentación musical para banda alcanzó en México un nivel de profesionalización nunca antes existente, al grado que la técnica y las tareas involucradas rebasaron los proyectos escolares y académicos entonces vigentes.⁴⁹⁸ Las instrumentaciones originales de Aguirre permiten, en este caso, abrir un interesante campo de exploración para la musicología regional en torno a la banda de alientos, aunque la realidad cultural mexicana dificulta avanzar satisfactoriamente en esta dirección, según lo que a continuación se expone.

Si bien Aguirre escribió —como ya se dijo— alrededor de sesenta obras para banda de alientos, el descuido institucional y la falta de bibliotecas musicales públicas en Jalisco,⁴⁹⁹ condujeron a que solamente se conserve la orquestación original de cuatro de dichas obras: *Ecos de México*, *El iris*, *Jota Estudiantina* y *Las Flores de Puebla*. De estas cuatro sólo la primera de ellas se sigue tocando con regularidad, pero no en su versión original para orquesta sinfónica, cuatro pianos a cuatro manos y tres bandas, sino en su versión para banda sinfónica, como acostumbra tocarla la Banda de Música del Ayuntamiento de Guadalajara, la Banda del Estado de Jalisco y la Banda de Música de la 15.ª Zona Militar, así como otras bandas militares en las ciudades de México, Oaxaca y Veracruz, entre otras.⁵⁰⁰ Por otra parte, esta versión “reducida” es distinta en la práctica, entre la que históricamente interpretan las bandas jaliscienses, respecto de las que interpretan las bandas militares en otras regiones del país, con la proliferación de copias manuscritas y adaptaciones y arreglos subsecuentes hechos a lo largo del siglo XX. Esto quiere decir que al día de hoy no existe una versión editorial correctamente informada y documentada de la marcha *Ecos de México*, de Clemente Aguirre, que esté basada en fuentes primarias y haga un análisis crítico de las secundarias.⁵⁰¹

Junto con la *Marcha Zaragoza* (1867) de Aniceto Ortega (1825–1875), la marcha *Ecos de México*, de Aguirre, es la música orquestal más perdurable del nacionalismo liberal republicano, y estas dos composiciones juntas son consideradas como

⁴⁹⁸ Como efecto de esta situación, que Julián Carrillo (1964/1967: 29) califica como “circunstancia penosa”, el mismo Carrillo (quien en su infancia estudiara con Clemente Aguirre en la ciudad de San Luis Potosí) creó el curso de “Instrumentación para banda militar” en el Conservatorio Nacional de Música de México, en el año de 1910 (*loc. cit.*).

⁴⁹⁹ Hasta el día de hoy (2018) no existe en toda la entidad, ninguna biblioteca pública que se especialice en la conservación y documentación de partituras escritas por compositores regionales.

⁵⁰⁰ Se mencionan las ciudades de México, Oaxaca y Veracruz porque corresponden a zonas militares cuyas bandas de música conservan copias de *Ecos de México* e interpretan esta marcha de manera periódica.

⁵⁰¹ En este sentido, la edición profesional de esta marcha es una tarea que forma parte del presente proyecto sobre Clemente Aguirre.

“pilares históricos” de la moderna música nacionalista mexicana para orquesta.⁵⁰² A juicio de Agustín Yáñez, “*Ecos de México*, verdadero himno patriótico, debería ser el himno nacional [mexicano]”.⁵⁰³ Como ya se señaló antes, esta marcha la dio a conocer Aguirre en el Teatro Alarcón de San Luis Potosí, con un grupo formado por la orquesta teatral, más la Banda del 32.º Batallón de Infantería y la Banda de la Escuela Industrial Militar, el 15 de septiembre de 1884. Un año más tarde la marcha fue repuesta —aun con mayor éxito— por la Banda del 27.º Batallón de Infantería acompañada también con “grande orquesta” en el Teatro Degollado de Guadalajara, donde la marcha fue “aplaudida con entusiasmo” y dio a su creador, en las crónicas de los días siguientes, el epíteto de “inteligente como modesto e inspirado sacerdote del divino arte”.⁵⁰⁴ Sobre esta apoteósica presentación, Aurelio Hidalgo ofrece la siguiente crónica, basada en lo que publicó el periódico *El Litigante* de Guadalajara:⁵⁰⁵

Día 15 [de septiembre de 1885]. En conmemoración del grito emancipador dado por don Miguel Hidalgo y Costilla, benemérito cura de Dolores, se verificó [en el Teatro Degollado] una velada cívica, literario-musical, en la que destacó la marcha *Ecos de México* —entiendo que tocada por primera vez en tal forma— compuesta por el maestro jalisciense don Clemente Aguirre. Cuatro pianos tocados a cuatro manos, la orquesta de 80 profesores y 3 músicas militares [o sea, bandas militares] colocadas en los palcos segundos obedecieron la hábil batuta de Lorenzo Santibáñez, notabilísimo director de la [Banda de] Música del 27.º Batallón. El entusiasmo se convirtió en delirio y la marcha se repitió cuando ya las manos estaban cansadas de aplaudir y entre vivas frenéticos a Aguirre y a Santibáñez.

Testimonio que no resulta exagerado si lo comparamos con el de López Portillo y Rojas, quien estuviera presente en este estreno de *Ecos de México* en el Degollado:

Al terminar la primera parte del programa se ofreció al público, como grata sorpresa, la audición inesperada y no anunciada en el programa de los *Ecos de México*, obra del celebrado y glorioso maestro don Clemente Aguirre. Fue para ello dividida la banda en tres grupos: el principal y más numeroso ocupó el proscenio, con su director a la cabeza; los otros dos quedaron distribuidos en los palcos segundos, a uno y otro lado del arco del foro. Comenzó la pieza con un redoble marcial de tambores, luego se escucharon las cornetas [de infantería], y en seguida, el grupo central moduló el tema de una marcha fácil, animada y viril; poco a poco fue aumentando gradualmente la intensidad de los sonidos,

⁵⁰² Entendido tal nacionalismo como extensión del romanticismo y el modernismo mexicanos que afloraron a lo largo de los siglos XIX y XX, paradójicamente por presión e influencia de Francia y Estados Unidos, para definir a México como una moderna república “liberal”.

⁵⁰³ Yáñez, 1942: 63. Esta misma idea la sugiere Páez Brotchie (1939: 3): “Clemente Aguirre [es el] celeberrimo autor de la famosa marcha *Ecos de México*, equiparada en belleza por algunos con el *Himno Nacional Mexicano*”.

⁵⁰⁴ *La República Literaria*, año 1, t. II, Guadalajara, 1886–1887, p. 63.

⁵⁰⁵ Hidalgo, 1966: 141.

y al llegar a lo más elevado de su fuerza, uniéronse a ellos, los tambores y clarinetes de las galerías [del teatro], como ríos tributarios que hacen su confluencia con el río principal; y junto así aquel caudal de notas fuertes y metálicas, siguió corriendo abundante y magnífico, bajo la alta y sonora bóveda, hasta alcanzar tal punto de intensidad y resonancia, que no hubo quien no sintiera conmovidos en el fondo de su ser, los ocultos resortes de la vida y el entusiasmo. Y siguieron alternando entre sí las partes distintas de la composición, distribuidas en cantos de la melodía exquisita, desempeñados por el grupo central, a ratos, y a ratos por los *tutti* poderosos y arrebatadores de todos los instrumentos juntos, de todas las sonoridades reunidas, de todas las percusiones bélicas de la banda, produciendo con un conjunto tan arrebatador y magnífico, que arrastraba en su ímpetu hasta las naturalezas más tibias y desalentadas. El concurso [o sea, el público] fuera de sí y enardecido con aquel estimulante, prorrumpió en todo género de manifestaciones de entusiasmo; en tanto que el venerable e inspirado compositor se inclinaba en el foro con visible emoción para dar las gracias por tan calurosa acogida.⁵⁰⁶

Tal fue el interés popular que despertó la marcha *Ecos de México*, que al menos cada año, en el mismo Degollado, esa composición de Aguirre volvería a escucharse en versión de gran formato, provocando siempre honda impresión en los oyentes. Para la reposición de la obra en el concierto del 15 de septiembre de 1886, es muy ilustrativa la ya referida crónica de Manuel Álvarez del Castillo, que confirma la participación concertada de las bandas del 27.º Batallón de Infantería y la de la Escuela de Artes, junto con la orquesta del teatro.

Si bien para el público, tanto en San Luis Potosí como en Guadalajara, era una novedad escuchar una obra que concertara varias bandas de alientos junto con una orquesta sinfónica, Aguirre ya había tenido la experiencia de dirigir tres bandas en simultaneidad, por la necesidad de obtener una textura acústica voluminosa y polícroma en ocasiones especiales en que así fuere requerido. Es el caso de la presentación en conjunto de las bandas del 3.º Batallón Ligero de Jalisco y la de la Escuela de Artes y Oficios, más la del Hospicio Cabañas,⁵⁰⁷ según informa el periódico *El País* en su edición de los días 28 y 31 de agosto de 1869, en torno a la ceremonia de premiación de alumnos del Liceo de Varones de Guadalajara.⁵⁰⁸ El

⁵⁰⁶ López Portillo y Rojas, 1908/2012: 323.

⁵⁰⁷ La Banda de Música del Hospicio, compuesta por jóvenes internos, era la base para la Banda de Música de la Escuela de Artes. En ocasiones tocaban como un solo conjunto bajo esta última denominación, pero muchas veces, especialmente entre 1867 y 1871, también tocaban por separado. Nota: en *El País* (*cit.*) aparece por error “1.º Batallón Lijero”, lo correcto es 3.º Batallón Ligero.

⁵⁰⁸ Por cierto, en tiempos en que Adrián Aguirre, hijo del compositor, estudiaba en dicho plantel. El programa de la ceremonia referida consistió de dieciséis números: I. Obertura de *Fra Diavolo*, de Daniel-François Auber; II. Informe del rector del Liceo de Varones de Guadalajara; III. Fantasía sobre temas de *Norma*, de Vincenzo Bellini; IV. Distribución de premios; V. Fantasía sobre temas de *Guillermo Tell*, de Gioachino Rossini; VI. Poesía leída por el ciudadano José Monroy y canto coral en que alternaron el coro de alumnas del Liceo de Niñas y el del Hospicio; VII. *Ma là sola ohime! son io*, aria de *Beatrice di Tenda*, de Bellini; VIII. Romanza y coro de *Un*

impacto de este ensamble fue tal sobre la cultura popular tapatía, que aún resuena en un testimonio personal captado en la literatura: “La orquesta de la Gendarmería, entreverada con la de algún regimiento y con la orquesta del maestro Clemente Aguirre tocaron duro y dale desde las ocho y media de la noche hasta las once que duró la ceremonia de premiación”.⁵⁰⁹ Evidentemente a partir de estas experiencias, Aguirre se interesó por la sonoridad pastosa y estereofónica obtenida con estos recursos, que por otra parte le eran conocidos desde su juventud, al escuchar repetidamente concertaciones y cruzamientos de bandas militares en los preparativos al combate y durante los procedimientos de guerra.

Tras el fallecimiento de Aguirre, *Ecos de México* comenzó a tocarse aun con mayor frecuencia por las bandas del ocaso del porfiriato.⁵¹⁰ Sin embargo, esta marcha comenzó a formar parte regular de la música de las bandas mexicanas a partir de septiembre de 1891, en que el gobierno nacional envió a la Banda de Música del 8.º Regimiento de Caballería, bajo la dirección del capitán José E. Payén, para tocar durante la Exposición Internacional de Minneapolis. Al llegar a esa ciudad, los músicos mexicanos bajaron del tren ejecutando *Ecos de México* de Aguirre y recibieron una calurosa bienvenida para luego ofrecer dos conciertos la tarde y noche del 15 de septiembre en el edificio de dicha Exposición.⁵¹¹ Al año siguiente Payén y su conjunto viajaron a España para tocar en los actos conmemorativos del IV Centenario del Descubrimiento de América; en esa ocasión volvieron a tocar *Ecos de México*,

ballo in maschera, de Verdi; IX. *Qui la voce sua soave*, aria de *I puritani*, de Bellini; X. *Nel sol quand'è più splendido*, cavatina de *Jone, ossia L'ultimo giorno di Pompei*, de Errico Petrella; XI. Fantasía sobre temas de *Ernani*, de Verdi; XII. *Esulti pur la barbara*, dúo de *L'elisir d'amore*, de Gaetano Donizetti; XIII. *Deh! tu calma, o Dio possente*, cavatina de *I vespri siciliani*, de Verdi; XIV. *Ines! mia dolce suora!*, dúo de *Maria Padilla*, de Donizetti; XV. *Chi vuol pistacchi e datteri*, coro de *Jone*, de Petrella, y XVI. *Himno Nacional*, de Nunó, siempre con acompañamiento de las bandas en mención (con información de *El País*, cit., pp. 3 y 4, originalmente con erratas en los títulos en italiano).

⁵⁰⁹ Testimonio de Maclovia “Cova” Cañedo (1859–1933), quien fuera esposa del arquitecto jalisciense Guillermo de Alba. Estas palabras fueron recogidas y aprovechadas en la novela histórica de Martín Casillas de Alba, *Confesiones de Maclovia*, 1995, pp. 214–215.

⁵¹⁰ Cf. Olavarría, 1968: 2368, 2378. Este tema se desarrolla más adelante, dentro de esta misma sección.

⁵¹¹ Cf. Anónimo, “Happy Mexicans”, *The Minneapolis Tribune*, 16 sep., 1891; p. 5. Reportaje desastroso: aunque con elogios a Payén y su banda, el periodista se limita a describir los festejos del cumpleaños de Díaz. Al final de la nota, con muchos errores tipográficos y ortográficos e incomprensibles omisiones, se mencionan las piezas del programa musical que incluyó, además de *Ecos de México*, de Aguirre, obras de Joaquín Beristáin (obertura *La primavera*), Ricardo Castro (*Aires Nacionales Mexicanos op. 10*), Genaro Codina (vals *Te volví a ver*), Miguel Meneses (marcha *Las Clases Productoras*, extractos de *La ninfa del lago*, obertura de *Atala, la reina de las hadas*) y Juventino Rosas (*Sobre las olas*). Para las composiciones de Castro y Aguirre, el periodista omite sus nombres y en su lugar publica el nombre Stuarde (*sic*), probablemente por una torpe confusión con Ituarte, Julio.

asimismo un 15 de septiembre.⁵¹² Una y otra vez en los festejos personales del presidente, la marcha de Aguirre volvía a tocarse, de manera que para inicios del siglo XX, *Ecos de México* se convirtió en el himno patriótico del régimen porfirista y en obra fundamental del repertorio de las bandas militares del país. En su *Reseña histórica del teatro en México*, Olavarría y Ferrari ofrece detalles de la celebración del tirano en su cumpleaños de 1902:

Siguiendo su galante costumbre, la señora Carmen Romero Rubio de Díaz reunió durante las primeras horas de la noche del 15 [de septiembre], en los espléndidos salones de Palacio Nacional, a las familias de sus principales amistades, que año por año acudían a felicitar al señor general Díaz. Los concurrentes presenciaron desde los amplios balcones los fuegos artificiales, y asistieron a la serenata de las magníficas bandas militares, bajo la dirección del maestro don Ricardo Pacheco,⁵¹³ quien dispuso así el programa:

- I. *Gran Marcha Bayard*, G. Wittman.
- II. Obertura *El Canto del Cisne*, de N. Bousquet.
- III. Vals *Adriana*, Charles Fargues.
- IV. Tercer acto de *Tosca*, de Giacomo Puccini.
- V. Gran Marcha de *Eduardo VII*, Camille Saint-Saëns.
- VI. *Rapsodia entusiasta*, L. Karren.
- VII. Fantasía *Un Viaje a Moscú*, Jules Pillevestre.
- VIII. Polca de concierto *Piccollinet*, Jules Pillevestre.
- IX. *Capricho*, *Preludios sinfónicos*, Franz Liszt.
- X. Marcha *Ecos de México*, Clemente Aguirre.

Llama la atención que la marcha del compositor jalisciense fuese la única obra mexicana incluida en el repertorio de aquella fiesta patriótica, confirmación de que el régimen dictatorial daba preponderancia a los europeos, deseando adular a embajadores, ministros y hombres de negocios invitados al festín. Pero también sobresale que *Ecos de México* sea la pieza última, previa al célebre “grito” anual,

⁵¹² Antes de la dictadura porfiriana, la fiesta conmemorativa de la *independencia mexicana* se celebraba el 16 de septiembre, “día del Grito de Dolores”. Al llegar a la presidencia, Porfirio Díaz ordenó adelantar la fiesta un día para hacerla coincidir con su cumpleaños.

⁵¹³ Capitán del Ejército Nacional, fue director de la Banda del Primer Batallón de Artillería con la cual hizo giras por la República mexicana y por Estados Unidos y Centroamérica. Autor de la marcha *El emblema de la paz* (1905), compuesta para la Exposición Internacional de Bandas de Música de Buffalo. Fue uno de los directores militares favoritos de Díaz durante los últimos diez años de su gobierno. Murió acribillado, al lado del caudillo Francisco Villa en la emboscada que se le tendió a éste en Hidalgo del Parral en 1923. Julián Carrillo (1964/1967: 29) habla brevemente sobre él, en un contexto de crítica y polémica pedagógica, ocurrida en 1910: “Dice el maestro [Ricardo] Pacheco que el Conservatorio [Nacional de Música de México] no sirve para nada, supuesto que él, que jamás estudió en plantel alguno, es quien hace las instrumentaciones para banda militar cuando los directores del Conservatorio lo necesitan, porque ellos no saben hacerlo”.

colocándose como símbolo nacionalista adoptado por Díaz, lo cual tal vez explique su olvido progresivo en los años que siguieron a la Revolución mexicana.

De acuerdo con lo que concluye el segundo capítulo del presente libro, la enorme fama que alcanzó *Ecos de México* no se corresponde con ningún afecto ni efecto institucional en apoyo del compositor, ni tampoco de su viuda, por parte de un gobierno despótico que no dispensó ni pagos por derechos de propiedad, ni pensión alguna compensatoria del uso continuo y público de la marcha.⁵¹⁴

En Jalisco perduró la tradición de tocar públicamente *Ecos de México*, al menos mientras hubo mandos militares en el gobierno estatal. De aquella costumbre sobrevive el testimonio de Miguel Pérez Gutiérrez (Colima, Col., 1908–Guadalajara, Jal., 1998), director de bandas, descendiente de la *familia musical* de Aguirre:

En el año de 1924 mi profesor Juan Villavicencio [Chávez] nos llevó al teatro Degollado a tocar *Ecos de México* con instrumentos de música de viento y con tambores de ritmos [redoblantes] y cornetas de infantería y trompetas de caballería, tocando con la banda de música compuesta por los alumnos de la propia Escuela de Artes y Oficios, y con dos pianos tocados por el señor [José] Rolón y [Juan Jesús] Niño Morones, estando presente en el teatro el general Álvaro Obregón.⁵¹⁵

El subcapítulo 2.7. del presente volumen ofrece detalles sobre estas presentaciones vinculadas a la propaganda partidista y nacionalista orientada en un principio por el general Obregón y después por Calles. Después *Ecos de México* pasó a una “segunda época”, más allá del contexto militar, para ingresar en las verbenas populares y las corridas de toros, lo que en Guadalajara se debió en un principio al mencionado Villavicencio, y más tarde en la Ciudad de México ocurrió por intervención del teniente coronel Genaro Núñez (1897–ca.1993), de origen yaqui,⁵¹⁶ antiguo director de la Banda de Música del Estado Mayor Presidencial, y cuya agrupación particular estaba compuesta sobre todo por músicos de la banda de la antigua plaza de toros El Toreo de la Ciudad de México.⁵¹⁷ Fue con esta banda taurina con la que Núñez hizo la primera grabación comercial de *Ecos de México*, para la compañía RCA Victor (Colección disco popular), en la Ciudad de México, en 1956, versión que enseguida tuvo amplia difusión en los estados de Hidalgo, México, Oaxaca y Veracruz.

⁵¹⁴ La Secretaría de Instrucción Pública ya había establecido desde 1891 el Fondo de Propiedad Artística y Literaria que tenía entre sus objetivos facilitar el pago de los derechos señalados por la ley.

⁵¹⁵ Tomado de Pérez Gutiérrez, de su texto leído en el homenaje a Aguirre que se ofreció en la Rotonda de los Jaliscienses Ilustres de Guadalajara, el 6 de noviembre de 1994.

⁵¹⁶ En Picún (2003: 27): “Genaro Núñez, jefe de la Banda del Estado Mayor. Maestro de música, buen director, simpatiquísimo yaqui, entre cuyas actividades estaba la de dirigir la banda en las corridas de toros”.

⁵¹⁷ Cf. Núñez, 1991.

Conocimiento de Aguirre sobre los instrumentos de la banda

El apéndice de *Fuentes documentales* que aparece al final del presente volumen, informa detalles sobre la mayor parte del contenido de los 38 volúmenes que integran la biblioteca musical de Clemente Aguirre la cual se conserva en el Archivo Histórico del Estado de Jalisco, y que se integra principalmente de orquestaciones para banda hechas por músicos franceses que le eran contemporáneos, así como arreglos para banda de la obra sinfónica de Richard Wagner, junto con un arreglo del mismo Aguirre sobre la 4.^a Sinfonía de Beethoven, también para banda. La abundancia de títulos, la variedad estilística y la notable riqueza instrumental en dichos volúmenes, junto con los numerosos testimonios escritos acerca de su trabajo de director con esas mismas obras,⁵¹⁸ documentan la maestría de Aguirre sobre este tipo de música.

La declaración de Castañeda (1970: 10), que insinúa que el director de bandas Isaac Calderón Vega (Numarán, Mich., 1860–Salvatierra, Gto., 1915), tan conocido por su orquestación de la *Marcha dragona*, fuese alumno y colaborador de Clemente Aguirre, hace suponer que durante la mayor parte de la segunda mitad del siglo XIX la influencia de éste fue muy importante sobre las bandas militares en la región del Bajío donde confluyen los estados de Jalisco, Guanajuato y Michoacán.

Además de la señalada habilidad de Aguirre como orquestador y director de banda de alientos, también hay documentación que lo acredita como virtuoso de la corneta y la trompeta y maestro de los demás instrumentos de la banda. La nota del periódico *El País*, publicada en Guadalajara el 11 de septiembre de 1862, y que a la letra dice: “¡Cuál admirábamos la destreza de [...] Aguirre en la corneta pistón!”, mueve a la pregunta de por qué Aguirre no escribió ni un método de pistón —precursor de la moderna trompeta—,⁵¹⁹ ni tampoco música de cámara para tal instrumento. La realidad histórica y social está detrás de tal ausencia: en el concierto referido Aguirre improvisa melodías sobre temas tocados al piano por las señoritas aficionadas, así como acompaña piezas populares y aires nacionales, en pleno fervor liberal y republicano ante la inminente Intervención Francesa. El apuro por organizar los conciertos, serenatas y bailes en honor de los jefes militares, cumplir las encomiendas del gobierno estatal y atender sus compromisos con la enseñanza en las escuelas públicas, además de hacerse cargo de las bandas en que era nombrado jefe, son factores que terminaron por configurar la mayor parte de la música compuesta por Aguirre. Así, tampoco dejó ningún tratado de orquestación para banda, ni de adiestramiento para ejecutantes de instrumentos de metal. En cambio, sus propios arreglos e instrumentaciones sirvieron a este fin didáctico que cumplió al tocar música propia y ajena con sus alumnos en la Escuela de Artes y Oficios. Es decir, que la música anotada por Aguirre constituye por sí misma un

⁵¹⁸ Cf. anónimos al comienzo de la *Bibliografía general*, al final del presente tomo.

⁵¹⁹ En el *Tratado sintético de instrumentación para orquesta sinfónica y banda militar* de Julián Carrillo (1948: 37–38): “Pistones o cornetines [...] El timbre poco noble [*sic*] del cornetín ha ocasionado que se le excluya de la orquesta, supliéndolo muy ventajosamente con la trompeta”.

“tratado” y una metodología por cuanto conforma un corpus que refleja sus conocimientos musicales y sus necesidades como profesor y director de banda.

Los restos documentales de la instrumentación original de *Ecos de México* también reflejan un amplio conocimiento de armonía, acústica y organología de la banda sinfónica. En opinión del exdirector de la Banda del Estado de Jalisco, Federico Palacios, “en *Ecos de México* Clemente Aguirre reunió por primera vez en el país, la banda de música —aquella que ejecutaba en las serenatas de la Plaza de Armas— con la banda de caballería y la banda de infantería, de modo que son tres bandas en una sola. La instrumentación tiene un aprovechamiento ejemplar”.⁵²⁰ Sin embargo, por las notas ya citadas del periódico *El País* (28 y 31 de agosto de 1869), se comprueba que la combinación de tres bandas era una práctica usual en el trabajo de Aguirre como director, al menos desde tiempos de la Segunda Intervención Francesa.

Palacios —quien nunca tuvo en sus manos la orquestación original de 1884–1885— se refiere en su idea, a que *Ecos de México* utiliza con destreza la combinación de modelos característicos en la instrumentación para bandas, pues emplea, por ejemplo, tambores redoblantes, bombo y cornetas en do como elementos típicos de la banda de infantería, con el grupo de metales completo, agregando las cornetas en fa como elementos de la banda de caballería, más la instrumentación de la Banda de Música de la Gendarmería del Estado de Jalisco, establecida en los bailes y las serenatas de Guadalajara y cuya plantilla instrumental aparece en las tablas 2 y 3 del subcapítulo 2.6., a lo cual Aguirre sumó la orquesta del Teatro Degollado, adaptada como ensamble sinfónico.

La búsqueda de sonoridades masivas con este tipo de combinación de grandes grupos instrumentales es una constante en la Europa del siglo XIX, por ejemplo, en los casos bien documentados y estudiados de Wagner y Berlioz. La introducción en México de la música del primero de ellos, por las bandas representantes del Segundo Imperio mexicano y con las que Miguel Meneses tuvo relación directa antes de establecerse en Guadalajara, es un tema expuesto en el subcapítulo 2.2. del presente trabajo. La introducción en Jalisco de la música de Berlioz es un asunto mucho menos claro y muy poco documentado, sobre lo cual se hace oír la voz del propio Aguirre en su réplica al filarmónico Mendoza Ciprés, en la página 3 del diario *El País* del 16 de enero de 1862, donde Aguirre hace una mención metafórica del compositor francés: “La persona contra quien [Mendoza Ciprés] dirige sus dardos, no muy limpios de veneno, jamás se ha creído un gran profesor, como no lo es nuestro *Berlioz*, nuestro crítico”. Esto quiere decir que Aguirre conocía —aunque nos sea imposible saber hasta qué punto— la obra de Berlioz, afamada por la gran densidad de sus texturas orquestales.

Al observar la historia de la instrumentación de *Ecos de México*, resulta convincente que Aguirre haya tomado todos los recursos orquestales a su disposición, para buscar novedosas texturas sinfónicas empleando una forma musical adecuada

⁵²⁰ Entrevista con Federico Palacios Jiménez, Guadalajara, septiembre de 1995.

y que le era predilecta desde la Guerra de Reforma,⁵²¹ sin jamás haber tenido la pretensión ni los recursos institucionales para componer una obra sinfónica de gran formato, ambición ajena a las necesidades culturales y sociales del público asiduo al Teatro Degollado en el último tercio del siglo XIX. También por esta razón, *Ecos de México* constituye un producto original que no centra su intencionalidad en la directa imitación de lo europeo, sino que manifiesta una propia voluntad por producir música en un contexto realista e inmediato y con fines políticos precisos en el contexto de la instalación del porfiriato en el estado de Jalisco.⁵²² En este sentido, la adecuada combinación de maderas y metales que Aguirre efectúa en *Ecos de México*, aprovecha sus mayores posibilidades dramáticas y expresivas, dándole a los metales el uso que demanda Julián Carrillo en su *Tratado sintético de instrumentación* (1948: 71): “Los pasajes de carácter marcial, así como los ritmos que puedan producir la impresión de sentimientos bélicos, se encomendarán al grupo brillante de metales: trompetas, cornetines y trombones”; autor que como ya se dijo antes, muy joven cursó estudios con Aguirre en la ciudad de San Luis Potosí, en tiempos en que éste compuso *Ecos de México*.

A partir de la Revolución mexicana (1910–17) y hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial (1939–45), la marcha *Ecos de México* siguió tocándose en Guadalajara varias veces cada año,⁵²³ tanto en versión para banda militar, como —gradualmente con menor frecuencia— en su versión original para orquesta, banda de caballería, banda de infantería y banda sinfónica. Para las fiestas patrióticas del 15 de septiembre de 1936, celebradas en el Teatro Degollado, inclusive se tocó con orquesta sinfónica y cuatro bandas militares, produciendo un estruendo que avivaba el nacionalismo popular de la época cardenista.⁵²⁴

Ritmo, métrica y simetría estructural en Ecos de México

Puesto que en *Ecos de México* la rítmica corporal debe concentrarse en marcar de manera clara y homogénea el ritmo de paso “ligero” en la procesión militar, el compositor representa esta rítmica por el metro 2/4 donde para cada compás el primer

⁵²¹ Como se explica al inicio de la sección 3.3.4., el himno *A Hidalgo* (1857) presenta la forma *IAaà”Bb’CD*, modificada en la forma que Aguirre emplea para *Ecos de México* (1884), *IABC,DEFg*.

⁵²² Tales *finés políticos* están expuestos en la documentación oficial firmada por el coronel Ignacio L. Montenegro (Archivo Municipal de Guadalajara, enero a marzo de 1885) y por el gobernador de Jalisco, general Francisco Tolentino (cf. Tolentino, 1887: 22), tema que expone el subcapítulo 2.4.

⁵²³ Esta periodicidad de *Ecos de México* durante la época señalada, está documentada tanto en los archivos Histórico Municipal de Guadalajara y de la Banda de Música del Estado de Jalisco, así como a través del periódico *El Informador*, que con frecuencia también publicaba los programas musicales.

⁵²⁴ “*Ecos de México*, de Clemente Aguirre, [con] Orquesta Sinfónica, Banda del Estado [de Jalisco] y [bandas] de Guerra, Policía y [de la Escuela] Politécnica”, anónimo, *El Informador*, Guadalajara, 15 sep. 1936; pp. 1–2.

tiempo (*fuerte*) significa “paso con el pie derecho”, y el segundo tiempo (*débil*) se refiere al pie izquierdo. Esta simetría es tal, que en *Ecos de México* la *mitad nominal* (cc. 72–73) recae en la segunda entrada de las *cajas* (tambores redoblantes) que enfatizan la actuación de la banda de guerra; mientras la *mitad real* (cc. 119) recae en la mitad del *Trio*, como punto climático de esa misma sección, en dinámica *forte*.

También es notorio que el segmento entre la segunda entrada de las cajas y la aparición del *Tema de las trompetas de caballería* conforma propiamente el segmento central de la partitura. En conjunto, este sistema de “mitades” resulta de un escalamiento geométrico de partes menores, de ocho y de cuatro compases, asimismo simétricas. En este sentido es importante notar cómo en la estructura métrica 2/4, 6/8, 2/4, el compositor conserva muy nítido el paso de la marcha regular, que nunca se suspende, para lo que sienta la base rítmica de la sección en 6/8 mediante el bajo marcado como si fuera 3/8+3/8 (acentuados como pulsos 1, 2), marcando la estructura simétrica interna del compás de 6/8. El resultado es un cambio de carácter dramático en la sección central de la pieza, sin suspender el sentido general de la marcha.

La tabla 6, enseguida, sintetiza los valores métricos, estructurales y temáticos de *Ecos de México*, en relación con su secuencia armónica por secciones, en las que asimismo se observan las simetrías internas de esta composición. De acuerdo con dicha tabla, las simetrías internas en *Ecos de México* configuran el total de sus repeticiones estructurales en períodos regulares de 8 compases, junto con ciclos mayores de 27 compases. Intuitivamente, Aguirre parece haber buscado una proporción entre las simetrías simples, múltiplos de 2, 4 y 8, respecto de estructuras asimétricas formadas de 9, 27, 41, 63, 71, 117 y 169 compases. El efecto en el oído, con el uso de este tipo de combinaciones, más la variedad temática de la marcha, forma un relieve discursivo que cíclicamente renueva interés en la memoria musical del escucha.⁵²⁵

⁵²⁵ Más adelante, la tabla 8 presenta esta información analítica de *Ecos de México*, por comparación con otras composiciones originales de Clemente Aguirre.

TABLA 6

Estructura formal de la marcha *Ecoss de México* (1884), de Clemente Aguirre:

Forma general:

IABC,DEFg

sección	cc.	metro	descripción	transiciones tonales (sintetizadas)*
<i>I</i>	1–8	2/4	<i>Introducción (Allegro moderato)</i>	I Sib–Fa–Sib
<i>A</i>	9–26	2/4	<i>Polca militar n.º 1</i>	I–V–I Sib—Fa—Sib
<i>B</i>	27–34	2/4	Cajas de guerra** y Tema de las cornetas de infantería	I Sib
<i>C</i>	35–55	2/4	<i>Polca militar n.º 2</i>	V–v⁵–V–vi⁵–V Fa—Do—Fa—Re–Do–Fa
,	56–72	6/8	<i>Puente armónico</i>	I–v⁵–V–I–V–v⁵/IV–I Sib—do–Fa–Sib—Fa–do/Mib—Sib
<i>D</i>	72–91	6/8	Cajas de guerra (c. 72) y cornetas de infantería (c. 76) y Tema de las trompetas de caballería (cc. 84–91)	I–V–IV–I–IV Sib—Fa–Mib–Sib—Mib
<i>E</i>	92–110	2/4	<i>Polca militar n.º 3</i>	V–I–vi⁵–IV–I Fa—Sib—Mib—Sib
<i>F</i>	111–130	2/4	Trío: Tema “del honor”, trompeta solista (<i>Quasi andante, dolce</i>)	IV–v³–I–IV–v⁵–I Mib–Lab–Sib–Mib—do—Sib
<i>g</i>	131–146	2/4	Coda	V–iii–IV–vi–IV–I–IV fa—Re–Mib–Sol–Mib–Sib–Mib

* No se explicitan las repeticiones de pasos armónicos por secciones (por ejemplo Sib–Fa–Sib–Fa), ni los acordes de paso. Las transiciones con este tipo de repeticiones o sucesión de acordes de paso se compactan y se expresan con el guion largo (para el mismo ejemplo dado, la información se compacta como Sib—Fa).

** La denominación “cajas de guerra”, común en las bandas de guerra en el Ejército Nacional Mexicano, es sinónimo de “tambor redoblante” en el ámbito civil. Técnicamente difiere en varios aspectos organológicos respecto de la denominación “tarola” en el ámbito popular.

Selección de elementos semionarrativos en la marcha *Ecos de México*, como secuencia de *estampas musicales* que recrean escenas militares mexicanas del siglo XIX (reducción al piano):



Fig. 4 (cc. 9–12). Inicio de la marcha (sección A, *Polca militar n.º 1*). El tempo ligero y el compás 2/4 en estilo de polca militar en la tonalidad de Sib mayor, facilitan la imagen de las tropas mexicanas aprestándose con valentía al combate.

Fig. 5 (cc. 25–30). Preámbulo e inicio de la sección B, entrada de las *cornetas de infantería*, con acompañamiento de tambores de marcha, característicos de la tropa de infantería (la textura de las *cajas de guerra* aquí es representada por la mano izquierda en el piano). Esta *estampa* recrea el inicio del combate de las tropas mexicanas contra el depredador extranjero.

Fig. 6 (cc. 35–38). Inicio de la sección C, *Polca militar n.º 2*, que en términos discursivos opera como una *recuperación* entre el primer combate y la consiguiente preparación (sección d, cc. 56–71) para la guerra.

Selección de elementos semionarrativos en la marcha *Ecos de México*
(continuación):

Fig. 7 (cc. 72–77). Preámbulo e inicio de la sección *D*, inminencia de la guerra ante el invasor que se aproxima: las *cajas de guerra* (tambores redoblantes) alientan la marcha de la infantería al frente del Ejército Nacional hasta, la entrada de las “trompetas de caballería” (c. 84–91, fuera de este ejemplo) que desatan la lucha táctica contra el enemigo.

Fig. 8 (cc. 92–99). *Polca militar n.º 3*, segunda *recuperación* después de la batalla; el suave arpeggio inicial sobre la escala ascendente en Fa produce un efecto de “optimismo” a pesar del conflicto transcurrido. Esta *superación del conflicto* a través de la resolución con una tonalidad mayor y un metro simple es un rasgo constante en la música de Aguirre, que nunca se detiene en la melancolía o la contemplación características en la música de una generación posterior de compositores jaliscienses encabezada por Benigno de la Torre, iniciador del modernismo musical regional.

Fig. 9 (cc. 111–116). Tema “del honor”: la briosa entrada en *Mib* mayor, seguida de un lirismo expresivo (*dolce*) junto con la continuidad de la marcha, producen la imagen musical-épica de un *himno de esperanza* que conduce hacia la *Coda* de la obra. Nótese la afinidad semiótica de estos conceptos respecto de otros dos títulos de Aguirre: la mazurca-redova *Flor de Esperanza* (1861) y la marcha *Honor militar* (1875), conceptos también presentes como metáfora musical en el himno *A Hidalgo* (1857).

Selección de elementos semionarrativos en la marcha *Ecos de México*
(continuación, última parte):

The image shows a handwritten musical score for the march "Ecos de México" by Clemente Aguirre. The title is written in a stylized font at the top. The score is arranged in six staves. The first staff is the title. The second staff is labeled "Cornetas" and "[Cornetín I]". The third and fourth staves show the main melody. The fifth and sixth staves show the accompaniment for the cornets. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Fig. 10. Copia manuscrita de *Ecos de México*, hecha ca.1945 por el trompetista y director Margarito Nápoles Padilla (1901–1990). Este fragmento muestra la entrada de las cornetas de infantería (en *sib*) dentro de la partichela del cornetín primero, señalado aquí entre corchetes. La preservación de la corneta natural, sin pistones, como parte de una interpretación históricamente correcta de esta marcha, tiene importancia no solamente por el apego al manuscrito original de Aguirre, sino porque además involucra valioso contenido semiótico y narrativo: si como sugieren los ejemplos anteriores, *Ecos de México* es una recreación subjetiva de escenas militares vividas por el compositor en el campo de batalla, cabe conjeturar que el símbolo de las cornetas de infantería opera como autorreferente del mismo Aguirre, quien con ese instrumento participó, en 1846 y 1847, como músico militar voluntario durante la Guerra de Intervención de Estados Unidos contra México. De este modo, Aguirre se representa a sí mismo dentro de su propia fantasía musical, a través del humilde instrumento asociado a su juventud. Documento consultado en 1995, en el Archivo de la Banda de Música del Estado de Jalisco, el cual conserva la totalidad de las partichelas de esta obra, en copia del mismo Nápoles.

Selección documental de música para banda de Clemente Aguirre (1/5):

Part. Directora Ecos de México Marcha por C. Aguirre

27 papeles y contr.

ARCHIVO DE JOSÉ SÁNCHEZ ARIAS

27 papeles y contr.

27 papeles y contr.

Fig. 11. Ejemplo de la primera generación de copias manuscritas de la marcha *Ecos de México*. En este caso, primera página del guion del director. El encabezado reza: "Parte Directiva *Ecos de México* Marcha por C. Aguirre". Tanto el tipo de caligrafía como el sello comercial del papel pautado, por H. Nagel Sucesores, señalan que esta copia debió haberse hecho entre 1889 y 1895. El sello en la parte inferior del documento, dice "Archivo de José Salomé Arias", propietario; inmediatamente a la derecha se observa el sello de recepción por parte de la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música, Ciudad de México, 1970.

Selección documental de música para banda de Clemente Aguirre (2/5):

9-41

Clarinete Solo *Ecos de México* *marcha* Clemente Aguirre.

adobe

Fig. 12. Parte del Clarinete solo, de la marcha *Ecos de México* de Clemente Aguirre. Copia manuscrita del director Margarito Nápoles. El Trio (sección E) aparece con la indicación “Mod[era]to Cantabile”, que en los manuscritos de Aguirre aparece como *Quasi andante (dolce)*. Archivo de la Banda de Música del Estado de Jalisco (consultado en 1995).

The image shows a page of handwritten musical notation for a conductor's score. The score is written on multiple staves. At the top, there are several staves of music. A handwritten note in the upper left reads "24 para CAJAS". In the center of the page, there is a section of music with the handwritten instruction "Banda de Infantería" and "ejec. de tambores" (execution of drums). Below this, there are more staves of music, some with dynamic markings like "(pp)". The score is densely written with notes, rests, and other musical symbols. There are some dark smudges and a vertical mark near the bottom center of the page.

Fig. 13. Guion del director (primera página) de la marcha *Ecos de México*, en versión del director Margarito Nápoles (ca.1945). Original en mal estado, con cinta adhesiva en el documento. En la parte superior se lee “24 para cajas” (sic) y al centro aparece la indicación de entrada para las “cajas de guerra” (o sea, tambores redoblatentes) como preámbulo y acompañamiento para la entrante “Banda de Infantería”. Archivo de la Banda de Música del Estado de Jalisco, Guadalajara (consultado en 1995).

Selección documental de música para banda de Clemente Aguirre (4/5):

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top left, the word "Guion" is written in cursive. The title of the piece, "Ecos de México", is written in a larger, bold cursive font across the top. Below the title, the name of the composer, "Clemente Aguirre", is written in cursive. The score itself consists of several staves. The top two staves are for the melody, with various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as "p". The lower staves are for accompaniment, with some staves showing rests. A circular stamp is visible in the upper right corner of the page, containing the text "BIBLIOTECA MÚSICA" and "MEXICO".

Fig. 14. Guion del director (parte superior de la primera página) de la marcha *Ecos de México*, en versión del director Nemesio Márquez Salcedo (1922–1997). Hecha en Guadalajara, ca.1950, esta copia forma parte de una tercera generación de réplicas del manuscrito original de Aguirre, junto con las partes de la misma composición, en la versión que todavía se ejecuta por la Banda de Música del Estado de Jalisco. Archivo de la banda en mención (consultado en 1995).

Flautas
Oboes
Clarinetes
Fagot
Trompas
Trombones
Percusión

Poco Lento

No. D MONOGRAMA EXTRA MARCA REG
24 PAUTAS

EL IRIS = POR CLEMENTE AGUIRRE

Fig. 15. Primera página del vals *El iris* (1865), de Clemente Aguirre, en versión para banda sinfónica. Copia manuscrita de la orquestación original, hecha ca.1945 por el trompetista y director Margarito Nápoles. Archivo de la Banda de Música del Ayuntamiento de Guadalajara (consultado en 1995).

7 **No muy movido**

Flautas y Oboes

Clarinetes y Saxofones

Cornos y Trombones

Tuba

p

p

p

p

Fig. 16a. Compases iniciales (7–13) del vals *El iris* (1865), de Clemente Aguirre. Reducción instrumental sobre el original para banda sinfónica (cf. página anterior).

95 **Pochissimo più mosso**

Flautas I y II

Oboes

Trombones

Tuba

p

p molto dolce espressivo

p

p

Fig. 16b. Compases iniciales (95–99) del tema *cantabile* en la primera parte del *Capriccio italiano* (1880), de Piotr Ilich Chaikovsky. Versión para banda, del original para orquesta sinfónica. Se conserva íntegra la instrumentación excepto para los trombones y tuba, que en el original corresponden a violonchelos y contrabajos.

Dos páginas atrás se reproduce el comienzo de la partitura del vals *El iris*, de Aguirre, en su versión original para banda sinfónica, que por su gran formato impide observar detalles importantes, lo cual motiva el ejemplo inmediato. De acuerdo con la reducción ilustrativa que se muestra en la página anterior, la conducción del tema principal produce un lirismo bucólico —característico en la música de Aguirre— en este caso *cantado* por las secciones de clarinetes y saxofones. Este lirismo corresponde al estilo romántico napolitano, también generalizado como “italiano”, según se le encuentra de manera comparable en las flautas, oboes y pistones del tema *cantabile* al término de la introducción del *Capriccio italiano op. 45* de Chaikovski, escrito en 1880 —quince años más tarde que la obra de Aguirre—, y cuyo comienzo se reproduce abajo del ejemplo de *El iris*. Son notorias las semejanzas entre ambos segmentos, en el ámbito del estilo en mención, a pesar de las grandes diferencias entre las dos obras, pues *El iris* (en Re mayor) es un vals de salón con la forma simple *iABACABA*, mientras que la composición de Chaikovski (en La mayor) presenta mayor complejidad temática y estructural, así como mayor duración. En ambos casos el pulso fuerte del compás está marcado por los instrumentos graves, en una tendencia claramente bailable en la pieza de Aguirre y menos bailable en Chaikovski, que sin embargo también explora el ritmo de la *tarantella*, más adelante en la misma obra. El inicio del tema melódico en anacrusa, con la melodía por intervalos de tercera a partir del *la* inicial, la dinámica suave, el metro ternario, el tempo moderado y el uso de los instrumentos agudos como *ecos* (flautas y oboes en Aguirre, flautas I y II en Chaikovski), completan los elementos propios de un estilo compartido por el romanticismo tardío, en que frecuentemente los modelos de instrumentación franceses o alemanes se emplean para “retratar” la lírica de las culturas melódicas del sur de Europa, particularmente España e Italia.

EL IRIS

VALS

PARA PIANO
POR
CLEMENTE AGUIRRE.

MÉXICO.

C. GODARD, editor - Pte de Palacio N.º 12.

Lit. de Salazar

REPRODUCCIÓN DE MÚSICA
DE
CARLOS GODARD
MÉXICO

Relación con la obra de otros compositores mexicanos

Por coincidencia con la obra homónima de Julio Ituarte (1845–1905), escrita como *capricho de concierto* para piano, y que también data de 1884, se produjo cierta confusión en torno al título de la marcha de Aguirre. Quienes en la Ciudad de México desconocían una u otra partitura, hacían falsas atribuciones a uno de los dos compositores. Pero la pieza de Ituarte utiliza los antiguos “aires nacionales” de *El Palomo*, *El Perico*, *Los enanos*, *El Guajito*, *El Butaquito* y *Las mañanitas*,⁵²⁶ y se trata de una obra de carácter virtuoso para piano, con los requisitos formales y estilísticos coherentes en relación con el instrumento, en una hibridación del romanticismo europeo de la época, con la lírica y rítmica considerada *típicamente mexicana*, que incorpora elementos de tradición andaluza, canaria y cubana; con influencia criolla, morisca y aun guineana, representativa de las principales migraciones que enriquecieron las culturas de México a lo largo de los siglos XVIII y XIX, bajo la expresión popular de los llamados “sonecitos del país”.

Por su parte, la obra de Aguirre no presenta indicios de ser una instrumentación, ni siquiera fraccionaria, de la pieza homónima de Ituarte. Si Aguirre se inspiró en “aires nacionales”, como los que recoge en su *Colección de jarabes*, el resultado queda sumamente vago, sin indicio claro de ningún “aire” tradicional en específico. El título *Ecos de México* parece referirse más bien a la sucesión de temas militares que integran esa marcha, con una *narrativa musical* que subjetivamente recrea escenas de las intervenciones extranjeras y la defensa nacional y popular del México del siglo XIX. Es posible que, al darse cuenta de la coincidencia de títulos, en 1893 Aguirre hubiese intentado recuperar el primer nombre de su obra, *Gran Marcha Altamirano*, como se le llamó en San Luis Potosí, en 1884; sin embargo ese intento ocurrió demasiado tarde, pues el título *Ecos de México* ya se había fijado en la memoria colectiva.⁵²⁷

No deja de llamar la atención la coincidencia cruzada o quiasmo involuntario entre Ituarte y Aguirre: mientras el segundo compila una de las colecciones de *aires mexicanos* más importante del siglo XIX, el primero es quien hace una adaptación pianística del mismo concepto de *aires*, que no de las mismas piezas;⁵²⁸ ambos

⁵²⁶ Todos los sonos mencionados, excepto *Los enanos* y *El Guajito*, aparecen en su propia versión dentro de la *Colección de jarabes* de Aguirre. Esta común inclusión confirma su sentido de “aires nacionales”, pues de manera popular y general, tanto en Guadalajara como en la Ciudad de México y otras ciudades de la República, eran tenidos como representativos del país entero, incluidos California, Arizona, Nuevo México y Texas. Este concepto está bien expuesto en Mendoza (1953, 1961, 1986).

⁵²⁷ La Biblioteca de la Facultad de Música de la UNAM conserva una copia manuscrita de la parte instrumental de piano a cuatro manos de la *Gran Marcha Altamirano*, mejor conocida como *Ecos de México*. La portada del documento en mención presenta el sello de su segundo propietario: “Eduardo Jesús Sierra. Pianista. Ago[sto] 3 [de] 1894”, músico activo en la ciudad de Chihuahua a fines del siglo XIX e inicios del XX.

⁵²⁸ La estrategia creativa de Ituarte, basada en una transformación de los sonos, recuerda además el trabajo que casi cincuenta años atrás había realizado Jesús González Rubio (maestro de Aguirre) con sus *Jarabes*.

escogen, casi simultáneamente, un mismo título para dos productos musicales bien distintos y que, no obstante, forman parte de un mismo momento histórico y un mismo círculo cultural asociado a la élite porfiriana. Tan temprano en la dictadura como lo fuera el año de 1884, el régimen político estaba consiguiendo la “unidad” estética de una propaganda a su favor, mediante el uso del lugar común del nacionalismo institucional.

El mote *ecos de México*, utilizado por la gente de la época para expresar lo “consabido” de una entidad cultural, se desprende del término literario *eco*, que describe a la composición poética en la cual aparecen partes comunes, como resonancias a lo largo de una pieza musical o literaria. El músico y periodista Alberto M. Brambila Pelayo (1884–1974) aporta su definición propia: “*ecos nacionales*, o bien, perogrulladas, máximas, refranes, sentencias, locuciones, modismos”, señalando un fondo popular.⁵²⁹ Otras obras artísticas de fines del siglo XIX que emplean esta advertencia genérica, son los *Ecos de Cuba* (1894), tres danzas para piano compuestas por el cubano Pedro Ávila González,⁵³⁰ y los *Ecos nacionales* del poeta mexicano Ignacio Manuel Altamirano,⁵³¹ sobre cuyo trabajo el crítico y también poeta Gutiérrez Nájera afirma: “Altamirano nos deja en verso cuadros admirables de la naturaleza mexicana. Pero esos cuadros son paisajes sin figuras. Para poetas que arranquen sonos broncíneos a la trompa épica, alentando el patriotismo, ahí están Justo Sierra y Díaz Mirón”; imagen elocuente sobre la sonoridad esperada del patriotismo mexicano en plenitud del porfiriato.⁵³²

Consideraciones estéticas sobre Ecos de México

La estética “autóctona” o abiertamente indígena que se percibe en piezas de la *Colección de jarabes, sones y cantos populares*, en cierto modo también está presente en *Ecos de México*; no en su *forma purista* como la interpreta, por ejemplo, la Banda Sinfónica de la Secretaría de Marina, sino en versiones pueblerinas que acostumbra a tocar las bandas municipales en los estados de Jalisco, Colima, Michoacán y Oaxaca. En estas versiones *Ecos de México* pierde su “esencia militar” como marcha, y suena más como una *polca perturbada* en su métrica binaria que por momentos tiende

⁵²⁹ Alberto M. Brambila Pelayo: *Ecos nacionales, perogrulladas, máximas, refranes, sentencias, locuciones, modismos, etc. “selección y arreglo”*, Guadalajara, 1927, 64 pp. Ejemplar en la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco.

⁵³⁰ Además, piezas musicales de autores mexicanos contemporáneos a Clemente Aguirre, que utilizan en sus títulos la palabra *eco* son *El eco del valle*, chotis de L. Castañeda; *Ecos de amor*, polca de Ignacio Tejada; *El eco de mi laúd*, vals de Juan G. Castañeda, y *Quejas sin eco*, mazurca de Trinidad Moreno; sin embargo no es posible afirmar que posean un común denominador estilístico o formal, derivado de tal palabra, sino de un uso popular y metafórico muy amplio y flexible, característico de la época.

⁵³¹ Con el antecedente del poeta español Ventura Ruiz Aguilera, autor de *Ecos nacionales* (1873), “leyendas patrióticas” de España, obra conocida por Altamirano, quien sin embargo, como dice Gutiérrez Nájera, se inclina más por el naturalismo romántico.

⁵³² Gutiérrez Nájera, 1890/1959, I: 420.

al pulso cíclico característico de los antiguos bailes indígenas como *uno sobre uno* ($1/1$) generalizado para la “danza de la lluvia” en el Altiplano mexicano y también en otras regiones circundantes.⁵³³ En este sentido llama la atención que haya sido un hombre de cultura yaqui, el director Genaro Núñez,⁵³⁴ quien hiciera la primera grabación comercial de *Ecos de México*, intensificando con ello el gusto por esta música en ambientes populares y rurales de distintas regiones del país.

La carga simbólica y el vigor instrumental del comienzo de *Ecos de México* tuvo impacto directo en el imaginario colectivo mexicano de fines del siglo XIX e inicios del XX más allá de los cuarteles y palacios gubernamentales. No parece casual, pues, que el joven Silvestre Revueltas (1899–1940), quien se decía devoto de la sonoridad de las bandas populares desde su original Santiago Papasquiari, en Durango, hasta el final de su infancia en Guadalajara, adquiriese muy temprano timbres y pulsiones de la música de Aguirre, que sin duda escuchó con la Banda de la Gendarmería bajo la dirección de Barducci.⁵³⁵ Si así fuera, entonces valdría considerar la semejanza entre el comienzo de *Ecos de México* y el tema principal del “Baile” enseguida del solo de trompeta del primer movimiento del *Homenaje a García Lorca* (1936).⁵³⁶ Empero, el espíritu bucólico y épico en los motivos característicos de la música de Aguirre, se tornan acres en Revueltas, acaso como un signo de decepción por las promesas huecas del humanismo del siglo XIX, que el duranguense expone con profunda ironía.⁵³⁷

⁵³³ Danza de la lluvia que se asociaba a la fiesta de Xipe Totec, particularmente en lo que Torquemada describe en el “baile *toxcachochola* [*sic*] que quiere decir saltos o baile de la fiesta seca, por cuanto se hacía una orden de pedir agua, por la seca que había en este mes quinto, llamado *toxcatl*” (*Mon. ind.*, 1615, vol. III, libro X, cap. XVI, ed. 1978: pp. 381–383). La descripción de este baile hierático, con saltos continuos, periódicos, verticales y uniformes sobre el suelo, conlleva la imagen musical del metro $1/1$. Para mayores detalles sobre este asunto *vid.* Pareyón, 2018 (cap. 6.3.).

⁵³⁴ Picún (2003: 27): “Genaro Núñez [...] simpatiquísimo yaqui”, *cit.* en páginas anteriores.

⁵³⁵ En *Silvestre Revueltas por él mismo* (1989: 28): “En Santiago Papasquiari [...] me ponía a limpiar frijoles y a tocar una flauta de carrizo. Después toqué el violín. Lo empecé a estudiar allá por Colima, por Ocotlán, por Guadalajara. [...] Hice progresos rápidos y tocaba piezas y canciones populares o las improvisaba. Hice mi primera aparición en público cuando tenía once años [o sea, en 1910], en el Teatro Degollado de Guadalajara”.

⁵³⁶ Existe documentación acerca de las interpretaciones de *Ecos de México*, de Aguirre, con bandas que tocaban en el centro de Guadalajara durante la primera estancia de Silvestre Revueltas en esa ciudad, en especial la Banda de Música de la Gendarmería, en aquellos años bajo la dirección de Ugo Barducci: *e.g.* Anónimo, “De la República: Jalisco”, *La Gaceta de Guadalajara*, Guadalajara, domingo 30 oct. 1910; p. 3.

⁵³⁷ Acerca de la *estética de la ironía* en la música de Revueltas y la obra pictórica de José Clemente Orozco, *vid.* Pareyón, 2018 (cap. 5.3.).

Clemente Aguirre (*Ecos de México*, 1884):



Silvestre Revueltas (*Homenaje a Federico García Lorca*, 1936):



Fig. 17. Comparación del motivo inicial de la marcha *Ecos de México*, sobre el motivo inicial (sección 1, cc. 18–20) del *Homenaje a García Lorca*. En la marcha de Aguirre (*Allegro moderato*) este motivo es ejecutado por un flautín, lo mismo que en la obra de Revueltas (*allegramente e marcato*). La acentuación marcada en el segundo caso añade una *gestualidad irónica* sobre el modelo superior. Es posible que la rítmica atractiva y la espasmodia melódica al inicio de *Ecos de México*, perduraran en la memoria musical de Revueltas, incluso de manera inconsciente, hasta aflorar en su propia producción muchos años después de haber escuchado la marcha de Aguirre en Guadalajara, en tiempos de la Revolución.

Actualidad de la música para banda de Clemente Aguirre

Aunque parezca obvio suponer que la Banda de Música del Estado de Jalisco tuviera por emblema la música compuesta por su fundador, en la práctica esto no es así; muy al contrario, tanto la dirección musical de dicha agrupación, como el propio gobierno del estado incurren en la desmemoria y la ingratitud repitiendo vicios del pasado porfiriano, según puede leerse en el siguiente anuncio público:

Para festejar su 125 aniversario, la Banda de Música del Gobierno del Estado de Jalisco, bajo la dirección del Maestro Federico Palacios Jiménez, realizará un concierto en el Teatro Degollado con un programa musical variado.

Palacios Jiménez calificó como un orgullo y una satisfacción dirigir al ensamble al cumplir su 125 aniversario, ya que han [*sic*] logrado una importante transformación en mejorar su calidad interpretativa y actualizar el repertorio para el público que los escucha en sus presentaciones de los jueves y los domingos a las 18: 00 horas en el kiosco de la Plaza de Armas de Guadalajara.

“Es una banda que ha cambiado, que ha logrado una importante transformación; presentamos programas muy diversos, de acuerdo a la temporada y pensado [*sic*] de acuerdo al mes o a la temporada en que se realizará.” Expresó el director de la Banda que cuenta actualmente con 48 músicos.

El director de la Banda comentó que para el concierto especial [del domingo 8 de junio de 2014] en el Teatro Degollado se presentará un programa que en la primera parte presentará [sic] temas musicales de películas como *Superman*, *La lista de Schindler* y *Cazadores del Arca Perdida*, y en su segunda, canciones del grupo de rock The Beatles como *Yesterday*, *Michelle* y *The long and winding road*.⁵³⁸

El sinsentido ético y estético en esta nota y la falta de conciencia histórica en esta agrupación musical, reflejan la incertidumbre y el desconcierto social de un país que transitó, en 125 años, de una tiranía afrancesada en la dictadura porfirista, a un despotismo capitalista donde la cultura musical regional no tiene ningún valor frente a las presiones del comercio norteamericano y anglosajón. Muy paradójico resulta el hecho de que la Banda de Música del Estado de Jalisco, fundada por un héroe de la Guerra de Intervención Norteamericana (1846–48), termine tocando “temas musicales de películas como *Superman*, *La lista de Schindler* y *Cazadores del Arca Perdida*”, y canciones de The Beatles, mientras el archivo histórico de la Banda se pierde para siempre.

En contraste con lo anterior, cabe señalar que con las cuatro orquestaciones para banda que todavía se conservan con música original de Clemente Aguirre (*Ecos de México*, *El iris*, *Jota Estudiantina* y *Las Flores de Puebla*), así como su arreglo sobre la 4.^a Sinfonía de Beethoven para banda de alientos (manuscrito original en el Archivo Histórico de Jalisco), aportan información para reconstruir la instrumentación para banda de otras piezas del mismo compositor que se conservan en versión para piano, toda vez que la orquestación efectuada por Aguirre se orienta por la ortodoxia y sobriedad armónica en la conducción de las voces (*vid.* primera página del vals *El iris*, 1865, reproducida arriba en versión para banda sinfónica), y en algunos casos, como sucede con la partitura de la barcarola-chotis *Ysabel* (*vid.* ejemplo enseguida), la propia reducción al piano ya presenta indicios de instrumentación para banda, señalados por el mismo compositor. En complemento, dada la proximidad de Aguirre con su alumno Julián Carrillo,⁵³⁹ a dicho efecto también podría emplearse el *Tratado sintético de instrumentación para orquesta sinfónica y banda militar* (1921/1948) del mismo Carrillo, lo que queda como tarea pendiente.⁵⁴⁰

⁵³⁸ Información tomada literalmente del sitio electrónico de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco: <https://www.jalisco.gob.mx/en/prensa/noticias/13523>, consultado el 6 de diciembre de 2017.

⁵³⁹ *Vid.* Carrillo, 1967: 301.

⁵⁴⁰ *Tratado sintético de instrumentación para orquesta sinfónica y banda militar*, 1.^a ed. 1921, Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México, 77 pp.; 2.^a ed. 1948, Talleres Gráficos de la Nación, Ciudad de México, 126 pp.

Barcarola. Clem. Aguirre.

Piano. Oboé. Sten.

Tempo tranquilo. Tenor. Con melancolía.

pp

Fig. 18. Comienzo de la barcarola-chotis *Ysabel* (1874) en la versión para piano publicada por A. Wagner y Levien (Ciudad de México, 1895); nótese cómo permanecen dos indicaciones instrumentales del compositor, procedentes de su orquestación para banda de alientos: en la anacrusa del canto de la *barcarola* aparece la indicación “Oboé” (sic, por castellanización de la época, del francés *hautbois*); mientras que al inicio del canto en *Tempo tranquilo* aparece la indicación “Tenor” (*Con melancolía*), que se refiere a la entrada del saxofón tenor.

LE
POLKA MASITA

POLKA
para Piano

POR
CLEMENTE AGUIRRE

3ª Edición.

Propiedad de los Editores
H. NAGEL SUC^{RES}
Calle de la Palma Núm. 5.
MEXICO.

REPERIDRIO DE MÚSICA
Calle de la Palma N.º 5.
MEXICO.
H. NAGEL SUC^{RES}

CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA

LIT. H. IRIARTE, MEXICO

3.3.3. Música para piano

La vida de Clemente Aguirre transcurre casi en paralelo histórico con el proceso inicial de profesionalización de la enseñanza del piano en el estado de Jalisco. Como ya se señala al inicio del subcapítulo 3.2., a propósito de la *Colección de jarrabes, sones y cantos populares* transcritos para piano, durante gran parte del siglo XIX ese instrumento queda restringido a unos pocos aficionados —especialmente señoritas de la élite local— que tocan en lujosas fincas de Guadalajara y en haciendas jaliscienses,⁵⁴¹ en una dinámica de coexistencia y gradual sustitución respecto de otros instrumentos de teclado cuya popularidad decreció con el lento pero seguro avance del piano, tanto en el ámbito social como en el musical.⁵⁴²

Para 1850 en Guadalajara aparece el registro de un músico tocando un piano de cola: el maestro italiano Luis Centroni (1815–1875),⁵⁴³ con frecuencia rodeado de un gran número de aficionados. Treinta años después, en 1880 hay en esa misma ciudad una docena de academias dirigidas por pianistas profesionales, a la vez que aparecen los primeros grandes concertistas jaliscienses: Benigno de la Torre (1856–1912), María Guadalupe Cano de Godínez (1857–1924), Elena Padilla (1871–1965) y Pedro Luis Ogazón (1873–1929), quienes ofrecieron conciertos con música de

⁵⁴¹ Haciendas como La Cofradía, propiedad de Luis Vizcarra y de su esposa Doña Manuela García Teruel, y más tarde de los hermanos Carlos y Juan Palomar; La Sauceda, propiedad de las familias Vizcarra y Palomar García Sancho; El Salitre, propiedad de Luis Vizcarra Abad y Arreola; la de Santa Lucía en el valle de Tesistán, adquirida en 1881 por Aurelio G. Martínez; así como otras fincas en los alrededores de San Juan de Los Lagos, de Tepatitlán, y del lago Chapala. Todas ellas contaban con suntuosos salones de baile, pianos y pequeñas orquestas con instrumentos europeos. (Para una aproximación general a este tema, cf. Iguíniz, 1951, I: 125, y Álvarez del Castillo Gregory *et al.*, 2003. Sobre los bailes y recitales en La Cofradía, *vid. Diario de Jalisco*, 7 oct. 1900, p. 1, donde incluso se menciona la actuación profesional del pianista y compositor Benigno de la Torre, junto con la orquesta bajo la dirección de Diego Altamirano).

⁵⁴² Hasta muy avanzada la primera mitad del siglo XIX, en Guadalajara el clavecín tuvo la mayor preferencia entre los instrumentos de teclado. A esta tendencia responde la popularidad del *Tratado de música y lecciones de clave* por el ciudadano Mariano López de Elizalde, publicado en dicha ciudad, en 1821, por la Oficina de Petra Manjarés (Colección de Impresos Jaliscienses, documento 112/2703, Fondo Reservado de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco “Juan José Arreola”). Otro instrumento de teclado también muy común en ese tiempo era el armonio, aunque más bien restringido al ámbito religioso, privado, colegial y conventual.

⁵⁴³ La frecuente aparición de Centroni como militar, empresario, comerciante y profesor de piano y canto, exige la cautelosa mención en este contexto. Sin embargo no puede minimizarse su obra pedagógica al haber sido profesor de José Gómez España (1842–1923), eficiente pianista preparador, arreglista y compositor quien por muchos años trabajó en el Teatro Degollado y quien tenía su academia de piano en la calle de Ocampo número 30 (dos cuadras al sur de la academia de piano de Benigno de la Torre, en la calle de San Diego). En este sentido también hay que considerar la invitación honorífica que le hace a Centroni la Sociedad Filarmónica Jalisciense en momentos de su fundación: “para que con sus aprovechados discípulos, [se] sirviera tomar parte en el concierto de inauguración” (*El País*, Guadalajara, 3 nov. 1869, p. 4; edición en la que el nombre del profesor aparece castellanizado como “Chentroni”).

J. S. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Von Weber, Chopin, Liszt y Schumann, con pianos de cola modernos (con pedales y cuerdas dobles y triples para los registros altos), importados de Francia y Alemania.⁵⁴⁴

Aun con la proximidad personal de Aguirre hacia los pianistas en mención, la mínima disponibilidad de pianos de concierto junto con la abundancia local de pianos verticales simples y modelos viejos —como los adquiridos por la Escuela de Artes y Oficios, hoy en el almacén del Museo Regional de Guadalajara— condicionaron su escritura pianística y el uso del pedal; de modo que las únicas piezas de Aguirre que sí presentan notación para pedal son el vals *Las Flores de Puebla* (1877) y la mazurca-redova *Flor de Esperanza* (1861); la primera de ellas probablemente como parte del proceso editorial del impresor Eusebio Sánchez, en 1885, y la segunda en relación con el uso del piano de cola prestado por el señor Kunhardt, en momentos en que Aguirre promovía la causa liberal a través de su música.⁵⁴⁵ A este respecto hay que observar que el desarrollo de la sección *B* en la mazurca-redova *Flor de Esperanza* hace uso del registro sobreagudo del piano, como recurso que solamente pudo haberse logrado con un piano de cola de primera calidad.⁵⁴⁶

Existen copias apócrifas del vals *El iris* y de la marcha *Ecos de México*, con eventuales insinuaciones del uso del pedal en el piano, que no corresponden a una instrucción original del compositor. Por otra parte, es notorio que en la *Colección de jarabes* adaptada al piano por Aguirre, la única pieza que presenta uso de pedal es *Las Mañanitas* (cuarta pieza de los *Sones populares*, Segunda parte de la *Colección*); uso que podría

⁵⁴⁴ Iguíniz (1951, I: 125) documenta la existencia de un “piano de cola”, en 1825, en la casa de un funcionario tapatío cuya esposa era “una joven muy bella, quien tocaba algunas piezas en [dicho instrumento], acompañándose con su voz”. Sin embargo se tiene muy poca información sobre los primitivos pianos de cola introducidos en Guadalajara, hasta tiempos de la Guerra de Reforma. El periódico *El País* (Guadalajara, 11 sep. 1862; p. 3) hace mención de un “piano de cola” propiedad del empresario alemán Teodoro Kunhardt, puesto al servicio de las pianistas Eugenia Schiaffino y las hermanas Carolina y Dolores Riebeling. En su cuarta época (1869–70), el mismo periódico publica avisos sobre la tienda de pianos de Kunhardt: “Pianos. De todas clases, a precios cómodos” (e.g. *El País*, 12 jun. 1869; p. 6); ese anuncio da a entender que dicho almacén vendía pianos verticales y también pianos de cola. Más tarde, durante el porfiriato fue otro empresario alemán, Eduardo Collignon (1848–1913), quien en su almacén de pianos sito en la calle de la Aduana n.º 10, introdujo en Guadalajara el moderno piano de gran concierto, alrededor de 1883.

⁵⁴⁵ El préstamo de dicho instrumento habría abarcado varios meses entre inicios de 1861 y fines de 1862 o inicios de 1863, en que Kunhardt recupera su piano para evitar que quede en manos del Ejército francés. En este sentido también hay que recordar que Aguirre compuso *Flor de Esperanza* en 1861, en una versión para violín y piano dedicada a Cruz Balcázar. Acerca del piano propiedad de Teodoro Kunhardt, cf. *El País. Periódico Oficial del Estado de Jalisco*, 11 sep. 1862, p. 3.

⁵⁴⁶ Los modestos pianos de la Escuela de Artes y Oficios, ya mencionados, no solamente no alcanzaban este registro sobreagudo, sino que su propio registro agudo era tan deficiente que habría dificultado mucho la interpretación de *Flor de Esperanza*.

deberse a la enorme popularidad de dicha pieza y a la posibilidad de que Aguirre la quisiera publicar por separado, en una moderna versión editorial para piano.

Descripción general de la obra para piano

La búsqueda exhaustiva en archivos y bibliotecas de México y otros países, entre 1993 y 2017 para la realización del presente estudio, arrojó como resultado el hallazgo de 17 piezas para piano compuestas por Clemente Aguirre como versiones de piezas suyas para banda;⁵⁴⁷ además de dos composiciones para canto y piano,⁵⁴⁸ incluidas en el segundo volumen del presente trabajo (partituras para piano), por ser composiciones que Aguirre dejó en versión para piano solo opcional.

Obviamente, la música para piano de Aguirre puede clasificarse por géneros bailables, como danzas, mazurcas, polcas, polcas-mazurcas, chotises y valeses; a tal fin, el Apéndice del presente trabajo incluye varias clasificaciones de interés práctico, historiográfico y documental. Sin embargo el corpus musical en cuestión requiere también de una clasificación en términos de *uso pragmático* —por contexto cultural y empleo social que tal música tuvo originalmente—, lo que se conecta con las motivaciones para la relativa sencillez o complejidad de ese repertorio. Por ejemplo, *La banda roja* (con la forma *ABCAD* en 40 compases)⁵⁴⁹ debió de haber sido escrita muy rápidamente, por la necesidad de estrenarla en un contexto político con urgencia del apoyo de la élite reformista del Partido Liberal, en favor del general Ogazón. Caso similar, la danza de *Los pollos tepiqueños* (forma *ABCa*, 69 compases) fue escrita con igual premura durante la apresurada estancia de Aguirre en Nayarit, en 1874. A este respecto, queda la duda si el díptico formado por las danzas *Hasta más ver!* (con la forma *iABAi*, 38 compases) y *Elvira* (*bAbA'*, 53 compases), son verdaderamente piezas para banda en reducción al piano, pues su forma y estilo musical podrían acusar piezas de salón compuestas a petición de los pianistas aficionados de la época, a lo cual hay que añadir que no se tiene noticia alguna en torno a la interpretación de ese díptico en versión para banda de alientos.

Otras composiciones de Aguirre como la danza *La Tlaxcalteca*, la polca corrida *La Potosina*, la mazurca *La Pasión*, y los valeses *El son de la lira* y *El iris*, aparecen como piezas para bailar con música de banda en el contexto de las celebraciones

⁵⁴⁷ Estas 17 piezas para piano son las danzas habaneras *Elena* (1872), *La Tlaxcalteca* y *Los pollos tepiqueños* (ambas de 1874) y *Hasta más ver!* y *Elvira* (ambas de 1881), las mazurcas *La Pasión* (1891) y *Al ver tus ojos* (1892), la mazurca-redova *Flor de Esperanza* (1861), la polca corrida *La Potosina* (1879), las polcas-mazurcas *La banda roja* (1861) y *Cantares del corazón* (1881), el chotis *En las playas del Pacífico* (1874), la barcarola-chotis *Ysabel* (1874), los valeses *El son de la lira* (1861), *El iris* (1865) y *Las Flores de Puebla* (1877), así como la marcha *Ecos de México* (1884) que el mismo compositor adaptó para piano.

⁵⁴⁸ El himno *A Hidalgo* (1857) y la *Jota Estudiantina* (1886).

⁵⁴⁹ Número de compases sin considerar las repeticiones estructurales que señala la partitura original, excluyendo también las casillas de repetición. Para observar la diferencia entre este número de compases y el número neto de compases interpretados para cada composición, *vid.* tabla 8, más adelante.

en el antiguo edificio de la Universidad de Guadalajara y en las serenatas de la Plaza de Armas de la misma ciudad o en el Jardín Hidalgo de San Pedro Tlaquepaque, donde la Banda de la Gendarmería dirigida por Aguirre también se presentaba. Algo semejante puede decirse sobre la barcarola-chotis *Ysabel*, con la peculiaridad de que su *Introducción* (una barcarola) es inusualmente larga e inicia con un solo de oboe que sirve como preámbulo (recurso instrumental más o menos frecuente en la música para banda de Aguirre),⁵⁵⁰ previo al canto del tema inicial, a cargo de un saxofón tenor solista, después de lo cual comienza la pieza de baile (un chotis).

En contraste, hay otras piezas con mayor extensión y complejidad estructural. Acerca de la polca *Estimulante*, hoy extraviada, Vicente T. Mendoza (1953: 64) dice que “en ocasiones [Aguirre] llega a emplear formas desarrolladas, como la gran polka de salón *La estimulante [sic]*”. En esa dirección, la mazurca-redova *Flor de Esperanza*, de 1861, tiene la forma *IABACDC*, con sucesión métrica 12/8, 6/8, 3/4 en 114 compases, cuya repetición periódica alcanza los 234 compases; mientras que el chotis *En las playas del Pacífico*, de 1874, con la forma *,IABACDCe*, presenta sucesión métrica 3/4, 6/8 y compás entero (c), con 123 compases escritos y repetición periódica total de 184 compases; la polca-mazurca *Cantares del corazón*, de 1881, con la forma *IABbACaAc*, con un total de 198 compases; o bien el vals de salón *Las Flores de Puebla*, de 1877, con la forma *iABACDCABA*, sucesión métrica de 9/8 y 3/4, con 186 barras escritas y repetición periódica total de 392 compases, siendo la pieza más extensa por número total de compases, entre las composiciones para piano de Aguirre que se conservan.

En las playas del Pacífico, *Flor de Esperanza* y *Las Flores de Puebla* son piezas de salón que requieren la interpretación de un pianista experto, tanto por la preparación de escalas rápidas y contrastes de toque y matices expresivos que involucran un control fino de la agógica y la dinámica, como por la contextualización del estilo romántico regional y la conceptualización discursiva y poética de esas composiciones. Sin embargo, en ningún caso se trata de repertorio “de concierto” en el sentido en que tal noción se encuentra entre pianistas-compositores jaliscienses a partir de Benigno de la Torre, José Rolón (1876–1945) y Ramón Serratos (1895–1973), ya que en toda la música para piano de Aguirre, incluso en las piezas con mayor exigencia técnica, jamás desaparece por completo ni el estilo ni la intencionalidad propios de la música de baile o de la marcha.

Para matizar lo señalado, cabe considerar que, por razones muy diversas, después de la Revolución mexicana comenzó a hacerse común, entre músicos de la *nueva generación*, la creencia de que los compositores mexicanos del siglo XIX no habían alcanzado un *alto nivel* en la demanda técnica de sus creaciones musicales,

⁵⁵⁰ Al comienzo de *En las playas del Pacífico* parece haber un solo de saxofón barítono, aunque en la partitura para piano publicada por H. Nagel (ediciones 1887, 1891, 1892) no aparece ninguna indicación como las de “oboe” y “tenor” que aparecen en *Ysabel*. Otro caso similar es el inicio de *Las Flores de Puebla*, donde, junto con la indicación “Misterioso”, aparece un solo de saxofón barítono, el cual va seguido de un trombón bajo (lo que sin embargo no se explicita en la edición de Eusebio Sánchez, de 1885, pero sí se observa en el guion del director, en la versión para banda).

junto con no haber dominado “grandes formas” como la sonata, y haber “imitado en demasía” a los “grandes maestros” europeos.⁵⁵¹ Actualmente queda demostrado algo distinto, tanto en casos de la música sacra como en la profana, y tanto en repertorio coral y orquestal como en el solista, incluyendo abundante música para piano. El caso de Aguirre es paradigmático en este sentido. El ataque del filarmónico Mendoza Ciprés contra “la categoría de los compositores walseros” (nota del 4 de abril de 1862),⁵⁵² pretende dibujar un compositor que se contenta con escribir melodías simples con un monótono acompañamiento de vals, sin poder “dar el porqué de tales composiciones”.⁵⁵³ La realidad es que una composición de Aguirre tan temprana como previa a dicho ataque, *Flor de Esperanza*, es un *pezzo di bravura* de principio a fin,⁵⁵⁴ que señala la capacidad de Aguirre para aprovechar el piano en sus mayores posibilidades musicales, al mismo tiempo que se nutre de la riqueza de la tradición musical local.⁵⁵⁵

⁵⁵¹ Sobre esta interpretación sesgada, cf. Mata (en Saavedra y Lavista, 1983: 65–70) y García de León (1997: 20).

⁵⁵² *Ibid.* subcapítulo 2.1.

⁵⁵³ *Ibid.*

⁵⁵⁴ De nuevo hay que recordar la importancia que en este sentido tuvo el préstamo del piano de cola con pedales, propiedad del empresario alemán Teodoro Kunhardt, para que Aguirre pudiera componer esta obra en 1861 y tocarla ese año y durante el año siguiente (cf. “En los tiempos presentes”, *El País*, Guadalajara, 11 sep. 1862, p. 3).

⁵⁵⁵ Además de realizar en su *Coda* una efectiva paráfrasis del son jalisciense de *El Borrachito*, *Flor de Esperanza* combina de manera muy eficaz un estilo romántico con influencias de Beethoven y Rossini, con ritmos y melodías que preservan el sabor del jarabe tradicional mexicano.

Ejemplos de pasajes técnicamente demandantes en la música para piano de Clemente Aguirre:

The image shows three systems of musical notation for the piece 'En las playas del Pacífico'. The first system (measures 27-31) features a delicate touch with markings *p sten.* and *p*. The second system (measures 32-33) is marked *Leggero* and shows a rapid chromatic scale in *crescendo*. The third system (measures 34-38) is marked *ff* and features a repeated rhythmic gesture of Re-Mib-Re.

Fig. 19. *En las playas del Pacífico* (cc. 27–38): contraste del toque delicado al inicio del pasaje, seguido de una veloz ejecución de la escala cromática *in crescendo*, para terminar con el gesto repetido Re-Mib-Re, que requiere control fino de métrica y articulación, así como una concepción agógica.

The image shows a system of musical notation for 'Flor de Esperanza' (measures 11-16). It features a dynamic contrast from *ff* to *pp*, followed by a *con bravura* section with a trill and a *rit.* section with a trill. The piece concludes with a *ff* marking and the instruction *[ff] ricalando*.

Fig. 20. *Flor de Esperanza* (cc. 11–16): contraste dinámico y *cadenza* al final de la *Introducción*.

The image shows a system of musical notation for 'Las Flores de Puebla' (measures 5-8). It features a polyphonic texture with specific articulation and dynamics for the voices. The score includes markings for *[p]*, *pp*, and *p*, along with asterisks and the word 'Redo' indicating specific rhythmic or articulation points.

Fig. 21. *Las Flores de Puebla* (cc. 5–8): textura polifónica que demanda una correcta articulación y dinámica específica para las voces. Nótese el uso del pedal, relacionado con la riqueza de esta textura, y que es una innovación en la escritura pianística de Aguirre (con el único antecedente de su mazurca-redova *Flor de Esperanza*, de 1861).

Variedad rítmica, inventiva motivico-melódica y textura instrumental

A diferencia de la *Colección de jarabes* que exhibe una gran riqueza rítmica, las 19 piezas para piano originales de Aguirre no son por igual ricas y contrastantes, y las indicaciones genéricas del compositor siguen con mucho apego modelos sencillos de danzas habaneras, mazurcas, polcas, chotises y valeses; modelos que en varios casos se encuentran ya en la *Colección*, sobre todo en los numerosos valeses que incluye, como *El tanto y tanto*, *El Lagartijo* y *El Quelele* o los valeses dentro del *Jarabe Largo*. Bajo esta interpretación, resulta interesante captar el estilo de la sección C en *Las Flores de Puebla*, o el de los temas iniciales en *Al ver tus ojos* y *Cantares del corazón*, o las secciones A, B y C en *La Pasión*, como reminiscencias del *jarabe ranchero* jalisciense insertas en piezas de salón para piano. Lejos de restarle valor musical y estético a estas piezas, más bien llama la atención que Aguirre haya entendido su vocación de compositor como una oportunidad para crear un estilo musical propio, fundado en el gusto popular regional. Ahora también puede entenderse por qué el subcapítulo 3.2. está dedicado especialmente a la *Colección*, antes del presente subcapítulo; de modo que pueda percibirse cómo es que las piezas para piano de Aguirre absorben elementos líricos, estilísticos y formales de la *Colección*, pero restringiéndolos a la música de salón para tocar el piano y bailar; con la excepción de la marcha *Ecos de México*, cuya reducción al piano sirve más bien como molde pedagógico o de preparación para el director intérprete de dicha obra con orquesta.

En cuanto a la *inventiva motivico-melódica* en las 19 piezas para piano de Aguirre, su mérito creativo sobresale especialmente por la capacidad de imaginación y manejo técnico de los instrumentos de la banda de alientos, relacionados con la heurística del canto y de las *voces* —en sentido polifónico— en las reducciones para piano solo. Como acaba de explicarse, la barcarola de *Ysabel* y las introducciones de *Las Flores de Puebla* y *En las playas del Pacífico*, proceden de las versiones primigenias para instrumentos de aliento.

En consecuencia, en la mayoría de las piezas que integran el grupo de las 16 composiciones para piano solo se observa la alternancia de cantos individuales o *solí* con *motivos armónicos* a manera de respuesta. Esto permite imaginar dónde y cómo se desarrollaban los procesos instrumentales en la banda de alientos dirigida por Aguirre. Véase en este sentido, la polca-mazurca *Cantares del corazón*, cuyo tema secundario expuesto en los cc. 35–38 pareciera haber sido entonado por una trompeta, mientras la respuesta, en los cc. 39–40, podría haber sido realizada por un dúo de bombardinos o de trombones (*vid. infra*). Véase también el final formal de *El son de la lira* (cc. 69–82), cuya mutación del *tutti in crescendo* al *pianissimo* (c. 76) comporta un dramático contraste en la paleta orquestal.

Fig. 22. *Cantares del corazón* (cc. 35–43): aparición de *solo de trompeta* (cc. 35–37, m.d.) precedido de una textura de flautas, oboes y clarinetes (cc. 31–34, fuera de este recorte). Enseguida el *tema de la trompeta* es respondido por un *dúo de bombardinos y trombones* (cc. 39–40, m.i.).

Figs. 23-24. *El son de la lira* (cc. 69–77): desarrollo de la textura orquestal al final de la reexposición de la sección A. En el sistema superior se produce una *textura de maderas* en la m.d. del piano, mientras se escucha el acompañamiento de *instrumentos graves de metal* en la m.i. Esta densidad orquestal en dinámica *fortissimo* se resuelve en la delicada aparición de las *flautas solistas* (*pianissimo*, m.d. cc. 76–77). Esta idea de contraste dinámico-textural se presenta desde la aparición de la sección B, hasta volverse uno de los rasgos distintivos de este vals, pero gradualmente gana más interés en la reexposición de la sección A, cc. 57–59 (aquí abajo):

Ejemplos de integración motivico-melódica (m.d.) sobre ritmos típicos de baile de salón (m.i.):

The image shows a musical score for the beginning of the habanera 'Hasta más ver!'. It is divided into two sections: 'Entrada' and 'Danza'. The 'Entrada' section starts with a piano (ff) dynamic and features a bass line with accented chords and a treble line with a triplet. The 'Danza' section begins with a piano (p) dynamic and continues the triplet motif in the bass line while the treble line introduces a melodic line. The key signature is two flats and the time signature is 2/4.

Fig. 25. Inicio de la danza habanera *Hasta más ver!*, el motivo inicial se acentúa por el acompañamiento en los primeros tres pulsos que declaran la métrica fuerte del compás (pulsos 1, 2, 1 en los primeros dos compases en la m.i.), en preparación a la Danza donde se confirma el tema melódico principal (V grado) sobre un acompañamiento (en fa menor) típico de la danza habanera.

The image shows the beginning of the polka 'La Potosina'. It is marked 'Moderato' and starts with a piano (pp) dynamic. The bass line features a steady eighth-note accompaniment, while the treble line begins with a melodic phrase. The key signature is one sharp and the time signature is 2/4.

Fig. 26. Inicio de la polca *La Potosina*, a diferencia del ejemplo anterior, en este caso primero se expone el ritmo de la polca y más tarde se integra el *motivo precursor* (m.d.) que precede al *motivo principal* (cc. 9–10, fuera del ejemplo). El mismo método se repite para el *Trio* (cc. 60–64, fuera del ejemplo), como recurso para marcar los pasos de baile antes de presentar los motivos melódicos.

The image shows the beginning of the chotis 'Ysabel'. It is marked 'Schottisch' and starts with a piano (p) dynamic. The treble line leads with a melodic phrase, while the bass line provides a harmonic accompaniment. The key signature is two flats and the time signature is 3/4.

Fig. 27. Inicio del chotis *Ysabel* (después de la barcarola introductoria); en contraste con los dos ejemplos anteriores, aquí es el motivo melódico el que se presenta primero para enseguida dar lugar al ritmo del chotis (en la partitura original *Schottisch*).

Ejemplos de desarrollo de la idea rítmico-melódica inicial y contraste entre los temas:

A

Danza



B



Fig. 28. Danza habanera *Hasta más ver* (tema A en fa menor; tema B en Fa mayor). El segundo tema conserva la figura del tresillo, pero como motivo primario inicial (en A) cambia su función como “bisagra” para articular la *respuesta* (en B).

i

Moderato



A



B

23



C

56 **Trio**



Fig. 29. Introducción de la mazurca *La Pasión*, seguida del tema A (Do mayor—la menor), el tema B (en Sol mayor) y el C (Fa mayor). Nótese el proceso de expansión y adaptación del motivo inicial, originalmente expuesto como anacrusa y que más tarde (en B y C) funciona como parte estructural de los temas.

Ejemplos de desarrollo de la idea rítmico-melódica inicial y contraste entre los temas:

A



B



Fig. 30. Mazurca *Al ver tus ojos*: tema A o “tema ranchero” sobre el grado V de Mi \flat mayor; tema B, en Si \flat mayor. El sujeto del tema B (cc. 17–18) recuerda el estilo del *paseo* en el *Jarabe Corriente*, mientras el contrasujeto (cc. 19–20) se asemeja a una respuesta lírica típica de la canción ranchera jalisciense; un elemento que por otra parte es característico de la zarzuela española de la segunda mitad del siglo XIX.

A



B



C



Coda



Fig. 31. Polca mazurca *La banda roja*: exposición de temas A, B, C, donde el ritmo produce interés en la sucesión de las partes, especialmente mediante la recursión de motivos identificados por el escucha en el baile, aquí señalados con corchetes horizontales. Finalmente la *Coda* disuelve estas repeticiones en una rítmica “suelta” que recuerda el “paseo” o “descanso” en los jarabes de la *Colección de jarabes* del mismo Aguirre.

Ejemplos de desarrollo de la idea rítmico-melódica inicial y contraste entre los temas:

a'

Musical score for section *a'*, measures 5-8. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score shows a piano introduction with dynamic markings *sfz*, *ff*, and *p*.

A

Musical score for section A, measures 19-22. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score shows the exposition of the main theme with dynamic markings *mf* and *dim.*

A'

Musical score for section A', measures 31-34. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score shows the development of the main theme with dynamic markings *sfz* and *p*.

B

Musical score for section B, measures 35-36. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score shows an immediate contrast with the main theme, featuring triplets and dynamic markings *mf*.

C

Musical score for section C, measures 75-78. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb). The score shows a contrast with the Trio section, featuring dynamic markings *p* and *sfz*.

Fig. 32. Polca-mazurca *Cantares del corazón*: (*a'*) germen del tema principal A, contenido en la *Introducción*; exposición del tema principal (A, cc. 19–22); desarrollo del tema principal (A', cc. 31–34); contraste inmediato (exposición del tema B, cc. 35–36); contraste con el *Trio* (C, cc. 75–78).

Armonía y resolución en segunda instancia

Entre los rasgos armónicos que identifican la música de Clemente Aguirre, destaca lo que aquí se describe como “resolución en segunda instancia”, a saber, la exposición de una idea musical con un gesto de ambigüedad armónica, seguida de la repetición de la misma idea, pero sin ninguna ambigüedad. Al observar por primera vez este rasgo en *primera instancia* (exposición), el intérprete duda sobre la exactitud armónica del pasaje, muchas veces con un “conflicto” entre línea melódica en la mano derecha y acompañamiento armónico en la izquierda. Sin embargo, es una constante que al leer en *segunda instancia* (repetición), se satisface la necesidad de resolver la armonía de manera ortodoxa y convencional.⁵⁵⁶ Entre los casos sobresalientes con estos rasgos, encontramos lo siguiente:

Apenas en el compás 2 del vals *El son de la lira* (1861), en la mano derecha, el si bemol no concuerda con el acompañamiento; pero el manuscrito original, con caligrafía del compositor, indica claramente esa nota. En seguida el compás 4 presenta la misma información, pero ahora con un do en lugar de si bemol. Algo comparable ocurre en la mazurca-redova *Flor de esperanza* (también de 1861), pues en la primera nota del compás 49, mano izquierda, el manuscrito original no presenta bemol. En este caso el contexto y la lógica tonal señalan que esa nota debería ser, o bien re (por el Re mayor que parece claro como ámbito tonal para todo el compás), o bien sib, para evitar la disonancia con el trino en la mano derecha. No obstante, esta “problemática” en primera instancia se resuelve en segunda, al terminar el pasaje en los compases 56–60.

Para el chotis *En las playas del Pacífico* (1874), en los compases 96 y 97 (primera y segunda vuelta), mano derecha, segundo tiempo, parecería que el sol debiera ser fa, para un acorde convencional en Si que se mueve en paralelo a Do en primera inversión (tercer tiempo en esos mismos compases). No obstante, se da por buena la sección así publicada por Nagel. Algo similar ocurre en la mano derecha en el primer acorde de la Coda: si – re – la, donde esta última nota parecería ser sol, así como al final de la Coda, mano izquierda, al inicio del penúltimo compás, donde el bajo podría estar en re en lugar de mi, como parece haber decidido Aguirre.

En la polca corrida *La Potosina* (1879), el compás 82, mano izquierda, presenta el acorde de Do mayor en primera inversión. En tal acorde la nota sol bien podría ser la, por congruencia armónica con el bajo. La resolución en segunda instancia se encuentra en el compás 86. De manera semejante, en la danza habanera *Elvira* (1881), en el compás 17, mano izquierda, el intervalo más alto (fa# – la) produce disonancia con el sib en la mano derecha, que sin embargo se resuelve en segunda instancia, con la armonía de sol menor en el compás 18. Esta relación entre presentación conflictiva y resolución ortodoxa, también se vincula con el concepto de Aguirre, de “solucionar un problema” en el decurso melódico-armónico, según se explica a continuación.

⁵⁵⁶ Consecuencia de ello, la edición del segundo tomo del presente estudio no “corrige” los casos de ambigüedad armónica en primera instancia, sino que los preserva ofreciendo una aclaración *in situ* para despejar las dudas del intérprete.

Ethos, armonía y emotividad musical

Lo mismo en la música para piano original de Clemente Aguirre, que en su *Colección de jarabes*, hay un predominio casi absoluto del modo mayor junto con la explicitación de *tempi* “alegres” (*allegro*, *allegretto*, *andantino*; *Allegro non tanto* para el himno *A Hidalgo*, que requiere solemnidad) y con ritmos de baile que empujan al huateque; medios por los cuales se manifiesta una música *luminosa y fresca*. Así, en la *Colección* predominan las tonalidades primarias Fa, Do, Sol, Re (arco superior del Círculo de quintas), con aires de *felicidad rapsódica* que hacen pensar en el transcurso de los años de Aguirre en Atotonilco; días perfumados “entre los naranjales y limoneros de aquella primorosa población” donde conoció a su joven esposa Matilde, como describe Santoscoy.⁵⁵⁷ Las piezas para piano originales de Aguirre también son atraídas por esas tonalidades primarias, aunque en algunos casos prevalecen las tonalidades Si \flat (*Ecos de México* y *Los pollos tepiqueños*), Mi \flat (*Ysabel*, *Las Flores de Puebla* y *Al ver tus ojos*) y La \flat (*El son de la lira*), por la relación idiomática de dichas tonalidades con instrumentos de aliento (clarinetes, trompetas, bugles y saxofones, especialmente), considerando que dichas piezas para piano en un principio las concibió el compositor para tocarlas con banda.

Sobre el predominio de las tonalidades mayores, una relativa excepción es la danza habanera *Hasta más ver!*, cuya introducción y coda en fa inducen a una poética mediatunda y recogida que se disuelve con la inmediata danza habanera en Fa, más bien próxima al regocijo. Con la estructura fa|Fa|fa, es la sección central la que más llama la atención del oído musical, al ocupar una mayor jerarquía armónica; desde esta interpretación el primer tema (cc. 5–20) resulta subsidiario del segundo tema (cc. 22–38), definiendo la forma *iBABAi* con repeticiones estructurales; simplificada *iBAi* donde *i* es la introducción sin desarrollo, que en este caso resulta idéntica a la *Coda*. Una interpretación más rígida señalaría la forma *iABABi* (con repeticiones estructurales), simplificada *iABi*; sin embargo, desde esta posición no se refleja la estructura jerárquica fa|Fa|fa, considerada aquí como correcta.

La danza habanera *Elvira*, que completa un díptico con *Hasta más ver!* (ambas piezas de 1881), presenta también una forma muy simple: *bAbA'* donde la introducción *b* es más bien un segundo tema no desarrollado que luego se usa como puente, y *A'* es el tema principal variado (variación que simplemente consiste en cambiar los tresillos originales por figuras binarias). De una manera comparable a lo que ocurre con *Hasta más ver!*, en *Elvira* el inicio sobre el V grado (Re) y la pronta transición a sol menor producen inquietud y duda en el escucha. Luego, en el c. 9, el compositor escribe “con tristeza” al tiempo que se confirma la tonalidad de sol menor, para disolver pronto esa “tristeza” con el avance del tema principal que concluye en Sol mayor, y para declarar el “triumfo de la alegría” con la variación del tema principal (toda escrita en Sol); alegría que también por su rítmica recuerda mucho el tratamiento emotivo en *La Tlaxcalteca* y *Los pollos tepiqueños*. Casi podríamos hablar de una “fórmula Aguirre” en la que este compositor utiliza recursos armónicos, métricos y rítmicos para sembrar *duda* y *congoja*, que muy pronto se despejan definitivamente

⁵⁵⁷ Santoscoy, 1885: 1.

por un empleo discursivo y conclusivo hacia la dicha del baile y la melodía *cantabile* que termina fijándose en la memoria como un recuerdo grato.

Dentro de la *Colección de jarabes* de Aguirre hay un caso análogo al de las danzas *Hasta más ver!* y *Elvira*, en cuanto a la ambigüedad armónica descrita; es el caso de la segunda parte de la canción *Mi adorada copa*, de Vicente Cordero, que modula de Fa a re, al mismo tiempo que la voz canta “en vez de exhalar tristes gemidos, entono siempre alegre mis cantares”, para finalmente concluir de vuelta en Fa; *mezcla sentimental* que termina en *melancolía resuelta*. En tanto no se tenga suficiente apoyo documental y estadístico, no es posible conocer si esta “fórmula” la empleó Cordero como seguidor de Aguirre, o si más bien era una tendencia generalizada entre los compositores jaliscienses partidarios del romanticismo de influencia española e italiana. Lo cierto es que las diferencias frente a estos rasgos de carácter y estilo son evidentes respecto de la abierta y común tendencia a la melancolía en muchas de las composiciones de Benigno de la Torre, partícipe de un romanticismo languideciente que aspira ya al desencanto del Modernismo.⁵⁵⁸

Los *puentes armónicos* ideados por Aguirre para conectar secciones estructurales también demuestran la creatividad del compositor para robustecer la forma musical, en algunas ocasiones valiéndose de hábiles giros tonales (véase, por ejemplo, la transición La—Mi—Fa#—si—Mi, en la *Coda* de *El iris*, vals en Re), y en algunas otras empleando rápidas escalas cromáticas (cc. 32–34/35–38 de *En las playas del Pacífico*; o al final de la introducción de la mazurca-redova *Flor de Esperanza*, según los ejemplos mostrados arriba). Si bien es cierto que todos estos elementos los sustrae el jalisciense de las escuelas románticas italiana y vienesa de la primera mitad del siglo XIX,⁵⁵⁹ la relación entre forma, armonía y melodía nunca abandona por completo el *lirismo humorístico* propio del compositor, presente de manera muy obvia en *Los pollos tepiqueños*, y más discretamente en el díptico *Hasta más ver! – Elvira*, así como en *La Tlaxcalteca*, *La Potosina*, *La banda roja*, *La Pasión*, *El son de la lira*, *El iris* y *En las playas del Pacífico*. En dichas piezas las modulaciones

⁵⁵⁸ Esta diferencia resulta paradigmática al comparar *En las Playas del Pacífico*, de Aguirre, con *Oceánica*, de De la Torre. Ambas presentan elementos *simbólicos* en torno a la inabarcable imagen del océano; así como elementos *fantásticos* que se apartan del propósito musical del baile, por ejemplo en la introducción de *En las Playas del Pacífico*. Sin embargo en esa obra de Aguirre “triunfa el optimismo” sobre la introducción (*grave* y *lamentabile* según anota el propio Aguirre); mientras que en *Oceánica* se impone un “angustioso misterio”. Lo primero corresponde al simbolismo de un océano que expresa su ritmo periódico en el fin de la oscuridad y el avance hacia la claridad del mediodía; lo segundo representa un agitado y abismal océano nocturno que termina siendo ininteligible (tal y como lo presenta la última página del manuscrito original de *Oceánica*).

⁵⁵⁹ Se percibe influencia de Beethoven sobre la introducción de *En las playas del Pacífico*, así como en *Cantares del corazón*, en el puente previo a la *Coda* y en la terminación de ésta (cc. 126–143). También hay influencia de Beethoven en la mazurca-redova *Flor de Esperanza* (final de la sección A y desarrollo de la B), mientras que al final del desarrollo del tema principal en esa misma pieza (cc. 69–81), se aprecia influencia de Rossini. Por otra parte, la influencia del vals vienés resulta notoria en la exposición y desarrollo del tema A en el vals *Las Flores de Puebla*; así como en la exposición y desarrollo del tema B en el vals *El son de la lira*, y en el tema principal del vals *Cantares del corazón*.

Ejemplos de contraste armónico como “progreso emotivo”, de la tristeza a la alegría, como arquetipo subjetivo en la música de Clemente Aguirre:



Fig. 34. Arriba: inicio de la danza habanera *Hasta más ver!*, donde el canto y acompañamiento en fa menor recuerdan el lirismo dramático de la zarzuela en el último tercio del siglo XIX. Abajo: tema principal de la misma pieza, en Fa mayor, donde se resuelve el dramatismo para liberar la energía del baile.



Fig. 35. Arriba: parte introductoria de *En las playas del Pacífico*, en sol menor. A semejanza del ejemplo anterior, la melodía emplea un lirismo dramático “pesimista” que el compositor describe como *lamentabile*. (En el contexto de la moderna cultura occidental, desde el Barroco hasta el siglo XX la tonalidad de sol menor suele aludir a la tragedia y la muerte). Abajo: la misma *Introducción* termina con un gesto contrario a la armonía previa (gesto muy probablemente interpretado por un flautín en la versión original para banda), que, repetido en cinco ocasiones, simboliza el gorjeo de un ave (metáfora de esperanza), para enseguida comenzar de manera resuelta el baile en Sol mayor (c. 39 al final de este ejemplo).

Ejemplos de contraste armónico como “progreso emotivo”, *de la tristeza a la alegría*, como arquetipo subjetivo en la música de Clemente Aguirre (continuación):

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 91, features a treble clef with a melodic line marked 'm.i.' and a bass clef with a bass line marked 'm.d.', 'p', and 'vibrato'. The bass line includes a chromatic descent from G2 to F2. The second system, starting at measure 101, continues the bass line with 'pp' dynamics and a 'p' dynamic later, showing a resolution of the chromatic movement.

Fig. 36. Arriba: comienzo de la sección *a* (variación sobre el tema principal) de la polca-mazurca *Cantares del corazón*, donde el paso del bajo, de *reb* a *do* natural (cc. 91–92), genera tensión en el contexto de la tonalidad de *Reb* mayor; esta tensión o *aspereza armónica* se prolonga en los compases siguientes a través del giro melódico *lab*–*solb* que no consigue “resolverse” en *fa* menor, por su relación ambigua con la tonalidad de *Reb*. Abajo: el mismo motivo “angustioso”, que el compositor describe antes como *dolente*, ahora reaparece con el bajo en *Lab*, que abre la solución final del pasaje en *Reb* (quinta de la dominante *Sol b*), a partir de lo cual, la sección *a* puede terminar en *Sol* (cc. 107–110, fuera de este ejemplo).

TABLA 7 – I
(Selección de análisis estructural)

Estructura formal del chotis *En las playas del Pacífico* (1874), de Clemente Aguirre:

Forma general:
IABACDCe

sección	cc.	Metro	descripción	transiciones tonales
<i>I</i>	1–38	(3/4) 6/8	(<i>Introducción</i>) <i>Grave / Andantino con moto, lamentabile</i>	I sol
<i>A</i>	39–47	C	<i>Schottisch</i> (chotis)	I-V-vi-V Sol-Re—mi-La—Re
<i>B</i>	48–63	C	Exposición del tema secundario [<i>Fin</i>]	vi-I-V-I Lab—Sol-Re-Sol
<i>A</i>	64–71	C	Reexposición del tema principal	I-V-I Sol-Re-Sol
<i>C</i>	72–88	C	<i>Trio</i>	IV Do-Sol-Do
<i>D</i>	90–97	C	Tema puente (entre exposición y reexposición del <i>Trio</i>)	V₅-V-IV La-Re-Do
<i>C</i>	99–113	C	Reexposición del <i>Trio</i>	IV Do-Sol-Do
<i>e</i>	115–124	C	<i>Coda</i> (en el contexto de la música de salón, esta coda sirve como “paseo” o “descanso” para los convidados al baile) [<i>Dal segno al Fin</i>]	I-V-I Sol-Re-Sol

TABLA 7 – II
(Selección de análisis estructural)

Estructura formal de la mazurca-redova *Flor de Esperanza* (1861), de Clemente Aguirre:

Forma general:
IABACDc

sección	cc.	Metro	descripción	transiciones tonales
<i>I</i>	1–16	12/8, 6/8	<i>Introducción</i> (<i>Lento maestoso</i> *)	I-V-I Re-La-Re
<i>A</i>	16–39	$\frac{3}{4}$	<i>Redova</i> (exposición del tema principal)	I-V Re—La-Re—Fa#— Mi-La
<i>B</i>	40–60	$\frac{3}{4}$	(Exposición y desarrollo del tema secundario)	v³-v⁶-V Do-Fa-La
<i>A</i>	61–81	$\frac{3}{4}$	(Desarrollo del tema principal) [<i>Fin</i>]	I-V-iv-V-I Re—La-Re-Sol-La-Re
<i>C</i>	82–96	$\frac{3}{4}$	<i>Con grazia</i> (<i>Trio</i>)	V-V⁵ La—Mi
<i>D</i>	97–108	$\frac{3}{4}$	(Complemento del <i>Trio</i>)	IV-iv⁶-IV Sol-Mi-Sol
<i>c</i>	109–116	$\frac{3}{4}$	<i>Coda</i> (variación sobre el tema del son tradicional <i>El Borrachito</i>) [<i>Dal segno al Fin</i>]	V⁵-V Mi-La

*Indicación únicamente en la parte de violín, en la versión de esta pieza para violín y piano. En el manuscrito para piano solo no hay tal indicación. También la especificación “mazurca-redova” aparece únicamente en la parte del violín; en el manuscrito para piano solo se lee solamente “redova”, tanto en la portadilla como al final de la *Introducción* (compás 16).

TABLA 7 – III
(Selección de análisis estructural)

Estructura formal del vals *Las Flores de Puebla* (1877), de Clemente Aguirre:

Forma general:
iABACDCABA

sección	cc.	metro	descripción	transiciones tonales
<i>I</i>	1–16	9/8	<i>Introducción</i> (<i>Misterioso, Largo assai</i>)	I Mib
<i>A</i>	16–48	3/4	<i>Tempo di vals</i> (exposición del tema principal)	I-V-vi-vi⁵ Mib–Sib–do–Sol
<i>B</i>	48–81	3/4	(Exposición y desarrollo del tema secundario)	I-v⁵-V-I-v⁵ Mib–fa–Sib–Mib–Fa
<i>A</i>	81–129	3/4	(Reexposición del tema principal) [<i>Fin</i>]	I-V- vi-vi⁵-IV-I Mib–Sib–do–Sol–Lab–Mib
<i>C</i>	130–147 (166–180)	3/4	<i>Cantando</i> (<i>Trio</i>)	vi Do
<i>D</i>	148–165	3/4	<i>Con eleganzia</i> (complemento del <i>Trio</i>)	IV Lab
<i>c</i>	181–189	3/4	<i>Coda</i> [<i>Dal segno al Fin</i>]	IV Sib

TABLA 7 – IV
(Selección de análisis estructural)

Estructura formal de la polca-mazurca *Cantares del corazón* (1881), de Clemente Aguirre:

Forma general:
IABbACaAc

sección	cc.	metro	descripción	transiciones tonales
<i>I</i>	1–18	3/4	<i>Introducción</i> (<i>Andantino</i>)	I-V Do–Sol
<i>A</i>	19–34	3/4	(Exposición del tema principal)	I-vi-I Do–La–Do
<i>B</i>	35–58	3/4	(Exposición y desarrollo del tema secundario)	V-V³ Sol–Si
<i>b</i>	50–58	3/4	(Complemento de la segunda sección)	V⁵-V-vi-iii-V Re–Sol–la–mi–Sol
<i>A</i>	59–74	3/4	(Reexposición del tema principal) [<i>Fin</i>]	I-vi-V⁵-vii^o-iii-V-I Do–La–re–Si–mi–Sol–Do
<i>C</i>	75–90	3/4	<i>Trio</i>	IV-iv⁶-I-iii-IV Fa–re–Do–mi–Fa
<i>a</i>	91–110	3/4	(Variación del tema principal)	V⁵-IV-vi-iv⁶-V Reb–Fa–Lab–Reb–Sol
<i>A</i>	111–125	3/4	(Repetición del tema principal)	I-vi-I Do–La–Do
<i>c</i>	126–143	3/4	<i>Coda</i> [<i>Dal segno al Fin</i>]	I-iv-I Do–(Do ⁷)–fa–Do

LIBRO GENERAL Y PUBLICO DE LA
13 FEB. 86

LAS FLORES

DE



LIT. DE J. M. YGUINZUAZ

Mrs GUEBIA

Para PIANO. Por

CLEMENTE AGUIRRE.

Propiedad de sus Editores.
EUSEBIO SANCHEZ Y COMPAÑIA

Relación entre armonía, métrica y forma musical

Las tablas 7 I–IV, en las páginas anteriores, muestran cómo los procesos armónicos más “libres” del ritmo de baile (chotis, mazurca-redova, vals, polca-mazurca), están relacionados con el concepto que Aguirre tiene de la *Introducción* como espacio emotivo-narrativo, típico del dramatismo romántico en el México de la segunda mitad del siglo XIX. Los ejemplos musicales previos también señalan cómo los pasajes armónicamente ambiguos acentúan dicho dramatismo, que casi siempre se resuelve con el paso de la dominante hacia la tónica (en las mismas tablas 7 cabe considerar que la fila inferior no necesariamente corresponde con el *Fin* de la pieza, sino que a veces en la *Coda* hay un señalamiento *dal segno* o *da capo*, para terminar la pieza antes de repetir el *Trio*). En este contexto se puede ver que en algunas piezas el *Trio* y en ocasiones la *Coda*, son espacios que también “liberan” el dinamismo del baile para darle mayor peso a la expresividad instrumental; véanse como ejemplos las *codas* de *Cantares del corazón*, *En las playas del Pacífico*, *Flor de esperanza*, *La banda roja*, *La Tlaxcalteca* e *Ysabel*.

Como ya se señaló, en las piezas para piano de Aguirre, las relaciones armónicas internas en cada sección y los procesos de modulación respecto de los motivos y los temas melódicos están supeditados al baile, empero, entre las mayores cualidades de esta música destaca el margen que Aguirre abre para articular elementos simbólicos y narrativos en sus introducciones y *codas*, de manera que la música de baile se contrapone o se complementa respecto de tales elementos simbólicos. Un buen ejemplo de esta operación se encuentra en el chotis *En las playas del Pacífico*, donde de acuerdo con lo que muestra la tabla 7 I, la tonalidad introductoria, sol, con un tema “trágico” (*grave*, *lamentabile* en la partitura) estimula la atención del oyente; lo imbuye en su *ethos* y en su propio patetismo para enseguida renovar la atención con la aparición de un elemento inesperado (el “ave canora” simbolizada en los cc. 35–38) que parece formular una “pregunta musical” cuya respuesta en el ánimo popular no es otra cosa que el baile. El inicio del chotis —en ese mismo ejemplo— logra así un equilibrio entre el *gusto popular*, durante el porfiriato asociado al carácter mestizo, y el *gusto refinado*, asociado a los ideales europeizantes del *progreso*, tal y como se define en el subcapítulo 2.3. Esta “liberación del baile” es asimismo una metáfora oculta de la *tragedia social* que no puede ser removida sino con la “superación de la adversidad” a través de la música.⁵⁶⁰

En congruencia con lo anterior, la tabla 8 facilita la comparación como conjunto entre las piezas para piano recuperadas, lo cual permite ver a grandes rasgos las preferencias que Aguirre tuvo durante 35 años de trabajo como compositor, sobre la forma, la métrica, la extensión, la tonalidad y la iteración y recursión de sus estructuras musicales. Preferencias todas ellas marcadas por el *ethos-pathos* que condiciona la relación entre armonía, métrica y forma musical, en un relativo

⁵⁶⁰ En 1874 que Aguirre compone *En las playas del Pacífico*, México había pasado por treinta años de brutal despojo territorial y económico, guerras de intervención extranjera, hambruna, epidemias e innumerables refriegas y levantamientos regionales. La señalada *tragedia social* apunta a esta situación.

balance entre lo endógeno (el *gusto popular*) y lo exógeno (la influencia cultural de lo ajeno que termina siendo adoptado como propio).⁵⁶¹

La lectura de dicha tabla 8, a continuación, requiere de la sección 3.2.4., pues las tablas allí desplegadas utilizan los mismos conceptos analíticos. Esta tabla 8 coloca los títulos de las piezas de arriba abajo, por años de creación de las obras. Se incluyen el himno *A Hidalgo* y la *Jota Estudiantina*, ambas para piano con opción de piano y canto.⁵⁶² La *Tendencia Generalizada de Recursión* (TGR) para cada pieza refleja el modo en que operan criterios de simetría y periodicidad como procesos de construcción y articulación expositiva y discursiva-iterativa que determinan el fraseo y la forma musical. El símbolo φ denota cómo en *Al ver tus ojos* (mazurca), lo mismo que en *Flor de Esperanza* (mazurca-redova) y en *Cantares del corazón* (polca-mazurca), la proporción áurea guía la recursión estructural por intuición del compositor.⁵⁶³ Aquí es preciso tomar en consideración lo que indica la sección 3.2.4. sobre la TGR y cómo este número ayuda a entender los procesos de la memoria musical al incrustar una estructura después de otra, por ciclos y como tendencia gestalt a lo largo del tiempo en que se escucha la música. Congruentemente, un “número grande” en la columna extrema derecha de la tabla 8 significa mayor “reiteración de la recursión”. De este modo encontramos, por ejemplo, que la danza habanera *Elvira* (TGR 65/65) es evidentemente “más reiterativa” que otras danzas como *La Potosina*, *Los pollos tepiqueños*, *La Tlaxcalteca* o *Hasta más ver!*, pues en resumen *Elvira* se articula por la recursión de 65 ciclos de 2 compases; de allí que el número total de compases se divida entre 2, lo que la penúltima columna marca como 2/130.

La *modulación métrica* (cambio de tempo por analogía de un cambio de compás)⁵⁶⁴ es prácticamente inexistente en la música original de Clemente Aguirre, aunque sí aparece en el *Jarabe Largo*, dentro de la *Colección de jarabes*. Casos excepcionales,

⁵⁶¹ *Balance ideal* de la música mexicana según la doctrina de Juan N. Cordero (1897: 192), aludida ya en el subcapítulo 3.2. del presente trabajo.

⁵⁶² El manuscrito original de *A Hidalgo* no presenta la letra de ese himno, sino únicamente la parte del piano donde el *canto* (mano derecha) coincide con la estructura métrica y silábica del texto homónimo, composición de la poeta Esther Tapia.

⁵⁶³ En *Al ver tus ojos* y *Flor de Esperanza*, por la proporción entre las secciones repetidas; en *Cantares del corazón*, por la relación geométrica entre el total de compases escritos y el cambio de sección del *Trio*.

⁵⁶⁴ Otra manera de entender el concepto de *modulación métrica* es en términos de aceleración o ralentización del tempo musical mediante la combinación simultánea de sucesiones de notas regulares y cambios de compás; lo cual efectivamente ocurre en la parte IX de la *Colección de jarabes* de Clemente Aguirre; por ejemplo a partir de la última sección de la pieza IXa / 6 (en 2/4, con tresillos y enseguida a 2/4 efectivos), seguida de anacrusa con tres semicorcheas, para luego articular un compás de tres octavos con rítmica diferenciada cada dos compases (pieza IXa / 7, *Segundo paseo*), que concluye en metacrusa para dar lugar a la pieza IXa / 8 (*Segundo vals*), que inicia a contratiempo, en 3/4, con un ornamento de fusas, seguido de compases efectivos a 3/4. Otros ejemplos de modulación métrica también se observan desde las primeras piezas del *Jarabe Corriente* (IXb).

como *Flor de Esperanza* $_{(12/8, 6/8)} 3/4$, *En las playas del Pacífico* $_{(3/4)} 6/8$, o *Flores de Puebla* $_{(9/8)} 3/4$, no son en rigor ejemplos de modulación métrica, sino casos de variedad métrica para enfatizar la expresividad en las secciones introductorias; artificio que por otra parte no siempre ocurre, como puede verse en piezas como *Cantares del corazón*, con una introducción de 18 compases, que, no obstante, presenta el mismo metro que el resto de la pieza en $3/4$. Una anomalía en este sentido es la barcarola-chotis *Ysabel*, donde la proporción entre el metro $6/8$ y el “compás entero” (c) producen una introducción excepcionalmente prolongada, denotada por *I* en la tabla 8. Esta introducción larga tiene asimismo la finalidad de dramatizar el discurso musical con el contraste entre secciones, por influencia de la ópera italiana y de la zarzuela española; sin embargo tampoco en este caso hay propiamente una transformación estructural de la pieza, donde la métrica de $6/8$ no vuelve a presentarse ni tampoco se “modula” ni “transforma” a lo largo de la composición.

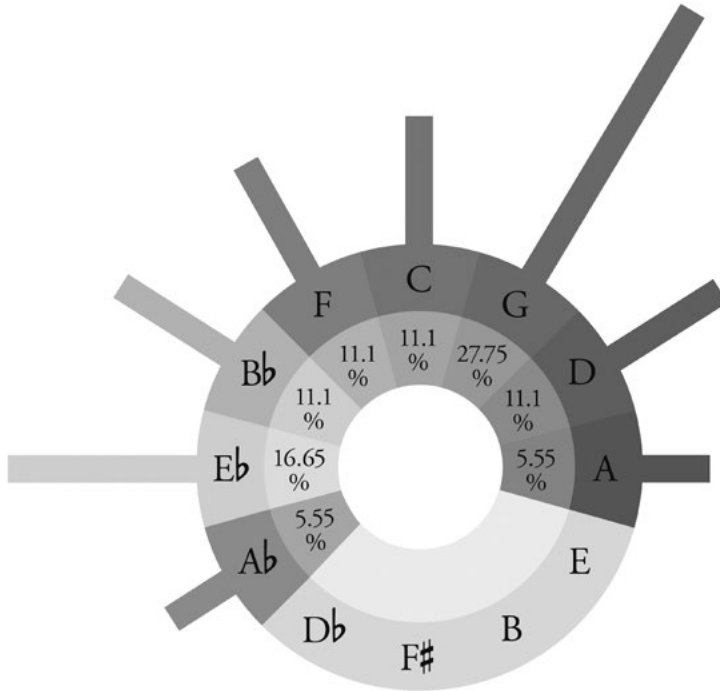
A propósito de *Ysabel*, hay que señalar que es la única partitura con música de Clemente Aguirre en que la digitación para piano se anota para cada sección de la obra. La polca *La Potosina*, también editada por Heinrich Nagel Sucesores, asimismo presenta digitación, pero excepcional y únicamente en los compases 76–78. No parece casual que estas dos piezas hayan sido editadas por Nagel: es claro que la digitación persigue aquí un objetivo de facilitar la interpretación del diletante, con efectos comerciales en la venta de estas partituras. De ser esto cierto, no podría afirmarse que tal digitación provenga directamente de Aguirre, sino que cabría la posibilidad de que procediera de un pianista revisor asignado por la casa Nagel, de la Ciudad de México.

TABLA 8. Comparativa general de las piezas para piano de Clemente Aguirre:

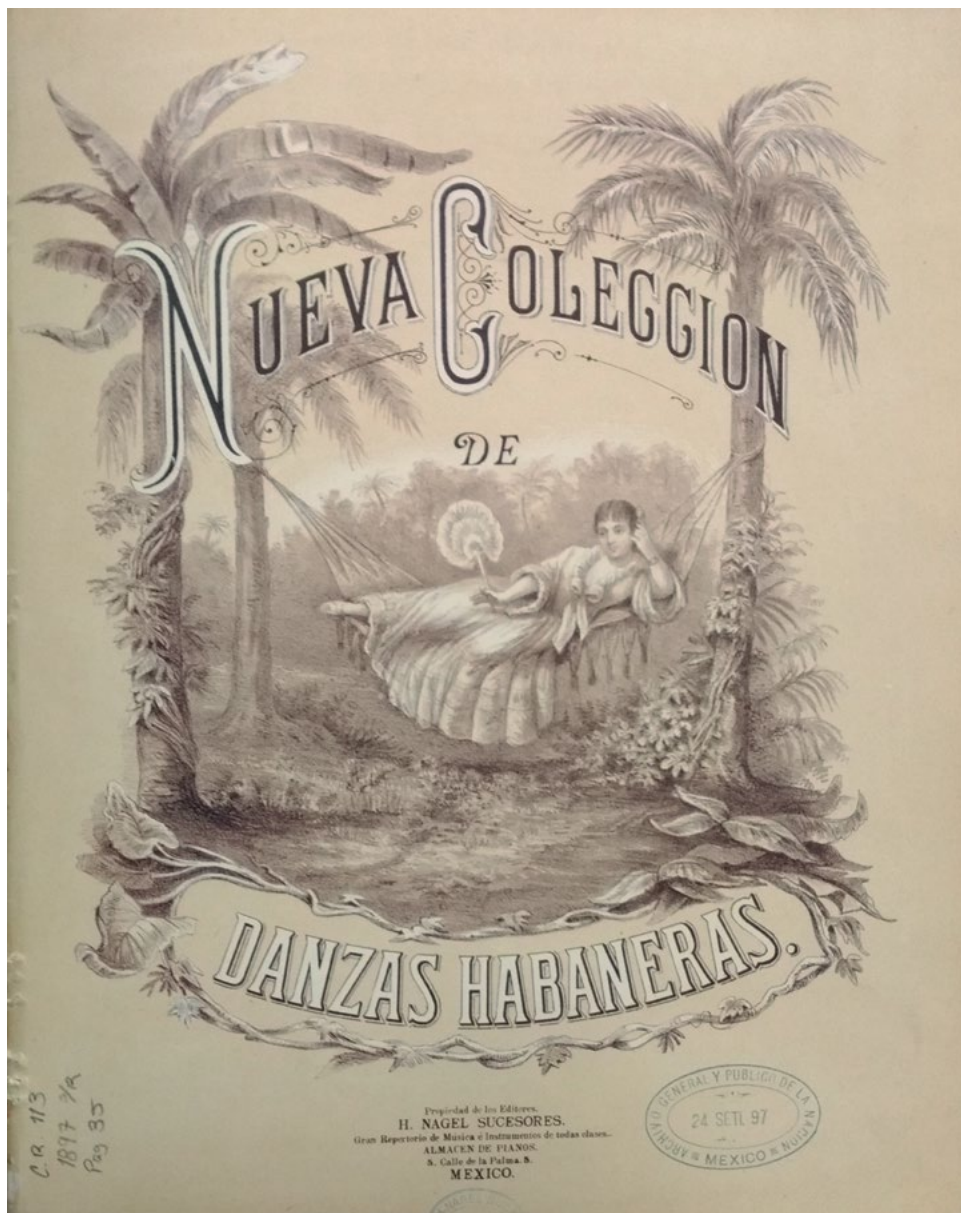
Nombre de la pieza (género)	Año de composición	Tonalidad	Estructura formal	Metro	Total de compases (sin repeticiones)*	Total de compases (real)	Proporción estructural (real)	Tendencia Generalizada de Recursión
<i>A Hidalgo</i> (himno)	1857	La	IAa'a''Bb'CD	6/8, c	66	132	4/132	33/33
<i>Flor de Esperanza</i> (mazurca-redova)	1861	Re	IABACDc	$\frac{12}{8}, \frac{6}{8}$ 3/4	114	234	4/232	58/58 [φ]
<i>La banda roja</i> (polca-mazurca)	1861	Sol	ABCADABCA	3/4	40	112	8/112	14/14
<i>El son de la lira</i> (vals)	1861	La _b	ABACABA	6/8	102	216	8/216	27/27
<i>El iris</i> (vals)	1865	Re	iABACABA	3/4	114	240	8/240	30/30
<i>En las playas del Pacífico</i> (chotis)	1874	Sol	,IABACDCe	$\frac{3}{4}, \frac{6}{8}$ c	123	184	8/184	23/23
<i>La Tlaxcalteca</i> (danza habanera)	1874	Fa	iABAC _C	2/4	85	180	4/180	45/45
<i>Los pollos tepiqueños</i> (danza habanera)	1874	Si _b	ABCa	2/4	69	126	2/126	63/63
<i>Ysabel**</i> (barcarola-chotis)	1874	Si _b Mi _b	,I_ABCc	6/8, c	102	140 [112]	7/140 [8/112]	20/20 [14/14]
<i>Las Flores de Puebla</i> (vals)	1877	Mi _b	iABACDCABA	$\frac{9}{8}$ 3/4	186	392	8/392	49/49
<i>La Potosina</i> (polca)	1879	Sol	iABbCDABb	2/4	96	192	4/192	48/48
<i>Cantares del corazón</i> (polca-mazurca)	1881	Do	IABbACaAc	3/4	143	198	6/198	33/33 [φ]
<i>Hasta más ver!</i> (danza habanera)	1881	fa (Fa)	iBABI (iABAi)	2/4	38	84	4/84	21/21
<i>Elvira</i> (danza habanera)	1881	Sol	bAbA'	2/4	53	130	2/130	65/65
<i>Ecos de México</i> (marcha militar)	1884	Si _b	IABC,DEFg	2/4, 6/8, 2/4	143	280	8/280	35/35
<i>Jota Estudiantina</i> (jota)	1886	Sol	ABbCc'Dc''c'''	3/8	114	192	8/192	24/24
<i>La Pasión</i> (mazurca)	1891	Do	iABACA	_(c) 3/4	70	136	8/136	17/17
<i>Al ver tus ojos</i> (mazurca)	1892	Mi _b	ABbCbA	3/4	55	144	4/144	36/36 [φ]

* En esta columna se evita contar anacrusas y metacrusas, así como duplicar casillas de repetición.

** *Ysabel* se forma por dos estructuras muy distintas (*Barcarola* y *Chotis*), por lo que arroja dos TGR.



Círculo de quintas con la proporcionalidad macroarmónica entre las piezas para piano enlistadas en la tabla 8 (página anterior), recuperadas durante el desarrollo de la presente investigación: el conjunto total de estas partituras (100 %), todas en modo Mayor, se conforma de un subconjunto mayoritario en Sol, seguido de Mib, con cuatro subconjuntos subsidiarios en Do, Fa, Sib y Re, seguidos por último de dos piezas únicas (A y Ab, respectivamente el himno *A Hidalgo*, de 1857, y el vals *El son de la lira*, de 1861). A diferencia de la Gráfica 2 izquierda (en el subcapítulo 3.2.3.), con la armonía global de la *Colección* de Aguirre, esta gráfica resulta de una selección fortuita, con un grupo de piezas musicales que no fue ordenado por Aguirre, sino por las circunstancias variadas que llevaron a su preservación, mientras las otras composiciones del mismo autor se perdieron. Según la mencionada Gráfica 2, esta condición impide obtener un macroacorde que objetivamente sintetice las preferencias armónicas globales del compositor. No obstante, llama la atención que esta “muestra fortuita” en buena medida coincida con las tonalidades anotadas por Aguirre en su *Colección*: sólo difiere la tonalidad de Lab en este esquema, que en la *Colección* no aparece; las demás tonalidades son las mismas, lo que lleva a suponer que las necesidades pragmáticas y pedagógicas de Aguirre al frente de las bandas que encabezó determinaron la configuración de estas preferencias tonales, reflejadas también en las versiones para piano a partir de las originales para banda de alientos.



Portada de la *Nueva colección de danzas habaneras*, publicada en la Ciudad de México por la empresa H. Nagel Sucesores, y en la cual se incluyen las danzas habaneras *La Tlaxcalteca* y *Los pollos tepiqueños*, de Clemente Aguirre. El documento corresponde al ejemplar del Fondo de Propiedad Artística y Literaria (Archivo General de la Nación), en que se registró esta colección como depósito legal para el año de 1897.

3.3.4. Música vocal

Repertorio cívico y patriótico

Se conocen sólo tres títulos de música vocal, de carácter cívico y patriótico, original de Clemente Aguirre y con acompañamiento instrumental. De estos tres títulos únicamente se conserva la letra y música de uno de ellos: el himno *A Hidalgo* (1857). Las otras dos piezas, perdidas en letra y música, son el himno patriótico *Defensores de México* (1867), compuesto para celebrar la derrota del Segundo Imperio mexicano, del Ejército francés y del proyecto del Partido Conservador; y el himno cívico *A la música* (1869), compuesto para la inauguración de la Sociedad Filarmónica Jalisciense fundada en colaboración con los maestros González Rubio, Balcázar, Galarza, Luna y Meneses, de acuerdo con lo dicho en el segundo capítulo del presente estudio.

El himno *A Hidalgo* fue compuesto por encomienda del arquitecto Jacobo Gálvez (1821–1882), primer presidente de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes. Se trata de un himno nacionalista desarrollado sobre la poesía homónima de Esther Tapia, entonces de 19 años de edad. Aguirre hizo cuatro versiones de esta obra: para piano solo; para piano y canto; para coro y banda, y para coro y orquesta sinfónica, de las que solamente se conserva la primera de ellas; si bien la línea melódica en el piano coincide con la métrica de los versos de Tapia, lo cual facilita su recuperación como pieza para canto y piano.

El manuscrito original de este himno *A Hidalgo* fue encontrado el 18 de mayo de 2017, en la biblioteca familiar del matrimonio Hans Röwer y María Eugenia Guzmán de Röwer, en la colonia Providencia, en Guadalajara.⁵⁶⁵ Es la obra más antigua que se tiene de Clemente Aguirre y también la obra musical más antigua con letra de Tapia. La portada de la partitura dice a la letra: “*A Hidalgo*, Himno escrito para la Sociedad Jalisiense [sic] de Bellas Artes por C[lemente] A[guirre]. Poesía de la Señorita Esther Tapia”. En sus apuntes biográficos de 1949, Romero menciona una “marcha *Hidalgo*”, que supuestamente data de 1859, y para 1870 también menciona el título *A Hidalgo* entre los “himnos que fueron cantados por los niños de las escuelas de Guadalajara”, pero no son éstas dos obras musicales distintas, sino una sola: el referido himno *A Hidalgo*, de Aguirre y Tapia.

A Hidalgo presenta la forma $IAA\grave{a}Bb\grave{C}D$, germen de la que Aguirre va a emplear tres décadas más tarde en su marcha *Ecos de México*, en la cual la sección introductoria es un “tema emblemático” sin variaciones ni desarrollo. En el caso del himno *A Hidalgo*, la primera parte (*I*) es una introducción instrumental en La, a 6/8, con una melodía simple que corresponde al corneta solista, con un acompañamiento que recuerda el inicio del vals *El son de la lira* (1861), sin embargo en un estilo más

⁵⁶⁵ Quienes me localizaron para hacerme entrega de la partitura original, gracias a la intercesión de la pianista Rosa María Valdés, a quien expreso mi gratitud. El 24 de agosto de 2017 deposité ese manuscrito en el Fondo Reservado del CENIDIM, en el Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México, toda vez que en el estado de Jalisco no existe hasta hoy un fondo documental profesionalizado para la preservación adecuada de la música de compositores jaliscienses.

sobrio y con el tempo *Allegro non tanto* que Aguirre escribe al principio. Este tema introductorio también recuerda el tema de la sección *D* en *Ecos de México*, expuesto primero por las cornetas de infantería y enseguida imitado por las trompetas de caballería a un intervalo de quinta. Según muestra el siguiente ejemplo, ambas secciones están en metro de 6/8 y comienzan en anacrusa; desde el inicio, la de *Ecos de México* resulta más solemne con la progresión de los intervalos mayores 6.^a – 3.^a (ascendente – descendente), mientras que en *A Hidalgo* los intervalos 7.^a menor – 4.^a justa (descendente – ascendente) produce una armonía chispeante, relacionada con el la indicación de tempo, *Allegro non tanto*, donde esta indicación tiene un doble contenido simbólico: el de tempo, obvio, pero también el de carácter.⁵⁶⁶

a)



b)



Fig. 37. a) Tema de la sección *D* en *Ecos de México* (1884), inicialmente expuesto por las cornetas de infantería. b) Tema inicial del himno *A Hidalgo* (1857). A pesar de la diferencia obvia entre las tonalidades (un tema en *Sib*, el otro en *La*), la construcción interválica y motivico-melódica sigue un patrón muy similar en ambos ejemplos.

Enseguida comienza el *Coro* en compás entero y conservando el *La* mayor para elaborar propiamente un himno de carácter solemne. Puede afirmarse que Aguirre buscaba manifestar la unidad nacional de los mexicanos al utilizar como motivo emblemático de este *Coro*, el mismo gesto rítmico con que inicia el *Himno*

⁵⁶⁶ Es imposible desligar tal indicación de carácter con el símbolo central de este himno: el “Padre” de la moderna patria mexicana, Miguel Hidalgo. Llama la atención que Aguirre asocie al cura Hidalgo con un carácter “alegre” y sin embargo con una alegría que no puede alcanzar plenitud. Para Aguirre, y todavía más para la joven Tapia, el símbolo de Hidalgo es un símbolo inconcluso o retenido en su potencia expresiva.

Nacional (1854) de Jaime Nunó, y que constituye el motor recursivo de ambos coros.⁵⁶⁷ Esta reutilización que hace Aguirre de tal motivo como símbolo nacional, lo sitúa también entre los primeros compositores mexicanos que emplean un *leitmotiv* nacionalista en el contexto musical romántico, e históricamente se inscribe en el ámbito liberal de la Guerra de Reforma en que el presidente Juárez llamaba a la cohesión e integridad por encima de las diferencias entre los mexicanos, en momentos muy angustiosos para la nación.

Fig. 38. Comienzo del coro del himno *A Hidalgo*. El inicio con anacrusa, con el motivo rítmico de corchea con puntillo, seguido de semicorchea y negra, y la recursión de este motivo, son signos de que Aguirre lo toma como símbolo de patriotismo mexicano a partir del *Himno Nacional* de Nunó, el cual comienza con el mismo motivo e igualmente opera como recursión estructural.

Otra peculiaridad del *Coro* en el himno *A Hidalgo* es que al terminar aquel, Aguirre crea un puente instrumental en Mi mayor, para enseguida recapitular la melodía del *Coro*, esta segunda ocasión en Do# mayor en dinámica *ff*, antes de volver a La y concluir la sección. El efecto es de un dramatismo lírico que se relaja

⁵⁶⁷ En conversaciones con mi colega Karl Bellinghausen (investigador del CENIDIM y estudioso de las partituras que en 1853 fueron sometidas a concurso para musicalizar el himno nacional con letra de Francisco González Bocanegra), frecuentemente me señalaba que existe evidencia para documentar una fría recepción popular, si no un abierto rechazo al himno de Nunó y al origen mismo de dicho concurso, convocado por el dictador Santa Anna. Karl insistía en que Juárez hubiese preferido en su lugar la *Marcha Zaragoza* (1867) de Aniceto Ortega, o cualquiera otra música nacional acorde con la lucha reformista, y que sin embargo hubo motivaciones políticas y aun financieras y administrativas para no convocar a un nuevo concurso para un himno nacional mexicano. Finalmente Juárez asintió la continuidad del himno de Nunó y Bocanegra. Por desgracia Karl falleció el 17 de mayo de 2017 y ya no pudimos discutir el contenido musical del himno *A Hidalgo*; lo cierto es que el empleo en dicho himno, que Aguirre hace del motivo rítmico de Nunó, pudo haber tenido un significado metafórico de “unidad nacional” para Juárez y sus ministros y generales cuando lo escucharon a su paso por Guadalajara, en enero de 1858. Sobre la cercanía de las fechas del hallazgo del manuscrito del himno *A Hidalgo*, por personas entonces desconocidas para mí (la ya mencionada familia Röwer Guzmán), y el fallecimiento de Karl (quien no tenía conocimiento alguno de ese documento), no doy en formular conjetura alguna: me parece una coincidencia tan asombrosa como inexplicable.

y suaviza en la *Estrofa* en Re (*Piano e dolce*) con ritmo de polca militar, antes de alcanzar el mayor dramatismo en la segunda parte de la misma, al modular a re menor, mientras la línea de la voz, por única vez introduce silencios de semicorchea (cc. 54–55) como efectiva emulación de un sollozo. Este conocimiento de la armonía tonal y el drama lírico aproximan a Aguirre hacia la ópera rossiniana. Junto con su conocida capacidad de orquestación, dichas cualidades señalan a un compositor que por razones históricas no escribió ópera y sin embargo pudo haber logrado excelentes resultados en ese difícil género. Adicionalmente, desde la primera frase de la *Estrofa* se aprecian ornamentos melismáticos que acusan influencia de la zarzuela, así como del canto tradicional andaluz: tanto en la exclamación “ayes” (o sea, plural de la interjección “ay”), como enseguida en los tresillos asociados a la palabra “patria” (cc. 44 y 46) según aparece en la primera estrofa de los versos de Tapia.

La *Coda* del himno *A Hidalgo*, también en compás entero y en Re, presenta el acompañamiento ternario del inicio, ahora en tresillos (*Allegro* de carácter heroico). Si bien en conjunto vuelve a percibirse la influencia de la escuela belcantista, la alegría y vivacidad rítmica de la *Coda* transmite más bien el carácter de un son jalisciense. Al igual que otros compositores mexicanos de su época, y en particular a semejanza de Melesio Morales, Aguirre cree que aprovechar las cualidades del lirismo italiano para mezclarlas con el espíritu vívido de los bailes mexicanos, derivaría en una música auténticamente nacional.

Finalmente hay que señalar las dificultades que debió enfrentar Clemente Aguirre al componer música sobre un texto brillante para un joven talento como el de Esther Tapia, que sin embargo no está exento de imperfecciones. Omitiendo las erratas en la edición de *Vigil* (*vid.* Tapia, 1905) con acentuación incorrecta y errores de sintaxis, Tapia redundante en el polisíndeton y el queísmo con variaciones adverbiales “qué” y “que”. Pero por otra parte consigue un significativo acierto poético al emplear el carácter dubitativo de la voz dirigida a Hidalgo, haciendo frecuentes preguntas, a veces en un dramatismo juicioso. Una joven que por no haber alcanzado aún la madurez literaria, rima pretérito y copretérito (*pasaba* con *brillaba*; *rasgaron* con *brillaron*), construye, no obstante, un atrayente simbolismo en tanto contrariedad dramatizada —aproximándose a la narrativa historiográfica— donde Miguel Hidalgo es invocado con reproches para renacer y resolver lo irresoluto. Como el texto de González Bocanegra, este poema de Tapia es un llamado bélico a la defensa de la nación recién mutilada por la Intervención Norteamericana, sin conocer todavía la traición del clan conservador que pronto llevaría a la Intervención Francesa.



Exquisita litografía representando a Esther Tapia viuda de Castellanos (1837–1897), autora de la letra del himno *A Hidalgo* (1857), con música de Clemente Aguirre. Este mismo compositor le dedicó el vals *Esther* (1862). Más tarde Benigno de la Torre y otros músicos, escritores y poetas le dedicarían diversas obras artísticas a esta dama simpatizante de la Reforma y del partido liberal, y mecenas y benefactora de la comunidad intelectual tapatía de la segunda mitad del siglo XIX. El retrato es obra del taller de Charles W. Girsch, de Mount Vernon, Nueva York, y lo insertó el editor José María Vigil al inicio del primer tomo de las *Obras Poéticas de Esther Tapia*, impreso en Guadalajara, en 1905.

A Hidalgo

Himno escrito para la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, por la ciudadana Esther Tapia, en Guadalajara, en 1857.

Coro

ALZA, Hidalgo, la frente gloriosa,
de esa tumba en que duermes en paz;
que no debe cubrirla una losa,
si la ciñe laurel inmortal.

I

¿Qué, no escuchas, Hidalgo, los ayes
de esta patria que amabas ardiente;
de esta patria a quien diste valiente
tu reposo, tu vida, tu amor?

¿Qué, no escuchas su voz dolorida,
que en sus horas de angustia te llama?
¿Qué, no ves que tu auxilio reclama?
¿No te mueve su horrible dolor?
Alza, Hidalgo, etc. ...

II

¿No recuerdas que triste otro tiempo,
en las gradas de un trono gemía?
¿Qué en su seno su llanto corría,
sin que nadie lo fuese a enjugar?
¿Que tú entonces alzando la frente,
y blandiendo la espada altanero,
desafiaste al déspota fiero,
y en su trono le hiciste temblar?
Alza, Hidalgo...

III

Y cual padre que arranca a la muerte
a una hija querida y hermosa,
contemplabas su faz cariñosa
a la luz que en Dolores brilló.

Y ella, tierna, sus manos divinas
por tu blanco cabello pasaba;
y una luz en sus ojos brillaba,
que tu pálida frente alumbró.
Alza, Hidalgo...

IV

Serás libre —le dices llorando:
o hallaré sobre el campo la muerte;
no me arredra luchar contra el fuerte,
que me ayuda la mano de Dios.

Y a tu lado te pones valiente,
y es tu pecho su fuerte muralla;
y al herirte la cruda metralla,
con tu muerte la vida le dió.
Alza, Hidalgo...

V

Tú el honor en su pecho grabaste;
tú la vida del libre le diste;
tú en el campo de muerte la hiciste
cual valiente amazona luchar.

Tú ceñiste en su cándida frente
el laurel de la eterna victoria:
de la bella y espléndida gloria,
le enseñaste el manto á llevar.
Alza, Hidalgo...

VI

Y a la luz que en tu tumba brillaba,
de las artes la estrella nacía,
y en el cielo divino lucía
su magnífico, bello esplendor.

Y la música el viento poblando,
en mil himnos cantaba su gloria,
y a su santa bendita memoria,
daba tristes sus cantos de amor.
Alza, Hidalgo...

VII

Y templando entusiasta su lira,
tus hazañas cantaba el poeta;
el pintor conquistó una paleta,
y su mano te hizo inmortal.

Y la luz inundó nuestra patria;
las tinieblas su velo rasgaron;
mil estrellas hermosas brillaron,
que encendiera tu luz funeral,
Alza, Hidalgo...

VIII

Hoy que intentan quitarle esa gloria,
y arrancar la corona a su frente,
¿No le vuelves la espada luciente
que la vida y la gloria le dió?

Que se animen sus yertas cenizas,
que se escuche tu acento terrible;
y luciendo tu acero invencible,
brillará de Dolores el sol.
Alza, Hidalgo...

IX

Y seremos contigo inmortales;
dejará su laúd el poeta;
el pintor trocará su paleta
por la lanza y el fiero bridón.

De la música el himno de gloria
trocaremos con ímpetu ciego,
por los toques de “ataque” y de “fuego”,
y el terrible rugir del cañón.
Alza, Hidalgo...

X

Vuelve, pues, a tu patria querida,
héroe santo de eterna memoria,
y el laurel de la espléndida gloria,
en su frente veremos lucir.

Entretanto en su tumba juremos
a su ejemplo, luchar contra el fuerte,
y encontrar, peleando, la muerte,
repitiendo: “vencer ó morir”.
Alza, Hidalgo...

Repertorio lírico

La única pieza conocida y conservada del género lírico, original de Aguirre, es la *Jota Estudiantina* publicada en 1886, en Guadalajara, por el editor Eusebio Sánchez, con una portada que por equivocación de diseño coloca el título al revés: *Estudiantina Jota*.⁵⁶⁸ Al igual que otros títulos musicales de Aguirre, como el vals *El son de la lira*, los pasodobles *Zopimpa* y *El chacó*, y el himno *A Nuestra Señora del Carmen*, esta jota refleja el interés de Aguirre por géneros, estilos y giros característicos de la música española del siglo XIX.

La jota es un baile y cante tradicional español, en metro ternario, popular desde el siglo XVIII, y particularmente conocido por los subgéneros regionales de jota castellana y jota aragonesa. Comúnmente se toca con acompañamiento instrumental de guitarras, bandurrias, laúdes y pandereta. En el siglo XIX varios autores europeos, incluso no españoles, compusieron jotas estilizadas para piano, para banda y para orquesta, como es el caso de Georges Bizet (1838–1875) para su ópera *Carmen* (1874), y Franz Liszt (1811–1886), autor de una jota para piano. La *jota estudiantina* es un subgénero particular, común en la España del XIX, lo mismo que en Colombia y en México, con frecuencia relacionada con las juergas estudiantiles de los colegios y universidades.⁵⁶⁹ En México tuvo auge en las mayores ciudades del país durante el porfiriato y a menudo se le asociaba a la zarzuela y en general a la cultura musical de la élite española y criolla.

La *Jota Estudiantina* de Clemente Aguirre no es un derivado directo de la tradición musical hispánica, sino un híbrido con fuerte influencia de la *idea de lo español* en Francia, especialmente a partir del vals *Estudiantina op. 191*, n.º 4, de Émile Waldteufel (1837–1915).⁵⁷⁰ Junto con la música de Johann Strauss Jr., la de Waldteufel tuvo preferencia en el fastuoso baile donde tocó la Gran Orquesta de Diego Altamirano en honor de Díaz, el 7 de diciembre de 1896, en el antiguo edificio de la Universidad de Guadalajara, convertido entonces en Supremo Tribunal de Justicia del Estado de Jalisco, y durante el cual sonaron las polcas *La Cinquantaine*, *Luftschlösser* y *Sans façon*, y el vals *Amour et Printemps*, todas ellas

⁵⁶⁸ El desorden en el título de dicha portada no es el único error en tal edición. Las ediciones de Eusebio Sánchez no se caracterizan por el aseo y la ortografía musical exacta, y en el caso de la *Jota Estudiantina* constantemente aparecen descuidos que entorpecen la lectura fluida. Lo mismo puede decirse del trabajo del mismo editor para la publicación del vals *Las Flores de Puebla*, partitura impresa en Guadalajara, en 1885.

⁵⁶⁹ Como se lee en la revista española *El museo universal* (1863, VII: 49): “Comparsas de estudiantes recorrerán las calles con instrumentos músicos, entre las cuales descollará la indispensable pandereta; la jota estudiantina rasgará los aires en todas direcciones”.

⁵⁷⁰ Esta obra de Waldteufel fue publicada en reducción al piano, en la Ciudad de México, en 1884, por H. Nagel Sucesores, según aparece en su *Catálogo de piezas de música IV*, para ese año, junto con los vales *Dolores* y *Lluvia de Oro*, y las polcas *Bella Boca* y *Tric-Trac*, de ese mismo compositor (ejemplar consultado en el Fondo de Propiedad Artística y Literaria, Archivo General de la Nación, Ciudad de México).

composiciones de Waldteufel.⁵⁷¹ La música de ese compositor era conocida en Guadalajara desde tiempos de la Segunda Intervención Francesa; más aún cuando en 1865 Waldteufel fue nombrado director de la orquesta de baile y pianista y compositor de la corte imperial de Napoleón III, por predilección de su esposa Eugenia de Montijo (1826–1920), emperatriz de Francia, de origen español (nacida en Granada).

La mención de la música de Waldteufel es frecuente en los periódicos tapatíos del último tercio del siglo XIX, y para 1884 el diario oficialista *El Nacional* de Guadalajara publica los siguientes versos, muy elocuentes sobre el tema en el contexto de los bailes de la burguesía local:

¡Oh, vals, rápido vals
bailando con la hermosa de hombros níveos,
mientras sonaban las copas en el comedor
y la sangre en nuestros corazones!

¡Oh, vals, rápido vals
bailando hace más de un año,
aquella noche que no debió acabarse nunca,
pero que se acabó como acabaron mis amores!

¡Oh, vals, rápido vals,
también tú eres de Waldteufel! [...] ⁵⁷²

En principio llama la atención que tanto la *Jota Etudiantina* de Aguirre, como la *Etudiantina* de Waldteufel, hibridan aspectos líricos de la jota sobre un ritmo de baile guiado por los pasos del vals. Es un afrancesamiento de lo español. Pero por otra parte esta hibridación obedece a un profundo sentido de *integracionismo cultural*, nacional y supranacional, orientado por el modelo progresista francés. De este modo, tanto la *Jota* de Waldteufel, un judío francés de origen alemán, como la de Aguirre, un mestizo mexicano, enemigo del intervencionismo extranjero, funden en la música de origen español un concepto de supuesta *neutralidad civilizatoria y cristiana* a través de una alegre música con el canto y baile estudiantil. Es en cierto modo la imagen de una utopía progresista y optimista fundada en un eurocentrismo viril.

Aguirre dedica esta composición al joven músico Luis de la Torre (1866–1916), hermano del célebre Benigno del mismo apellido, y quien en Guadalajara dirigía al conjunto de señoritas denominado Estudiantina Jalisciense, con violines, violonchelos, mandolinas, bandurrias, bandolas, guitarras, salterio y pandero,

⁵⁷¹ Sobre el baile en mención, *vid. Gaceta Mercantil*, Guadalajara, 9 dic. 1896; el asunto se discute aquí, en el subcapítulo 2.3.

⁵⁷² *Cit.* por E. López Aparicio en *Manuel Gutiérrez Nájera. Obras VIII. Crónicas y artículos sobre teatro*, UNAM, Ciudad de México, 2001, p. 401 (nota al pie).

instrumentos todos ellos populares en la Guadalajara burguesa de aquellos días.⁵⁷³ No obstante —y con la pronta fama local que adquirió esta composición—, Aguirre dio a conocer casi en simultaneidad la versión para banda de alientos que todavía se encuentra en el fondo reservado del Museo Regional de Guadalajara. Al igual que la *Estudiantina* de Waldteufel, esta versión carece de parte vocal y deposita todo su sentido lírico en solos y combinaciones instrumentales; en ese formato se tocó durante el porfiriato, en la Plaza de Armas de Guadalajara, con la Banda de Música de la Gendarmería. Finalmente Aguirre dio a conocer la versión de la misma pieza, para banda de alientos y coro masculino, versión que estrenaron los estudiantes de la Escuela de Artes y Oficios de Guadalajara y que convirtieron en su himno hasta bien entrado el siglo XX.⁵⁷⁴



Fragmento de la parte instrumental del pistón primero (trompeta), de la *Jota Estudiantina* de Clemente Aguirre, en versión para banda de alientos. Esta parte incluye dos “solos”, mismos que aparecen en este ejemplo. La imagen corresponde al manuscrito ubicado en el fondo reservado del Museo Regional de Guadalajara, procedente del antiguo archivo histórico del Colegio de San Diego de Alcalá (en Guadalajara, Jalisco), que fuera sede de la Banda de Música de la Escuela de Artes y Oficios. Reproducido con autorización del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México.

⁵⁷³ Para más información sobre esta pieza en el contexto de la relación de Aguirre con los hermanos De la Torre, *vid.* subcapítulo 2.5.

⁵⁷⁴ Comunicación personal del maestro Miguel Pérez Gutiérrez, Guadalajara, 1994 (*vid.* Pérez Gutiérrez, Miguel, en la Bibliografía general).

Aguirre:

Waldteufel:

Comparación del inicio de la *Jota Estudiantina* (1886), de Aguirre (arriba), respecto del inicio de la *Estudiantina* (1883) de Waldteufel (abajo); el primer caso en Do/Sol y el segundo en Re/La. En ambos casos el concepto de introducción formal es secundario, imponiéndose muy pronto el ritmo de vals, en metro de 3/8 en Aguirre, 3/4 en Waldteufel. Es notorio asimismo el empleo de los arpeggios ligados, descendentes y ascendentes en Aguirre, ascendentes en Waldteufel, casi como único gesto propio de una introducción formal. La edición del segundo ejemplo corresponde a Enoch et Compagnie Éditeurs, París, 1931.

La vena popular en el vals *Estudiantina* de Waldteufel proviene de la melodía que Paul Lacôme (1838–1920) registra en 1881, sobre un aire tradicional español; el asunto es de interés porque la música de Lacôme gozaba de popularidad en Guadalajara desde que fue introducida en partituras publicadas por Wagner y Levien, hacia 1880, y junto con Lalo, Bizet, Chabrier, Debussy y el mismo Waldteufel, fue uno de los impulsores de la recreación de la música española a través del romanticismo tardío francés que impactó las élites culturales del México porfiriano.⁵⁷⁵ Más allá de esa relación, ahora es inevitable destacar las diferencias más importantes entre las *estudiantinas* de Aguirre y Waldteufel, comenzando por las discrepancias en la forma y la estructura musical: la pieza de Waldteufel consiste en una suite de vales con 7 temas y *Coda*, con la forma general *ABACDEeFGc*,⁵⁷⁶ mientras que la de Aguirre presenta la forma general *ABbCc'Dc''c''*, es decir, con 4 temas y un estribillo final, y sus partes funcionan en sentido de exposición del tema y tema y variación (especialmente para el tercer tema), y no en el de la suite, como lo hace Waldteufel. Esta diferencia se refleja también en el número de compases escritos: 120 en Aguirre, 263 en Waldteufel, y asimismo apunta a una estructura más ligera en Aguirre, relacionada con la necesidad práctica de poder interpretar esta composición con sus alumnos de la Banda de Música de la Escuela de Artes, inclusive en versión con coro.

Además, la temática lírico-poética de la *Jota Estudiantina* de Aguirre se nutre —como ocurre en buena parte de su producción de compositor— de una lírica popular jalisciense “mestiza” y “criolla”, según puede captarse en el estribillo de la *Jota Estudiantina* respecto del estribillo *Qué linda noche*, de *El Juan Lanás* (cuarto número del *Primer Jarabe tapatío*, segunda parte de la *Colección* de Aguirre). Para este caso valga resaltar la semiótica del estribillo de *El Juan Lanás*, “¡Ah, qué linda noche...”, como un anticipo simbólico del texto de Alberto Santoscoy para la *Jota Estudiantina*, y en ambos casos con evidente influencia de la lírica española del siglo XIX.

Por otra parte, letra de *El Juan Lanás* se compone de una cuarteta octosilábica, y dos cuartetos hexasilábicos, al estilo de estos cantos populares castellanos y andaluces de arte menor. De esta manera se revela su contraste con la letra de la *Jota estudiantina*, que se compone, en cambio, de cuatro cuartetos decasílabas, ajenas a los sones y jarabes, y más propias de la canción popular decimonónica de arte mayor. En la *Jota estudiantina* la “vena popular” reposa entonces, principalmente, en el uso de un lenguaje llano y su sentido estético afín con canciones más antiguas como *El Juan Lanás*.⁵⁷⁷

⁵⁷⁵ No se desarrolla aquí este tema, pues ya está tratado en el subcapítulo 11.4. *La música española a través de Francia*, en mi libro sobre Benigno de la Torre (CENIDIM, Ciudad de México, 2019).

⁵⁷⁶ Dicha forma general, en la pieza de Waldteufel, desde luego se puede analizar por cada componente de la suite, como sigue: *Estudiantina (refrain)*: AABB; *Estudiantina (couplet)* - *Chanson d'automne*: ABBA; *Jota de la Estudiantina - Tirana*: AABBA; *De Cádiz al Puerto - El Tripilí*: AABB; *Coda*.

⁵⁷⁷ Agradezco esta precisión a mi colega Rosa Virginia Sánchez, hecha durante la revisión del presente texto por el Comité Académico del CENIDIM.

El Juan Lanas

(canción popular jalisciense,
de origen español)

Primera estrofa:

Una noche muy oscura
y que llovía sin cesar,
una noche muy oscura
y que llovía sin cesar,
Juan Lanas venía del campo
cansado de caminar,
Juan Lanas venía del campo
cansado de caminar.

Segunda estrofa:

Levántate Juan,
que quiero salir
dile a la portera
que te venga a abrir;
levántate Juan,
que quiero salir
dile a la portera
que te venga a abrir.

Tercera estrofa:

¡Ah, qué linda noche
para descansar,
con tan linda luna
para más gozar!

* * *

Jota Estudiantina

(texto de Alberto Santoscoy)

La luna brilla pura en el cielo,
el arroyuelo corriendo va.
Duermen las aves entre las flores
y éstas olores al aura dan
duermen las aves entre las flores
y estas olores al aura dan.

Qué dulce noche blanda y tranquila,
cual la pupila de una mujer
que soñadora deja a su mente
que dulcemente forme un edén
que soñadora deja a su mente
que dulcemente forme un edén.

Una belleza con sus ojuelos
me abrió los cielos, me dio la luz
y desde entonces todo lo miro
cuando suspiro bello y azul
y desde entonces todo lo miro
cuando suspiro bello y azul.

De mi esperanza con sus fulgores
de mis amores con la ilusión
veo en la existencia un paraíso
a cuyo hechizo tiemblo de amor
veo en la existencia un paraíso
a cuyo hechizo tiemblo de amor.

A pesar de su forma de arte mayor, con esta letra es evidente que Santoscoy no pretende escribir un poema culterano, sino afiliarse a la lírica popular jalisciense que comparte con Aguirre. Nuevamente, como sucede en el caso de la canción popular con música de Vicente Cordero y letra de Jesús Acal Ilisaliturri (en piezas como *La casada* y *Mi adorada copa*, incluidas en la *Colección* de Aguirre), aquí la *Jota Estudiantina* de Aguirre-Santoscoy se inserta en un influjo cultural colectivo y no tanto orientado por la “originalidad personal” característica del Modernismo mexicano del siglo XX.

En resumen, si bien la música de la *Jota Estudiantina* recibe influencia de la escuela francesa a través de Waldteufel, que a su vez estiliza y transforma la tradición lírica española, al mismo tiempo este ejercicio creativo de Clemente Aguirre robustece la práctica del compositor, de apego a la lírica popular regional. El resultado es un *mestizaje musical* que en cierto modo recuerda pasajes de la *Colección de jarabes*. Esta concepción sobre la música de Aguirre modifica y en cierto modo se opone a la interpretación apresurada que en la musicología mexicana posrevolucionaria, abarcando casi la totalidad del siglo XX, esgrimía argumentos como el siguiente:

Autores jaliscienses como Clemente Aguirre, Arnulfo Miramontes, Benigno de la Torre, y otros, a pesar de ser excelentes músicos, conocedores de su oficio, inspirados y prolíficos, no tuvieron originalidad en su estilo [*sic*]. Su música, muy parecida a la de los autores europeos del romántico siglo XIX, adolece de lugares comunes, en calcas de autores como Liszt, Chopin, Johan Strauss [*y*] Waldteufel.

Estas palabras publicadas por la pianista y escritora jalisciense Amelia García de León (1932–2016),⁵⁷⁸ suscriben una creencia equívoca, plasmada en la literatura que le fue contemporánea, y contribuyen a la opacidad de su objeto de estudio. Como realidad histórica, la cultura popular regional abarca el sentido estético y el estilo musical de un caso como la *Jota Estudiantina* de Aguirre que —de acuerdo con el siguiente ejemplo— guarda menos semejanza con la música de Waldteufel y otros compositores europeos de la época, que con el lirismo local nutrido durante mucho tiempo por vertientes culturales múltiples y no exclusiva ni directamente de “autores europeos del romántico siglo XIX”. En este caso concreto, respecto de la canción popular *Qué linda noche*, Aguirre no parece apropiarse de ese lirismo ni literal ni conscientemente, sino como consecuencia de una práctica que le era familiar y cotidiana en su ámbito histórico y social.

⁵⁷⁸ García de León, 1997: 20.

Jota Estudiantina por C. Aguirre

Tenor 1^o

Estrofa

La lu-na bri-lla pu-ra en el cie-lo tel-aro
 U-na be-lle-za con sus o-jos los alcañi-nos
 que lo est-riñe a-ve-s en tre las flo-res y es tas o-
 me los me dio la luz. y des-de en-ton-ces-to-do-lo-mi-ro-cuan-do-és
 lo-res al a-man-ecer, Que me las a-ve-s en tre las flo-res y es tas o-
 pi-ro-be-llo-ya-gul. y des-de en-ton-ces-to-do-lo-mi-ro-cuan-de-és
 lo-res al a-man-ecer.
 pi-ro-be-llo-ya-gul.

ritto

Parte vocal (Tenor primero), estrofa 1.ª de la *Jota Estudiantina* de Clemente Aguirre, en versión para coro y banda de alientos. La acentuación escrita aquí (>) coincide con la que publica Eusebio Sánchez en su edición de 1886. Copia manuscrita en el fondo reservado del Museo Regional de Guadalajara. Reproducido con autorización del INAH, México.

A diferencia de lo que se escucha en canciones y arias y cavatinas de Melesio Morales (miembro cofundador de la Sociedad Filarmónica Jalisciense, creada por Aguirre, Balcázar y González Rubio) o de Miguel Meneses (amigo y colaborador de Aguirre en esa misma Sociedad), en la *Jota Estudiantina*, lo mismo que en el himno *A Hidalgo*, no prevalece el gusto belcantista con la lírica italiana como eje estético rector.⁵⁷⁹ En estas dos creaciones de Aguirre prevalece más claramente la influencia múltiple ya referida, donde el resabio andaluz o la estilización afrancesada se confunden con una noción propia y bien localizada del jarabe jalisciense: jarabe que en su agitado espíritu de baile permea la coda de *A Hidalgo*, y que parece difícil de disimularse en el estribillo *Qué dulce noche* de la *Jota Estudiantina*, según ilustran los dos ejemplos musicales siguientes.

⁵⁷⁹ Dentro de la categoría de los cantos patrióticos, un himno tiene características muy distintas a las de un aria o una cavatina o una jota. En el plano genérico no cabe esta comparación. Empero, en la historia de los cantos patrióticos y populares del siglo XIX, en México y otras naciones latinoamericanas hubo una marcada tendencia por tomar elementos líricos y giros dramáticos del *bel canto*, para componer himnos nacionalistas e incluso himnos sacros y otro tipo de repertorio religioso y profano. Esta poderosa impregnación de la estética italiana no se encuentra igualmente en la música vocal de Clemente Aguirre.

Qué dul-ce no - che blan da y tran qui la, cual la pu - pi - la de u - na mu - jer que so - ña - do - ra deja su men - te

¡Ah, qué lin - da no - che pa - ra des - can - sar [,) con tan lin - da lu - na

Juxtaposición del estribillo de la *Jota Estudiantina*, “Qué dulce noche...” (arriba), sobre la canción tradicional *Qué linda noche*, la cual Aguirre conecta enseguida de otra canción tradicional, *El Juan Lanas*. La métrica ternaria coincide (3/8 en la *Jota Estudiantina*; 3/4 en *Qué linda noche*) lo mismo que el contexto armónico, con ambos pasajes en Do mayor. Se conserva toda la información musical proveniente de sendas fuentes primarias, con la única excepción de los dos becuadros entre paréntesis (Fa natural), para evitar la única disonancia en este ejemplo. En ambas fuentes se omite el bajo armónico, a efecto de destacar la empatía lírica.

El tema *cantabile* de la *Jota Estudiantina* de Aguirre parece la adaptación, en estilo de tonadilla del siglo XIX, de una melodía más antigua: un son mexicano que se vuelve más obvio si se simplifica la melodía y se acentúa la métrica de baile en 6/8, en tempo moderado a rápido. A diferencia del ejemplo anterior, aquí no se destaca la afinidad lírica con la canción tradicional *Qué linda noche*, sino que se busca resaltar la cercanía estilística con el jarabe jalisciense, como se encuentra por ejemplo en los jarabes en 6/8 dentro de la *Colección de jarabes* del mismo Aguirre. Para la *Jota Estudiantina*, el compositor atenúa tal cercanía mediante el metro en tres pulsos, común por otra parte con el ejemplo de la *Jota* de Waldteufel; igualmente atenúa el “sabor indígena” de este ejemplo en 6/8.

Respiración entrecortada como dramatización

En la sección 3.3.1., el apartado sobre la polca *La Potosina* (1879) explica cómo Aguirre representa la risa de una mujer en una pieza instrumental para piano, representación que tiene el antecedente en la risa anotada con silencios de corchea en el son *El Butaquito* (pieza VII / 4 en la *Colección de jarabes*). Sin embargo tal caso no es el único en que la notación de silencios de corchea sirve para dramatizar el sentido lírico de la música, pues en la *Colección* también aparecen varias piezas donde ese tipo de escritura señala una respiración entrecortada; por ejemplo, con un sentido cómico en *Qué linda noche* y *El Borrachito* (ya aludido en la sección 3.2.2.), o con un sentido melodramático en *La Paloma Blanca* (donde el corte de las palabras sugiere el sollozo; precedente de la canción ranchera de la primera mitad del siglo XX). Esta dramatización también es definitoria para la lírica del himno patriótico *A Hidalgo* (1857), en que la frase “que no debe cubrirla una lo_sa”, con respiración entrecortada para esa última palabra, se acerca igualmente al sollozo del melodrama decimonónico.⁵⁸⁰ Este tipo de “silencios” no deben interpretarse en forma literal, sino como inflexiones del diafragma para la afectación de la voz.

29

Hi - dal - go la fren - te glorio - sa, de esa tum - ba en que duer - mes en

32

paz; que no debe cu - brir - la u - na lo sa, si la ci -

ff

Compases 29–34 del himno *A Hidalgo*.

⁵⁸⁰ Ejemplo musical con la poesía de Esther Tapia y la música original de Clemente Aguirre que sin embargo se conserva únicamente en versión para piano solo. En esta reconstrucción del acoplamiento entre versos y música se infiere el silencio señalado, como respiración dramática.

Ejemplos en la *Colección* de Aguirre, con el canto entrecortado como efecto dramático:

[VI / 5]

¡Ah! qué lin - da no - che con tan lin - da lu - na

This musical score is for the piece 'Qué linda noche'. It is in 3/4 time and consists of two systems. The first system contains the vocal line with the lyrics '¡Ah! qué lin - da no - che' and the piano accompaniment. The second system contains the vocal line with the lyrics 'con tan lin - da lu - na' and the piano accompaniment. The piano part features a steady accompaniment of chords in the right hand and single notes in the left hand.

Qué linda noche

[VIII / 2]

pp An - do bo - rra - cho me an - do ca - yen - do

This musical score is for the piece 'El Borrachito'. It is in 3/4 time and consists of two systems. The first system contains the vocal line with the lyrics 'An - do bo - rra - cho' and the piano accompaniment. The second system contains the vocal line with the lyrics 'me an - do ca - yen - do' and the piano accompaniment. The piano part features a steady accompaniment of chords in the right hand and single notes in the left hand. The tempo is marked 'pp' (pianissimo).

El Borrachito

[VIII / 7]

U - na pa - lo - ma - blan - ca co - mo la nie - ve me ha - pi - ca - do en el al - ma

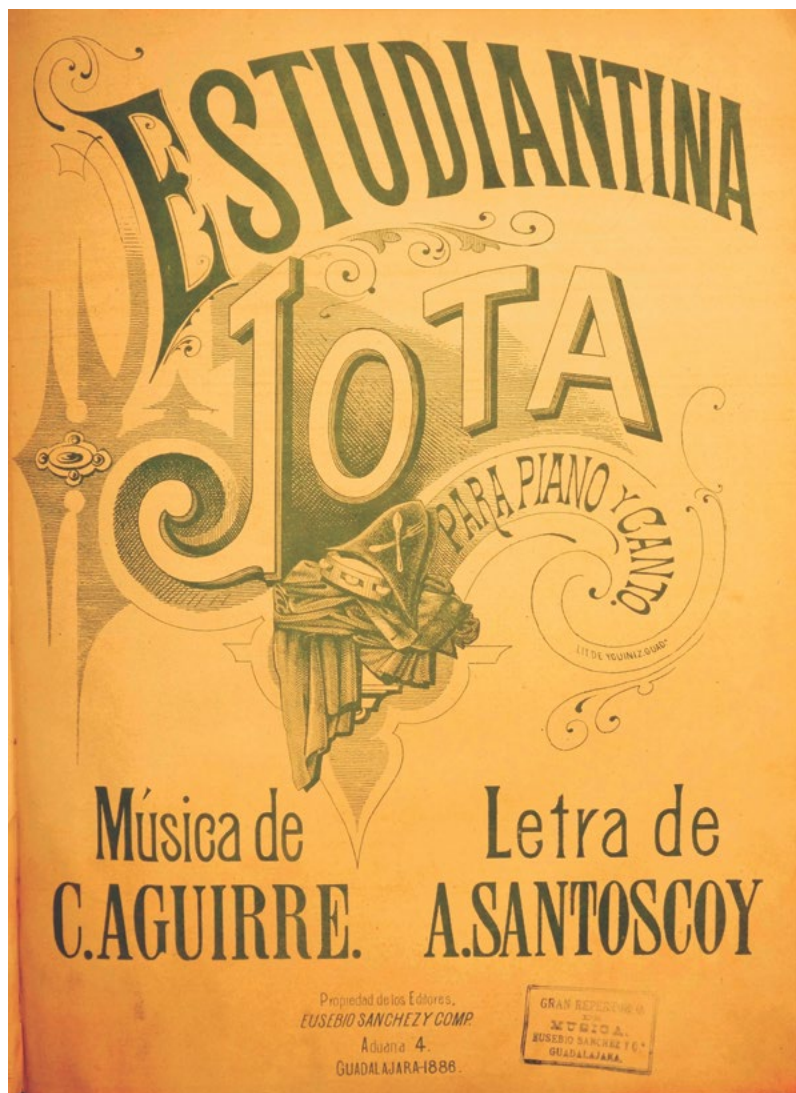
This musical score is for the piece 'La Paloma Blanca'. It is in 3/4 time and consists of two systems. The first system contains the vocal line with the lyrics 'U - na pa - lo - ma - blan - ca co - mo la nie - ve' and the piano accompaniment. The second system contains the vocal line with the lyrics 'me ha - pi - ca - do en el al - ma' and the piano accompaniment. The piano part features a steady accompaniment of chords in the right hand and single notes in the left hand.

La Paloma Blanca

Repertorio religioso

La música vocal de carácter religioso compuesta por Clemente Aguirre, se reduce a tres himnos, todos en versiones para voz y teclado (alternativamente armonio, órgano o piano), y coro y banda de alientos. Los himnos referidos se intitulan *A la Purísima Concepción* y *A Nuestra Señora del Carmen*, compuestos por encargo de la Arquidiócesis de Guadalajara, en 1862 (aunque la motivación de ambos himnos parece ser la pérdida de la hija del compositor, ese mismo año); además del himno *A la Divina Providencia*, compuesto en 1889 en versión para banda de alientos y bajo el título original de *Marcha Religiosa*, posteriormente presentado a inicios de 1900 en versión para coro de niñas y banda, con motivo de la recepción del arzobispo Jacinto López y Romo (1835–1900) en la Arquidiócesis de Guadalajara. De estas composiciones lo único que se conserva es la versión para banda de la *Marcha Religiosa* (cuyas partes instrumentales son las mismas que las del himno *A la Divina Providencia*), con indicaciones de participación de órgano “obligado”, y

cuyas partichelas se resguardan en el archivo musical de la Catedral de Guadalajara. En resumen, no se conoce hasta ahora ninguna partitura vocal de Aguirre como repertorio religioso, pues las versiones corales de sus tres himnos están perdidas.



Portada de la *Jota Estudiantina* con música de Clemente Aguirre y letra de su amigo y colaborador Alberto Santoscoy; partitura publicada en Guadalajara por Eusebio Sánchez (excepcionalmente esta portada incluye el año de la publicación, 1886). El dibujo, litografía realizada por José María Iguíniz, por un ambiguo criterio de diseño, invierte el orden de las partes en el título. Al centro se aprecia una cuchara y un tenedor (símbolo del hambre y la voracidad juvenil entre los estudiantes salmantinos antiguamente conocidos como *sopistas*), cruzados en un bicornio que descansa sobre una pandereta y una capa doblada, elementos típicos de las estudiantinas castellanas. Documento original en el archivo personal del pianista Carlos Undiano, San Luis Potosí, SLP (2017).

Conclusiones



La primera edición del presente estudio (1994–97) fue somera en contenido y referencias documentales, y más interesada en la descripción general que en el análisis. Su mayor debilidad fue la de excluir la *Colección de jarabes, sones y cantos populares*, que entonces juzgué un universo relativamente ajeno al compositor Clemente Aguirre, y como caso aparte, próximo a los estudios del folclor y la etnomusicología. Tal visión fue equivocada, como cualquier otra que descuide los lazos que en la música de Aguirre estrechan lo “popular” con lo “personal”, desdibujando límites.

La *Colección* de Aguirre se conecta con otras colecciones de música regional que a su vez estimularon la producción de otros compiladores preocupados por el sentido de tal música. Entre dichas colecciones están la de *Aires nacionales del Estado de Hidalgo*, guardada en la Biblioteca Nacional de México y que es objeto de estudio en la tesis de maestría de Vicente T. Mendoza (UNAM, 1955); los *Aires de la Sierra de Michoacán*, “potpurri sobre sonecitos” transcritos para piano por Jesús Valerio Sosa, también en la Biblioteca Nacional de México; la *Colección de canciones mexicanas* recogidas y editadas por el impresor Manuel Murguía en la Ciudad de México, en 1849; la *Colección de jarabes* de Felipe Larios (1817–1875), asimismo publicada por Murguía en 1850, y la Única y auténtica Colección de Treinta Jarabes, Sonos Principales y más populares Aires Nacionales de la República Mexicana,⁵⁸¹ que Miguel Ríos Toledano publicó sirviéndose al menos parcialmente del trabajo de su mentor, Clemente Aguirre.

⁵⁸¹ Colección publicada por H. Nagel Sucesores, 1893 (34 pp.); 2.ª ed. por Wagner y Levien, 1906 (34 pp.).

La importancia histórica de dichas colecciones involucra también la producción más significativa en la evolución de la “música culta mexicana” por el poder simbólico de una legitimación estética y cultural a través de composiciones como las *Variaciones sobre el tema del jarabe mexicano* (1841) de José Antonio Gómez (1805–1878); *Ecos de México* (1884) de Julio Ituarte (1845–1905); *Aires Nacionales Mexicanos op. 10* (1898) “capricho brillante” de Ricardo Castro (1864–1907); *Aires sonorenses (ca.1901)* de Rodolfo Campodónico (1866–1926), y *Aires Nacionales Mexicanos op. 558* del mismo Ríos Toledano; para finalmente llegar a la maduración del modernismo musical en José Rolón (1876–1945) y Manuel M. Ponce (1882–1948) y los compositores de una nueva generación que siguieron la ruta señalada, nutrida de sones y canciones tradicionales.

Las antiguas colecciones de sones, jarabes y canciones “sin desarrollo” —es decir, enfáticamente de carácter expositivo y sucesivo— son una representación de las estructuras sociales, castas y grupos étnicos, casi como una *cartografía antropológica* que la música articula. La música mexicana del siglo XIX constituye así, un mosaico elocuente respecto de la sociedad que la genera y la practica, y despliega un universo donde la sucesión de “estampas” y “personajes” asociados con temas rítmico-melódicos produce una yuxtaposición armónica de lo heterogéneo. La música de Aguirre interpreta esta *armonización de lo heterogéneo* en su trabajo de *composición cultural* —su proyecto para disponer en orden sucesivo las partes de su *Colección*, como si se tratase de una sola *obra* con 80 piezas repartidas en dos grandes secciones— y asimismo a través de sus *propias composiciones*, es decir, la versión idioléctica de su música a través de piezas individuales, de invención propia pero con dependencia del contexto social popular.

Asimismo, la *Colección de jarabes* forma parte de un proceso de *domesticación y ecumenismo europeizante* donde el baile y los cantos populares, especialmente los provenientes de comunidades indígenas o de un mestizaje no asimilado por completo al modelo occidental, son depositados en un molde tonal, métrico y rítmico simplificado, transcritos a la literatura para piano. Pero a pesar de este proceso colonizador, en muchos casos dentro de tal *Colección* sobresale el hecho de que las formas, las melodías y los ritmos no quedan *domesticados totalmente*. A pesar de la violencia del proceso de transliteración y transcripción, los motivos, los ritmos y los temas melódicos parecen acusar aspectos de su propio origen autóctono, “en rebeldía” frente al *paradigma civilizador*.

En este contexto, la parte del acompañamiento —casi siempre asignado a la mano izquierda en el piano— representa la estructura más fuerte del compás en el proceso colonizador de la transcripción, casi todo el contenido de la *Colección* puede ser reducido a *formas salonescas*, típicas del siglo XIX en Europa y sus (ex)colonias americanas: chotises, minuets, mazurcas, redovas, polcas, valsos, jotas. Pero en la mayor parte de esta *Colección*, detrás o por encima de esta *estructura evidente*, se hallan rasgos musicales suprasedgmentales que no hacen parte característica de las formas salonescas unificadoras; como si pudiera hablarse de una *génesis* y una *epigénesis musical*, con genotipos y fenotipos. En este sentido, parece que la música es un correlato del proceso de mestizaje, incluso un lenguaje paralelo a procesos más

amplios que afectan la organización de castas y clases sociales, y marcan una *organización genésica* legible y audible a través de la capacidad humana de producir cultura.

Tanto en su *Colección* como en su producción personal, en la música de Aguirre destaca el constante apego al canto y al baile, incluso en sus marchas militares,⁵⁸² además del señalado gusto por las tonalidades brillantes y los temas briosos y vigorosos, cuando no abiertamente gozosos y humorísticos; sabrosas cualidades en sus partituras *Hasta más ver!*, *Elvira*, *La Potosina*, *La Tlaxcalteca* y *Los pollos tepiqueños*. Cualidades que además se apartan de la melancolía y la delicada parsimonia en la música de los compositores jaliscienses de la nueva generación que inicia con Benigno de la Torre y alcanza el cenit con Rolón.⁵⁸³ Esta importante diferencia va en paralelo con la pérdida de un mundo campestre —*alegría bucólica* en Aguirre— por contraste con el naciente mundo urbano, progresista, cosmopolita y pesimista, típico del Modernismo.

* *

La prolongada y confusa destrucción del patrimonio cultural del casco histórico de Guadalajara, que inició con los bombardeos de la Guerra de Reforma (1858–60), no está desvinculada del olvido de las instituciones modernas respecto de la obra de Clemente Aguirre. Las razones para *borrar el pasado* de una sociedad culturalmente rica y dividida, con proyectos de nación tan opuestos como los que se intentaron a lo largo del siglo XIX e inicios del XX, empatan con los mecanismos para eliminar la imagen de la nación unificada en el constitucionalismo republicano y democrático que dejó el juarismo y que desmanteló el avance del porfiriato. El proceso desordenado de la Revolución mexicana, los extremismos ideológicos en Jalisco a partir de la década de 1920–30, y los gobiernos despóticos siguientes con su cohorte burocrática profundizaron tal desmantelamiento.

Desechar la música de Aguirre facilita la entrega social al proyecto de explotación capitalista norteamericano, quebrando los restos de la relativa *armonía novohispana* junto con su contenido indígena —e incluso africano—, corrientes que pueden oírse fundidas en la *Colección de jarabes* y en la música propia del compositor. Así se explica cómo es que las composiciones de Aguirre se hayan perdido, incluso extraídas de acervos públicos para desaparecer y no volverse a escuchar en sociedad. Es el inicio de una privación cultural colectiva. Empero, el silencio sobre Aguirre es también el silencio de una nación imaginaria en la élite mexicana del siglo XIX

⁵⁸² En diferentes poblaciones del estado de Oaxaca, *Ecos de México* se baila en fiestas populares, sin vínculo alguno con la presunta connotación militar de esa marcha.

⁵⁸³ Tanta es la distancia ética y estética entre Rolón y Aguirre, que el primero juzga al segundo como “superado” por la personalidad romántica y trágica de Francisco Godínez (1855–1902): “No vacilo en colocar [a Godínez] en un nivel mucho más alto que [a] don Clemente Aguirre [...] tanto por su indiscutible superioridad técnica e ideológica [*sic*], como por su celo y sus admirables dotes pedagógicas”, escribe Rolón cuando apenas conoció a un Aguirre viejo y muy enfermo (Rolón *apud* en Campos, 1930: 157).

que requería acallar otras voces. Aparejamiento de diversidades, es el inicio de una extrema contradicción en lo que lo social se *dice* musicalmente, o se *deja de decir*.

El hallazgo en 2017 del himno liberal *A Hidalgo*, dentro del archivo familiar del matrimonio Röwer-Guzmán, en una colonia de Guadalajara, abre sin embargo expectativas para suponer que aún existen manuscritos originales de Aguirre en manos de coleccionistas particulares vinculados de algún modo al *pasado liberal jalisciense*. Así pues, las investigaciones sobre Clemente Aguirre y su música y su mundo, no quedan cerradas con la presente publicación, sino que se espera que prosigan y contribuyan a entender con mayor claridad nuestra proximidad hacia los conflictos políticos del siglo XIX que determinan el presente.

*
* *

El deterioro profesional de las bandas de música del Ejército y la Gendarmería ocurre junto con el debilitamiento de las instituciones republicanas emanadas de la Guerra de Reforma. Paradójicamente, este debilitamiento sienta su mayor precedente con la Revolución mexicana, en que desaparece la Banda de la Gendarmería para convertirse en Banda de Música del Estado de Jalisco, la cual adquiere carácter civil. Por presión de la política exterior de Estados Unidos, este carácter civil se asocia a un *proyecto de civilización* artificial, que no emana de la población local, sino se acuña por determinismos oficialistas. La Banda no mejoró su situación laboral ni consolidó su cultura musical por el hecho de haber perdido su carácter militar y haberse despojado del sistema de escalafón de agrupaciones populares menores, diseñado por Aguirre.

La consecuencia directa de esto, después de un siglo, es la permanencia de una institución musical gubernamental que perdió representación popular, y ya no se interesa por la música ni por los músicos que dieron origen a la propia banda, sino que simplemente acata programas de gobierno que a su vez sigue orientaciones (anti)estéticas y (anti)téticas del sistema mercantil supranacional que sujeta a la realidad social mexicana, incluso con una imagen superficial “nacionalista”, en el fondo trastocada.

Las muchas e importantes coincidencias de esta situación, respecto de otras instituciones mayores en la música regional de Jalisco, como el Coro del Estado o la Orquesta Filarmónica de Jalisco, requieren tratamiento aparte para poder desentrañar esta trama de perplejidades y contradicciones culturales y sociales que distinguen al México posmoderno.

Flujos aparentemente desconectados o vagos en el seguimiento de la presente pesquisa permiten ver cómo el último tercio del siglo XIX prefiguraba ya la convergencia sociopolítica del México porfiriano hacia un centralismo capitalista sin freno, cuya primera inercia tiene pulso en la música que recoge y produce Aguirre: como veloz desplazamiento de la cultura, del ámbito *rural-sagrado* al *urbano-profano* reconcentrado en sí mismo.

Aguirre sirvió, sin jamás proponérselo, a satisfacer las necesidades de legitimación de la República restaurada que funcionó como base operativa del porfiriato. A su vez, Aguirre fue beneficiario de un proceso “civilizador” que dio curso a su vocación social a través de la modelación institucional: desde concretar escuelas y orquestas profesionales, hasta abstraer el sonido musical en el naciente *grafocentrismo musical mexicano* como generación de conocimiento y realidad cultural.

Adenda



Esta sección suplementaria es una reseña crítica, motivada por la advertencia bibliográfica en el *estado del arte*, en la Introducción del presente volumen, sobre la publicación de *El ideal de una música genuina. La colección popular encargada a Clemente Aguirre* (2017, versión editorial de una tesis de maestría en etnomusicología de la Universidad de Guadalajara) de Eduardo Escoto Robledo, donde éste afirma que “la redacción de la colección no es de la mano de Aguirre”,⁵⁸⁴ sin presentar evidencia documental suficiente.

Primero, cabe reconocer la probidad y talento que Escoto Robledo demuestra como investigador, desde la aparición de su primer libro, *Aires de Guadalajara* (2013), en torno a la obra y la figura histórica de Francisco Godínez, trabajo que resuelve un hueco importante en la musicología regional. El resultado en *El ideal de una música genuina* es distinto, por el contraste entre logros y adeudos. Por los logros destaca —con mucho— la aportación literaria, descriptiva y documental hecha en el capítulo 5 en torno a las piezas que componen la *Colección de jarabes* de Aguirre. La amplia documentación sobre el tema estudiado, incluso con aportaciones bibliográficas que no habían sido detectadas con anterioridad, es una aportación junto con otros aspectos atinadamente expuestos dentro del marco teórico inicial, lo cual basta para recomendar la lectura de *El ideal de una música genuina* como complemento del presente trabajo.

Pero por otra parte, Escoto Robledo nombra el capítulo en mención “Análisis del contenido musical de la Colección”, sin ahondar propiamente en el contenido musical, ni profundizar en ejemplos específicos. A partir de ello sobresalen fallas

⁵⁸⁴ *Op. cit.*, p. 120.

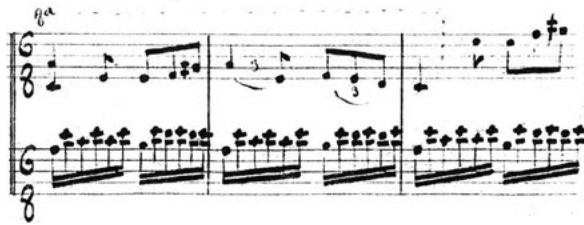
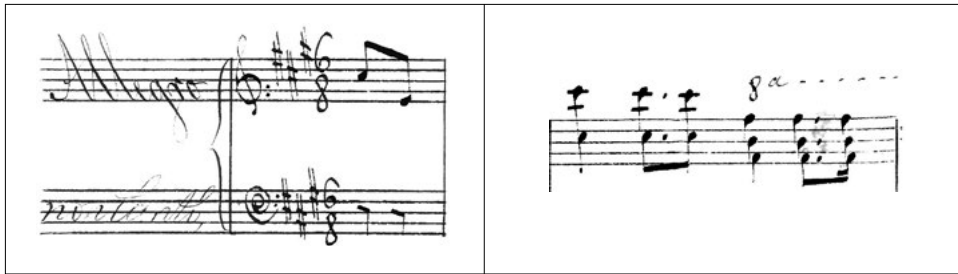
que derivan de un enfoque metodológico inadecuado o en todo muy distinto al que se emplea aquí. Tal enfoque no se debe exclusivamente a Escoto Robledo, sino al seguimiento de la doctrina que aparta musicología y etnomusicología como axiología para la investigación de la música en México. Mi desacuerdo con esa división, directamente vinculada a una interpretación colonialista de la música “no europea”, queda expuesto en mi libro *Resonancias del abismo como nación* (Facultad de Música, UNAM, 2019a). Por ahora valga decir que una consecuencia directa de acatar tan tajante división resulta en una indiferencia sobre los elementos de la *Colección* de Aguirre, respecto de la música original de este compositor. Con la premura de describir la *Colección* por sus atributos “etnomusicológicos” ([no] “puede pensarse que [la *Colección*] sea un documento de valor inferior o al que no se pueda dar mayor utilidad etnomusicológica [sic]”, p. 160), Escoto se olvida de la música de Aguirre. En cambio, desde el punto de vista del presente trabajo, no hay argumento ni justificación válidos para desmembrar la vida y obra de Aguirre, ni en oposiciones cartesianas, ni en tajadas “musicológicas” y “etnomusicológicas”.

Lo anterior se relaciona con la noción que presenta Escoto Robledo, de que la *Colección* de Aguirre fue hecha sólo en parte por éste, en forma abstracta, y fue llevada al papel por actores ajenos a la experiencia del primero, motivados por una convocatoria para una exposición internacional en cooperación con autoridades nacionales ¿Cómo explicar entonces los rasgos comunes de la escritura musical y la caligrafía de Aguirre en la portada de su *Colección de jarabes* y en otros documentos suyos de distintas épocas y circunstancias?⁵⁸⁵ ¿Dónde está, en Escoto Robledo, el necesario estudio de grafología que permita hacer un mapa de rasgos caligráficos —atribuibles o no— a la mano de Aguirre, a lo largo de su vida?

Está claro que en más de veinte años, la evolución en la personalidad de Aguirre se refleja en un cambio estilístico de su caligrafía, con diferencias menores. Empero, como lo muestra la tabla 10 (más abajo), con el paso de los años se conservan rasgos fundamentales en el trazo de las letras, como las primeras del nombre propio y también las primeras del apellido, incluso en los ejemplos fechados entre 1889 y 1893.

Para tener una idea general sobre la comparación de la escritura en los manuscritos musicales atribuibles a Clemente Aguirre, véanse los siguientes ejemplos:

⁵⁸⁵ Por ejemplo, los manuscritos contenidos en la biblioteca de Aguirre resguardada en el Archivo Histórico de Jalisco, o el manuscrito del mismo compositor en el archivo musical de la Catedral de Guadalajara con su *Marcha Religiosa*, o bien sus manuscritos en el Archivo Municipal de la misma ciudad. A lo cual pueden añadirse los manuscritos autógrafos del himno *A Hidalgo*, recién descubierto, o los manuscritos de *Flor de esperanza* y *El son de la lira*, también con pluma de Aguirre.



En estos ejemplos, los que aparecen encuadrados proceden del manuscrito original del himno *A Hidalgo* (1857); el recorte inferior corresponde al inicio del *paseo* en el *Jarabe Corriente*, última parte de la *Colección* (ca.1889) de Aguirre. Aun con el decurso de más de treinta años, es notable la gran semejanza en el trazo de los números, las notas y el dibujo de la octava (8.^a - -). Antes que negarle a Aguirre la autoría del manuscrito de la *Colección*, debe esclarecerse la naturaleza de estas semejanzas.

Por si lo anterior no fuese suficiente para demostrar que Clemente Aguirre sí es el autor —y autor único— del manuscrito de la *Colección* que resguarda la Biblioteca Nacional de México, sirva la siguiente comparación entre el son de *El Huerfanito*, en el manuscrito de dicha *Colección*, y el de la mazurca-redova *Flor de Esperanza* (1861) en copia del mismo Aguirre, escrita hacia 1891 o 1892. Nótese el extremo parecido del silencio al inicio del compás en la mano izquierda; el mismo tipo de trazo para los corchetes que unen las notas; el mismo giro en el trazo para el número 8 en la indicación del metro, y la similitud entre los tipos de letra, junto con muchas otras semejanzas.

En este contexto es importante destacar que el final del himno *A Hidalgo*, de una fecha tan temprana como 1857, toma elementos musicales del jarabe; junto con el hecho de que la *Coda* de la mazurca-redova *Flor de Esperanza* (1861) es una adaptación del son jalisciense *El Borrachito* (incluido en la *Colección de jarabes*), a lo que pudiera añadirse la semejanza lírica entre la canción popular *Qué linda noche*, respecto de la *Jota Estudiantina* (1886) con letra de Alberto Santoscoy y música de Aguirre que también recibe influencia del son tradicional jalisciense según se sugiere la sección 3.3.4. del presente trabajo.

Erróneamente, Escoto Robledo sitúa el origen de la *Colección* alrededor del año 1895; le da importancia desmesurada a la realización del XI Congreso de Americanistas, que en realidad vincula a Aguirre de manera poco relevante (estando

al final de su vida), y atribuye la redacción de la *Colección* a dos auxiliares de Aguirre: Tiburcio Saucedo y Benigno Valdivia, sin contemplar la posibilidad de que éstos hubiesen podido aportar piezas para una colección aparte, la cual hiciera uso de lo que ya había hecho Aguirre años atrás. Encima, Escoto Robledo determina que la *Colección* de Aguirre se sirve de la *Única colección auténtica de treinta jarabes...* de Ríos Toledano, sin considerar que ambas colecciones recogen jarabes que en sus partes quedan organizados y codificados por una tradición popular; es decir, no exclusivamente por la heurística o la capacidad de intervención del compilador. Por otra parte, aunque la colección de Ríos Toledano aparece nombrada en su forma primigenia bajo el título de *Aires Nacionales Mexicanos*, con caligrafía de Aguirre que corresponde al año de 1888, en el índice del tomo XXI de su biblioteca personal, guardada en el Archivo Histórico de Jalisco, el maestro jalisciense habría conocido en la última época de su vida profesional la colección de Ríos Toledano, un director de bandas militares y compilador casi veinte años más joven que él, quien fuera su imitador y discípulo en la ciudad de San Luis Potosí, entre 1879 y 1885.



Flor de esperanza, primeros tres compases.






El Huerfanito (*Colección*), primeros tres compases.

Finalmente, y a pesar de lo señalado aquí, tiene la mayor importancia insistir en que el esforzado trabajo de los investigadores Eduardo Escoto Robledo (tesista) y Arturo Chamorro Escalante (director de tesis) que derivó en la publicación de *El ideal de una música genuina*, suma cualidades que el lector puede apreciar y confrontar respecto de la presente investigación. Enhorabuena, estas diferencias emergen en un campo fértil para la necesaria discusión sobre los distintos caminos que pueda tomar la musicología jalisciense, en una oportunidad de profesionalización y especialización que no existía sino hasta muy recientemente.

TABLA 9

Comparación de autógrafos con el nombre de Clemente Aguirre:

año	descripción	firma o rúbrica original
1857	Firma abreviada de Clemente Aguirre, sobre la portadilla del manuscrito de su himno <i>A Hidalgo</i> . (Documento original depositado en el Fondo Reservado del CENIDIM, en 2017).	
1867	Firma tomada del oficio que el compositor dirige al gobernador de Jalisco, Antonio Gómez Cuervo, el 25 de agosto de 1867. (Archivo Municipal de Guadalajara).	
1876	Firma de Clemente Aguirre en la dedicatoria que hace a su esposa Matilde Romero, al reverso del retrato del compositor hecho por Vallette y Compañía, en la Ciudad de México. (Archivo histórico del municipio de Ayotlán, Jalisco).	
ca.1889	Firma de Clemente Aguirre tomada de la portada de la <i>Colección de jarabes</i> . (Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, Ciudad Universitaria).	
ca.1889	En la misma <i>Colección de jarabes</i> , detalle de la página 38, con el título <i>Cantos populares jaliscienses</i> , claramente caligrafía de Clemente Aguirre. Es notoria una semejanza de la C inicial, respecto de los ejemplos anteriores, si bien con una evidente evolución a través de los años. Por otra parte, este ejemplo presenta gran similitud con el texto manuscrito de Aguirre en la portada de su himno <i>A Hidalgo</i> , de 1857.	
1892	Firma en la portada de la mazurca-redova <i>Flor de esperanza</i> , compuesta originalmente en 1861. Aquí el trazo fino comienza a verse perturbado por el inicio de una afectación fisiológica que ya afectaba al compositor en 1892, año de cuando data esta copia musical hecha por el mismo Aguirre. (Biblioteca de la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara).	

1893	Firma y rúbrica de Clemente Aguirre en el acta de petición de “pajas de agua” hecha por éste al Ayuntamiento de Guadalajara el 9 de octubre de 1893. Esta firma presenta un tremor más evidente que el ejemplo anterior, aunque de cualquier manera el parecido es muy notorio respecto de la firma de 1867 (Archivo Municipal de Guadalajara, ramo Obras Públicas, expdte.40).	
1893	Imitación de la firma de Clemente Aguirre. Es tan notorio el esfuerzo, el cuidado y la práctica para copiar el trazo, que esta firma bien podría ser de la mano de la esposa del compositor (el hijo de ambos, Adrián, había fallecido un año antes). Este documento está fechado el 11 de octubre de 1893. Nótese la cercanía de fechas, apenas dos días después respecto de la firma anterior, lo que podría ser indicio de una crisis en la salud del maestro, que habría ocurrido el 10 de octubre (petición de “pajas de agua”, Archivo Municipal de Guadalajara, ramo Obras Públicas, expdte.40, oficio 1030).	
1895	Nuevamente, imitación de la firma del compositor, probablemente por su esposa. Nótese la semejanza con el ejemplo inmediato anterior, así como la inconsistencia del trazo para la A mayúscula, que en este caso se intenta corregir. Además, como en el ejemplo anterior, se añade la C. inicial, de C[iudadano]. Este documento está fechado el 26 de junio de 1895 (Archivo Municipal de Guadalajara, ramo Obras Públicas, oficios 691 y 693). Esta grafía no tiene relación alguna con el manuscrito de la <i>Colección de jarrabes</i> de Aguirre, ni con las partituras de ese compositor.	

Apéndice: listas de obras musicales de Clemente Aguirre

Obra para banda de alientos, original de Clemente Aguirre (con relación de arreglos hechos por el mismo compositor)

título POR ORDEN ALFABÉTICO	género	año	arreglos					
			piano solo	canto y piano	violín y piano	coro y banda (gen. profano)	coro y banda (gen. sacro)	orquesta, banda y solista
<i>acacia, La</i>	polca	1868						
<i>Al ver tus ojos</i>	mazurca	1892						
<i>amistad, La</i>	polca	1862						
<i>banda roja, La</i>	polca-mazurca	1861						
<i>Campo de Marte</i>	cuadrillas	1863						
<i>Cantares del corazón</i>	polca-mazurca	1881						
<i>Cataclismo</i>	vals	1865						
<i>chacó, El*</i>	pasodoble	1859	Sólo para banda taurina					
<i>coqueta, La</i>	danza habanera	1864						
<i>Defensores de México</i>	marcha militar	1867	Sólo para banda militar					
<i>día de tu santo, El</i>	vals	1866						
<i>Divina Providencia, A la**</i>	himno religioso	1889						
<i>División del Norte</i>	marcha militar	1847	Sólo para banda militar					
<i>Dos corazones</i>	vals	1859						
<i>Ecos de México</i>	marcha militar	1884						
<i>Elena</i>	danza habanera	1872						
<i>Elvira***</i>	danza habanera	1881						
<i>En las playas del Pacífico</i>	chotis	1874						
<i>esclava, La</i>	“danza cubana”	1864						
<i>Esther</i>	vals	1862						
<i>Estimulante†</i>	polca de salón	1879						

título	género	año	arreglos					
			piano solo	canto y piano	violín y piano	coro y banda (gen. profano)	coro y banda (gen. sacro)	orquesta, banda y solista
<i>Evangelina</i>	galopa	1859						
<i>extravagante, El</i>	vals	1867						
<i>Fiesta del carnaval</i>	vals	1870						
<i>Flor de Esperanza</i>	mazurca-redova	1861						
<i>Flores de Puebla, Las</i>	vals	1877						
<i>Hasta más ver! ***</i>	danza habanera	1881						
<i>Herlinda</i>	mazurca	1888						
<i>Hidalgo, A</i>	himno patriótico	1857						
<i>hija de las musas, La</i>	chotis	1862						
<i>hijos de Mema, Los</i>	vals	1864						
<i>hijos de México, Los</i>	vals	1863						
<i>Honor militar</i>	marcha militar	1875	Sólo para banda militar					
<i>Horas de alegría</i>	vals	1880						
<i>Inocencia</i>	mazurca	1859						
<i>iris, El</i>	vals	1865						
<i>Jota Estudiantina**</i>	jota	1886						
<i>Juego de niños</i>	galopa	1872						
<i>Luna de octubre</i>	mazurca	1863						
<i>manantial, El</i>	chotis	1863						
<i>Marcha Religiosa**</i>	marcha	1889						
<i>meteoro, El</i>	vals	1862						
<i>México en Filadelfia</i>	marcha militar	1877						
<i>Música, A la</i>	himno cívico	1869						
<i>Noches de invierno</i>	cuadrillas	1858						

título	género	año	arreglos					
			piano solo	canto y piano	violin y piano	coro y banda (gen. profano)	coro y banda (gen. sacro)	orquesta, banda y solista
<i>Nuestra Señora del Carmen, A</i>	himno religioso	1862						
<i>pasión, La</i>	mazurca	1890						
<i>paso del cojo, El</i>	vals	1855						
<i>paz de Jalisco, La</i>	chotis	1862						
<i>Pescador, El</i>	chotis	1873						
<i>Plegaria de la tarde</i>	mazurca	1875						
<i>pollos tepiqueños, Los</i>	danza habanera	1874						
<i>Potosina, La</i>	polca corrida	1879						
<i>Presentimiento</i>	vals	1875						
<i>Purísima Concepción, A la</i>	himno religioso	1862						
<i>Reminiscencias</i>	cuadrillas	1864						
<i>son de la lira, El</i>	vals	1861						
<i>Talismán</i>	vals	1860						
<i>Tlaxcalteca, La</i>	danza habanera	1874						
<i>vapor Chapala, El</i>	polca	1868						
<i>23.º Batallón de Infantería</i>	marcha militar	1847	Sólo para banda militar					
<i>Ysabel</i>	barcarola-chotis	1874						
<i>Zopimpa*</i>	pasodoble	1859	Sólo para banda taurina					

* No hay noticia de que hayan existido arreglos para piano de los pasodobles *El chacó* y *Zopimpa*.

** Ambos títulos, *A la Divina Providencia* y *Marcha Religiosa* se refieren a una misma composición musical; el primero de ellos indica la versión para coro y banda, y el segundo indica el arreglo “para orquesta, banda militar, cornetas, tambores y órgano obligado”, sin coro, que es la única que se conoce y la cual se conserva en el archivo musical de la Catedral de Guadalajara.

*** *Hasta más ver!* y *Elvira*, en ese orden, forman un díptico para piano. No se ha probado que hayan existido en versión para banda, y es probable que sólo hayan existido en versión para piano solo.

† La polca *Estimulante* fue arreglada por el compositor para clarinete solista y orquesta sinfónica.

†† La Jota *Estudiantina* también existió en versión para instrumentos de arco y cuerdas punteadas.

Por género

- **Barcarola:** *Ysabel* (1874).
- **Cuadrillas:** *Noches de invierno* (1858), *Campo de Marte* (1863), *Reminiscencias* (1864).
- **Chotises:** *La paz de Jalisco* (1862), *La hija de las musas* (1862), *El manantial* (1863), *El Pescador* (1873), *En las playas del Pacífico* (1874) e *Ysabel* (1874).
- **Danzas habaneras:** *La esclava*, “danza cubana” (1864), *La coqueta* (1864), *Elena* (1872), *La Tlaxcalteca* y *Los pollos tepiqueños* (“danza imitativa”, 1874), *Hasta más ver!* y *Elvira* (1881).
- **Galopas:** *Evangelina* (1859), *Juego de niños* (1872).
- **Himnos patrióticos y cívicos:** *A Hidalgo* (1857), *Defensores de México* (1867) y *A la música* (1869).
- **Jota:** *Jota Estudiantina* (1886).
- **Marchas:** *División del Norte* (1847), *23.º Batallón de Infantería* (1847), *Honor militar* (1875), *México en Filadelfia* (1877; estrenada en el Teatro Nacional de la Ciudad de México, el 2 de julio de ese año, en la ceremonia de premiación a los expositores mexicanos en la Exposición Centenaria de Filadelfia de 1876, conmemorativa de la independencia de Estados Unidos), y *Ecos de México* (1884, estrenada el 16 de septiembre de ese año por la Banda del 32.º Batallón de Infantería, en el teatro Alarcón de San Luis Potosí, y repuesta el 16 de septiembre de 1885 por la Banda del 27.º Batallón de Infantería, en el Teatro Degollado de Guadalajara, con orquesta sinfónica, banda de alientos, dos bandas de guerra y trompeta solista).
- **Mazurcas:** *Inocencia* (1859), *Luna de octubre* (1863), *Plegaria de la tarde* (1875), *Herlinda* (1888), *La Pasión* (1891), *Al ver tus ojos* (1892).
- **Mazurca-redova:** *Flor de Esperanza* (1861).
- **Pasodobles:** *Zopimpa* (1859) y *El chacó* (1859), ambos compuestos para las corridas de toros en la Plaza “El Progreso” de Guadalajara, durante el período conservador en la Guerra de Reforma.
- **Polcas:** *La amistad* (ca. 1862), *La acacia* (1868), *El vapor Chapala* (1868), *Estimulante* (1879), *La Potosina* (1879).
- **Polcas-mazurcas:** *La banda roja* (1861) y *Cantares del corazón* (1881).
- **Redova:** *Horas de alegría* (1880).
- **Valses:** *El paso del cojo* (1855), *Dos corazones* (1859), *Talismán* (1860), *El son de la lira* (1861), *Esther* (1862), *El meteoro* (1862), *Los hijos de México* (1863), *Los hijos de Mema* (1864), *Cataclismo* (1865), *El iris* (1865), *El día de tu santo* (1866), *El extravagante* (1867), *Fiesta del carnaval* (1870), *Presentimiento* (1875), *Las Flores de Puebla* (1877).
- **Música religiosa:**
A la Purísima Concepción y *A Nuestra Señora del Carmen* (1862), himnos para canto y acompañamiento de teclado, también en versión para banda (obras extraviadas).

Marcha Religiosa (1889), “compuesta y arreglada para orquesta, banda militar, cornetas, tambores y órgano obligado” (partichelas para banda de alientos en el archivo musical de la Catedral de Guadalajara; en tal documentación la misma obra también presenta el título *Himno a la Divina Providencia*, pero se trata de una misma composición, en este último caso con la parte coral extraviada).

Sumario (de obras propias)

- **Obras profanas:** 60; obras sacras: 3; total de piezas: 63.
- **Obras extraviadas:** 43; localizadas: 20 (las publicadas como parte de la presente investigación, que son 17 piezas para piano solo; así como el himno *A Hidalgo* y la *Jota Estudiantina*, ambas para canto y piano, de las cuales Aguirre también hizo arreglos para banda de alientos y coro, y para piano solo; a lo que se añade la *Marcha Religiosa* y *A la Divina Providencia*, dos títulos para la misma obra conservada en el archivo musical de la Catedral de Guadalajara).
- **Porcentaje de obras localizadas respecto del total:** 32 %.

Arreglos instrumentales de obras de otros autores:

Según Romero (1949: 23), Clemente Aguirre dejó “más de cien instrumentaciones para banda”, en su mayor parte valeses, chotises, lanceros, marchas, oberturas y arias operísticas de compositores europeos (Adam, Beethoven, Bellini, Bizet, Donizetti, Gounod, Ketterer, Leoncavallo, Mascagni, Massenet, Mozart, Meyerbeer, Petrella, Puccini, Rossini, Verdi y Wagner, principalmente), y mexicanos (Joaquín Luna, José María Pérez de León, José Austri y Luis Arcaraz).⁵⁸⁶ Una parte menor de este conjunto de arreglos se conserva en copias manuscritas en el archivo de la Banda de Música del Estado de Jalisco. Por su parte el Archivo Histórico de Jalisco conserva el arreglo para banda sinfónica, en manuscrito original de Clemente Aguirre, sobre la 4.^a Sinfonía de Beethoven, escrito alrededor de 1862.

⁵⁸⁶ Aguirre hizo la orquestación de la zarzuela *El Capitán Miguel*, de 1884, original de Luis Arcaraz y que se estrenó ese mismo año en el Teatro Arbeau de la Ciudad de México y se llevó luego al Teatro Degollado de Guadalajara en 1887, con la presencia del libretista Juan de Dios Peza y del mismo Arcaraz, quien de manos de Aguirre recibió en obsequio “una corona con monedas de oro” al final de la representación teatral (cf. Hidalgo, 1966: 159; este autor también dice que “la música [de Arcaraz] no agradó”). Sobre la *Marcha* introductoria de *El Capitán Miguel*, Aguirre realizó una instrumentación para banda militar que se conserva en el archivo musical del Museo Regional de Guadalajara.

Cronología de obras*

- 1847 *División del Norte* (marcha),
23.º *Batallón de Infantería* (marcha).
1848–54 —
1855 *El paso del cojo* (vals).
1856 —
1857 *A Hidalgo* (himno).
1858 *Noches de invierno* (cuadrillas).
1859 *Dos corazones* (vals), *Evangelina* (galopa), *Inocencia* (mazurca), *Zopimpa* (pasodoble), *El chacó* (pasodoble).
1860 *Talismán* (vals).
1861 *Flor de Esperanza* (mazurca-redova), *La banda roja* (polca-mazurca), *El son de la lira* (vals).
1862 *La paz de Jalisco* (chotis), *Esther* (vals), *La hija de las musas* (chotis), *La amistad* (polca), *A la Purísima Concepción*, *A Nuestra Señora del Carmen* (himnos religiosos).
1863 *Luna de octubre* (mazurca), *Los hijos de México* (vals), *El manantial* (chotis), *Campo de Marte* (cuadrillas).
1864 *Los hijos de Mema* (vals), *La coqueta* (habanera), *La esclava* (habanera, “danza cubana”), *Reminiscencias* (cuadrillas).
1865 *Cataclismo* (vals), *El iris* (vals).
1866 *El día de tu santo* (vals).
1867 *El extravagante* (vals), *Defensores de México* (himno escolar).
1868 *La acacia* (polca), *El vapor Chapala* (polca).
1869 *A la música* (himno escolar).
1870 *Fiesta de carnaval* (vals).
1871 —
1872 *Juego de niños* (galopa) y *Elena* (habanera).
1873 *El Pescador* (chotis).
1874 *En las playas del Pacífico* (chotis), *La Tlaxcalteca* (danza habanera), *Los pollos tepiqueños* (“danza imitativa”), *Ysabel* (barcarola-chotis).
1875 *Honor militar* (marcha), *Plegaria de la tarde* (mazurca), *Presentimiento* (vals).
1876 —
1877 *Las Flores de Puebla* (vals), *México en Filadelfia* (marcha).
1878 —
1879 *Estimulante* (polca de salón), *La Potosina* (polca corrida).
1880 *Horas de alegría* (redova).
1881 *Cantares del corazón* (polca-mazurca), *Hasta más ver!* y *Elvira* (habaneras).
1882–83 —
1884 *Ecos de México* (marcha, originalmente titulada *Gran Marcha Altamirano*).
1885–86 —
1888 *Herlinda* (mazurca).
1889 *Marcha Religiosa* (i.e. *A la Divina Providencia*).
1890 —
1891 *La Pasión* (mazurca).
1892 *Al ver tus ojos* (mazurca).
1893–1900 —

* Fechas consignadas a partir de información publicada en notas periodísticas de la época (vid. anónimos en *Bibliografía general*), así como en las crónicas de Santoscoy (1885), Becerra y Castro (pseud. El Marqués de Posa, 1891) e Hidalgo (1966).

Dedicatorias

A Hidalgo (1857), himno compuesto para la Orquesta y el Coro de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, dedicado a la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes de Guadalajara.

A la Divina Providencia (1889), himno con dedicatoria extemporánea, en febrero de 1900, para la recepción del arzobispo Jacinto López y Romo (1835–1900) en la Arquidiócesis de Guadalajara. Con un título distinto, esta composición corresponde a la *Marcha Religiosa* (vid. *infra*), del mismo Aguirre.

A la música (1869), himno para coro y orquesta sinfónica, compuesto por Aguirre para el concierto inaugural de la Sociedad Filarmónica Jalisciense, realizado en el Teatro Degollado el 8 de enero de 1870.

Elena (1872), danza habanera, en memoria de la hija del compositor, Elena Aguirre Romero.

Esther (1862), vals dedicado a la poeta Esther Tapia de Castellanos.

Flor de Esperanza (1861), mazurca-redova, en la versión para violín y piano dedicada al violinista Cruz Balcázar.

Gran Marcha Altamirano (1884), versión orquestal de la marcha *Ecos de México*, dedicada por el compositor a su discípulo, Diego Altamirano.

Jota Estudiantina (1886), en la versión para la Estudiantina Jalisciense, dedicada al joven músico Luis de la Torre, hermano de Benigno de la Torre.

La hija de las musas (1862), chotis dedicado a la poeta Isabel A. Prieto de Landázuri.

La paz de Jalisco (1862), chotis dedicado al general Pedro Ogazón con motivo de la firma de los tratados de Pochotitlán, en enero de ese año.

Las Flores de Puebla (1877), vals dedicado a la Sociedad Filarmónica de Puebla, que ese año nombró “miembro honorario” a Clemente Aguirre.

Marcha Religiosa (1889), por encargo de la Arquidiócesis de Guadalajara para celebrar las bodas de oro eclesíásticas del arzobispo Pedro Loza y Pardavé. En versión coral (perdida) esta marcha corresponde con el himno *A la Divina Providencia*, cuyas partes instrumentales se guardan en el archivo musical de la Catedral de Guadalajara.

Ysabel (1874), barcarola-chotis dedicado “A Don Francisco Martínez Elizondo”, médico y escritor cercano al círculo de Juan de Dios Peza.

Editores*

A[ugust] Wagner y Levien (Ciudad de México): *Ysabel* (barcarola-chotis, 1874 [1895], W&L 12). / *Elena* (danza habanera, 1872 [1892]).

Carlos Godard (Ciudad de México): *El iris* (vals, 1865 [1878, portada con litografía de Salazar (?)]).

Eusebio Sánchez (Guadalajara): *Las Flores de Puebla* (vals, 1877 [1885]). / *Jota Estudiantina* (jota, 1886) [1886]. Portadas a cargo de la Litografía de José María Iguíniz, Guadalajara.

H[einrich] Nagel [Sucesores] (Ciudad de México): *Esther* (vals, 1862 [1887]). / *El iris* (vals, 1865 [1889]). / *La Tlaxcalteca* (danza habanera, 1874) y *Los pollos tepiqueños* (“danza imitativa”, 1874), publicadas por Nagel en su *Colección de danzas habaneras para piano* [1893, 1897]. / *En las playas del Pacífico* (chotis, 1874 [1887, 1891, 1892]. Portada: litografía de Hesiquio Iriarte). / *Plegaria de la tarde* (mazurca, 1875 [1893]). / *Presentimiento* (vals, 1875 [1893]). / *La Potosina* (“polca corrida”, 1879 [1884, 1891, 1893, 1897]. Portada: Litografía de Hesiquio Iriarte). / *Horas de alegría* (redova, 1880 [1891]). / *Cantares del corazón* (polca-mazurca, 1881 [1891]. Portada: Litografía de Hesiquio Iriarte). / *Hasta más ver! – Elvira* (dos danzas habaneras, 1881 [1897]).

Manuel Murguía (Ciudad de México): *La banda roja* (polca-mazurca, 1861; publicada al año siguiente por Murguía, con el título *La bandera roja*, número de registro 405° 7° [sic]).

Rubén M. Campos (Ciudad de México): *En las playas del Pacífico*, edición espuria (paráfrasis y arreglo de Campos sin explicitar en *El folklore musical de las ciudades*, 1930; pp. 300–301).

* Entre paréntesis se consignan los años de composición de cada pieza. Los años de impresión por parte de los editores se consignan entre corchetes; en su mayoría proceden de la información disponible en el Fondo de Propiedad Artística y Literaria del Archivo General de la Nación (Palacio de Lecumberri, Ciudad de México), o bien se obtienen de la hemerografía que comunica su publicación.

Fuentes documentales



Archivos

Archivo de la Banda de Música del Estado de Jalisco. Obras de Aguirre: versiones para banda de *El iris*, ms., únicamente partichelas, y *Ecos de México* y *Las Flores de Puebla*, mss. partichelas y guion del director (copias ms. hechas en el segundo tercio del siglo XX).

Archivo familiar del matrimonio Hans Röwer y María Eugenia Guzmán de Röwer, colonia Providencia, en Guadalajara. Obra de Aguirre: *A Hidalgo*, manuscrito original encontrado en 2017 y depositado en agosto de ese mismo año en el fondo reservado del CENIDIM, Ciudad de México.

Archivo General de la Nación (Fondo de Propiedad Artística y Literaria), Ciudad de México. Obras de Aguirre: díptico *Hasta más ver!* y *Elvira* (caja 16, expdte. 144), *La Tlaxcalteca* y *Los pollos tepiqueños* (caja 16, expdte. 151), danzas editadas por Heinrich Nagel Sucesores, y *Las Flores de Puebla*, editada por Eusebio Sánchez; todas ellas para piano.

Archivo Histórico de la Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, Fondo Elena Montes de Oca y Páez, Patio de los Ángeles (Analco), Guadalajara. Obra de Aguirre: *En las playas del Pacífico*, Clemente Aguirre, partitura impresa, H. Nagel Sucesores, Ciudad de México; encuadernado, con ilustración (portada de la partitura), clasificación: EMOP/part/18-69, 3, t. 18.

Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara, Fondo Instituciones Educativas de Jalisco. Registro de los estudios profesionales de Adrián Aguirre Romero,

hijo de Clemente Aguirre (libro 47 A, expdte. 4157, ff. 389–389v, y f. 390; libro 2 A, expdte. 131, f. 66; libro 19 A, expdte. 1609, f. 155; libro 92 A, expdte. 8881, ff. 67–76)

Archivo Histórico del Estado de Jalisco. Véase la sección subsiguiente: *Biblioteca musical de Clemente Aguirre en el Archivo Histórico del Estado de Jalisco*.

Archivo Histórico del Museo Regional de Guadalajara. Obra de Aguirre: manuscrito con las partes instrumentales de la versión para banda de alientos de la *Jota Estudiantina* (registro 10-451657, 9 ff.) y parte del coro masculino de esa misma pieza (registro 10-451709, 2 ff.). Enseres otrora pertenecientes a Clemente Aguirre: batuta en madera con ribetes y empuñadura de metal, registro 10-299396; reloj de bolsillo, cajetilla de cigarrillos y pañuelo sin número de registro; retrato al óleo de Clemente Aguirre hecho por Carlos Villaseñor, en 1904, registro 10-298278 (formato 99 × 70 cm), y retrato al óleo de Maura Ogazón Rubio de Pamplona, de autor no identificado, registro 10-292414 (formato 67 × 47 cm); este último retrato es significativo porque muestra al personaje con una banda roja que circunda su cuello, misma que motivó el título de la polca-mazurca *La banda roja*, compuesta por Aguirre en 1861.

Archivo Histórico Municipal de Guadalajara. Registros de domésticos: libro 4, n.º 1250, año 1888; libro 6, n.º 2751, año 1890, y libro 6, n.º 2751, año 1890 (con información sobre tres sirvientes domésticos, registrados en casa de Clemente Aguirre).

Archivo musical de la Catedral de Guadalajara. Obra de Aguirre: himno *A la Divina Providencia*, partichelas para banda de alientos y órgano, y *Marcha Religiosa*, partichelas para banda de alientos (este himno y marcha no son dos obras diferentes; se trata de una sola composición con dos títulos distintos; los papeles están integrados en un solo legajo).

Archivo de la Parroquia de Nuestra Señora de la Soledad, Ayotlán, Jalisco: libro de bautismos número 20, foja 83, 23 de noviembre de 1828; partida de bautismo de José Clemente Aguirre Ayala (consultado en 1994).

Archivo personal de la pianista Amelia García de León, Guadalajara (consultado en 1994). Obra de Aguirre: *El iris*, para piano, editado por Nagel.

Archivo personal del pianista Carlos Undiano en la ciudad de San Luis Potosí. Obras de Aguirre: ediciones de *Jota Estudiantina* (Eusebio Sánchez, Guadalajara, 1888), *En las playas del Pacífico* y *La Potosina* (H. Nagel Sucesores, Ciudad de México).

Archivo personal del trompetista Miguel Pérez Gutiérrez (Guadalajara, 1993). Obras de Aguirre: copias manuscritas del mismo Pérez Gutiérrez, con una partichela de cajas redoblantes y cornetas de infantería y caballería, de la marcha *Ecos de México*, además de una partichela de violín de esa misma obra.

- Biblioteca de las Artes (Fondo Reservado), Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México. Obras de Aguirre: *La banda roja* editada por M. Murguía con el título de *La bandera roja*.
- Biblioteca “Candelario Huízar” del Conservatorio Nacional de Música (Fondo Reservado), Ciudad de México. Obras de Aguirre: *En las playas del Pacífico* y *La Potosina*, editadas por H. Nagel; *Ecos de México*, marcha en versión para piano y parte del director y partichelas para banda (“27 papeles y conductor”: mss. ca.1890–95 con el sello “Archivo de José Salomé Arias”, con sello adjunto de recepción de la Biblioteca del CNM, con la fecha 1970), y texto anónimo en verso “Ecos de México” (mecanuscrito apócrifo, ca. 1939).
- Biblioteca “Cuicamatini” de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. Obras de Aguirre: copia manuscrita de la parte del piano a cuatro manos de la *Gran Marcha Altamirano* (título alternativo de la marcha *Ecos de México*). Ediciones de *La Potosina* y *En las playas del Pacífico*, para piano.
- Biblioteca del Departamento de Música de la Universidad de Guadalajara (consultada en 1994). Obras de Aguirre: manuscritos originales de las versiones para piano de *El son de la lira* (ms. marcado con la clave 109PIA), *Flor de Esperanza* (ms. marcado con la clave 110PIA) y *La banda roja* (ms. marcado con la clave 111PIA), y las ediciones por H. Nagel, de *Cantares del corazón*, y de C. Godard, de *El iris*, todas ellas para piano.
- Biblioteca Nacional de México. Obras de Aguirre: [1] *Colección de jarabes, sones y cantos populares, tal y como se usan en el Estado de Jalisco*, recopilados por Clemente Aguirre, manuscrito original, 52 pp., 20 x 22 cm. [2] Copia fotográfica (en negativo) del documento, en negro y blanco, hecha por Vicente T. Mendoza, guardada en el Fondo “Vicente T. Mendoza”, clasificación AME 784.497232 AGU.c, encuadernación en pasta dura, en piel color verde oscuro, 52 pp. + índice mecan. (2 pp.), 18 x 22 cm. (este segundo ejemplar entró a la BN el 31 de julio de 1968, tres años después del fallecimiento de Mendoza).
- Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM, Fondo Reservado), Ciudad de México. Copias manuscritas de *Al ver tus ojos*, *Ecos de México* (clasificación M28 / A284 / ECO / CEP 148) y *La Pasión*, para piano, y *Flor de Esperanza* en versión para violín solo, en Do, en lugar de la tonalidad original en Re; manuscritos que proceden de la colección de la señora Aguirre y Benavides, posiblemente la copista, de la ciudad de Chihuahua (ninguna de estas cuatro piezas presenta caligrafía original de Aguirre).
- A *Hidalgo*, manuscrito original de Aguirre, para piano solo (tres pliegos de papel pautado, 26.5 x 34.5 cm, con cuatro páginas de música, portada en la primera página y la última página con las pautas en blanco) donado en agosto de 2017 al CENIDIM, anteriormente en la biblioteca particular del matrimonio

Hans Röwer y María Eugenia Guzmán de Röwer, en la colonia Providencia, en Guadalajara.

Fonoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (fondo de partituras, colección de Vicente T. Mendoza en la Biblioteca Nacional de México). Obras de Aguirre: *Ysabel*, barcarola-chotis para piano, en edición de A. Wagner y Levien.

Fuentes primarias (Manuscritos y textos originales de Clemente Aguirre)

Archivo Histórico de Jalisco (Guadalajara), Ramo Instrucción Pública 5-867 GUA/507: manuscrito de Aguirre dirigido al gobernador del estado (consultado en 1997).

Archivo Histórico Municipal de Guadalajara, ramo Obras Públicas, año 1895, expediente. 40. Contiene cuatro documentos de Clemente Aguirre (el primero de ellos con su firma autógrafa, de 1893) dirigidos al Secretario del Ayuntamiento, en que el músico renuncia a dos “mercedes de agua”:

Por acuerdo de 10 de octubre de 1893 se me concedieron dos mercedes de agua para las casas n.º 15 1/2 de la calle de Angulo y n.º 27 de la del Seminario, situadas ambas en la manza[na] 22 del Cuartel 3.º, ofreciendo sujetarme a las disposiciones reglamentarias relativas. No teniendo ya necesidades de dichas mercedes, por su conducto, hago formal renuncia de ellas, y, por lo mismo, suplico a U[sted] se sirva dar cuenta de esta renuncia, a fin de que se mande suspender, desde el 1.º de julio p[róximo] entrante, el servicio de agua a que me refiero. Guada[lajara], junio de 1895. Por encargo de D. Clemente Aguirre, Manuel Cordero. Al C. Secretario del Ayuntamiento [Rúbrica]. [Nota al margen:] Junio 25/95 Se admite la renuncia de que se trata, librándose las órdenes respectivas a la Tesorería y al C. Fontanero, y haciéndose saber al Sr. Aguirre. Cordero Srio. [*sic*, por Secretario]”.

Junio 26/1895. N.º 687: El Ayuntamiento, en sesión de ayer, tuvo a bien admitir la renuncia que hizo el C. Clemente Aguirre de las dos mercedes de agua que se le concedieron para las casas n.º 15 1/2 de la calle de Angulo y n.º 27 de la del Seminario, situadas ambas en la manzana 22 del cuartel 3.º Y por acuerdo superior lo comunico a U[sted] para su conocimiento y fines consiguientes. Lib[ertad] etc. C. Tesorero Mpal. Pte. [Presente].

Enseguida el mismo expediente presenta otro escrito, en términos similares, para el C. Ingeniero José Puga, encargado de la Fontanería de la ciudad, y enseguida otro similar dirigido al C. Clemente Aguirre.

Archivo de la Banda de Música del Estado de Jalisco. Obras de Aguirre: versiones para banda de *El iris* y *Las Flores de Puebla*, únicamente partichelas (incompletas, junto con copias apócrifas de las mismas composiciones), y

Ecos de México, partichelas y partitura del director (consultados en 1994 y 1999).

Biblioteca del Departamento de Música de la Universidad de Guadalajara. Obras de Aguirre: manuscritos originales de las versiones para piano de *El iris*, *El son de la lira*, *Flor de Esperanza* y *La banda roja* (consultados en 1994).

Colección documental (Fondo Reservado) del Museo Regional de Guadalajara. Obra de Aguirre: partes vocales e instrumentales de la versión de *Jota Estudiantina*, para banda de alientos. Número de registro del documento: 10-451657 (9 ff.).

Fondo reservado del CENIDIM, Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México. Obra de Aguirre: manuscrito original de la versión para piano del himno *A Hidalgo* (documento donado por el matrimonio Röwer-Guzmán, de Guadalajara, en 2017, a través del autor del presente trabajo).

“Un maestro”, *El País. Diario oficial del Gobierno del Estado de Jalisco*, 3.^a época, t. IV, n.º 330, Guadalajara, 16 ene. 1862, p. 3 (réplica a la polémica con Mendoza Ciprés; Biblioteca del Congreso del Estado de Jalisco).

Biblioteca musical de Clemente Aguirre en el Archivo Histórico del Estado de Jalisco⁵⁸⁷

El Archivo Histórico del Estado de Jalisco (4.º piso del edificio de Archivos del Estado, en Guadalajara), conserva incompleta la biblioteca musical de Aguirre, compuesta únicamente por partituras para banda sinfónica (*grande harmonie d'infanterie*, según nomenclatura de la época), gran banda militar (*moyenne harmonie*) y pequeña banda militar (*petite harmonie*).⁵⁸⁸ Originalmente esta biblioteca tuvo al menos 38 tomos empastados con partituras impresas, compradas por el gobierno mexicano a las compañías H. Nagel Sucesores y Wagner y Levien, de la Ciudad de México, a su vez importadoras de editoriales de Francia, Alemania y España. Además conserva una instrumentación, manuscrito original del propio Aguirre para banda sinfónica, de la 4.^a Sinfonía de Beethoven, hecho alrededor de 1862. El resto de las obras son en su mayoría de compositores franceses del siglo XIX, y una minoría de compositores italianos (Bellini, Donizetti, Leoncavallo, Mascagni, Mercadante,

⁵⁸⁷ Me es imposible omitir aquí mi más sincero agradecimiento al notable historiador y documentalista Rubén Rodríguez García, quien localizó esta biblioteca en el Archivo Histórico de Jalisco, dándome parte de ello para identificarla y clasificarla en febrero de 2018.

⁵⁸⁸ En Billard & Billard (1995: 27): “Par décret paru en 1854, la composition des musiques militaires fut fixée. Elles comprenaient en «Petite Harmonie», «Moyenne Harmonie» et «Grande Harmonie». En México, la *Ordenanza militar para el régimen* (vid. Anónimo, 1852) es muy ambigua a este respecto; sin embargo el ejército constitucionalista, a partir de 1857, y más tarde el ejército porfiriano, a partir de 1877, formalizó y adoptó el modelo francés señalado.

Rossini, Verdi) y alemanes (Von Flotow, Von Weber, Wagner), y todavía en menor proporción, españoles (Fernández Caballero) e irlandeses (Balfe); la mayoría de estas obras son arreglos o fantasías sobre temas de ópera francesa, italiana y alemana, y arreglos sobre piezas de salón. Los principales arreglistas también son franceses: Léon Chic, “Chef de Musique de la Marine à Brest”; Adolphe Sellenick, “directeur de la Musique de la Garde républicaine à Paris”; Louis Brunet, “Chef de Musique au 3^e Grenadiers de la Garde Impériale”, y Alexis Douard, “Chef de musique au 51^e de Ligne”, o sea director de la Banda de Música del 51.º Batallón de Línea, del Ejército francés.

La prueba de que se trata de la biblioteca de Aguirre, es que cada tomo presenta el sello de este director en la primera página, así como índices manuscritos en cada contratapa, varios con caligrafía del mismo Aguirre, idéntica a la de sus manuscritos musicales, incluyendo la Colección de jarabes. En su mayoría estos índices presentan tachones y raspaduras, con importantes diferencias respecto del contenido real de cada tomo. El siguiente inventario señala este contenido y especifica cuándo la obra mencionada en el índice original no aparece en el tomo correspondiente.

Una cantidad de los tomos pertenecientes a esta biblioteca fueron adquiridos entre 1884 y 1885, y presentan un sello azul, oval, con la leyenda “Clemente Aguirre, San Luis Potosí. Mar[zo] 1, 1885”. Otra cantidad aun mayor presenta un sello muy similar, pero en sepia y con la indicación “Clemente Aguirre, Guadalajara. Oct[ubre] 22, 1886”. En 1889 esta colección se convirtió en primera biblioteca de la Banda de Música de la Gendarmería del Estado de Jalisco. Con el desorden operativo que trajeron para la agrupación el inesperado fallecimiento del director Azzali, en 1907, y la súbita partida de Barducci en 1914, el acervo fue objeto de traslados y saqueos hasta que en plena Revolución mexicana la biblioteca completa se extravió. Su recuperación ocurrió accidentalmente al año siguiente, según consigna un testimonio de 1915:

El Inspector de la 3.^a Demarcación de Policía ubicada en la calle Donato Guerra, Juan Borrayo, ya célebre por las numerosas acciones de sangre que lo juzgan protagonista, logró recuperar un valioso archivo de obras musicales propiedad de la Banda de la Gendarmería del Estado y coleccionadas para la agrupación por los maestros Aguirre, Azzali, Barducci y González. El hallazgo se hizo casualmente en la casa del Sr. Ignacio Sahagún sita en [la calle] Garibaldi 160.⁵⁸⁹

Una vez asegurada esta biblioteca por el nuevo gobierno constitucionalista, pasó finalmente a resguardo y responsabilidad del director recién nombrado para la Banda de Música del Estado de Jalisco. Es por este motivo que dos tomos presentan sellos más modernos, de los años 1916–23, con la denominación literal “Banda de Música del Estado de Jalisco”, e incluso una partitura manuscrita (*Fantasia-mosaico*

⁵⁸⁹ Testimonio reproducido por E. F. Camarena en la sección “¡Hace cincuenta años!”, del periódico *El Informador*, Guadalajara, 31 oct. 1965, p. 3C.

sobre *Carmen*, ópera de Bizet) presenta el sello personal de Amador Juárez, quien fuera director de esa agrupación en dos períodos, 1916–23 y 1929–31.⁵⁹⁰

En el año 1989 esta colección pasó al Archivo Histórico del Estado de Jalisco, en sus nuevas instalaciones en Av. Prolongación Alcalde 1855, en Guadalajara. El archivo de la Banda de Música del Estado de Jalisco se dividió entonces, perdiéndose varios tomos de la colección original.

Es importante especificar que esta biblioteca no guarda composición original alguna de Clemente Aguirre, como tampoco ninguna obra de ningún otro compositor mexicano. El índice del tomo XXI nombra los *Aires Nacionales Mexicanos* de Miguel Ríos Toledano, instrumentados para banda por Aguirre hacia 1888; sin embargo ese título aparece tachado con lápiz y la partitura no está incluida ni en dicho tomo, ni en la biblioteca en su conjunto.

El mayor valor histórico y documental de esta biblioteca de música para banda es que permite conocer el repertorio que tocaban las agrupaciones dirigidas por Aguirre, en especial entre 1884 y 1893, con las bandas de música de la Escuela de Artes de Guadalajara, las de los batallones de infantería, 32.º, 33.º y 27.º, y la de la Gendarmería del Estado de Jalisco. Esta información es confirmatoria y complementaria respecto de los programas publicados en esa época, en periódicos de las ciudades de San Luis Potosí y Guadalajara (*vid.* anónimos en la bibliografía general, en particular los que se refieren a fuentes hemerográficas).

Como valor adicional cabe mencionar que la copiosa caligrafía de la mano de Aguirre en los índices de los tomos de esta biblioteca, así como su transcripción de la sinfonía de Beethoven ya citada, proveen abundantes evidencias para confirmar que la *Colección de jarabes, sones y cantos populares* que conserva la Biblioteca Nacional de México es un manuscrito original e íntegramente escrito por Clemente Aguirre, ya que la escritura siempre sigue con claridad una misma línea formal, estilística y tipográfica.

Tomo I,
extraviado.

Tomo IIa

La polka des baisers, Philippe Musard, arr. J. B. Wittmann.

Ninette, polka, C. Bonnot.

Quadrille de Les pêcheurs de perles, ópera de Georges Bizet, arr. Léon Chic.

Quadrille de l'opéra Lara, Maillard, arr. Renault.

La créole, redova, Ernest André.

La jeune mariée, “polonesa con introducción de clarinetes requintos”, Alexis Douard.

Babette, vals, Alexis Douard.

La nacelle, “vals tomado del álbum de su Majestad la Emperatriz”, en referencia a Eugenia de Montijo (1826–1920), esposa de Napoleón III; obra de Alexis Douard.

⁵⁹⁰ Dicho manuscrito es de la mano del mismo Amador Juárez, con escritura muy distinta de la de Aguirre. No se incluye en el inventario como parte de la biblioteca de este último.

Manifestation espagnole à Alger, grande marche militaire, P. Tudury, arr. Gurtner.

L'Alma, marcha, L. Luce.

Hélène, grande valse, Gurtner.

Le rendez-vous, suite instrumental de valses, Charles Gounod, arr. Renault.

Le glorieux, pas redoublé, Gurtner.

Radetzki, pas redoublé allemand, Johann Strauss Sr., arr. Flori.

Lami, pas redoublé, Bousquet (no aparece en este tomo).

Tomo IIb

Obertura de Madelon, ópera de François Barzin, arr. Lechleilner.

Fantaisie sur Lélisir d'amore, ópera de Gaetano Donizetti, arr. Léon Chic.

Fantaisie sur Mignon, ópera de Ambroise Thomas (título tachado en el índice; esta obra no aparece en este tomo).

Grande fantaisie sur Francesca da Rimini, ópera de Ambroise Thomas (tachado en el índice; no aparece en este tomo).

Obertura de Le Roi d'Ys, ópera de Édouard Lalo (tachado en el índice; no aparece en este tomo).

Selección de las obras de Schumann (tachado en el índice; no aparece en este tomo).

Marcha fúnebre, final de la ópera *Hamlet*, de Ambroise Thomas (tachado en el índice; no aparece en este tomo).

Tomo IIIa

Les dragons de Villars, Maillard, arr. Dallée.

Mosaïque sur thèmes de Martha, de Von Flotow, arr. Renault.

Ouverture du roi d'Yvetot, Adolphe Adam, arr. Charles Dupart.

Tomo IIIb

Fantasia sobre temas del Conde d'Ory, ópera de J. Forestier, arr. X. Jacqot.

Fantasia sobre temas de I Masnadieri, ópera de Giuseppe Verdi.

Fantasia sobre temas de Flor de théé, ópera de Charles Lecocq.

Chacone, de August Durand, arr. Léon Chic.

Tomo IIIc

Introducción y coro de La juive, ópera de Fromental Halévy, arr. A. Arthur Seidel.

Grande fantaisie sur Les pêcheurs de perles, ópera de Georges Bizet, arr. Arthur Seidel.

Prólogo de I pagliacci, ópera de Ruggero Leoncavallo (no aparece en este tomo).

Intermezzo de I pagliacci, ópera de Ruggero Leoncavallo.

Fantasia sobre temas de I pagliacci, ópera de Ruggero Leoncavallo

Escena final de Tristán e Isolda, ópera de Richard Wagner.

Obertura de Tannhäuser, ópera de Richard Wagner.

Quinteto de Die Meistersinger von Nürnberg, ópera de Richard Wagner, arr. A. Arthur Seidel.

Fantasia sobre temas de L'amico Fritz, de Pietro Mascagni.

Fantasia sobre temas de I Rantzau, ópera de Pietro Mascagni.

Fantasia sobre temas de La figlia del reggimento, ópera de Gaetano Donizetti.

Grande fantaisie pour trombone ou basse à quatre cylindres, J. Reynaud.

Tomos IV – V,
extraviados.

Tomó VI

Minueto real, G. Wittmann.
Marcha indiana, Adolphe Sellenick.
Ronda turca, J. Conte.
Mazurka La Czarina, L. Ganne.
Idilio bretón para 2 oboes, Jules Pillevestre.
Aire variado para 2 pistones, G. Wittmann.
Obertura de Un golpe de bandidos (Banditenstreiche), Franz von Suppé.
Querubin (Chérubin), gavota, J. Vasseur.
En la sombra! (À l'ombre!), Jules Pillevestre.
La isla de los pájaros (L'île des oiseaux), polca para 2 flautas, Alexis Douard.
Fantaisie sur Ascanio, ópera de Camille Saint-Saëns.
Obertura de Rosamunde, op. 26, Franz Schubert.
Gavotte, Camille Saint-Saëns.
Los estudiantes de beca, Messenger.
Heno cortado (Coupe de foin), mazurka, H. Richer.
Siete bailes de Fausto, ópera de Charles Gounod.
Marcha brillante de Austria y Hungría, E. Favan.
Mazurka en troika, G. Wittmann.

Tomó VIIa

Grand air du Comte Ory, para trompeta solista, J. Forestier, arr. X. Jacqtot.
Fantaisie parisienne (no aparece en este tomo).
Scène et air d'Attila, Giuseppe Verdi, selección y arr. Léon Chic.
Fantaisie sur Don Carlos, Giuseppe Verdi, selección y arr. Léon Chic.

Tomó VIIb

Aires españoles, fantasía de Douard.
Obertura de Le Pré aux clercs, ópera de Ferdinand Hérold, arr. Antony.
Léclair (El relámpago), fantasía de Douard.
Fantaisie sur Norma, ópera de Vincenzo Bellini, arr. Douard.
Fantaisie sur Ernani, ópera de Giuseppe Verdi, arr. Adolphe Sellenick.
Le rossignol (El ruiseñor), Ernest André.
Roses d'or, Adolphe Sellenick.
L'étoile du Nord, L. Vie.
Souvenirs de Bomarsund, Ernest André.

Tomó VIII, *Eco de Marte n.º 341*

Eco de Marte, publicación de música para banda militar (Madrid, 1878).
Tarantela del baile Garibaldi en Palermo [?].
Hesperusk lánge, vals, Charles Gounod.
L'estasi, vals, Luigi Arditi.
Bella, mazurca, Emil Waldteufel.
Dans les forêts, Emil Waldteufel.
Ave Maria, Schubert (arr. para banda).

Aria de El salto del pasiego, zarzuela de Manuel Fernández Caballero.
Gran final de La juive, ópera de Fromental Halévy.
Dúo de Martha, ópera de Friedrich von Flotow.
Gran fantasía para bombardino solista, L. Luce.
Plegaria y coro de la Nueva Vestal, ópera de Saverio Mercadante.
Marcha nacional americana, Ferrocci.
Canto nacional alemán La Guarda del Rihn.

Tomos IX – XII,
extraviados.

Tomo XIII

Marche militaire, Adolphe Sellenick.
Mabel, valse, D. Godfrey, arr. L. Brunet.
La nuit, Olivier Métra, arr. Renault.
Fantaisie sur Le Pré aux clercs, ópera de Ferdinand Hérold, arr. A. T. Lemaigre.
Mazurke [sic] sur un thème allemand, Léon Chic.
Fantaisie sur Il corsaro, ópera de Giuseppe Verdi, selección y arr. Léon Chic.
Duo de Tancredi, Gioachino Rossini, selección y arr. G. Fischer.

Tomo XIV,
extraviado.

Tomo XV

[ilegible] *los Alpes*, Rodet.
Polka de Rouet, León Chic.
Gais ombrages, León Chic.
Les rives de la Charente, Goueytes.
Suite instrumental de Fausto, ópera de Charles Gounod, arr. León Chic.
Grande fantaisie sur La Galathée, ópera de Victor Massé, arr. M. A. Baston.

Tomo XVI

El torneo (Le tournée), pasodoble, Bosch.
El Bósforo (Le Bosphore), redova, Courd.
Las brisas (Les brises), vals, León Chic.
Judith, polca, Hervé [Louis-Auguste-Florimond Ronger].
Fantaisie sur La petite mademoiselle, Charles Lecocq.

Tomo XVII,
extraviado.

Tomo XVIII (antes II)

Mosaïque sur Haydée, ópera de Daniel-François Auber, arr. Louis Brunet.
Fantaisie sur l'Africaine, ópera de Giacomo Meyerbeer, arr. L. Brunet y A. Sellenick.

Tomo XIXa

- L'impétueux (El impetuoso)*, pas redoublé, Léon Chic.
Le Trocadero, pas redoublé, Barthe.
Les vents de l'Ain, vals, Casquil.
Les coquettes, L. Pibet.
Fantaisie sur Charles VI, ópera de Fromental Halévy.
Fantaisie sur Les Brigands, ópera de Jacques Offenbach.
Fantaisie sur Héloïse et Abelard, ópera de Henry Litolff.

Tomo XIXb

- Le Magenta*, pas redoublé, Léon Chic.
Vals de Coppélia, de Léo Delibes (no aparece en este tomo).
Fantaisie sur Le songe d'une nuit d'été, ópera de Ambroise Thomas.
Cuarteto de la ópera Semiramide, ópera de Gioachino Rossini.
Fantaisie sur Barbe Bleue, ópera de Jacques Offenbach.
Rondó de La cenerentola, ópera de Gioachino Rossini.
Primera marcha de Las antorchas (no aparece en este tomo).
Dúo para grande flauta y clarinete en sib, Alexis Douard.

Tomo XX

- El desfile real*, Ernest André.
Eulalia, vals, Schwartz [?].
Sidi Guluche, cuadrillas, arr. Théodore Dureau, "Chef de musique du 53^{me}. de Ligne".
Fantasia sobre La figlia del reggimento, ópera de Gaetano Donizetti.
Marcha húngara, Hippolyte-André-Baptiste Chelard.

Tomo XXI

- Aires Nacionales Mexicanos*, Miguel Ríos Toledano (tachado en el índice; esta obra no aparece en este tomo).
Recitativo y cavatina de Fausto, ópera de Charles Gounod.
Intermezzo de L'Arlesienne, ópera de Georges Bizet.
Introducción y coro de Carmen, ópera de Georges Bizet.
Fantaisie sur Silvana, ópera de Carl María von Weber.
Final del tercer acto de Rienzi, ópera de Richard Wagner, arr. Louis Oertel.
Obertura de Parsifal, ópera de Richard Wagner, arr. Louis Oertel.
Grande fantaisie sur Die Walküre (Las valquirias), ópera de Richard Wagner, arr. Louis Oertel.
Mazurka n.º 1, Frédéric Chopin (arreglo para banda).

Tomo XXII

- Le mobile*, pas redoublé, H. Labit.
Adieu à Nice, pas redoublé (no aparece en este tomo).
Une fête au Lac, mazurka, arr. Charles Leroux (no aparece en este tomo).
Fantaisie sur Le Caïd, ópera de Ambroise Thomas, arr. Ernest André.
Ouverture de La Galathée, ópera de Victor Massé, arr. Théodore de Lajarte.
Fantaisie sur Les deux Foscari, de Giuseppe Verdi, arr. J. Flahaut.
Le petit Faust, Hervé [Louis-Auguste-Florimond Ronger], arr. Charles Leroux.
Tyrolienne variée, para banda y saxofón alto solista, Buot, arr. A. Bleger.
Fantaisie sur Le bourgeois de Sardam, Gaetano Donizetti, arr. A. Lagny.

Tomo XXIII

Retreta para cornetas y tambores, Pares (no aparece en este tomo).
Fantaisie sur Armide, ópera de Gioachino Rossini.
Fantaisie sur Bucéphale [?].
Fantaisie sur La reine de Chypre, ópera de Fromental Halévy.
Fantaisie sur Le prophète, ópera de Giacomo Meyerbeer.
Fantaisie de concert pour piston, Jean-Baptiste Arban.
Grande fantaisie sur Manon, ópera de Jules Massenet.
Fantaisie sur Jean de Nivelles, ópera de Léo Delibes.
Fantaisie sur Sigurd, ópera de Ernest Reyer.
Grande fantaisie sur Le mage, ópera de Jules Massenet.
Trio para trombón, clarinete requinto y pistón, Alexis Douard.

Tomo XXIV

Fantaisie n.º 2 sur Patrie!, ópera de Émile Paladilhe, arr. Léon Chic.
Kermesse, Benjamin Godard, arr. M. Cuelenaere.
Quinteto de Il barbiere di Siviglia, ópera de Gioachino Rossini, arr. Léon Chic.
Aria de L'inganno fortunato (solo de baritono), ópera de Gioachino Rossini, arr. Léon Chic.
Fantaisie sur Le Caïd (para clarinete solista), ópera de Ambroise Thomas, arr. Théodore Dureau.

Tomo XXV, extraviado.

Tomo XXVI

Chacone, August Durand, arr. Léon Chic.
Fantaisie sur François les bas bleus, ópera cómica de Firmin Bernicat, arr. Charles Leroux, “Chef de Musique au 78 Régiment d’Infanterie”.
Fantaisie sur Charles VI, ópera de Fromental Halévy, arr. A. Bonnelle, “Chef de Musique du 24^e de Ligne”.

Tomos XXVII – XXX, extraviados.

Tomo XXXI

Fantaisie sur Fra diavolo, ópera de Daniel-François Auber, arr. Louis Brunet.
Fantaisie sur Lakmé, ópera de Léo Delibes, arr. Gabriel Parès, “Chef de Musique à la Division des Équipages de la Flotte à Toulon”.
Folie, fantasía para trombón alto y pistón, H. Labit.
Fantaisie sur Macbeth, ópera Giuseppe Verdi, arr. L. Girard.

Tomos XXXII – XXXVII, extraviados.

Tomo XXXVIII

La fille de madame Angot, Charles Lecocq, arr. Théodore Dureau.
Cuarteto y polonesa, tomados de la ópera *I puritani*, de Vincenzo Bellini.

Ouverture du Lac des fées, Daniel-François Auber, arr. H. Labit.
Ouverture de La Bohémienne, Michael William Balfe, arr. A. Riédel.
Fantasia para clarinete requinto solista, sobre temas del *Conde d'Ory*, J. Forestier.
Fantaisie sur La Galathée, ópera de Victor Massé.



Sello personal de Clemente Aguirre, con la fecha del 22 de octubre de 1886, marcado sobre el índice del tomo IIIc de su biblioteca. Archivo Histórico del Estado de Jalisco.



Sello de la Dirección de la Banda de Música del Estado de Jalisco cuando el director de esa agrupación era Amador Juárez. Tomado de la primera página de la *Chacone*, de August Durand, y estampado de manera extemporánea en 1929, sobre el tomo XXVI de la biblioteca de Clemente Aguirre (libro original, ca.1888). Archivo Histórico del Estado de Jalisco.

Bibliografía general

(Libros, revistas, periódicos y opúsculos; se añaden comentarios en las fuentes que así lo requieren, para el mejor entendimiento de su contenido)

- Acal Ilisaliturri, Jesús (1901). *Romancero de Jalisco. Narración de los hechos más sobresalientes de la historia del Estado, desde la más remota antigüedad hasta nuestros días, así como de sus leyendas y tradiciones*, Imprenta de La República Literaria, Guadalajara, (con prólogo de Antonio Becerra y Castro; reimpr. Unidad Editorial del Gobierno del Estado de Jalisco, Guadalajara, 1990).
- Alba, Alfonso de (comp.) (1949) *La provincia oculta: su mensaje literario*, Cultura, Ciudad de México; pp. 37–38 (reproduce el poema *A Guadalajara*, de Aurelio Luis Gallardo).
- Alonso Bolaños, Marina (2008). *La “invención” de la música indígena de México*, Editorial sb, Colección Complejidad Humana, Buenos Aires.
- Álvarez, José Rogelio (1975). *Enciclopedia de México*, Instituto de la Enciclopedia de México, Ciudad de México; vol. 9, p. 90: “Clemente Aguirre por Miguel Miramontes” (fotografía de la escultura de Miramontes en la Rotonda de los Jaliscienses Ilustres, fundida en 1958 y la cual representa en forma incorrecta a Aguirre, como director de orquesta moderno, con batuta fina [actualmente mutilada] en la mano derecha, y gestualidad expresiva y dinámica en la izquierda, cual si fuese un director sinfónico de mediados del siglo XX).
- Álvarez del Castillo, Antonio y Apolonio Maldonado (1869). *Reglamento de la Sociedad Filarmónica Jalisciense*, Guadalajara; 8 pp. (Miscelánea 48, documento 5, Fondo “José María Arreola”, Biblioteca Central “Dr. Manuel Rodríguez Lapuente”, CUCSH – Universidad de Guadalajara).
- Álvarez del Castillo, Manuel (1886a). “Crónica musical”, *La República Literaria: revista de ciencias, letras y bellas artes*, vol. 2, Tipografía de Luis Pérez Verdía, Guadalajara, 27 sept.; pp. 63–64 (texto firmado con el seudónimo *Ba-Ta-Klán*; en la p. 63 este autor se refiere “a la sapientísima batuta del Maestro [Clemente] Aguirre, no sólo correcta, sino verdaderamente admirable”).
- Álvarez del Castillo, Manuel (1886b). “Crónica musical”, *La República Literaria: revista de ciencias, letras y bellas artes*, vol. 2, Tipografía de Luis Pérez Verdía, Guadalajara, 15 nov.; pp. 158–160 (texto firmado con el seudónimo *Ba-Ta-Klán*; con el programa musical de dicho concierto).
- Álvarez del Castillo Gregory, Jaime y José G. Castellanos Tapia (2003). *Haciendas y estancias de Jalisco*, Editorial Ágata, Guadalajara (con información útil para la historiografía de las tertulias, bailes y recitales efectuados en los salones de dichas haciendas).

- Anónimo (1852). *Ordenanza militar para el régimen: disciplina, subordinación y servicio del Ejército, comparada, anotada y ampliada*, Imprenta de Vicente G. Torres, 3 tt., Ciudad de México (Fondo “Ignacio L. Vallarta”, adquisición 1377, clasificación 343.01 ORD, Biblioteca Central “Dr. Manuel Rodríguez Lapuente”, CUCSH – Universidad de Guadalajara; consultado en diciembre de 2017; documento útil para conocer el contexto y marco operativo del Ejército mexicano en juventud de Clemente Aguirre).
- Anónimo (1857). *Primera exposición de bellas artes en Guadalajara, instalada la noche del 15 de septiembre de 1857*, Tipografía del Gobierno, a cargo de I. G. Cortés, Guadalajara.
- Anónimo (1858). *Reglamento de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes*, Tipografía de Luis P. Vidaurri, Guadalajara (*vid. infra*: Moral, Alvino del, *et al.*).
- Anónimo (1862). “La hija de las musas”, *El País*, Guadalajara, 25 mar., p. 3 (sobre el chotis con ese título, que Aguirre dedica a la poetisa Isabel A. Prieto de Landázuri).
- Anónimo (1862). “En los tiempos presentes”, *El País*, Guadalajara, 11 sep., p. 3 (sobre un concierto organizado por los señores Clemente Aguirre, Refugio Gutiérrez y Esther Tapia, en beneficio de la causa liberal reformista; con mención de Teodoro Kunhardt como dueño de un piano de cola, así como de varios pianistas participantes).
- Anónimo (1867). “Retretas”. *La Prensa*, Guadalajara, 2 feb., p. 2 (sobre Clemente Aguirre como director de la Banda de Música del 3.^{er} Batallón Ligero, que comenzaba a reanudar las serenatas tradicionales en la Plaza de Armas de Guadalajara, después de la retirada del Ejército francés).
- Anónimo (1868). *A la Señora D[ña] Merced Adalid de Gavica. Homenaje de admiración por su relevante mérito de las sociedades Jalisciense de las Bellas Artes y Alianza Literaria. Febrero de 1868*, Tipografía de Dionisio Rodríguez, Guadalajara, 16 pp. (versos; documento en la Miscelánea 421/18 del Fondo Especial de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco).
- Anónimo (1869). *Reglamento de la Sociedad Filarmónica Jalisciense*, Guadalajara (*vid. supra*: Álvarez del Castillo, Antonio y Apolonio Maldonado).
- Anónimo (1869). “Escuela de Artes”, *El País*, t. IX, 17 ene., p. 4.
- Anónimo (1869). “Guillermo Mewer [*sic*], profesor de piano”, *El País*, t. IX, 5 jun., p. 4 (sobre el pianista alemán Guillermo [Wilhelm] Meyer, cuyo nombre aparece publicado por error como “Mewer”; números sucesivos del mismo periódico reproducen el mismo aviso).
- Anónimo (1869). “Pianos. De todas clases, a precios cómodos”, *El País*, t. IX, 12 jun., p. 6 (reproduce el mismo aviso de Meyer [*supra*] y enseguida otro anuncio, esta vez sobre el almacén de pianos del empresario Teodoro Kunhardt).

- Anónimo (1869). “Distribución de premios”, *El País*, t. IX, 28 ago., p. 3 (nota con el programa musical que habrían de interpretar las bandas de música “del 1.^{er} Batallón Lijero de Jalisco [*sic*, lo correcto es 3.^{er} Batallón Ligero de Jalisco], de la Escuela de Artes y del Hospicio, [que] tocarán reunidas [...]”; la nota siguiente, del 31 ago., continúa sobre el mismo asunto).
- Anónimo (1869). “El Liceo de Varones”, *El País*, t. IX, 31 ago., p. 4 (nota sobre los premios otorgados a estudiantes del Liceo de Varones de Guadalajara, con la participación de la Banda de Música de la Escuela de Artes, bajo la dirección de Aguirre. El texto dice: “La música, dirigida por el inteligente maestro C. Aguirre, ejecutó con admirable precisión, las bellísimas y difíciles fantasías [sobre temas] de *Hernani*, *Norma* y *Guillermo Tell*, que por ser de buen gusto y de corta duración, fueron perfectamente a propósito para el acto”).
- Anónimo (1869). “La Sociedad Filarmónica”, *El País*, t. IX, 29 sept., p. 4 (sobre una de las reuniones de dicho gremio: “La Sociedad Filarmónica [Jalisciense] celebró el lunes [27 de septiembre de 1869] su tercera sesión, a la que concurrieron más de sesenta personas [...]”. Enseguida de esa reunión se organizaron la orquesta y el coro de la Sociedad, que tuvieron ensayos semanales hasta fines de año).
- Anónimo (1869). “Concierto”, *El País*, t. IX, 30 oct., p. 3 (nota que dice “La Sociedad Filarmónica Jalisciense se ocupa ya de los trabajos [*sic*, por ensayos] del concierto de inauguración, que tendrá efecto el día 22 del entrante. Sabemos que piensa no omitir gasto ni sacrificio porque tenga todo el lucimiento que exige su objeto”. Finalmente el concierto que se señala fue pospuesto al día 4 de enero de 1870).
- Anónimo (1869). “Sociedad Filarmónica”, *El País*, t. IX, 3 nov., p. 4 (se comunican los nombres de los miembros recién electos para ocupar cargos en la mesa directiva de la Sociedad Filarmónica Jalisciense; son cargos administrativos que corresponden a Juan I. Matute, vicepresidente; José Monroy, prosecretario, y Prisciliano Castro, tesorero suplente; asimismo se da noticia de un recital en que participaron Adrián V. Galarza, tocando la flauta, y los pianistas José Rojas Vértiz, el citado Monroy y Luis Chentroni [*sic*, por Centroni], este último como profesor honorífico).
- Anónimo (1869). “Sociedad Filarmónica”, *El País*, t. IX, 24 nov., p. 4 (se comunica que el concierto inaugural de la Sociedad, originalmente programado para el 22 de noviembre, se pospone hasta nuevo aviso).
- Anónimo (1869). “Sociedad Filarmónica”, *El País*, t. IX, 8 dic., p. 4 (Sesión de la Sociedad; se discute el proyecto de su *Reglamento*. Entre la comisión encargada se menciona a Clemente Aguirre).

- Anónimo (1869). “Sociedad Filarmónica”, *El País*, t. IX, 11 dic., p. 3 (sesión de la Sociedad para nombrar a su junta directiva, en la cual figura Clemente Aguirre).
- Anónimo (1870). “Concierto”, *El País*, t. IX, 8 ene., p. 5 (crónica del concierto inaugural de la Orquesta de la Sociedad Filarmónica Jalisciense, efectuado en el Teatro Degollado la noche del 4 de enero anterior, bajo la dirección de Clemente Aguirre, Cruz Balcázar y Joaquín Luna).
- Anónimo (1870). “Discurso”, *El País*, t. IX, 19 ene., p. 5 (extensa nota en el contexto del discurso del licenciado Clemente Villaseñor, pronunciado la noche del 4 de enero anterior con motivo de la inauguración de la Sociedad Filarmónica Jalisciense. Se menciona el apoyo de Antonio Álvarez del Castillo para la creación de dicho gremio y se nombran a los señores Agustín Blume, Clemente Aguirre, Cruz Balcázar y Luiz Vázquez como personalidades importantes en la fundación de tal Sociedad).
- Anónimo (1870). “Diversiones públicas”, *El País*, t. IX, 29 ene., p. 6 (en el Teatro del Carnaval, de Guadalajara, Clemente Aguirre dirige la orquesta de la Sociedad Filarmónica Jalisciense).
- Anónimo (1870). “Sociedad Filarmónica”, *El País*, t. IX, 9 feb., p. 4 (se comunica que el filarmónico Luis Vázquez se suma a la plantilla académica de la Sociedad, como profesor de piano; asimismo los conciertos reglamentarios de la Sociedad se fijan para el primer sábado de cada mes, bajo la dirección de Miguel Meneses, en el salón principal del Liceo de Varones, actualmente Museo Regional de Guadalajara).
- Anónimo (1870). “Distribución de premios”, *El País*, t. IX, 19 feb., p. 4 (sobre los premios otorgados a internos del Hospicio Cabañas, con la participación musical de las bandas del Hospicio y la de la Escuela de Artes, bajo la dirección de Aguirre, de quien se interpretó el himno *A la música*).
- Anónimo (1870). “Teatro Principal. *La vaquera de la Finojosa*”, *El País*, t. IX, 26 feb., p. 4 (con la Banda de Música de la Escuela de Artes bajo la dirección de Aguirre, que tocó música incidental para la obra teatral en mención, del español Luis de Eguílaz, 1830–1874).
- Anónimo (1870). “Concierto”, *El País*, t. IX, 5 mar., p. 3 (concierto privado en obsequio de los miembros de la Sociedad Filarmónica Jalisciense).
- Anónimo (1870). “Concierto”, *El País*, t. IX, 9 mar., p. 4 (concierto con la Orquesta de la Sociedad Filarmónica Jalisciense).
- Anónimo (1870). “Sesión extraordinaria”, *El País*, t. IX, 25 mar., p. 4 (sobre la sesión extraordinaria de la Sociedad Filarmónica Jalisciense, en honor de Miguel Meneses, recién establecido en Guadalajara).

- Anónimo (1870). “Concierto”, *El País*, t. IX, 26 mar., p. 4 (concierto en honor de Miguel Meneses, con la Orquesta de la Sociedad Filarmónica Jalisciense: “El cuerpo de coro cantó el hermoso himno *A la música*, compuesto por el profesor D. Clemente Aguirre”).
- Anónimo (1870). “Concierto”, *El País*, t. IX, 9 abr., p. 4 (concierto de la Banda de Música de la Escuela de Artes y Oficios, bajo la dirección de Aguirre, con obras de Coste, Bellini, Adam y Rossini, instrumentadas por el mismo director).
- Anónimo (1870). “Nombramientos”, *El País*, t. IX, 13 abr., p. 4 (sobre los nombramientos de profesores de música en la escuela de la Sociedad Filarmónica Jalisciense).
- Anónimo (1870). “Programa”, *El País*, t. IX, 20 abr., p. 4 (programa musical de la Sociedad Filarmónica Jalisciense).
- Anónimo (1870). “Apuntes”, *Gaceta de Guadalajara*, 17 sep., p. 2 (nota breve sobre la Banda de Música de la Escuela de Artes y Oficios).
- Anónimo (1871). “Catalina de Rusia”, *Gaceta de Guadalajara*, 20 ene., p. 2 (mención de Clemente Aguirre como director de la banda militar en escena, en el Teatro Degollado, durante la interpretación de la zarzuela *Catalina de Rusia*, del compositor español Joaquín Gaztambide).
- Anónimo (1875). “Retreta”, *El Estado de Jalisco* (diario oficial), 4 may., p. 4 (el texto dice: “La [Banda de] Música del 25.º Batallón tocará en la plaza del Palacio [sic, por Plaza de Armas de Guadalajara] la noche del día de mañana [...] piezas [de] L. Vié, Alexis Douard, [Von] Flotow, Verdi, Bellini y [el chotis] *En las Playas del Pacífico*”, obra, esta última, recién escrita por Clemente Aguirre).
- Anónimo (1875). “Programa”. *El Estado de Jalisco* (diario oficial), 15 may., p. 3 (programa del concierto del 16 de mayo siguiente, con la Banda de Música del 25.º Batallón de Infantería bajo la dirección de Clemente Aguirre, con la cual ese año estuvo tocando en Guadalajara y en Tepic. Este programa incluyó el estreno de su marcha *Honor militar*).
- Anónimo (1875). “Programa”. *El Estado de Jalisco* (diario oficial), 3 jul., p. 4 (programa musical para el día siguiente, con la Banda de Música del 25.º Batallón de Infantería bajo la dirección de Clemente Aguirre; se menciona su vals *El Presentimiento*).
- Anónimo (1876). “Cuanto antes mejor”, *Juan Panadero*, 9 abr., p. 2 (sobre Clemente Aguirre, quien “está componiendo una polca mazurca tan preciosa como todo lo que hace el distinguido autor de *Las Playas del Pacífico* [sic]”).
- Anónimo (1876). “Música en la Alameda”, *El Monitor Republicano*, Ciudad de México, 19 nov., p. 3 (nota que dice: “Hoy, de diez a doce de la mañana, la banda del [Primer] Batallón del Distrito [Federal] ejecutará las piezas

siguientes: 1. Marcha *México*, [de] A[ntonio] [de] M[aría] y Campos; 2. Obertura *La Reina de un día*, de Auber; 3. Schotis [sic] *En las playas del Pacífico*, de [Clemente] Aguirre; 4. Fantasía [sobre] [La] *Sonámbula*, de Bellini; 5. Introducción y dúo de la ópera *Olga [de Monterrojo]* [de] A[ntonio] [de] M[aría] y Campos; 6. Fantasía [sobre] *Baile de máscara[s]* [de] Verdi, 7. Wals [sic] *Los bosques verdes* [de] Fausto [?]; 8. Cuadrillas *Canciones alemanas* [de] Strauss. Director [José María] Pérez de León”).

Anónimo (1877). “El general Lorenzo Vega”, *El Monitor Republicano*, Ciudad de México, 14 ene., p. 3 (“Música en el Zócalo de 9 a 12 del día de hoy [...]”). Entre las piezas del programa aparece la danza *Elena*, de Aguirre, bajo la dirección de Juan Macías).

Anónimo (1877). “A las Pollas”, *El Monitor Republicano*, Ciudad de México, 21 ene., p. 3 (“Hoy, de diez a doce de la mañana, la [banda de] música que dirige el entendido [José María] Pérez de León tocará en nuestro parque de la Alameda [...]”). Entre las piezas musicales del programa se nombra el chotis *En las playas del Pacífico*, de Aguirre).

Anónimo (1877). “Música en el Zócalo de la Plaza de Armas”, *El Monitor Republicano*, Ciudad de México, 21 ene., p. 3 (“La Banda de Zapadores tocará hoy de diez a doce de la mañana las piezas siguientes: [...] el schotich [sic] *En las playas del Pacífico*, de Aguirre.”).

Anónimo (1877). “Jalisco nunca pierde”, *Juan Panadero*, 25 mar., p. 3 (noticia sobre el éxito profesional de Clemente Aguirre en la Ciudad de México).

Anónimo (1885). “Cátedra de música”, *El Correo de San Luis*, 26 abr., p. 3 (nota sobre el trabajo de Clemente Aguirre como profesor de música en las escuelas de niñas de la ciudad de San Luis Potosí).

Anónimo (1885). “El 27 Batallón”, *El Correo de San Luis*, 19 may., p. 2 (noticia sobre la salida de San Luis Potosí, de la Banda de Música del 27.º Batallón de Infantería que se traslada provisionalmente a Tepic, bajo la dirección de Aguirre).

Anónimo (1888). “Invitación”, *El Nacional*, Ciudad de México, 28 mar., p. 2 (se publica una invitación para las solemnes celebraciones con motivo del Jubileo eclesial del obispo Pedro Loza, en la Catedral de Guadalajara. Firman Trinidad Vereza, Martín Gavica, Manuel Corcuera, Antonio Álvarez del Castillo, Francisco Martínez Negrete y Clemente Aguirre, entre otras personalidades locales).

Anónimo (1888). “La inauguración del ferrocarril”, *El Nacional*, Ciudad de México, 6 may., p. 3 (nota con información del periódico jalisciense *La Bandera*, en que se comunican detalles sobre las comisiones organizadoras participantes de la gran celebración con motivo de la llegada del primer tren a Guadalajara,

- procedente de la Ciudad de México. La “comisión de orquesta” estuvo encabezada por Clemente Aguirre, Diego Altamirano y José Ornelas).
- Anónimo (1890). “Gran serenata”, *Diario de Jalisco*, 1.º ago., p. 3 (con el programa musical que tocó la Banda de Música de la Escuela de Artes en honor del empresario Eduardo Collignon).
- Anónimo (1891). “Happy Mexicans”, *The Minneapolis Tribune*, 16 sep., p. 5 (acerca de la presentación de la Banda de Música del 8.º Regimiento de Caballería bajo la dirección del capitán José E. Payén, durante la Exposición Internacional de Minneapolis; el reportaje contiene numerosas erratas y se centra en relatar la celebración del 56.º [sic por 61.º] aniversario de Díaz. Al final la nota reproduce el programa musical también con disparates y faltas ortográficas; se mencionan piezas de Miguel Meneses y Juventino Rosas, así como la marcha *Ecos de México*, omitiendo el nombre de Clemente Aguirre).
- Anónimo (1893). “Escuela de Artes”, *El Continental*, Guadalajara, 12 feb., p. 2 (nota que dice: “Lo que más adelanta en este establecimiento es la música llamada de la Gendarmería del Estado, pues muchos de los talleres u oficinas se encuentran en lamentable atraso, y principalmente en el régimen interior de ese establecimiento mucho deja que desear el orden e indispensable actividad tan necesaria para la buena marcha y adelanto de un establecimiento de tal género.”).
- Anónimo (1893). “Fiestas de la Patria”, *El Continental*, 23 jul., p. 2 (sobre los honores con motivo del XXI aniversario luctuoso de Benito Juárez, en que participaron la Banda de Música de Gendarmería bajo la dirección de Aguirre. Se mencionan, entre las piezas que formaron parte del programa, el pasodoble *El Pendón* y la obertura *Romántica*, de autores no identificados, así como una fantasía sobre temas de *Lucrecia Borgia*, de Donizetti).
- Anónimo (1894). “Descanse en paz”, *El Mercurio*, 10 jun., p. 3 (obituario que dice: “El martes anterior falleció el S[eñor] Ing[eniero] y Profesor de Instrucción Primaria D[on] Adrián Aguirre, quien desempeñó en otro tiempo, en el Liceo de Varones [de Guadalajara], la cátedra de Matemáticas y que era hijo del muy distinguido Maestro S[eñor] D[on] Clemente Aguirre.”).
- Anónimo (1894). “Defunción”, *El Continental*, 10 jun., p. 3 (obituario que dice: “El martes anterior próximo [o sea, martes 5 de junio] a las doce y veinte minutos de la noche murió nuestro particular y muy querido amigo el Sr. Profesor en Matemáticas, Adrián Aguirre, hijo del notable filarmónico Don Clemente del propio apellido. Damos el pésame a sus estimados deudos y hacemos votos porque el espíritu de Adrián disfrute ya de la paz eterna.”).
- Anónimo (1894). “Programa”. *El Continental*, 16 sep., p. 3 (detalles sobre el programa de ese día en el parque Agua Azul de Guadalajara, con un coro de “524 voces de niños y de niñas mayores y menores [sic]” bajo la dirección del

maestro César Cornazzani, a las 4 de la tarde, para solemnizar el “primer día de árboles”, con acompañamiento de la Banda de Música de la Gendarmería bajo la dirección de Aguirre; el mismo asunto reaparece en la siguiente nota de *El Continental*, *vid. infra*).

Anónimo (1894). “Los festivales del 15 y 16 del corriente mes”, *El Continental*, 23 sep., p. 2 (crónica de los festejos en el LXXXIV aniversario del inicio de la guerra de Independencia de México. Se menciona la actuación de la Banda de Música de la Gendarmería bajo dirección de Aguirre, con una concurrida serenata en la Plaza de Armas de Guadalajara el 16 de septiembre, y una multitudinaria presentación de la misma banda junto “con un orfeón de quinientas voces”, en un acto presidido por el gobernador de Jalisco, “en el parque *en ciernes* del Agua Azul, en cuyo sitio se hizo la tan cacareada plantación de árboles [*sic*]”, lo cual constituye el primer *concierto ecológico* celebrado en Guadalajara, en tiempos modernos).

Anónimo (1895). *Recuerdo del baile dado en obsequio del Señor Gobernador Gral. Lic. D. Luis C. Curiel*, programa de mano, colección documental del Museo Regional de Guadalajara, 25 feb., 20 pp. (incluye cuatro litografías alusivas a imágenes del baile ofrecido en el antiguo edificio de la Universidad de Guadalajara).

Anónimo (1895). “La [Banda de] Música de la Gendarmería del Estado”, *El Correo de Jalisco. Diario de la tarde*, t. 1, n.º 55, 13 jun., p. 1 (diario oficialista; presenta elogios al trabajo de Clemente Aguirre como director de la banda, pero también se manifiestan dudas sobre la conveniencia de mantener a dicha agrupación, conformada por 56 músicos, con fondos públicos. La nota incluye las cantidades que estos músicos recibían como sueldo).

Anónimo (1895). “Que se lleve a efecto”, *El Continental*, Guadalajara, 30 jun., p. 3 (la nota dice: “Nos informan que últimamente se han hecho proposiciones al Gobierno para que la Música de la Gendarmería del Estado [de Jalisco] vaya a la Exposición de Atlanta y que dichas proporciones [*sic*, por proposiciones] indudablemente que serán aceptadas. Ojalá que así sea y que los jóvenes filarmónicos adquieran nuevos triunfos al lado del notable profesor Don Clemente Aguirre”).

Anónimo (1895). “Concierto”, *Juan Panadero*, 23 jul., p. 2 (crónica jocosa, breve, sobre el mismo asunto que trata *El Continental* del 28 jul. siguiente; *vid. infra*).

Anónimo (1895). “Concierto instrumental dedicado a la prensa”, *El Continental*, 28 jul., p. 1 (sobre un concierto especial dedicado a los periodistas de Guadalajara, con la participación de la Banda de la Gendarmería bajo la dirección de Nicolás González; se expresan grandes elogios al maestro Aguirre, quien se encuentra enfermo. Asimismo esta nota presenta información con la mayor importancia histórica, sobre la Orquesta Típica Jalisciense, dirigida en ese entonces por Juan Hernández Cuevas).

Anónimo (1895). “Wagner y Levien”. *El Herald*, 3 nov., p. 4 (noticias sobre la inauguración del Repertorio de Música y Almacén de Pianos de Wagner y Levien, sucursal Guadalajara).

Anónimo (1896). “El baile dado en Guadalajara en obsequio del Sr. Presidente de la República, General D. Porfirio Díaz”, *Gaceta Mercantil*. Órgano de la Cámara de Comercio de Guadalajara, 9 dic. (número completo de la publicación dedicado a informar los pormenores del festejo; para el baile, que se realizó el 7 de diciembre de ese mismo año, se menciona a Diego Altamirano [pp. 9–10] como director musical, pues Aguirre comenzaba a tener agudas dificultades de salud que lo condujeron a la muerte, pocos años después).

Anónimo (1897). “Los funerales de la Sra. Tapia de Castellanos”, *La Voz de México*, 14 ene., p. 2 (obituario que dice: “Oportunamente dimos cuenta a nuestros lectores de la muerte de la distinguida poetisa S[eñora] Doña Esther Tapia de Castellanos, acaecida en Guadalajara el viernes último. Sus funerales se verificaron con gran solemnidad al día siguiente. Un gran cortejo acompañó el cadáver de la distinguida poetisa al Sagrario Metropolitano de Guadalajara. El féretro fue llevado en hombros por los S[eñores] Manuel Rivas, Benigno de la Torre y dos de los S[eñores] Cuesta, y al llegar al templo un numeroso concurso recibió los despojos mortales. La magnífica orquesta de Don Diego Altamirano ejecutó magistralmente la *Vigilia* de Peredo y la *Misa* de Cherubini con un gran orfeón. Multitud de coronas adornaban el túmulo que se alzaba en medio de la nave central, y concluida la ceremonia, el numeroso cortejo formado de las más distinguidas personalidades jaliscienses en las letras y las artes, en el comercio y la política, y en general en los principales círculos sociales, acompañó el cadáver hasta el panteón, llevando un séquito de más de veinte carruajes”).

Anónimo (1900). “Marcha triunfal”, *El Sol. Diario de la Tarde*, Guadalajara, 13 ene., p. 3 (sobre el estreno de la *Marcha triunfal a los héroes del siglo XIX*, obra dedicada a Aguirre, original de Vicente Cordero, con la Banda de la Gendarmería bajo la dirección de Nicolás González).

Anónimo (1900). “Música de la Gendarmería”, *El Sol. Diario de la Tarde*, Guadalajara, 14 feb., p. 3 (programa de música de la Banda de la Gendarmería del Estado de Jalisco bajo la dirección de Nicolás González).

Anónimo (1900). “Reseña de las principales manifestaciones que la ciudad de Guadalajara y sus distintas corporaciones han hecho al Illmo. Sr. Arzobispo D. Jacinto López, con ocasión de su traslación a esta Arquidiócesis”, en *Colección de documentos eclesiásticos*, Guadalajara, 8 mar., pp. 458–459 (noticia que informa sobre un precioso himno compuesto [...] por Clemente Aguirre).

Anónimo (1900). “Personajes”, *El Sol. Diario de la Tarde*, Guadalajara, 17 abr., p. 2 (se informa que Clemente Aguirre está “delicado de salud”).

- Anónimo (1900). “Servicio musical”, *El Sol. Diario de la Tarde*, Guadalajara, 17 may., p. 2 (se informa del “estreno” de la marcha *Honor militar* de Aguirre; esta información es errónea, pues dicha obra la había estrenado el compositor en 1875. Se trata de un acto desesperado de Aguirre, quien, gravemente enfermo, temía la suspensión de su sueldo por parte del gobierno del estado de Jalisco).
- Anónimo (1900). “Zapotlán el Grande”, *Diario de Jalisco*, 7 oct., p. 1 (nota sobre los bailes, recitales y veladas literarias en la hacienda de La Cofradía, con la participación de la orquesta de Diego Altamirano).
- Anónimo (1900). “Los buenos se van”, *El Diario de Jalisco*, Guadalajara, 26 oct., p. 2 (obituario de Clemente Aguirre).
- Anónimo (1900). “Los funerales de un maestro”, *El Imparcial*, Ciudad de México, 27 oct., p. 2.
- Anónimo (1900). “Irreparable pérdida”, *Juan Panadero*, Guadalajara, 28 oct., p. 2 (obituario).
- Anónimo (1900). “El maestro D. Clemente Aguirre”, *Diario La Libertad*, t. V, año VI, núm. 274, Guadalajara, 29 oct., p. 3 (obituario).
- Anónimo (1902). “Exposición regional. Lista de expositores premiados”, *Gaceta Mercantil*, Guadalajara, 31 mar., pp. 10–12 (en el área musical se menciona a compositores y constructores de instrumentos musicales establecidos en esa ciudad).
- Anónimo (1905). “Director de Música”, *El Tiempo*, Ciudad de México, 20 ene., p. 3 (nota que dice: “D[on] Augusto Azzali ha sido nombrado por el Gobierno de Jalisco, Director de la Banda de la Gendarmería de Guadalajara. El antiguo Director, D[on] Nicolás González, quedó como subdirector de la misma Banda.”).
- Anónimo (1905). “Regalo a la Biblioteca”, *Jalisco Libre*, Guadalajara, 4 feb., p. 3 (nota que dice: “La Casa Editora de los Señores Wagner y Levien se han servido regalar para el servicio de la Biblioteca Pública [del Estado de Jalisco], a moción del Señor [Alberto] Santoscoy, setenta y cinco piezas musicales de los compositores jaliscienses Señorita Ángela Zalazar [*sic*, por Salazar] y los Señores Clemente Aguirre, Felipe C. Aranda, Apolonio Arroyo de Anda, José Arroyo de Anda, Alfredo Carrasco, Julio R. Carrillo, Esteban Castillo Espinosa, Vicente Cordero, Juan Díaz Santana, Manuel Delgado, Pedro Gallardo, Eligio González, Jacobo González, Longinos González, Juan Hernández Cuevas, Petronilo Jiménez, Juan Nep[omuceno] Martínez, Martín Ontiveros, José Ornelas, Félix Peredo, José María Rojas Vértiz, Tiburcio Saucedo, Benigno de la Torre, [y] Luis de la Torre. Muy noble y generosa es la conducta de la expresada casa”. Desgraciadamente al día de hoy

la mencionada Biblioteca Pública del Estado de Jalisco no conserva ninguna de las mencionadas piezas musicales).

Anónimo (1905). “El triunfo de la Banda de la Gendarmería de Jalisco”, *La Gaceta de Guadalajara*, Guadalajara, 16 jul., p. 2 (sobre el triunfo de la banda en el Concurso Internacional de Bandas Militares celebrado en Buffalo, N.Y.: “en el cual se disputaron [el primer premio] cuarenta de las mejores bandas de la vecina República [o sea, Estados Unidos]. Nuestros coterráneos recibieron una medalla de oro por persona y mil pesos oro, para repartirse entre todos. La noticia se recibió con entusiasmo en Guadalajara, haciéndose merecidos recuerdos al mérito del maestro Don Clemente Aguirre, primitivo organizador de la Banda, y alusión al indiscutible talento y hábil dirección del Sr. Don Augusto Azzali, su actual director”).

Anónimo (1906). “La gran serenata de mañana Viernes”, *Jalisco Libre*, Guadalajara, 13 sep., p. 3 (acerca de “una gran audición musical acordada por los Señores Gobernador del Estado [de Jalisco] y el General Jefe de esta Zona Militar, Don José B. Cueto, en celebración del 76 aniversario del natalicio del Señor Presidente [Porfirio Díaz]”. El programa incluyó la marcha *Ecos de México*, de Clemente Aguirre, y se repitió el 16 de septiembre siguiente.).

Anónimo (1907). “Mexican band leader gave up life in the surf: Captain Azzali was drowned while in bathing at Atlantic City”, *The Philadelphia Inquirer*, primera plana, columna derecha, Filadelfia, Penn., 20 jul., (sobre el fallecimiento de Augusto Azzali, director de la Banda de Música de la Gendarmería de Guadalajara, ahogado frente a las costas de Atlantic City).

Anónimo (1907). “Band will escort dead leader home. Belief that drowned captain Azzali was seized with cramps in surf at Atlantic City”, *The Philadelphia Inquirer*, 21 jul., p. 9 (más detalles sobre el fallecimiento de Augusto Azzali, director de la Banda de Música de la Gendarmería de Guadalajara; se incluye fotografía y autógrafo recientes).

Anónimo (1907). “Mexicans return with leader’s body”, *The Philadelphia Inquirer*, 23 jul., p. 9 (sobre la partida de la Banda de Música de la Gendarmería de Guadalajara, con rumbo a El Paso, Texas, en la repatriación del cadáver del Capitán Augusto Azzali).

Anónimo (1908). “En memoria del Maestro Clemente Aguirre”, *La Gaceta de Guadalajara*, Guadalajara, 1.º nov., p. 2 (nota que dice: “En el Panteón Municipal se efectuó una sencilla pero significativa ceremonia fúnebre en honor del inolvidable maestro tapatío Clemente Aguirre. Los músicos que formaron las bandas del octavo Regimiento, doce Batallón [de Infantería] y de la Gendarmería del Estado, se reunieron, depositando ofrendas florales sobre la tumba del maestro. Pronunció una sentida alocución el maestro Hugo Barducci”).

- Anónimo (1910). “De la República: Jalisco”, *La Gaceta de Guadalajara*, Guadalajara, 30 oct., p. 3 (nota que dice: “El pasado día 24 [de octubre] se celebró en Guadalajara una sencilla ceremonia en conmemoración del maestro Clemente Aguirre; en el acto tomaron parte los numerosos discípulos del finado maestro y todos los elementos artísticos de la población”; en este contexto la Banda de la Gendarmería tocó la marcha *Ecos de México* bajo la dirección de Ugo Barducci, tanto en la Plaza de Armas como en el Panteón Municipal de Mezquitán).
- Anónimo (1918). “Fallecimiento”, *El Informador*, Guadalajara, 8 mar., p. 4 (obituario que a la letra dice: “Ayer, dejó de existir en su domicilio, Angulo 253, la señora Matilde Romero viuda de Aguirre, esposa que fue del maestro don Clemente Aguirre, de grata memoria para los jaliscienses. El duelo se recibirá hoy en el citado domicilio, para conducir los restos al Panteón Municipal [de Mezquitán]”).
- Anónimo (1919). “El Maestro Don Clemente Aguirre. Ayer en el Panteón Municipal fue conmemorada su muerte”, *El Informador*, 25 oct., p. 1 (breve crónica del homenaje luctuoso; la nota incluye una fotografía de Aguirre, tomada en Guadalajara, en 1899; una fotografía muy similar aparece en Páez Brotchie, *El Informador*, 17 ago. 1958, p. 3).
- Anónimo (1921). “Palace: Home of Paramount and Realart Pictures”, *El Paso Herald*, El Paso, 6 abr., p. 5 (nota sobre Salvador Ochoa del Toro, discípulo de Clemente Aguirre, quien se presentaba en dicha ciudad con el nombre artístico de Salvador Souffle, director de la Palace Symphony Orchestra).
- Anónimo [firmado con las iniciales G. O.] (1928). “Notas teatrales”, *El Informador*, Guadalajara, 28 nov., p. 4 (crónica del concierto ofrecido en el Teatro Degollado de Guadalajara, el 27 anterior, para conmemorar el centenario natal de Aguirre).
- Anónimo (1929). “En memoria de un eminente músico de Jalisco”, *México musical: revista mensual de arte, literatura y variedades*, Ciudad de México, año 1, n.º 5, ene., p. 4 (crónica del concierto ofrecido en el Teatro Degollado de Guadalajara, el 27 de noviembre pasado, para conmemorar el centenario natal de Aguirre).
- Anónimo (1929). “Mañana, aniversario de la muerte del Maestro don Clemente Aguirre”, *El Informador*, Guadalajara, 23 oct., p. 3 (nota sobre el homenaje en esa fecha, con la actuación de la Banda de Música del Estado de Jalisco, bajo la dirección de Amador Juárez).
- Anónimo (1932). “En memoria de Don Venustiano Carranza”, *El Informador*, Guadalajara, 22 may., p. 3 (sobre una ceremonia política en homenaje a Carranza: “En tanto que la Banda del Estado [de Jalisco] interpretaba la grandiosa marcha fúnebre de Chopin, se acumularon en torno del busto

del señor Carranza innumerables y enormes ofrendas florales que ocuparon todo el foro, terminando el festival con la emotiva marcha militar *Ecos de México*, del inolvidable maestro jalisciense don Clemente Aguirre”).

Anónimo (1934). “Clausuraron ya la exposición industrial y la feria comercial”, *El Informador*, Guadalajara, 1.º ene., p. 1 (a la letra: “La Banda del Estado [de Jalisco] ejecuta irreprochablemente *Ecos de México*, famosa composición del maestro don Clemente Aguirre, la que fue escuchada con atención suma por los presentes. Enseguida habló el señor licenciado don Sebastián Allende, Gobernador del Estado, diciendo que en Jalisco había valiosos elementos para hacer obras grandiosas”).

Anónimo (1936). “Para la velada de hoy en el Teatro Degollado”, *El Informador*, Guadalajara, 15 sep., pp. 1–2 (sobre velada patriótica en el Teatro Degollado, con la marcha *Ecos de México*, de Aguirre, interpretada con orquesta sinfónica y tres bandas militares).

Anónimo (1940). *Guía del Archivo Histórico de Hacienda: siglos XVI a XIX*, Secretaría de Hacienda, Ciudad de México, p. 69 (archivo de Intendencias, legajos 1083-8 y 1083-38, sobre los “indios mecos”).

Anónimo (1963). *Jalisco a sus músicos distinguidos, pequeñas biografías*, Editorial del Gobierno de Jalisco, Guadalajara, p. 15 (breve nota biográfica, con imprecisiones).

Arauz, Víctor y Francisco Ayón Zester (1988). *Guadalajara, iconografía del siglo XIX y principios del XX*, Unidad Editorial del Gobierno de Jalisco, Guadalajara, p. 80 (sobre el primer vuelo en globo aerostático de Tranquilino Alemán, en Guadalajara, durante la Intervención Francesa; con imagen; *vid.* también Casasola, *infra*).

Azuela, Mariano (1945). *El Jurado*, Editorial B. Costa-Amic, Colección “Lunes”, 11, Ciudad de México (novela; pp. 14–15, mención de Clemente Aguirre en el contexto popular de los “lónDIGOS” que menciona Pérez Gutiérrez [*vid. infra*], egresado de la Escuela de Artes y Oficios de Guadalajara. Otras novelas en que se menciona a Clemente Aguirre son la de José López Portillo y Rojas, *Los Precursores*, de 1908, y la de Martín Casillas de Alba, de 1995 [*vid. infra*]).

Baqueiro Foster, Gerónimo (1942). “Aportación musical de México para la formación de la Biblioteca Americana de Caracas, 1882–1883”, *Revista Musical Mexicana*, t. II, n.º 2, 21 jul., pp. 27–32.

Bárcena, Mariano (1954). *La 2.ª Exposición de “Las Clases Productoras” y descripción de la ciudad de Guadalajara: estudio presentado a la Secretaría de Fomento*, Tipografía de Sinforoso Banda, Guadalajara, 1880 (la segunda parte de este trabajo fue reeditada con el título *Descripción de Guadalajara en 1880*, Ediciones ITG, Guadalajara. En la edición original el capítulo “Música” ocupa las pp. 156–158, con mención de Clemente Aguirre en primer lugar,

- seguido de Miguel Meneses, Abel Loretto, Luis G. Palomar, Cruz Balcázar, Adrián V. Galarza y Benigno de la Torre, entre otros).
- Becerra y Castro, Antonio [pseud. El Marqués de Posa] (1891). “El Sr. D. Clemente Aguirre”, *Jalisco Ilustrado*, Guadalajara, n.º 9, 1.º mar. (incluye cronología de obras, comunicada por el mismo compositor; esta cronología la reproduce Jesús C. Romero, 1949).
- Benítez, José R (1946). *El traje y el adorno en México, 1500–1910*, Imprenta Universitaria, Guadalajara (la pág. 17 del anexo de imágenes presenta el único retrato conocido de Clemente Aguirre de cuerpo completo, que data de 1861; imagen que se reproduce en el presente libro. Además la pág. 6 presenta un retrato de la misma época, también de cuerpo completo, de Maura Ogazón, hermana del gobernador Pedro Ogazón, con una descripción de su vestido que simboliza la pugna entre los partidos liberal y conservador, y a quien Aguirre dedicó su polca-mazurca *La banda roja*).
- Benítez, José R (1949). “Como me lo contaron te lo cuento”, *El Informador*, Guadalajara, 2 oct., p. 4 (nota sobre la popularidad de la música de Vicente Cordero, amigo de Aguirre, en tiempos del porfiriato).
- Billard, François & Yves Billard (1995). *Histoires du saxophone*, Climats, Flammarion, París.
- Boege, Eckart (2008). *El patrimonio biocultural de los pueblos indígenas de México: hacia la conservación in situ de la biodiversidad y agrodiversidad en los territorios indígenas*, INAH/CDI, Ciudad de México.
- Brambila Pelayo, Alberto M (1927). *Ecos nacionales, perogrulladas, máximas, refranes, sentencias, locuciones, modismos, etc. “selección y arreglo”*, Guadalajara.
- Brambila Pelayo, Alberto M (1957). *Lenguaje popular en Jalisco*, Editorial Brambila, Guadalajara.
- Cabrera, Daniel (editor) (1890). *Liberales ilustres mexicanos de la Reforma y la Intervención*, Imprenta del Hijo del Ahuizote, Ciudad de México.
- Cabrera, Francisco (1991). *Agustín Arrieta, pintor costumbrista*, Gobierno del Estado de Puebla, Puebla (complemento útil para aproximarse a los personajes costumbristas del México del siglo XIX, según son aludidos en la *Colección de jarabes* de Clemente Aguirre; *vid.* también: Rodríguez Moya, 2006).
- Camacho Becerra, Arturo (1994). “Preliminar” del *Informe sobre la Escuela de Artes y Oficios, 1865*, por Dionisio Rodríguez y Juan Gutiérrez Mallén; El Colegio de Jalisco/Secretaría de Educación de Jalisco, colección descripciones jaliscienses, vol. 12, Guadalajara.
- Camarena, Enrique Francisco (1965). “¡Hace cincuenta años!”, *El Informador*, Guadalajara, 31 oct., p. 3C (reproduce un valioso testimonio que relata la

- recuperación de la biblioteca de la Banda de Música del Estado de Jalisco, en un hecho ocurrido en 1915).
- Cambre, Manuel (1904). *La Guerra de Tres Años: apuntes para la historia de la Reforma*, Imprenta y Encuadernación de José Cabrera, Guadalajara, pp. 263–264 (ofrece datos sobre la Banda de Música del Batallón Fijo de Guadalajara, bajo la dirección de Clemente Aguirre en tiempos del gobierno conservador en Jalisco).
- Campos, Rubén M (1928). *El folklore y la música mexicana*, Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México (retrato de Aguirre en la p. 205; el libro incluye una colección de sones y canciones tradicionales, en versión para piano, varios de los cuales están copiados de la *Colección de jarabes, sones y cantos populares, tal y como se usan en el Estado de Jalisco*, compilada por Clemente Aguirre, pero con arreglos hechos por el mismo Campos).
- Campos, Rubén M. (1930). *El folklore musical de las ciudades*, Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México, pp. 156–157 (notas generales sobre Jesús González Rubio y Clemente Aguirre, destacando su obra educativa; en las pp. 300–301 presenta el chotis *En las playas del Pacífico*, en un injustificado arreglo, mutilación y modificación de la obra original de Aguirre, sin aclarar que se trata de una maniobra del propio Campos).
- Carrasco, Alfredo (1922). “Apuntes sintéticos sobre algunos músicos tapatíos”, *Revista de Revistas*, año 13, n.º 640, Ciudad de México, 8 oct., pp. 72–73 (mención especial de Clemente Aguirre).
- Carrillo, Julián (1921). *Tratado sintético de instrumentación para orquesta sinfónica y banda militar*, 1.ª ed., Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México, 2.ª ed., Talleres Gráficos de la Nación, Ciudad de México, 1948.
- Carrillo, Julián (1967). *Errores universales en música y física musical*, Seminario de Cultura Mexicana, Ciudad de México, (p. 301: testimonio sobre Clemente Aguirre, en tiempos en que éste vivía en San Luis Potosí, y Carrillo estudiaba en sus cursos semanales; pp. 29–32, cap. “Instrumentación para banda militar”, con información de interés para la historia de la instrumentación para banda de alientos en México, a inicios del siglo XX).
- Carrillo, Julián (1975). *Potosinos eméritos 3. Julián Carrillo*, edición y selección de textos por José Francisco Pedraza, Gobierno del Estado, San Luis Potosí (p. 25: “Compositor de música bélica era D[on] Clemente Aguirre; fue muchos años director de la banda de música del Gobierno del Estado [de San Luis Potosí] y el que inició la costumbre de las serenatas en la Plaza de Armas [de la ciudad de SLP]; fue también director de bandas de música en el Hospicio de Niños y en la Escuela de Artes y Oficios ‘Benito Juárez’ [de esa misma capital].”).

- Casasola, Gustavo (1967). *Seis siglos de historia gráfica de México, 1325–1925*, vol. II, Ediciones G. Casasola, Ciudad de México, p. xviii (mención del vuelo en globo aerostático de Tranquilino Alemán, en Guadalajara, con participación de una banda de música; *vid.* también Arauz, *supra*).
- Casillas de Alba, Martín (1995). *Confesiones de Maclovia*, El Equilibrista, Ciudad de México (novela histórica en la cual la protagonista es Maclovia “Cova” Cañedo (1859–1933), quien fuera esposa del arquitecto jalisciense Guillermo de Alba, abuelos del autor. Su inclusión en esta bibliografía se debe a las menciones de Aguirre en el contexto de los bailes en que participaba como director musical: “La orquesta de la Gendarmería, entreverada con la de algún regimiento y con la orquesta del maestro Clemente Aguirre tocaron duro y dale desde las ocho y media de la noche hasta las once que duró la ceremonia de premiación. Se escuchaban desde las oberturas preferidas de mis amigos los melómanos, hasta la fantasía del *Fausto* de Gounod, el vals de *El Cometa* y la polka de doña Juanita”, pp. 214–215; “entraron al salón mientras la orquesta del maestro Aguirre tocaba un vals de Strauss”, p. 261; “así nos fuimos de un lado para el otro de la pista siguiendo los acordes del maestro Aguirre”, p. 263; “había, en ese día, varias misas. Una de ellas con la orquesta del maestro Clemente”, p. 267).
- Castañeda, Alfonso Manuel (1970). “Clemente Aguirre”, *El Informador*, Guadalajara, 25 oct., pp. 10C y 11C (si bien este artículo se excede en prosopopeya y digresiones gratuitas, permite confirmar la actuación de Aguirre como profesor y director de bandas en el bajío michoacano, próximo en sus límites con Jalisco y Guanajuato, durante los años iniciales del porfiriato; en este sentido el autor destaca la relación con el director Isaac Calderón Vega [...]: “juntos se intercambian melodías y arreglos y forman una estrecha liga, que solamente los separaría la muerte del maestro Aguirre”).
- Castañeda, Daniel y Vicente T. Mendoza (1933). *Instrumental precortesiano*, t. I, Instrumentos de percusión, Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, Ciudad de México.
- Chamorro, J. Arturo (2001). “El conjunto mariachi a partir de su apariencia sígnica” en (A. Ochoa Serrano, ed.) *De Occidente es el Mariache y de México...*, El Colegio de Michoacán, Zamora & Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, Guadalajara, pp. 26–28 (acerca de la influencia africana en la música y la coreografía popular del sur de Jalisco y la Tierra Caliente; de interés para el estudio de la música afromestiza en la *Colección de Aguirre*).
- Ciudad Real, Antonio de (1993). *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España, 1589*. Ed. moderna: J. García Quintana y V.M. Castillo Farreras, eds., UNAM, Ciudad de México.
- Colunga, Paulo (1884). “Concierto”, *El Correo de San Luis*, 14 dic., p. 2 (crónica del concierto en que se tocó por segunda vez en la historia, la marcha *Ecos de*

- México, de Aguirre, con el título *Gran Marcha Altamirano*; es notorio que el autor de esta nota estrechó amistad y colaboración profesional con Adrián, hijo de Clemente Aguirre, durante su estancia en San Luis Potosí, cf. Othón, 1999, *infra*).
- Cordero, Juan N (1897). *Estética teórica y aplicada*, vol. V, Tipografía y Litografía “La Europea” de J. Aguilar Vera, Ciudad de México.
- Cornejo Franco, José (1945). *La calle de San Francisco*, Banco Industrial de Jalisco, Guadalajara (en la p. 191: “En esos años del [18]64–65 los tapatíos contaron con las audiciones de bandas militares como la del Séptimo Batallón de Cazadores de a Pie, que dirigía Julián [Jean] Sabardiel, la del Primer Batallón Ligero de Jalisco, la del Segundo Batallón Móvil de Jalisco, la de la Gendarmería de Guadalajara, también llamada Música del Escuadrón [de] Gendarmes de Guadalajara; en uno de los programas de ésta encontramos: [la] redowa, *La Guadalajareña*, de la que es su autor [un tal] Bourginal.”).
- Cornejo Franco, José (1959). *La Reforma en Jalisco y El Bajío*, Librería Font, Guadalajara.
- Cuéllar, José T (1999). *Los pollos*. 1869, reimpresión, Colección los imprescindibles, Cal y Arena, Ciudad de México (útil para conocer el concepto “pollo” según lo utiliza Aguirre en *Los pollos tepiqueños*, en referencia a los jóvenes aspirantes a la burguesía jalisciense).
- Cuéllar, José T (1890). *Ensalada de pollos*, Tipolitografía de Espasa y Compañía, Barcelona, (idem).
- Dávila Garibi, J. Ignacio (1953). *Memorias tapatías*, segunda edición, Banco Industrial de Jalisco, Guadalajara, pp. 267–268 y 272–273 (sobre las serenatas de la Banda de Música de la Gendarmería en la Plaza de Armas de Guadalajara).
- Delgado, José María (1862). “En los tiempos presentes”, *El País. Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Jalisco*, 11 sep., p. 2 (nota sobre los conciertos organizados en Guadalajara, por Clemente Aguirre, para reunir fondos en apoyo de las tropas nacionales, en el contexto de la Segunda Intervención Francesa sobre México).
- Dorantes, Alma; José María Muriá y Jaime Olveda (1978). *Inventario de las misceláneas de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco*, 3 tt., Instituto Nacional de Antropología e Historia, Centro Regional de Occidente, Guadalajara (misceláneas 343 y 521-14).
- Dordelly, Hiram (2004). *Cancionero del Cuarteto Coculense: sones abajeños*, Secretaría de Cultura de Jalisco / CENIDIM, Guadalajara & Ciudad de México.

- Durán, Diego (ca.1580). *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme* (Códice Durán), Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España, Madrid.
- Enciso, Guillermo R (1992). *Extemplo de Santo Tomás de Aquino: Biblioteca Iberoamericana Octavio Paz*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara.
- Escoto Robledo, Eduardo (2017). *El ideal de una música genuina. La Colección popular encargada a Clemente Aguirre [sic]*, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, Guadalajara (en tal libro la descripción literaria de las partes de la *Colección* es complementaria respecto del presente volumen; no así las conclusiones y los ejemplos musicales de Escoto Robledo, con las que hay importantes discrepancias).
- Farías, Ixca (1942). *Casos y cosas de mis tiempos*, Ediciones del Colegio Internacional, Guadalajara (segunda edición por el Concejo Municipal de Guadalajara / Editorial Ágata, Guadalajara, 1992).
- Franco Fernández, Roberto (1972). *El folklore de Jalisco*, Ediciones Kerigma, Guadalajara.
- Gallardo, Aurelio Luis (1949). *A Guadalajara*, poema incluido en Alfonso de Alba (comp.) *La provincia oculta: su mensaje literario*, Cultura, Ciudad de México, pp. 37–38.
- Gamboa, Federico (1977). *Diario de Federico Gamboa (1892–1939): selección, prólogo y notas de José Emilio Pacheco*, Siglo XXI Editores, Ciudad de México.
- García, Cornelio (1997). Notas para el disco *Mariachi Tradicional Azteca de Rafael Arredondo*, Conaculta / Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, Guadalajara.
- García Cantú, Gastón (2005). “El Nigromante” en (B. Clark de Lara y E. Speckman Guerra) *La República de las Letras: asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, vol. III, Galería de escritores, UNAM, Ciudad de México, pp. 205–229 (en particular *vid.* p. 206: “¿Qué procuraban los liberales rojos?”).
- García de León Santa Cruz, Amelia (2007). *Protagonistas de la música en Jalisco*, Conaculta / Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco, Guadalajara.
- García de León Santa Cruz, Amelia (1997). *Vida musical en Guadalajara*, Conaculta / Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco, Guadalajara.
- Geiger, John Lewis (1874). *A Peep at Mexico: Narrative of a Journey Across the Republic From the Pacific to the Gulf in December, 1873, and January, 1874*, Trübner & co., Londres, p. 159 (sobre las serenatas en la Plaza de Armas de Guadalajara). Fragmento traducido por J. B. Iguíniz en *Guadalajara a través de los tiempos*, Guadalajara, 1951; t. II, p. 26.

- Gibbon, Eduardo A (1893). *Guadalajara (La Florencia mexicana): vagancias y recuerdos. El salto de Juanacatlán y el Mar Chapálico*, Imprenta del Diario de Jalisco, Guadalajara (breve mención de las clases de música en el Hospicio Cabañas, pp. 105–106; sobre el carácter de beneficencia de la Escuela de Artes y Oficios, p. 300).
- González, Raúl Eduardo (2009). *Cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia.
- González González, Carlos Javier (2011). *Xipe Totec: guerra y regeneración del maíz en la religión mexicana*, FCE/INAH, Ciudad de México (trabajo útil para aproximarse a la semiótica de la embriaguez en la ceremonia de Xipe Totec, divinidad rectora en la regeneración del maíz; embriaguez que el presente estudio asocia con el concepto de “totalidad” en la *Colección de jarabes* de Clemente Aguirre).
- González Rubio, Jesús (ca.1840). *Jarabe, puesto para el Piano forte por el Ciudadano Jesús González Rubio, y lo dedica a su Amigo y Compañero C. José María López*, manuscrito, en Guadalajara; repr. en *El jarabe: baile popular mexicano* (pról. de Manuel M. Ponce), sobretiro del t. II, 5.^a época de los *Anales del Museo Nacional de México*, Talleres Gráficos de la Nación, Ciudad de México, 1937 (facsimil de la carátula + 10 pp. de música escrita para piano).
- Gudiño Villanueva, José (1975). *Recuerdos de Sahuayo*, edición del autor, Guadalajara (pp. 124–125: “siguen llegando las arpas”; texto que relaciona la música con las celebraciones en torno a las cosechas del maíz y frijol, en el centro-occidente de México).
- Gutiérrez, R J [personaje no identificado] (1862). “Sr. redactor de *El País*”, *El País. Diario oficial del Gobierno del Estado de Jalisco*, 3.^a época, t. V, n.º 401, Guadalajara, 10 abr., p. 2 (octava parte de la polémica con Mendoza Ciprés; esta nota menciona cuatro composiciones musicales de Aguirre: *La banda roja*, *La paz de Jalisco*, *El son de la lira* y *Flor de Esperanza*, lo cual ayuda a confirmar que esas obras son poco anteriores a abril de 1862).
- Gutiérrez Mallén, Juan y Dionisio Rodríguez (1994). *Informe sobre la Escuela de Artes y Oficios, 1865*, El Colegio de Jalisco/Secretaría de Educación de Jalisco, colección Descripciones Jaliscienses, vol. 12, Guadalajara, p. 7.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (1959). *Obras. Crítica literaria*, vol. 1, Centro de Estudios Literarios, UNAM, Ciudad de México, p. 420 (sobre la sonoridad del patriotismo mexicano durante el porfiriato, útil para una analogía literaria respecto de la marcha *Ecos de México*, de Aguirre: “[Ignacio Manuel] Altamirano nos deja en verso cuadros admirables de la naturaleza mexicana. Pero esos cuadros son paisajes sin figuras. Para poetas que arranquen sonos bronceos a la trompa épica, alentando el patriotismo, ahí están Justo Sierra y Díaz Mirón”).

- Guzmán Muñoz, María del Socorro (2008). “Sotero Prieto Olasagarre, un visionario decimonónico”, *Relaciones*, n.º 116, otoño, vol. 29; pp. 117–132 (apuntes sobre Sotero Prieto, padre de la poetisa Isabel Á. Prieto, y protector de Clemente Aguirre).
- Herrera y Ogazón, Alba (1992). *El arte musical en México*, Departamento Editorial de la Dirección General de Bellas Artes, Ciudad de México, 1917. Reimpresión facsimilar: CENIDIM, Ciudad de México.
- Herrera y Ogazón, Alba (1931). *Historia de la música*, Selección Editorial, Universidad Nacional, Ciudad de México, p. 9–10 (datos biográficos de la familia Ogazón).
- Hidalgo, Aurelio (1966). *El Teatro Degollado, 1866–1896*, Publicaciones del Gobierno del Estado de Jalisco, Guadalajara.
- Iguíniz, Juan B (1951). *Guadalajara a través de los tiempos*, Banco Refaccionario de Jalisco, Guadalajara, t. I, p. 125 (mención de un “piano de cola” en la casa de un funcionario tapatío, en 1825); t. II, p. 26 (traduce el texto de J. L. Geiger [1874] sobre las serenatas en la Plaza de Armas de Guadalajara).
- Iguíniz, Juan B (1963). “Las agrupaciones culturales de Guadalajara”, *Boletín de la Biblioteca Nacional*, vol. 15, Ciudad de México, pp. 39–59 (repr. en J. M. Murià, J. Olveda, A. Dorantes, eds., *Lecturas históricas de Jalisco*, t. II, Gobierno de Jalisco, Secretaría General, Guadalajara, 1981; pp. 267–276).
- Jáuregui, Jesús (2011). “La plegaria musical del mariachi: velada de minuets en la Catedral de Guadalajara” en (D. Gutiérrez Rojas, coord.) *Expresiones musicales del Occidente de México*, Morevallado Editores, Morelia, pp. 25–104.
- Johansson, Patrick (2002). “*Cucuechcuicatl*, ‘Canto travieso’: Un antecedente ritual prehispánico del albur mexicano”, *Literatura mexicana*, vol. 13, n.º 2, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, pp. 7–48.
- Johansson, Patrick (2006a). “Dilogía, metáforas y albures en cantos eróticos nahuas del siglo XVI”, *Revista de Literaturas Populares*, vol. 6, n.º 1, pp. 63–95.
- Johansson, Patrick (2006b). “Erotismo y sexualidad entre los huastecos”, *Arqueología Mexicana*, n.º 79, may.-jun., p. 60 (nota sobre el concepto náhuatl *ayotl*, que da nombre al pueblo originario de Clemente Aguirre).
- Knopoff, Leon y William Hutchinson (1981). “Information Theory for Musical Continua”, *Journal of Music Theory*, vol. 25, n.º 1; pp. 17–44.
- Laris, José T (1935). “De cómo era Guadalajara al terminar el siglo pasado”, *El Informador*, Guadalajara, 1.º ene., p. 3 (mención breve acerca de las serenatas en la Plaza de Armas de Guadalajara, con la Banda de Música de la Gendarmería en tiempos de Aguirre).

- Laugier, Carlos [Charles] (1861). “Gacetilla: Proyecto Musical. Al Ex[celentísimo] S[eño]r Ministro de la Guerra, D[on] J[esús] González Ortega”, *El Monitor Republicano*, Ciudad de México, 12 mar., pp. 1–2 (descripción general del estado operativo de las bandas de música militares en México, y justificación para su reforma y profesionalización; Laugier despliega 18 “artículos” donde enfatiza la adopción del modelo musical francés para las bandas militares del Ejército Nacional de México).
- Lavalle, Josefina (1988). *El jarabe... El jarabe ranchero o jarabe de Jalisco*, Dirección General de Promoción Cultural, INBA/SEP, Ciudad de México.
- León-Portilla, Miguel (2007). “La música en el universo de la cultura náhuatl”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, n.º 38, pp. 129–163.
- López Austin, Alfredo (2012). *El conejo en la cara de la luna: ensayos sobre mitología de la tradición mesoamericana*, Ediciones Era, Ciudad de México.
- López Portillo y Rojas, José (1908). *Los precursores*, Imprenta de Victoriano Agüeros, México, D. F., 2.ª ed., Ayuntamiento de Guadalajara, Guadalajara, Jal., 1976. 3.ª ed. Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, Guadalajara, 2012 (novela histórica que narra aspectos de la vida personal y profesional de los músicos Benigno de la Torre y Miguel Meneses, con sendos pseudónimos, y la de Clemente Aguirre, con su verdadero nombre).
- López Portillo y Weber, José (1975). *La rebelión de la Nueva Galicia*, Consorcio Minero Benito Juárez Peña Colorada, Manzanillo & Guadalajara.
- López Portillo y Weber, José (1984). “Guadalajara de fin de siglo” en *Memorias tapatías*, Ayuntamiento de Guadalajara, pp. 274–276 (sobre las serenatas en la Plaza de Armas de Guadalajara).
- Madrigal, Pancho (2001). *Borrachos, fanfarrones, piropos, versillos y picardías*, El Colegio de Jalisco, Guadalajara.
- Martínez Velasco, Salvador (1989). “De la Banda de Música del Estado: mis recuerdos de Guadalajara en los años treinta”, *El Informador*, Guadalajara, Jal., 26 nov., p. 12C (entrevista con Nemesio Márquez Salcedo, entonces director de la Banda de Música del Ayuntamiento de Guadalajara; con información sobre la cronología de los directores de la Banda de Música del Estado de Jalisco).
- Mayer-Serra, Otto (1941). *Panorama de la música mexicana desde la Independencia hasta la actualidad*, El Colegio de México, Ciudad de México.
- Mendoza, Vicente T (1953). “Una colección de cantos jaliscienses”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 6, n.º 21, UNAM, Ciudad de México, pp. 59–73 (estudio sobre la *Colección de jarabes, sones y cantos populares, tal y como se usan en el Estado de Jalisco*, hecha por Clemente Aguirre; incluye retrato de éste publicado por José M. Iguíniz en 1887).

- Mendoza, Vicente T (1961). *La canción mexicana: ensayo de clasificación y antología*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- Mendoza, Vicente T (1980). *Lírica infantil de México*, FCE, Ciudad de México.
- Mendoza, Vicente T. & Virginia R. R. de Mendoza (1986). *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*, Dirección General de Publicaciones, UNAM, Ciudad de México.
- Mendoza Ciprés, José María (1862). “Reflexiones sobre el atraso que la parte científica de la música ha sufrido en Guadalajara de algunos años a esta parte. Artículo dedicado a los filarmónicos”, *El País. Diario oficial del Gobierno del Estado de Jalisco*, 3.^a época, t. IV, en siete partes (y dos réplicas, una de Aguirre y otra de R. J. Gutiérrez): n.º 320, 4 ene., p. 3; n.º 326, 11 ene., p. 3; n.º 334, 21 ene.; n.º 334, p. 1; n.º 359, 20 feb., pp. 1–2; n.º 379, 15 mar., p. 2; n.º 396, 4 abr., pp. 1–2; n.º 414, 28 abr., p. 2.
- Mendoza Ciprés, José María (1870). *Teoría elemental de la música*, Tipografía de Remigio Carrillo, Guadalajara.
- Mendoza Ciprés y Topete, Refugio (1906). “Refugio Mendoza Ciprés solicita se le conceda mención honorífica al Sr. Don José María Mendoza Ciprés” [recién fallecido], Archivo del Congreso del Estado de Jalisco, Guadalajara, 10 sept. (resumen en Ramos Ruiz y Robles D., 1994, V: 119).
- Molina, Alonso de (1996). *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*, Casa de Antonio de Espinosa, Ciudad de México, 1571. Ed. moderna comentada por Esther Hernández, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- Moral, Alvino del, Espiridión Carrión, Luis Velasco, Bernardino Esqueda, Jesús Rendón, Miguel S. Arévalo, Apolonio Maldonado, Gerardo Suárez, Julio Sierra, Clemente Aguirre, Miguel Real, David Bravo, Jesús Díaz León, Felipe Castro (1865). *Reglamento de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, hecho en 1858 y reformado en 1865*, Tipografía de Luis P. Vidaurri, Guadalajara; 12 pp. (Miscelánea 387, documento 4, Biblioteca Pública del Estado de Jalisco “Juan José Arreola”, Guadalajara; consultado en agosto de 2017).
- Munguía Cárdenas, Federico (1988). *Panorama histórico de Sayula, capital de la antigua Provincia de Ávalos*, Departamento de Bellas Artes, Gobierno del Estado de Jalisco, Guadalajara; p. 104 (nota sobre el filarmónico José María Mendoza Ciprés).
- Munguía Cárdenas, Federico (1998). *La provincia de Ávalos*, Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco, Guadalajara (notas sobre el origen del *Jarabe tapatío*, p. 27).

- Murià, José María (1982). *Historia de Jalisco*, Gobierno de Jalisco, Secretaría General, Guadalajara (vol. III, p. 556, nota sobre la inauguración del antiguo quiosco de la Plaza de Armas de Guadalajara, en 1882).
- Murià, José María y Jaime Olveda (eds.) (1992). *Educación y cultura. Lecturas históricas de Guadalajara IV*, INAH / Universidad de Guadalajara.
- Múzquiz, Rodolfo (1988). *Bailes y danzas tradicionales*, Coordinación de Promoción Cultural, IMSS, Ciudad de México.
- Negrete, José Vicente (1926). *Geografía de Jalisco*, Sociedad de Edición y Librería Franco-Americana, Ciudad de México.
- Núñez, Genaro (1991). “Habla Genaro Núñez, la leyenda viviente del viejo Toreo”, contraportada del disco *Paso-dobles del viejo toreo. El Toreo*, Centro de Estudios Taurinos de México, BMG/Peerless, Ciudad de México (vid. también Picún, 2003, más abajo).
- Ochoa Serrano, Álvaro (comp.) (1998). *Viajes de michoacanos al norte*, El Colegio de Michoacán / Instituto Michoacano de Cultura, Zamora, Mich., p. 25 (testimonio del señor Ramón Sánchez, acerca del barco de vapor Chapala, que motivó la creación de la polca *El vapor Chapala*, de Aguirre).
- Ochoa Serrano, Álvaro (2005). *Mitote, fandango y mariacheros*, El Colegio de Michoacán / Editorial CUCSH-UDG / Casa de la Cultura del Valle de Zamora / Editorial Gráfica Nueva, Guadalajara (3.^a edición).
- Ogazón, Pedro (1863). *Previsiones acordadas por el C. Pedro Ogazón, gobernador del estado, que deben formar parte del reglamento que rige la Escuela de Artes*, Guadalajara.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de (1968). *Reseña histórica del teatro en México*, Porrúa, Ciudad de México, pp. 2368 y 2378.
- Orozco, Luís Enrique (1947). *Ayotl: selección de datos y noticias históricas que tocan el vetustísimo pueblo y convento de N.P. San Agustín de Ayo El Chico, Jalisco, y la Venerada Imagen de Nuestra Señora de La Soledad y su parroquia-santuario*, Librería Editorial San Ignacio de Loyola, Ciudad de México, p. 52 (datos sobre Clemente Aguirre, con errores y desvaríos; el autor afirma que Aguirre fue “compositor de grandísima fama en Italia” y que fue asimismo “director de la Banda Nacional de México”, refiriéndose tal vez a la Banda de Música del 27.º Batallón de Infantería, que Aguirre dirigió durante 1876, en la Ciudad de México).
- Othón, Manuel José (1999). *Epistolario*, recopilación, transcripción, introducción y notas de Rafael Montejano y Aguiñaga, UNAM, Ciudad de México (en la p. 156, información sobre Adrián, hijo de Clemente Aguirre, sobre su participación en el círculo intelectual de San Luis Potosí).

- Páez Brotchie, Luis (1939). “Don Clemente Aguirre”, *El Informador*, Guadalajara, 24 oct., pp. 3 y 6 (esta es la biografía más detallada sobre Clemente Aguirre, que se publicara en los periódicos de Guadalajara después de la de Santoscoy, de 1885; sin embargo, es inexacto lo que Páez insinúa sobre la participación de Aguirre en actos del gobierno conservador en 1860. Cabe advertir, además, que esta misma nota la reproduce el mismo periódico *El Informador*, el 17 ago. 1958, p. 3, con motivo de la colocación de la estatua de Aguirre para la flamante Rotonda de los Hombres Ilustres, como se le llamó al principio. En esta segunda impresión del artículo de Páez aparece una fotografía de Aguirre en el año 1899, la cual no aparece en el número de *El Informador*, de 1939).
- Palacio, Celia del (2008). *No me alcanzará la vida*, Suma de Letras, Madrid (novela histórica sobre la vida del general Miguel Cruz-Aedo, quien vivió en Guadalajara durante la Guerra de Reforma; la narración menciona a Clemente Aguirre en ese contexto histórico).
- Pareyón, Gabriel (2019). *Benigno de la Torre (1856–1912). El maestro de la Academia de Guadalajara y los orígenes del modernismo musical en el Occidente de México*, CENIDIM, Ciudad de México.
- Pareyón, Gabriel (2019a). *Resonancias del abismo como nación: aproximaciones transdisciplinarias a la filosofía de la música y la musicología en México*, Facultad de Música, UNAM, Ciudad de México.
- Pareyón, Gabriel y Silvia Pina-Romero (2017). “Wooden Idiophones: Classification Through Phase Synchronization Analysis” en (Pareyón *et al.*, eds.) *The Musical-Mathematical Mind*, Springer, Berlín, pp. 231–241 (estudio físico-matemático sobre el teponaztli).
- Pareyón, Gabriel (2011). *On Musical Self-Similarity: Intersemiosis as Synecdoche and Analogy*, International School of Semiotics, Acta Semiotica Fennica 39, Helsinki.
- Pareyón, Gabriel (1998). *Clemente Aguirre (1828-1900). Semblanza, tabla de obras musicales y colección editada de partituras*, CENIDIM, Ciudad de México, 2 vols.
- Payno, Manuel (ed.) (1848). *Apuntes para la historia de la guerra entre México y los Estados Unidos*, Tipografía de Manuel Payno, Ciudad de México (con textos de distintos autores y testimonios de primera mano).
- Payno, Manuel (1849). *Álbum mexicano*, vol. II, Ciudad de México, p. 208 (sobre el compositor Henri Herz).
- Payno, Manuel (1999). *El fistol del Diablo*, Ciudad de México, 1859; ed. moderna: Porrúa, Ciudad de México (novela con información sobre la vida musical de México, así como con testimonios sobre la Intervención Norteamericana de 1846–48).

- Pedrell, Felipe (1992). Prólogo al libro *Críticas musicales*, de Gustavo E. Campa, Librería de Paul Ollendorff, París, 1911. Reimpr. facsimilar, CENIDIM, México, DF (mención sobre Clemente Aguirre, p. viii).
- Peña, Nicolás de la, y Manuel Cordero (1892). *Apuntes biográficos del Sr. D. Teodoro Kunhardt, cónsul del Imperio alemán*, Ayuntamiento Constitucional de Guadalajara, Tipografía de L. Domínguez, Guadalajara, dic., 16 pp. (miscelánea 64/1, Fondos Especiales, Biblioteca Pública del Estado de Jalisco “Juan José Arreola”).
- Peregrina, Angélica (2006). *Ni Universidad ni Instituto: educación superior y política en Guadalajara (1867–1925)*, Universidad de Guadalajara y El Colegio de Jalisco, Guadalajara.
- Peregrina, Angélica y G. F. Lyon (1994). *Chapala: visto por viajeros*, El Colegio de Jalisco y Oficina de Comunicación del Lago, Guadalajara, p. 41 (sobre el barco de vapor Chapala, que motivó la creación de la polca *El vapor Chapala*, de Aguirre).
- Pérez Gutiérrez, Miguel (1994). “Don José Clemente Aguirre. Guardia de Honor en la Rotonda de los Jaliscienses Ilustres”, manuscrito, Guadalajara, 5 nov., 2 pp. (Remembranza del autor, egresado de la Escuela de Artes y Oficios, alumno de Juan Villavicencio Chávez, uno de los últimos discípulos de Aguirre y director de la Banda de Música de la Escuela Politécnica de Guadalajara).
- Pérez Verdía, Luis (1910). *Historia particular del estado de Jalisco, desde los primeros tiempos de que hay noticia, hasta nuestros días*, Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, Guadalajara, t. III, p. 69 (sobre la “música” [i.e. Banda] del Batallón Fijo de Guadalajara, que dirigió Aguirre como prisionero de guerra del bando conservador); p. 179 (sobre *La banda roja*, polca mazurca de Aguirre, dedicada a Maura Ogazón); p. 538 (sobre la instauración de la Sociedad Filarmónica Jalisciense, con breve mención de Clemente Aguirre).
- Peza, Juan de Dios (1951). “Guadalajara” en [Juan B. Iguíniz, editor] *Guadalajara a través de los tiempos*, Banco Refaccionario de Jalisco, Guadalajara, t. II; p. 88 (sobre la Banda del 27 Regimiento de Infantería, bajo la dirección de Lorenzo Santibáñez). El mismo texto también aparece en (Pérez Verdía, ed.) *La República Literaria: revista de ciencias, letras y bellas artes*, vol. 4, Guadalajara, 1889; p. 453.
- Picún, Olga (2003). *Archivo Musical Jacobo Kostakowsky*, IIE-UNAM, Ciudad de México, p. 27 (mención sobre Genaro Núñez, primer director de bandas que grabó en estudio la marcha *Ecos de México*, de Clemente Aguirre).
- Rafael, Hermes (1982). *Origen e historia del mariachi*, Editorial Katún, Ciudad de México.
- Ramos Ruiz, Guillermo (editor gral.) y Luz Elena Robles D. (investigación) (1994). *Jalisco, legado de tradición y riqueza legislativa*, Congreso del Estado de

- Jalisco, Guadalajara, V: 119 (nota que alude al fallecimiento de José María Mendoza Ciprés, en 1906).
- Revueltas, Silvestre (1989). *Silvestre Revueltas por él mismo*, recopilación de Rosaura Revueltas, Ediciones Era, Ciudad de México.
- Reyes y Zavala, Ventura (1882). *Las bellas artes en Jalisco. Apuntes para formar un catálogo de los artistas que, o han nacido en el estado o han vivido en él, dejando obra de sus manos*, Tipografía de Valeriano C. Olague, Guadalajara, p. 11 (nota biográfica sobre Clemente Aguirre); p. 23 (datos sobre Jesús González Rubio).
- Ríos Toledano, Miguel (1886). *Aires nacionales mexicanos*, H. Nagel Sucesores, Ciudad de México (con caligrafía de Clemente Aguirre, este título aparece en el índice del tomo XXI de su biblioteca musical que se conserva en el Archivo Histórico de Jalisco; sin embargo el mismo título aparece tachado con lápiz y la obra no se encuentra en dicho tomo).
- Ríos Toledano, Miguel (1893). *Al pueblo mexicano: única y auténtica Colección de Treinta Jarabes, Sones Principales y más populares Aires Nacionales de la República Mexicana, recopilados y arreglados para Piano y Canto por Miguel Ríos Toledano, Director de la [Banda de] Música de Zapadores*, H. Nagel Sucesores, Ciudad de México (34 pp.); 2.^a ed. por Wagner & Levien, Ciudad de México, 1906 (34 pp.) (esta edición de 1906 es una ampliación de los *Aires Nacionales Mexicanos*, publicados por Nagel en 1886, y copia algunos de los sones que aparecen en la *Colección de jarabes* de Clemente Aguirre).
- Rivera, Agustín (1891). *Anales mexicanos: la Reforma y el Segundo Imperio*, Tipografía de Vicente Veloz, Lagos de Moreno, Jalisco. 2.^a ed.: UNAM, Ciudad de México, 1994; p. 95 (sobre el proceso que llevó a la firma de los Tratados de Pochotitlán, entre Manuel Lozada y el general Ogazón).
- Rivera, Luis M. (1951). *Directorio de 1821, oficial, eclesiástico, profesional y mercantil de la ciudad de Guadalajara*, repr. por Luis Páez Brotchie en *Guadalajara, Jalisco, México, su crecimiento y nomenclatura en la época colonial (1542–1821)*, Editorial del Gobierno del Estado de Jalisco, Guadalajara, p. 182.
- Rivera, Luis M. (1933). *Reseña histórica del teatro en Guadalajara*, Casa Editorial Jaime, Guadalajara (crónica del proceso de inicio de la construcción del Teatro Degollado, en 1858 y 1859; el segmento del mismo texto donde se menciona a Clemente Aguirre es reproducido en Páez Brotchie, 1939: 3, y en Hidalgo, 1966: 15).
- Rodríguez, Dionisio y Juan Gutiérrez Mallén (1994). *Informe sobre la Escuela de Artes y Oficios, 1865*, El Colegio de Jalisco/Secretaría de Educación de Jalisco, colección Descripciones Jaliscienses, vol. 12, Guadalajara.
- Rodríguez Moya, Inmaculada (2006). *El retrato en México, 1781–1867: héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*, Universidad de Sevilla,

- Sevilla (complemento útil para aproximarse a los personajes costumbristas del México del siglo XIX, según son aludidos en la *Colección de jarabes* de Clemente Aguirre; *vid.* también: Cabrera, 1991).
- Rolón, José (1928). “Carta escrita en París en agosto de 1928”, dirigida a Rubén M. Campos y en la cual habla sobre Clemente Aguirre y otros músicos jaliscienses del siglo XIX (resumen en Campos, 1930: 157).
- Rolón, José (1930). “La música autóctona mexicana y la técnica moderna”, *Música, Revista Mexicana*, vol. 1, n.º 5, pp. 16–19, 15 ago.
- Romero, Jesús C (1946). “José E. Payén”, *Revista Musical Mexicana*, vol. 6, n.º 3, Ciudad de México, 7 mar., p. 58 (nota biográfica sobre Payén, director de la Banda de Música de la Gendarmería del Estado de Jalisco, luego del fallecimiento de Clemente Aguirre).
- Romero, Jesús C (1949). “Galería de músicos mexicanos: Aguirre, Clemente”, *Carnet Musical*, vol. 5, n.º 1, Ciudad de México, abril, pp. 20 y 23 (incluye cronología de obras, en su mayor parte correcta; Romero se basa en Becerra y Castro, 1891, pseud. El Marqués de Posa; por error, Romero escribe “Marqués de Pola”).
- Romero, Jesús C (1949b). “Galería de músicos mexicanos: Ávila, Julio”, *Carnet Musical*, vol. 5, n.º 5, Ciudad de México, agosto, p. 227 (semblanza sobre Julio Ávila Aguilar, discípulo de Clemente Aguirre; asimismo con información sustancial acerca de la muerte de Augusto Azzali, director de la Banda de Música del Estado de Jalisco).
- Romero, Jesús C (1993). *Efemérides de la música mexicana*, vol. 1, CENIDIM, Ciudad de México, p. 115 (nota sobre la fundación de la Banda de la Gendarmería del Estado de Jalisco; con imprecisiones: el autor dice que dicha agrupación fue creada en 1890 “por el general Ramón Corona”, cuando en realidad éste había fallecido en 1889. Romero también dice que en 1914 la misma agrupación recibió el nombre de “Banda Sinfónica del Estado”, lo cual es cierto de acuerdo con la información oficial).
- Rubial García, Antonio (2004). “Santiago y la cruz de piedra” en (J. R. Jiménez Gómez, ed.), *Creencias y prácticas religiosas en Querétaro, siglos XVI–XIX*, Universidad Autónoma de Querétaro / Plaza y Valdés, Ciudad de México.
- Rueda, Salvador (1893). *Sinfonía callejera: cuentos y cuadros*, Tipografía de los Hijos de M. G. Hernández, Madrid (en la p. 135 aparece un texto de lirismo simbolista muy cercano al texto de Acal Ilisaliturri para *Mi adorada copa*, canción contenida en la *Colección* de Aguirre).
- Ruhland, Emil (ed.) (1896). *Directorio de los estados de la República, 1894–1895*, Imprenta Hijos de J. F. Jens, Ciudad de México (p. 57, señala que la casa de Clemente Aguirre se ubica en la calle de Joaquín Angulo número 15, en el

- centro de Guadalajara; a inicios del siglo XX este número cambió por el de 253, que es el que se conserva todavía).
- Ruiz Torres, Rafael Antonio (2002). “Historia de las Bandas Militares de Música en México: 1762–1920”, tesis para obtener el grado de Maestría en Historia, Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa, Ciudad de México (pp. 199–200, breve nota biográfica sobre Clemente Aguirre).
- Saavedra, Leonora & Mario Lavista (1983). “En pos del lenguaje: una entrevista a Eduardo Mata”, revista *Pauta*, vol. 2, n.º 6, Ciudad de México, abr.-jun., pp. 64–74.
- Saldívar, Gabriel (1931/1991). *Bibliografía de la música y musicografía mexicanas*, t. I, ed. CENIDIM, Ciudad de México, p. 217 (item 338, *Teoría elemental de la música*, de Mendoza Ciprés).
- Saldívar, Gabriel (1937). *El jarabe, baile popular mexicano*, sobretiro del t. II de los *Anales del Museo Nacional de México*, 5.ª época, Talleres Gráficos de la Nación, Ciudad de México, pp. 305–326 (texto) + 62 pp. de partituras (prólogo de Manuel M. Ponce; incluye el facsímil de dos jarabes de Jesús González Rubio).
- Sánchez, Ramón (1894). *Un viaje de Jiquilpan de Juárez a Chicago*, Imprenta Moderna, Zamora, Mich., 1894. Repr. en (Á. Ochoa Serrano, comp.) *Viajes de michoacanos al norte*, El Colegio de Michoacán / Instituto Michoacano de Cultura, Zamora, Mich., 1998; p. 25 (testimonio del señor Sánchez acerca del barco de vapor Chapala, que motivó la creación de la polca con el mismo nombre, de Aguirre).
- Sánchez Flores, Francisco (1976). *Danzas fundamentales de Jalisco (Memorias)*, Fonadan, Ciudad de México.
- Sánchez García, Rosa Virginia (2009). *Antología poética del son huasteco tradicional*, CENIDIM, Ciudad de México (con interesantes discrepancias para registrar la variedad de textos líricos, entre el son huasteco y los sones jaliscienses recopilados por Aguirre en su *Colección*).
- Santiago Sahagún, Eduardo (1989). *La Barca: su pasado reciente*, Presidencia Municipal, La Barca, Jalisco (sobre la Banda de Música de La Barca, Jalisco, p. 23).
- Santoscoy, Alberto (1885). “Pequeños apuntes acerca de un gran artista” [Clemente Aguirre], periódico *Juan Panadero*, 3.ª época, n.º 1378, Guadalajara, 5 nov., pp. 1–2 (Editorial).
- Santoscoy, Alberto (1889). *Apuntamientos históricos y biográficos jaliscienses*, Tipografía del Gobierno del Estado de Jalisco, Guadalajara.
- Santoscoy, Alberto (1890). “Benigno de la Torre”, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, vol. 3, n.º 62, Barcelona, 15 ago., pp. 309–311.

- Santoscoy, Alberto (1893). “Fragmentos de nuestra historia musical”, *Diario de Jalisco*, Guadalajara, 18, 19, 20, 21 y 22 de enero.
- Santoscoy, Alberto, Agustín de la Rosa y Narciso Corvera (eds.) (1892). *Centenario Alcalde. Breve relación de las fiestas celebradas en esta ciudad* [de Guadalajara], los días 7, 8 y 9 de agosto, en honor de Don Fray Antonio Alcalde, Imprenta de La República Literaria, Guadalajara, pp. 50–56 (descripción de los certámenes escolares que tuvieron lugar en dichas fiestas, con la participación de la orquesta de Diego Altamirano y la Banda de la Gendarmería bajo la dirección de Clemente Aguirre).
- Seler, Eduard G. (1904). *Gesammelte Abhandlungen zur amerikanischen Sprach- und Altertumskunde*, Bd. II, Ascher und Co., Berlín.
- Sierra, Justo, Francisco Sosa, Manuel Gutiérrez Nájera y Jesús E. Valenzuela [eds.] (1889). *Revista nacional de letras y ciencias*, vol. 1, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, Ciudad de México.
- Sosa, Francisco (1884). *Los contemporáneos: datos para la biografía de algunos mexicanos distinguidos en las ciencias, en las letras y en las artes*, t. 1, vol. 1, Imprenta y Tipografía de Gonzalo A. Esteva, Ciudad de México (p. 129, sobre Melesio Morales como miembro honorario de la Sociedad Filarmónica Jalisciense fundada por Clemente Aguirre).
- Stevenson, Robert (2000). “Clemente Aguirre (1828–1900), by Gabriel Pareyón”, *Inter-American Music Review*, vol. 16, n.º 2, Los Angeles, Cal., pp. 104–105.
- Tapia, Esther (1905). *Obras poéticas de Esther Tapia* (J. M. Vigil, ed.), Talleres de Imprenta, Litografía, Encuadernación y Rayados de Luis G. González, Guadalajara (t. I, pp. 159–163, con los versos del himno *A Hidalgo*, que fuera puesto en música por Clemente Aguirre).
- Toledo, Víctor M. y Narciso Barrera-Bassols (2008). *La memoria biocultural*, Icaria Editorial, Barcelona.
- Tolentino, Francisco (1887). *Memoria presentada a la XI Legislatura del Estado de Jalisco, por el C. Gobernador Francisco Tolentino al concluir su periodo constitucional, 1884–1887*, Imprenta del Gobierno del Estado de Jalisco, Guadalajara (con información sobre el trabajo de Clemente Aguirre en la Escuela de Artes y Oficios de Guadalajara).
- Tomlinson, Gary (2001). “Musicology, Anthropology, History”, *Il saggia-tore musicale*, n.º 8, pp. 21–37. Trad. al castellano por Carlos Villar-Taboada: “Musicología, antropología, historia” en (J. M. Galán y C. Villar-Taboada, coords.) *Los últimos diez años de la investigación musical*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2002; pp. 137–164.

- Torquemada, Juan de (1978). *Monarquía indiana*, Mathias Clavijo, Sevilla, 1615; ed. moderna: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, Ciudad de México.
- Urrutia, Eulogio (1884). “Academia de Música de Eulogio Urrutia”, *El Fronterizo*, año 7, n.º 315, Tucson, Arizona, 17 oct., p. 1 (sobre la apertura de la academia de música dirigida por el mismo Urrutia, discípulo de Clemente Aguirre, en la calle de Meyer número 423, en dicha ciudad).
- Villa Gordo, José (1888). *Guía y álbum de Guadalajara para los viajeros*, Tipografía de J. M. Iguíniz, Guadalajara.
- Villaseñor, Ignacio (1981). *Los portales de Guadalajara*, Ediciones del Colegio Internacional (vol. 37), Guadalajara, p. 668.
- Villaseñor y Villaseñor, Ramiro (1988). *Las calles históricas de Guadalajara*, Unidad Editorial, Secretaría General, Gobierno del Estado de Jalisco, vol. III (en la p. 141, nota sobre el expendio de mezcal de Montenegro, en el céntrico barrio de San Juan de Dios, que se menciona en la canción *Mi adorada copa*, contenida en la *Colección* de Aguirre).
- Villavicencio Chávez, Juan José (1958). “*Clemente Aguirre*”, *testimonio y apunte biográfico*, inédito, Guadalajara (archivo personal del músico Miguel Pérez Gutiérrez, alumno del mismo Villavicencio).
- Yáñez, Agustín (1942). *Genio y figuras de Guadalajara*, Editorial Et Caetera, 16, Guadalajara.
- Zaragoza, Antonio (1876). “Serenata”, *La Alianza Literaria*, Guadalajara, 7 de mayo, p. 7.

Iconografía

Ilustraciones con la imagen de Clemente Aguirre, según el orden en que aparecen en el presente libro:

- I. Litografía de J. M. Iguíniz, Guadalajara, ca.1888, repr. en Villa Gordo, 1888.
- II. Daguerrotipo anónimo, Guadalajara, 1861, repr. en Benítez, 1946 (pág. 17 del anexo de imágenes).
- III. Fotografía tomada por Valletto y Compañía, Ciudad de México, 1876. Archivo histórico del municipio de Ayotlán, Jalisco. Asimismo con copia en el Museo Regional de Guadalajara.
- IV. Fotografía grupal (con Aguirre al centro), con músicos de la Escuela Industrial Militar y la Banda de Música del 32.º Batallón de Infantería, San Luis Potosí, septiembre de 1884. Archivo personal del pianista Carlos Undiano, San Luis Potosí.
- V. Fotografía tomada en Guadalajara, en 1887, por Octaviano de la Mora. Impresa ese año por José M. Iguíniz. Este documento sirvió como modelo para la litografía de Iguíniz publicada por Villa Gordo (Guadalajara, 1888). La misma fotografía la reproducen Campos (1928: 205) y Mendoza (1953: 73).
- VI. Fotografía anónima tomada en Guadalajara, a fines de 1899, y reproducida en la primera plana del periódico *El Informador*, del 25 de octubre de 1919. Una fotografía muy similar, también con calidad muy deficiente, aparece en la republicación del trabajo de Páez Brotchie de 1939 (en *El Informador*, 17 ago. 1958, p. 3).
- VII. Fotografía anónima tomada en Guadalajara, el 26 de octubre de 1900, sobre la calle de Mezquitán, con el cortejo fúnebre de Clemente Aguirre, cuyo cadáver es llevado al Panteón Municipal.
- VIII. Óleo sobre boceto a lápiz, hecho por el pintor jalisciense Carlos Villaseñor (1849–1920) en Guadalajara, en 1904, por encomienda del gobernador Miguel Ahumada (1844–1917). Pinacoteca del Museo Regional de Guadalajara (registro 10-298278, formato 99 × 70 cm). Este retrato de Aguirre fue idealizado a partir de la fotografía de Octaviano de la Mora (1887) y la litografía de J. M. Iguíniz (1888), y presenta al ayotleca con tez muy blanca y rasgos enfáticamente caucásicos, los cuales no corresponden con la documentación histórica disponible. Esta práctica común en la representación de personajes ilustres durante el porfiriato, condicionó los rasgos espurios para la escultura que representa a Clemente Aguirre en la Rotonda de los Jaliscienses Ilustres, fundada en 1958 por el escultor Miguel Miramontes.

Discografía

(Grabaciones con música de Clemente Aguirre, por orden cronológico del registro)

[1]

Título: *La Banda Militare: Italian and International Military Music*.

Intérprete: Banda Musicale dell'Esercito Italiano (Italia).

Soporte: disco compacto.

Producción: Ejército de Italia, 2013.

Obra de Clemente Aguirre: *Ecos de México* (pista 8, duración: 3'12").

Nota: esta interpretación reproduce lo señalado para la versión 2010, de la Banda Sinfónica de la Secretaría de Marina (*vid. infra*).

Fuente documental: Archivo de la Banda Sinfónica de la Secretaría de Marina (México).

[2]

Título: *Marchas reglamentarias*.

Intérprete: Banda Sinfónica de la Secretaría de Marina (México).

Soporte: disco compacto.

Producción: Secretaría de Marina, Ciudad de México, 2010.

Obra de Clemente Aguirre: *Ecos de México*, "Marcha Reglamentaria Número 5" (pista 5, duración: 3'02").

Nota: esta versión no respeta la indicación original *Da Capo al Fin*, pero por otra parte no omite ni el *Trio* ni la *Coda*, y resuelve la problemática suscitada en la grabación de 1966 (*vid. infra*), por un discutible concepto de excesivo lirismo para la sección *E*. Sin embargo junto con esto último, no sigue la indicación original del solo de trompeta para dicha sección.

Además esta grabación inicia con un preámbulo y termina con un colofón con toques militares que no aparecen en las fuentes primarias.

Fuente documental: partitura del director y partichelas en el archivo de la Banda Sinfónica de la Secretaría de Marina, copia el documento escrito por Genaro Núñez en 1956.

[3]

Título: *Y la música se volvió mexicana*.

Intérprete: Joel Almazán Orihuela (pianista).

Soporte: disco compacto.

Producción: INBA/INAH (serie Testimonio Musical de México), Ciudad de México, 2010.

Obra de Clemente Aguirre: *Los pollos tepiqueños* (disco 2, pista 14, duración: 3'50").

Fuente documental (partitura utilizada para la grabación): Gabriel Pareyón, *Clemente Aguirre (1828-1900)*, t. II, CENIDIM, 1997; pp. 49-52.

[4]

Título: *Don Porfirio. La música de su tiempo*.

Intérpretes: Antonio Barberena Quesada (acordeón clásico), Roberto Medrano (guitarra),

Javier Nandayapa (marimba), Anabel Medrano (salterio).

Soporte: disco compacto.

Producción: Assai Digital (AC-005, disco doble), Ciudad de México, 2010.

Transcripción de Clemente Aguirre (disco 1):

Colección de jarabes, sones y cantos populares:

4. *El Pitallero. El Riflero* (2'39").
5. *El Café* (2'19").
- [6. *Jarabe del Bajío* (1'46").]*
7. *El Butaquito* (1'08").
8. *El Venado. El Cihuatleco* (1'57").

*La pieza 6 no se encuentra tal cual en la *Colección de Aguirre*, sino que es un libre arreglo del productor a partir del *Segundo Jarabe tapatío*, décima parte de la *Colección* (primera sección de la página 31 del manuscrito original). La denominación *Jarabe del Bajío* no se encuentra en el texto de Aguirre.

Fuente documental: *Colección de jarabes, sones y cantos populares, tal y como se usan en el Estado de Jalisco*, ms. Biblioteca Nacional de México.

[5]

Título: *Música jalisciense de salón*.

Intérprete: Alla Milchtein (pianista).

Soporte: disco compacto.

Producción: Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, Guadalajara, 2010.

Obra de Clemente Aguirre: *La banda roja* (pista 8, duración: 1'47"). Esta misma grabación fue copiada del disco *Camerata de Zapopan: Compositores Jaliscienses*, 1999 (*vid. infra*).

Fuente documental (partitura utilizada para la grabación): Gabriel Pareyón, *Clemente Aguirre (1828–1900)*, t. II, CENIDIM, 1997; pp. 15–16.

[6]

Título: *Música Jalisciense para Piano*.

Intérprete: Kamuel Zepeda (pianista).

Soporte: disco compacto.

Producción: Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, Guadalajara, 2001.

Obras de Clemente Aguirre, pistas 1–3: *Hasta más ver!* (1'28"), *Al ver tus ojos* (4'25"), *La banda roja* (3'16").

Fuente documental (partituras utilizadas para la grabación): Gabriel Pareyón, *Clemente Aguirre (1828–1900)*, t. II, CENIDIM, 1997; pp. 15–16, 53, 56–57.

Reseña del disco: Eduardo Soto Millán, “¡hasta más ver! [*sic*]”, semanario *Proceso*, Ciudad de México, 15 sept. 2002.

[7]

Título: *Camerata de Zapopan: compositores jaliscienses*.

Intérprete: Alla Milchtein (pianista).

Soporte: disco compacto.

Producción: Dirección de Arte y Cultura, Ayuntamiento Constitucional de Zapopan, Zapopan, 1999.

Obra de Clemente Aguirre: *La banda roja* (pista 11, duración: 1'47"). Nota: esta misma grabación se copia en el disco *Música jalisciense de salón*, 2010 (*vid. supra*).

Fuente documental (partitura utilizada para la grabación): Gabriel Pareyón, *Clemente Aguirre (1828–1900)*, t. II, CENIDIM, 1997; pp. 15–16.

[8]

Título: *Las bicicletas y otras danzas y ritmos mexicanos del siglo XIX*.

Intérprete: Martha García Renart (pianista).

Soporte: disco compacto.

Producción: FONCA / Luzam, Cuernavaca, Morelos, 1999.

Número de serie: CD-LUMC-99007.

Obra de Clemente Aguirre: *En las playas del Pacífico* (pista 1, duración: 1'33").

Fuente documental (partitura utilizada para la grabación): Rubén M. Campos, *El folklore musical de las ciudades*, 1930, pp. 300–301 (arreglo espurio por Campos; esta grabación no coincide con la partitura original de Clemente Aguirre).

[9]

Título: *Bronces de gloria*.

Intérprete: Banda de las Guardias Presidenciales (sin director declarado en el disco).

Soporte: LP 33 ¹/₃ RPM, disco de vinilo, larga duración.

Producción: Karussell / Polydor, Ciudad de México, 1974.

Número de serie: LPM 12028.

Obra de Clemente Aguirre: *Ecos de México* (tercera grabación comercial; lado A, pieza 4, duración: 2'01").

Nota: este disco es una remasterización del anterior [10].

Fuente documental: copia hecha por Genaro Núñez.

[10]

Título: *Bronces de gloria*.

Intérprete: Banda de las Guardias Presidenciales (sin director declarado en el disco).

Soporte: LP 33 ¹/₃ RPM, disco de vinilo, larga duración.

Producción: Grabaciones Belart / Polydor, Ciudad de México, 1973.

Número de serie: LPM 7001.

Obra de Clemente Aguirre: *Ecos de México* (tercera grabación comercial; lado A, pieza 4, duración: 2'01").

Nota: a diferencia de la grabación de 1966, esta omite la indicación original *Da Capo al Fin* y también omite el *Trio* y la *Coda*. El resultado es una versión abreviada y mutilada de *Ecos de México*, probablemente debido a las dudas que suscitó la interpretación excesivamente lírica de la sección *E* bajo la dirección de Guillermo Estrello.

Fuente documental: copia hecha por Genaro Núñez.

[11]

Título: *Himno Nacional Mexicano*.

Intérprete: Banda de Música de la Brigada de Infantería y Banda de Guerra del Cuerpo de Guardias Presidenciales, dirección de Guillermo Estrello.

Soporte: LP 33 ¹/₃ RPM, disco de vinilo, larga duración.

Producción: Orfeón Videovox, Ciudad de México, 1966.

Número de serie: 12-492.

Obra de Clemente Aguirre: *Ecos de México* (segunda grabación comercial; lado A, pieza 3, duración: 5'36").

Nota: a diferencia de la grabación de 1973, esta versión respeta la indicación original *Da Capo al Fin* y no omite ni el *Trio* ni la *Coda*, sin embargo la interpretación de esta última parte, sección *E* de la partitura, es excesivamente lírica y pausada, más cercana al *dolcissimo* que al *dolce* en la fuente primaria.

Fuente documental: copia hecha por Genaro Núñez (*infra*).

[12]

Título: *Banda Genaro Núñez*.

Intérprete: Banda del teniente coronel Genaro Núñez (antiguo director de la Banda de Música del Estado Mayor Presidencial), compuesta principalmente por músicos de la Banda de Música de la antigua plaza de toros El Toreo, Ciudad de México.

Soporte: LP 33 1/3 RPM, disco de vinilo, larga duración.

Producción: RCA Victor (colección Disco Popular), Ciudad de México, 1956.

Número de serie: MKL 3046.

Obra de Clemente Aguirre: *Ecos de México* (primera grabación comercial; lado A, pieza 1).

Fuente documental: copia hecha por Núñez a partir de la partitura y partichelas llevadas de Guadalajara a la Ciudad de México por Lorenzo Santibáñez, en 1889; documento que desde 1890 interpretó la Banda de Música del 8.º Regimiento de Caballería bajo la dirección del capitán José E. Payén, y que más tarde pasó a la Banda de Música del Estado Mayor Presidencial bajo la dirección de este último.





Portada del primer disco comercial (LP) con la grabación de la marcha *Ecos de México*, de Clemente Aguirre, producción de la compañía RCA Victor (Ciudad de México, 1956), bajo la dirección musical de Genaro Núñez.

Suplementos:

Reglamento de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes (1858, 1865)

Reglamento de la Sociedad Filarmónica Jalisciense (1869)

<p>REGLAMENTO DE LA SOCIEDAD JALISCIENSE BELLAS ARTES. — D E — HECHO EN 1858 y reformado en 1865.</p>  <p>GUADALAJARA Tip. de Luis P. Vidaurri, calle de S. Francisco n.º 3, 1865.</p>	 <p>REGLAMENTO DE LA SOCIEDAD JALISCIENSE DE BELLAS ARTES.</p> <hr/> <p>PARTE PRIMERA. CAPITULO I. DEL OBJETO DE LA SOCIEDAD.</p> <p>ART. 1.º El objeto de esta Sociedad, es promover por cuantos medios estén á su alcance, el adelanto de las Bellas Artes; comprendidas no solo en sus representaciones fundamentales, de <i>la Música, la Pintura, la Escultura y la Arquitectura</i>, sino también en los ramos especiales que se derivan de ellas y que forman su conocimiento perfecto.</p>
---	--

— 4 —

Art. 2.º Para conseguirlo se propone:
 Primero. Celebrar una Exposición anual de los objetos á que se consagra.
 Segundo. Fundar una Biblioteca y hacer adquisiciones de objetos de Bellas Artes, para uso de la misma Sociedad.
 Tercero. Establecer un Estudio del natural.
 Cuarto. Presentar y juzgar trabajos artísticos originales, en todas las sesiones que celebre.
 Quinto. Dar publicidad, en forma de periódico, á los trabajos de que habla el anterior.

CAPÍTULO II.

DE LA EXPOSICIÓN.

Art. 3.º Para realizar las Exposiciones, se formará un programa, cuyas prevenciones se modificarán para el mejor orden, siempre que la sociedad lo crea conveniente.

CAPÍTULO III.

DE LA BIBLIOTECA.

Art. 4.º Al fundarse la Biblioteca, se cuidará que todas las obras que la compongan, sean lo mas selecto y únicamente relativas á las Bellas Artes.

— 5 —

Art. 5.º Se formará un reglamento para nombrar bibliotecario, secretario y demás que se juzguen necesarios, para su buen servicio, mejoramiento y conservación.

CAPÍTULO IV.

DEL ESTUDIO DEL NATURAL.

Art. 6.º El establecimiento y sostén del Estudio del natural, será motivo de un reglamento especial.



PARTE SEGUNDA.

CAPITULO V.

DE LA ORGANIZACIÓN DE LA SOCIEDAD.

Art. 7.º Para la mejor organización de la Sociedad, habrá un Presidente, un Vice-presidente, un Secretario, un Pro-secretario, un Tesorero, una Junta menor y una de censura.

OBLIGACIONES DEL PRESIDENTE.

Art. 8.º Las obligaciones del Presidente, son:

Primera. Concurrir á presidir todas las sesiones.

Segunda. Cumplir y hacer cumplir fielmente lo que dispone el presente Reglamento.

Tercera. Firmar las actas de la Sociedad y diplomas ó nombramientos de los socios.

Cuarta. Tener bajo su responsabilidad todos los objetos pertenecientes á la Sociedad.

Quinta. Nombrar con anticipación á los que tienen que presentar trabajos y en las sesiones en que se presenten, nombrar un socio que unido á la Junta de censura, formen el juicio crítico de la composición presentada, el que será leído en la sesión inmediata.

Sesta. Conceder licencias á los socios para dejar de concurrir á las sesiones.

Sétima. Aplicar penas por las faltas cometidas, conforme al Reglamento.

Octava. Comunicar á los socios á quienes acuerde la Sociedad alguna recompensa, la distinción á que se hayan hecho acreedores.

DEL VICE-PRESIDENTE.

Art. 9.º Las obligaciones del Vice-presidente de la Sociedad, serán las mismas del Presidente cuando por falta de éste tenga que presidir la asociación.

DEL SECRETARIO Y PRO-SECRETARIO.

Art. 10. Las obligaciones del Secretario, ó Pro-secretario en su defecto, son:

Primera. Guardar actas, sellos y archivo de la Sociedad.

Segunda. Redactar y autorizar con su firma las actas, y llevar la correspondencia de la Sociedad.

Tercera. Llevar nota de las faltas de los socios, sean de asistencia ó de cumplimiento en la presentación de trabajos.

DEL TESORERO.

Art. 11. Las obligaciones del Tesorero, son: Primera. Tener bajo su cuidado y responsabilidad el tesoro de la Sociedad, recogiendo las pensiones de los socios.

Segunda: Llevar un libro de cuentas y presentar un corte de caja mensual á la Sociedad. Tercera. Dar recibos á los que hubieren pagado sus pensiones, así como liquidar las cuentas de los socios mensualmente, á fin de que nadie se atrase en sus pagos.

DE LA JUNTA MENOR.

Art. 12. La Junta menor tiene por objeto la infalibilidad de las sesiones, y constará de tres miembros de la Sociedad, el Presidente y el Secretario.

Art. 13. Esta Junta puede celebrar sesiones, cuando por un caso urgente sea necesaria, y las decisiones verificadas por la mayoría de esta Junta se considerarán legales, siempre que no se opongan al Reglamento ó disposiciones ya acordadas en las actas.

DE LA JUNTA DE CENSURA.

Art. 14. Habrá una Junta compuesta de dos socios nombrados por la Sociedad y uno por el Presidente.

Art. 15. Los socios nombrados por la Sociedad son permanentes, y el nombrado por el Presidente cambiará en cada sesión.

Art. 16. El objeto de esta Junta es juzgar todos los trabajos artísticos que sean presentados, formando un juicio crítico de ellos, que será leído en las sesiones.

DE LOS SOCIOS.

Art. 17. Habrá cuatro clases de socios, á saber: *honorarios, de mérito*, de número y corresponsales.

Art. 18. Pueden ser socios todos los que de alguna manera estén iniciados en las Bellas Artes, los entusiastas por sus adelantos y los literatos.

Art. 19. Para ser socio honorario, se necesita ser distinguido de una manera muy notable en alguna de las Bellas Artes, ser postulado por un socio, y admitido por las cuatro quintas partes de los socios de número.

Art. 20. Estos socios no tienen obligación ninguna y disfrutan de las prerrogativas de los de número.

Art. 21. Siempre que por algún motivo un socio de número se distinga, la Sociedad puede acordarle la recompensa de titularlo *socio de mérito*, por medio de un diploma honorífico y en él constará el trabajo u otro motivo que haya dado lugar á la distinción.

Art. 22. Para ser socio de número se necesita estar iniciado de alguna forma en las Bellas Artes: ser postulado por uno de los socios y presentar antes de su admisión un trabajo en el ramo á que esté dedicado.

Art. 23. Las obligaciones de los socios de número son:

Primera. Concurrir a las sesiones ordinarias y extraordinarias, anotándose como una

— 10 —

falta, toda vez que no cumplan con esta obligación.

Segunda. Contribuir mensualmente con una pensión, voluntaria en cuanto á la cantidad; pero cuyo minimum sera de cincuenta centavos.

Tercera. Presentar trabajos cuando el Presidente lo determine, anotándose como una falta el no hacerlo.

Cuarta. Cada tres faltas anotadas, causarán una multa de un peso.

Quinta. Desempeñar los cargos que la Sociedad acuerde, y cumplir lealmente con lo que dispone el presente Reglamento, á cuyo fin lo firmarán al ser admitidos en la Sociedad.

Art. 24. Los socios corresponsales pagarán mensualmente una pensión de cincuenta centavos; no tienen obligación de presentar trabajos, ni de asistir á las sesiones; y en las que concurrieren, aunque tienen palabra, no tienen voto.

DE LA ELECCIÓN.

Art. 25. Las elecciones de Presidente, Vice-presidente. Secretario, Pro-secretario, Tesorero, Junta menor y Junta de censura, se harán cada año en la segunda sesión que se celebre después de la Exposición, por escrutinio secreto y á mayoría absoluta de votos.

Art. 26. Todos los socios deben dar su voto en estas elecciones, no admitiéndose votar en blanco y debiendo los ausentes mandarlo

— 11 —

bajo pliego cerrado, que se abrirá el día de la elección.

DE LAS SESIONES.

Art. 27. Las sesiones ordinarias se celebrarán en el primero y tercer domingo de cada mes, exceptuando el tiempo en que esta abierta la Exposición; las extraordinarias se celebrarán cuando lo determine el presidente. Unas y otras se verificarán en el local que acuerde la Sociedad.


DE LA DISCUSIÓN.

Art. 28. Las discusiones deben rolar sobre objetos útiles á la Sociedad, debiendo hacerse reposadamente, sin sátiras ni palabras que ofendan la delicadeza ó amor propio de los socios.

Art. 29. Si algún sócio falta de cualesquiera de los modos indicados en el artículo anterior, deberá ser privado por el Presidente, del uso de la palabra, así como podrá suspender las sesiones, cuando note que se acaloran demasiado ó se desvian del objeto que debían tratar.

DE LAS PENAS.

Art. 30. Las faltas ligeras: queda determinada su habilitación en las obligaciones impuestas á los socios. Las faltas graves, serán castigadas con la pena de expulsión; pero en este caso deberá procederse á ella, erigiendo-

<p style="text-align: center;">REGLAMENTO</p> <p style="text-align: center;">DE LA</p> <p style="text-align: center;">SOCIEDAD FILARMONICA</p> <p style="text-align: center;">JALISCIENSE.</p> <div style="text-align: center;">  </div> <p style="text-align: center;">GUADALAJARA</p> <p style="text-align: center;">Tip. de Remigio Carrillo, costado Norte de Palacio.</p> <p style="text-align: center;">1869.</p>	<p style="text-align: center;">REGLAMENTO</p> <p style="text-align: center;">De la Sociedad</p> <p style="text-align: center;">FILARMONICA JALISCIENSE.</p> <hr/> <p style="text-align: center;">CAPITULO PRIMERO.</p> <p style="text-align: center;">Objeto y organizacion de la Sociedad.</p> <p>Art. 1º. El objeto de esta Sociedad es la propagacion y el progreso del arte de la música.</p> <p>Art. 2º. Se compone de sócios de número, correspondientes y honorarios.</p> <p>Art. 3º. Son sócios de número los que actualmente constituyen la sociedad y los que quieran inscribirse en el registro de ella, contribuyendo con la cuota mensual que se asignen desde cincuenta centavos hasta tres pesos, á no ser que se les exceptúe, conforme á la fraccion VIII art. 12º.</p> <p>Art. 4º. Son sócios correspondientes las personas de fuera de esta capital, que nombre la Junta Ddirectiva, que establece este reglamento, para que contribuyan al objeto de la sociedad.</p> <p>Art. 5º. Son sócios honorarios, las personas que con este carácter fueren nombradas por la junta directiva.</p> <p style="text-align: center;">CAPITULO SEGUNDO.</p> <p style="text-align: center;">Fondos de la Sociedad.</p> <p>Art. 6º. Son fondos de la sociedad.</p> <ol style="list-style-type: none"> I. Las contribuciones. II. Los honorarios de los alumnos.
---	---

— 4 —

- III. El producto de los conciertos.
- IV. Las donaciones que se hagan á la sociedad.

CAPITULO TERCERO.

De las juntas generales.

Art. 7.º Las habrá cuatro veces al año, el primer día de cada uno de los meses de Marzo, Junio, Setiembre y Diciembre, con la asistencia de los socios de número que concurren á las sesiones.

Art. 8.º También podrán concurrir á las sesiones, sin voz ni voto, los socios honorarios y los corresponsales.

Art. 9.º Son atribuciones de la Junta General.

I. Formar su reglamento de debates.

II. Nombrar cada año en la cuarta sesión ordinaria, á mayoría absoluta de votos presentes, un presidente, un vice presidente, un maestro director, un sub-director, un secretario, un pro-secretario, un tesorero propietario y un suplente.

III. Nombrar cada año, y también en la cuarta sesión ordinaria, á mayoría absoluta de votos presentes, una junta directiva compuesta del maestro director, dos profesores filarmónicos y tres aficionados, con calidad de propietarios, é igual número de personas y de las mismas condiciones, con calidad de suplentes, siendo una de ellas el sub-director, si no hubiere sido nombrado uno de los profesores propietarios.

IV. Derogar ó reformar las providencias de la Junta Directiva, concurrendo para el ejercicio de esta atribución las condiciones siguientes:

1.º Que tres socios de número demanden de acuerdo esta providencia.

2.º Que la enmienda ó derogacion sea acordada cuando menos por la mayoría de los socios de número de la sociedad.

V. Dictar las resoluciones que demanden los acuerdos de la Junta Directiva, ó de alguna sociedad corresponsal que para ello la interpele.

VI. Aprobar anualmente las cuentas generales que por conducto de la Junta Directiva y con el informe de esta se someta al tesorero.

— 5 —

VII. Escluir del seno de la sociedad á las personas que sean indignas de pertenecer á ella, previo informe de la Junta Directiva.

VIII. Reformar este reglamento en la primera sesión ordinaria, concurrendo para el ejercicio de esta atribucion las mismas dos condiciones que requiere la fraccion IV del art. 9.º.

CAPITULO CUARTO.

De la junta directiva.

Art. 10.º El presidente y secretario de la sociedad, lo serán también de la Junta Directiva, el primero con voz y voto, y el segundo únicamente con voz informativa.

Art. 11.º La junta directiva adoptará para sus debates el reglamento respectivo de la junta general.

Art. 12.º Son atribuciones de la Junta Directiva:

I. Formar su reglamento especial.

II. Determinar los medios que deban adoptarse para conseguir el objeto de la sociedad, ya sea estableciendo la enseñanza, ó promoviendo conciertos y estudios, reglamentándolos convenientemente.

III. Determinar la inversion de los fondos de la sociedad.

IV. Nombrar las comisiones que sean necesarias.

V. Aprobar, previa revision, las cuentas que mensualmente le rinda el tesorero.

VI. Informar á la Junta, en la tercera sesión ordinaria, sobre las cuentas generales que anualmente rinda el tesorero.

VII. Nombrar socios corresponsales y honorarios.

VIII. Calificar los servicios gratuitos de algunos socios de número que den mérito para exceptuarlos del pago de la contribucion cuando no puedan cómodamente hacerlo.

IX. Informar á la Junta general cuando alguno de los socios deje de cumplir los compromisos que ha contraído con la sociedad ó por algun motivo se haga indigno de pertenecer á ella.

X. Presentar anualmente, en la segunda sesión ordinaria, á la Junta general, una memoria sucinta de sus trabajos, acompañándola de las iniciativas que crea conducentes al objeto de la sociedad.

—6—

CAPITULO QUINTO.**Del presidente.**

Art. 13. Sus atribuciones son:

- I. Convocar á sesiones extraordinarias de la Junta general ó directiva cuando lo crea necesario.
- II. Presidir estas y las ordinarias que señala el reglamento, llevando el órden de las discusiones.
- III. Dictar las providencias en los negocios que no estén especialmente encargados á la Junta general ó á la Directiva.
- IV. Llevar la correspondencia oficial en los negocios, suscribiéndola con el secretario.
- V. Poner su *Visto Bueno* á todos los documentos que deba pagar el tesorero y cuyos gastos haya acordado la Junta Directiva.
- VI. Vigilar el cumplimiento de las obligaciones de los empleados de la sociedad.

CAPITULO SESTO.**Del maestro director.**

Art. 14. Sus atribuciones son:

- I. Dirigir la enseñanza de la música, los estudios y los conciertos de la manera que determine la Junta Directiva.
- II. Formar los reglamentos especiales que demanda la atribución anterior, sometiéndolos a la aprobación de la Junta Directiva.
- III. Cuidar del cumplimiento de dichos reglamentos y de que en todo se observen en el ramo de la música las reglas del arte.
- IV. Nombrar los profesores que formen la orquesta de la sociedad.
- V. Dirigir la orquesta de la sociedad que figure en los conciertos y en los estudios.

—7—

CAPITULO SETIMO.**Del secretario.**

Art. 15. Sus atribuciones son:

- I. Formar las actas de las sesiones de la junta general y Directiva.
- II. Redactar las comunicaciones, arreglándose á los acuerdos de la junta general, de la Directiva ó del presidente.
- III. Llevar un libro con el registro de los socios, clasificados, con sus cuotas respectivas.
- IV. Comunicar al tesorero las personas que estén inscritas como socios de número, con las cuotas que se hayan fijado.
- V. Estar encargado provisionalmente del arreglo y cuidado del archivo hasta que se haga necesario un nombramiento especial.
- VI. Dar á la junta general, á la Directiva, ó al presidente las noticias que le pidan.

CAPITULO OCTAVO.**Del tesorero.**

Art. 16. Sus atribuciones son:

- I. Recaudar los fondos.
- II. Verificar los pagos distribuyendo los fondos con el Vº Bº del presidente.
- III. Llevar al corriente la contabilidad.
- IV. Rendir cuentas mensualmente á la Junta Directiva.
- V. Pasar á la Junta Directiva la lista de los socios que no hayan pagado su cuota.
- VI. Dar á la Junta general, a la directiva, ó al presidente las noticias que le pidan.

CAPITULO NOVENO.**De los socios.**

Art. 17. Son derechos de los socios:

—8—

I. Concurrir á las juntas generales, á los conciertos y á los estudios, estando los de número al corriente con los pagos de sus cuotas ó en el caso de la fracción VIII, art. 12.

II. Proponer en las juntas generales lo que consideren conducente al objeto de la sociedad.

III. Promover sesiones extraordinarias de la junta general, con acuerdo del presidente ó sin él, comándose con veinte socios que lo soliciten.

IV. Solicitar por escrito de la Junta Directiva las providencias que crean conducentes al objeto de la sociedad.

Art. 18 Son obligaciones de los socios:

I. Pagar, con puntualidad sus cuotas hasta fines del mes correspondiente, y dejando de hacerlo quedan sujetos á las providencias que acuerden la Junta Directiva ó la general en su caso.

II. Prestar sus servicios profesionales, los profesores que forman la orquesta de la sociedad, segun lo determine el maestro director.

Guadalajara, Diciembre de 1869.

Antonio Gonzalez del Castillo.

Presidente.

Agustino Meléndez

Secretario.



Secretaría de Cultura

Alejandra Frausto Guerrero
Secretaria

Marina Núñez Bepalova
Subsecretaria de Desarrollo Cultural

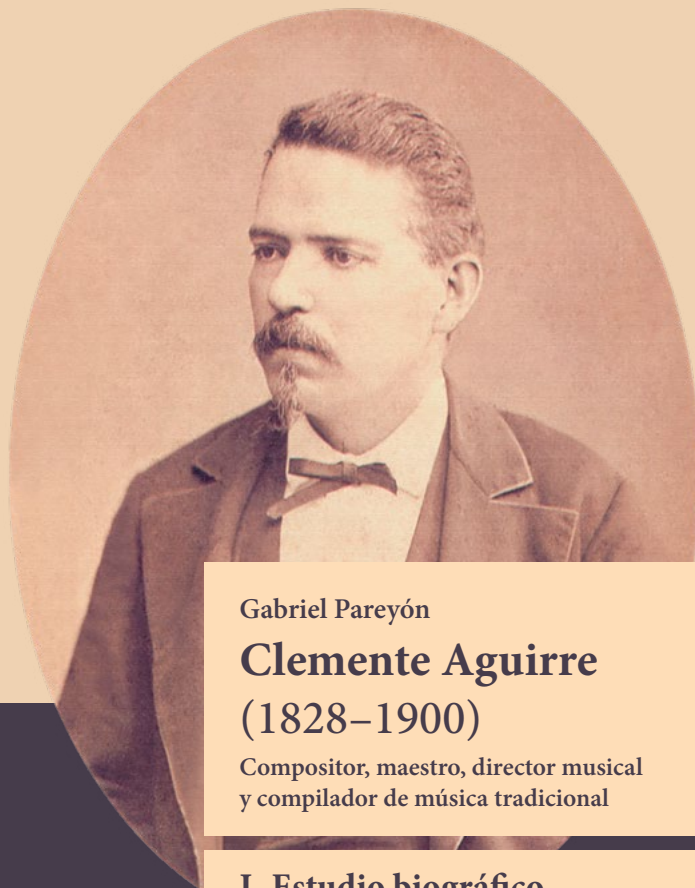
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Lucina Jiménez
Directora general

Mónica Hernández Riquelme
Subdirectora general de Educación e Investigación Artísticas

Lilia Torrentera Gómez
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Víctor Barrera García
Director del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”



Gabriel Pareyón

Clemente Aguirre (1828–1900)

Compositor, maestro, director musical
y compilador de música tradicional

I. Estudio biográfico e histórico

Producción digital a cargo del Centro Nacional
de Investigación, Documentación e Información
Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM).

México, mayo 2022



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL



CENIDIM