

*Comercios y agentes de instrumentos musicales en
Santiago Chazumba y Santa Catarina Minas, Oaxaca
(1870-1920)*

*Musical Instrument Stores and Merchants in Oaxaca, Mexico (1870-1920):
the Cases of Santiago Chazumba and Santa Catarina Minas*

Artículo recibido el 4 de marzo de 2025; devuelto para revisión el 21 de noviembre de 2025; aceptado el 6 de febrero de 2026, <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2026.128.2975>.

Jimena Palacios Uribe Investigadora independiente, Ciudad de México, México, jimplcs82@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3792-5325>

Líneas de investigación Comercio instrumental; organología; conservación de colecciones musicales; museos de música; valoración de patrimonio musical.

Lines of research Trade in musical instruments; organology; conservation of musical instrument collections; museums of music; evaluation of the musical heritage.

Publicación relevante En coautoría con Fanny Magaña Nieto y Charles Pepe Edward, “An Italian Baroque Harpsichord in Mexico City”, *L’Organo*, núm. LIII (2021): 35-59.

Gonzalo Sánchez Santiago Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, Ciudad de México, México, macuil77@unam.mx, <https://orcid.org/0000-0003-3822-343X>

Líneas de investigación Cultura musical de los siglos XIX y XX en Oaxaca; Samuel Martí: obra, colección y fotografía como fuente para la historia de la música.

Lines of research Musical culture in 19th and 20th century Oaxaca; Samuel Martí, his work and collection; photography as a source for musical history.

Publicación relevante “Los acervos fotográficos y su uso en la investigación sobre la historia de la música en Oaxaca”, en *Oaxaca: espacios, sociedad y arte en transformación, siglos XVI al XX*, coords. Maira Cristina Córdova Aguilar y Tatiana Pérez Ramírez (Oaxaca: Archivo General del Estado de Oaxaca/Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca), 255-277.

Resumen Esta investigación trata sobre las empresas y los agentes involucrados en la configuración de la cultura musical en dos importantes comunidades de Oaxaca hacia finales del siglo XIX e inicios del XX: Santiago Chazumba y Santa Catarina Minas. A partir del hallazgo de instrumentos y archivos musicales en ambas poblaciones, ha sido posible conocer la dinámica de los comercios dedicados a la venta de instrumentos, partituras e insumos para la música. Los datos permiten analizar las estrategias que los comerciantes, de origen extranjero, implementaron para que la música del periodo estudiado llegara hasta los lugares más alejados de la geografía oaxaqueña. Lo anterior denota una planeación por parte de los empresarios, en concordancia con las aspiraciones de ciudadanía en manos del Estado mexicano y el creciente interés de las comunidades por estar a la vanguardia musical.

Palabras clave Instrumentos musicales; historia cultural; comercio internacional; Oaxaca; bandas de viento; tiendas de música.

Abstract This research focuses on the companies and agents involved in shaping musical culture in two important communities in Oaxaca in the late 19th and early 20th centuries: Santiago Chazumba and Santa Catarina Minas. Based on the discovery of musical instruments and archives in both populations, it has been possible to learn about the dynamics of businesses dedicated to the sale of instruments, scores, and other materials of a musical nature. The data allow us to analyze the strategies that merchants of foreign origin implemented to bring the music of the period under study to the most remote parts of Oaxaca. This indicates planning on the part of entrepreneurs, in line with the Mexican state's aspirations for fomenting citizenship and the growing interest of communities to be at the forefront of musical culture.

Keywords Musical instruments; cultural history; international trade; Oaxaca; brass band; music stores.

JIMENA PALACIOS URIBE Y
GONZALO SÁNCHEZ SANTIAGO
INVESTIGADORA INDEPENDIENTE/
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, SEDE OAXACA, UNAM

*Comercios y agentes
de instrumentos musicales
en Santiago Chazumba y Santa Catarina Minas,
Oaxaca (1870-1920)*

El estado de Oaxaca cubre una amplia región al sureste de México que abarca casi 100 000 kilómetros cuadrados. Ante tal superficie se extiende una inconmensurable diversidad natural entre planicies, cañadas, montañas, sierras, lomeríos, cuerpos de agua, bosques, manglares y playas que atraviesan 570 municipios. Este escenario ha dado lugar a un complejo paisaje cultural y pluriétnico en donde las tradiciones emanadas de las prácticas comunitarias han convivido sostenidamente con el interés de incorporar nuevas maneras de vivir, y así, cada pueblo ha construido distintivos que lo hacen único entre sus vecinos.

Los habitantes de las comunidades se reconocen e identifican entre sí por su lengua, su historia, sus creencias, y para lo que a esta investigación compete, por su riqueza musical y sus instrumentos. Por este motivo, en este trabajo se presentan los primeros resultados de una investigación en torno a las empresas y los agentes que tuvieron incidencia directa en la configuración de la cultura musical en Oaxaca —hacia el último tercio del siglo XIX y la primera mitad del XX.¹

1. Por *culturas musicales en Oaxaca* entiéndase los “conjuntos de hechos, objetos, prácticas, representaciones de rasgos musicales y extramusicales, dominantes y subalternos compartidos

A partir del hallazgo de los instrumentos musicales y los archivos de los conjuntos de música en las comunidades de Santiago Chazumba y Santa Catarina Minas,² ha sido posible conocer la dinámica de los comercios dedicados a la venta de dichos instrumentos, accesorios y repertorio para su interpretación.

Los datos que los mismos objetos y partituras poseen, como los nombres de los constructores, las fechas de construcción, y los nombres de los espacios que los vendieron, así como el estudio de las dinámicas del comercio musical a nivel internacional de la época, abonan información sobre las estrategias que los comerciantes implementaron para que la música y los instrumentos del periodo propuesto en este estudio hayan llegado a lugares recónditos de la geografía oaxaqueña.

Los estudios sobre las prácticas musicales en Oaxaca se han ocupado de demostrar la enorme riqueza que las ha caracterizado desde el pasado remoto,³ ya sea desde el análisis de espacios de interpretación, instrumentos y objetos sonoros, géneros, estilos musicales y bailables, compositores, archivos, entre otros. Sin embargo, la historiografía sigue en deuda con una historia que busque demostrar las interconexiones culturales y el dinamismo social que emergieron

e inteligibles entre uno o varios grupos étnicos, con afinidades de afiliaciones lingüísticas o no. Son sistemas de expresión sonora humana al estar conformados de manera fundamental por particulares códigos sonoros y performativos”, en Sergio Navarrete Pellicer, *Etnografía de las culturas musicales en Oaxaca: diversidad y educación musical sustentables* (Oaxaca: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología/Gobierno del Estado de Oaxaca, 2010), 14.

2. Por el tipo de repertorios hallados en estas poblaciones, se puede relacionar con la cultura musical del son y el jarabe, la cual se ha ejecutado a partir de la tradición oral y en éstos tienen presencia como géneros dominantes y de géneros subalternos como las marchas, danzas, fandangos, música religiosa y música fúnebre, entre otras. En esta cultura musical la agrupación dominante es la banda de viento y las ocasiones musicales en las que tiene presencia corresponden a las calendas, audición, jaripeos, bailes, fiestas patronales, sepelios, celebraciones cívicas, políticas, además de la *gozona*, en la cual se intercambia música que se da entre los pueblos zapotecos, mixes y chinantecos. Véase Navarrete Pellicer, *Etnografía de las culturas musicales*, 25.

3. Aquí algunos ejemplos que tratan sobre el periodo prehispánico, virreinal y del siglo XIX: Gonzalo Sánchez Santiago, “Las culturas musicales del Oaxaca prehispánico: Una perspectiva desde la etapa de las aldeas hasta las ciudades-estado (1400 a.C.-1521 d.C.)” (tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2016); Aurelio Tello, *Un manuscrito novohispano de polifonía encontrado en San Bartolo Yautepec, Oaxaca: El Cuaderno de Domingo Flores* (Ciudad de México: Fundación Alfredo Harp Helú, 2023) y Sergio Navarrete Pellicer, “Las capillas de música de viento y los vientos de la Reforma en Oaxaca durante el siglo XIX”, *Acervos*, núm. 24 (invierno de 2001): 4-13.

a partir del nacimiento de los ensambles musicales más emblemáticos de esta región: las bandas de música de viento.⁴

Desde sus orígenes y hasta la actualidad, aquellos conjuntos siguen conformando un elemento nuclear en sus comunidades, pues han fomentado la cohesión social, el aprendizaje, el entretenimiento, la disciplina, el sentido de pertenencia, la identidad, la convivencia entre personas y pueblos, la incorporación de modas, la transmisión de ideas, entre otras, todas importantes para el desarrollo individual y colectivo.⁵

En esta investigación, hecha desde el marco de la historia cultural y la organología, el objetivo es demostrar que el origen y la proliferación de las bandas de música de viento en el estado de Oaxaca surgió a la par de un momento en el que, como nunca, la industria del comercio de instrumentos musicales comenzó a ser una empresa global que traspasó geografías políticas, territoriales y culturales, y en pocas décadas alcanzó regiones antes inaccesibles. En especial, desde el último tercio del siglo XIX, las grandes ciudades productoras de instrumentos musicales de viento de madera y metal, casi todas ubicadas en Europa y los Estados Unidos, de la mano con agentes locales, comenzaron a dotar a las comunidades de nuevos artefactos y accesorios. Se formaron ensambles con nuevos instrumentos, como fueron las bandas de viento y nacieron estilos que acompañaron celebraciones tradicionales y emergentes. Así, aquellos conjuntos fueron, desde sus inicios, un vínculo que conectó a sus músicos y escuchas a un mundo “moderno” y cambiante, les permitió asociarse libremente para tocar la música de su preferencia, así como asirse a una realidad musical propia, formadora de identidades.

4. En este sentido, la idea de “culturas musicales” permite entender que éstas se constituyen “por pisos históricos, sucesos diacrónicos impactantes que en determinados periodos de la historia contribuyeron a la formación del constructo musical. Los cismas que se han dado en la historia del mundo, México y Oaxaca han determinado sustancialmente las músicas en Oaxaca”. Véase Navarrete Pellicer, *Etnografía de las culturas musicales*, 15; la banda de viento es un claro ejemplo.

5. Soledad Hernández Méndez, “El arte de aprender, ser músico y hacer música en comunidad: la Banda Infantil y Juvenil de San Jerónimo Tlacoahuaya, Oaxaca”, en *Bandas de viento en México*, coord. Georgina Flores Mercado (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2015), 207-230; Mercedes Alejandra Payán Ramírez, “Prácticas comunales en la escoleta de la banda de viento de Tamazulápam del Espíritu Santo Mixe” (tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Música/Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico/Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2017).

Las bandas de viento

En la actualidad, los ensambles musicales conformados en su mayoría por instrumentos de viento de metal y conocidos como “bandas”, “fanfarrias” o “fanfares” son tan comunes que quizá parezca difícil imaginar que tuvieron un origen definido, que sus instrumentos fueron alguna vez experimentos y que existen múltiples historias detrás de su popularidad.⁶ En particular, los instrumentos que distinguen a estos conjuntos son el resultado de una época en la cual el furor por la invención de artefactos y nuevos sonidos coincidió con la industrialización de ciertos procesos de producción en diversas ciudades de Europa que favorecieron su construcción, venta y diseminación.⁷ Ciertamente, sus creadores y fabricantes no imaginaron que sus innovaciones iban a ser la columna vertebral de aquellos ensambles sonoros, que se sumarían a orquestas y a la música solista, e incluso que su aprendizaje se incorporaría a las cátedras de las academias más reconocidas en el mundo.

En la Nueva España, hasta el primer tercio del siglo XIX, el ejército fue la institución por excelencia para la interpretación de música con instrumentos de viento, aunque también servían a otros contextos y repertorios, como la iglesia y algunos conjuntos comunitarios. Respecto a las agrupaciones, Rafael A. Ruiz Torres comenta que existían dos tipos: las bandas de “música de guerra y de armonía”, conocidas también como de “ordenanza y musicales”, respectivamente, las cuales ejecutaban un repertorio variado de música popular y academicista. Aquellos versátiles conjuntos ya participaban en actos oficiales, celebraciones religiosas y eventos populares como las corridas de toros o las ascensiones en globo.⁸ En aquel momento, las trompetas, las cornetas, los cornos,

6. Los instrumentos de viento suelen ser clasificados como “de madera” o “de metal” en función de sus cualidades morfológicas y sonoras. Es así que los que usan cañas o tienen un cuerpo de madera pertenecen al primer grupo, mientras que los de boquilla y cuerpo de metal pertenecen al segundo. La peculiaridad de los últimos radica en su composición y en su forma: usualmente son objetos hechos de latón (una aleación de cobre y zinc) cuyo cuerpo, dependiendo de cada instrumento, tiene distintas longitudes y amplitudes para generar diversos sonidos.

7. Jimena Palacios Uribe, “El comercio de instrumentos musicales importados a México durante el siglo XIX. Venta, distribución y repercusiones socioculturales” (tesis de doctorado, Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2025), 38-84.

8. Rafel A. Ruiz Torres, “Apuntes para una historia de las bandas en México” (tesis de licenciatura, Ciudad de México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1997), 110.

los trombones de vara, los serpentones⁹ y más adelante los oficleidos¹⁰ junto con otros instrumentos de viento-madera y de percusión formaron la base de estos conjuntos de viento.

En el caso de México, el siglo XIX fue testigo de complejos movimientos políticos, cambios en las jerarquías de poder —en especial en la relación Iglesia-Estado— y nuevas modas musicales que se convirtieron en símbolos en todos los niveles sociales. En este contexto, las bandas de música se desarrollaron entre incesantes guerras civiles, una inestabilidad económica generalizada y un proceso social desigual, aunque simultáneamente la nueva nación se debatía por ser una república soberana, legítima y organizada en entidades que repartían el poder para evitar la formación de hegemonías políticas con identidades propias, y que a la vez buscaban únicas formas de representación.¹¹

En relación con lo cultural y musical, nacieron nuevos espacios de convivencia, como teatros, salas de ópera, salas de concierto, conservatorios y escuelas, y nuevos conjuntos de música que propiciaron cambios estéticos y mejoras tecnológicas instrumentales, además de la creación de los quioscos como espacios para la escucha de las retretas o serenatas en las plazas públicas. Fue así como las bandas de viento se convirtieron en un conjunto único que hizo posible la transmisión de antiguas y modernas prácticas musicales mediante nuevas formas de enseñanza-aprendizaje que permitieron la diseminación de la música proveniente del extranjero, de regiones distantes dentro del territorio nacional, o de compositores interesados en crear obras que representaran su tiempo y espacio.

Por medio de una investigación histórica centrada en Oaxaca, Sergio Navarrete ha demostrado que a partir de la implementación de las reformas bor-

9. El serpentón es un instrumento de viento de boquilla circular cuya peculiar forma sinuosa se asemeja a la de una serpiente. Usualmente se fabricaba con piel y madera para obtener las formas curvas del cuerpo, el cual posee orificios de obturación que modifican la columna de aire que se producía al interior; el tudel y la boquilla se fabricaban con latón, de ahí que sea clasificado como un instrumento de viento-metal. Desde el siglo XVI a la primera mitad del XVIII se usó como apoyo vocal e instrumental de música eclesiástica, pero en adelante fue adoptado por las orquestas militares y después sustituido por el oficleido. Hasta la fecha no se conoce que los serpentones hayan sido empleados en las bandas de música novohispanas o mexicanas.

10. El oficleido es un instrumento de viento-metal en forma de U que puede presentar entre seis y doce llaves. Gozó de una gran popularidad en los ensambles militares y en las orquestas, hasta que a finales del siglo XIX fue paulatinamente sustituido por la tuba.

11. Sandra Kuntz Ficker y Elisa Speckman Guerra, “El porfiriato”, en *Nueva Historia General de México*, coord. Pablo Escalante Gonzalbo (Ciudad de México: El Colegio de México, 2010), 487-488.

bónicas, ocurridas durante la segunda mitad del siglo XVIII, y posteriormente, con la aplicación de las leyes de Reforma en el siglo XIX, se suscitó un hecho que cambió notablemente el panorama musical de ese momento: se refiere, en particular, a la transición de las capillas musicales del virreinato¹² a las capillas de viento y, después, al surgimiento de las bandas filarmónicas o bandas de viento, tal como se les conoce actualmente.¹³ La tesis que sostiene Navarrete es que este cambio trajo consigo no sólo modificaciones en la dotación instrumental, sino una verdadera transformación de la vida social en donde el Estado retomó una tradición musical, en otros tiempos vinculada a la Iglesia, para utilizarla como medio de propagación de los ideales acordes a una nueva realidad orientada a la ciudadanía.¹⁴

Precisamente, la transición de las capillas de viento a las bandas filarmónicas en Oaxaca es coyuntural con varios cambios de suma relevancia en la innovación y la comercialización de instrumentos musicales que vale la pena nombrar de manera general, ya que permitirá profundizar en la trascendencia de los artefactos sonoros que conformaron la columna vertebral de aquellos ensambles. En principio, a partir de las primeras tres décadas del siglo XIX, tres factores cambiaron el rumbo de la historia de las bandas de viento a nivel mundial: el desarrollo de nuevos tipos de instrumentos de viento, la industrialización de la fabricación, el aumento en la masa de producción y una enorme demanda vinculada con la proliferación de estos conjuntos.¹⁵ Antes de estas innovaciones, algunos instrumentos consistían en un simple tubo de aire que había que intercambiar por otros de distintas longitudes para reproducir un rango de notas distinto, pero la introducción de válvulas, llaves y pistones permitió producir las

12. Durante el periodo virreinal el quehacer musical giró en torno a las iglesias, las cuales contaban con una capilla musical conformada por cantores y conjuntos instrumentales, todos ellos bajo la dirección de un maestro de capilla que generalmente era un organista o un cantor. Véase Sergio Navarrete Pellicer, “Comunidad y ciudadanía: La transición de capillas de viento a cuerpos filarmónicos durante el siglo XIX en Oaxaca”, en *Ritual sonoro en catedral y parroquias*, coord. Sergio Navarrete Pellicer (Oaxaca: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2013), 306. Para mayores detalles sobre los integrantes de una capilla musical, véase Omar Morales Abril, “Ministros al servicio del culto divino”, ms. inédito, 2013, 2-3.

13. Navarrete Pellicer, “Comunidad y ciudadanía”, 301-333.

14. Navarrete Pellicer, “Comunidad y ciudadanía”, 303.

15. Arnold Myers, “Design, Technology and Manufacture since 1800”, en *The Cambridge Companion to Brass Instruments*, eds. Trevor Herbert y John Wallace (Cambridge University Press, 1997), 115, <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521563437.011>

mismas notas sin cambiar partes del instrumento.¹⁶ Esto sucedió debido a que las nuevas formas de producción industrial permitieron fabricar elementos con funciones especializadas de manera más precisa, rápida y cuantiosa. Los nuevos artefactos podían aprenderse a tocar fácilmente de memoria o por imitación, y fue común que los profesores enseñaran a tocarlos con simples manuales de instrucción sin tener una habilidad sobresaliente.¹⁷

Hasta la década de los años treinta del siglo XIX, los instrumentos de viento-metal eran menos versátiles que, por ejemplo, los instrumentos de cuerda y tenían una participación confinada básicamente a la armonía; sin embargo, la introducción de los nuevos elementos mecánicos logró modificar sustancialmente sus posibilidades acústicas; la técnica de ejecución se volvió más sencilla, lo cual dio paso a la creación de un repertorio para banda y a su independencia de las orquestas con instrumentos de cuerda.¹⁸ Los intérpretes que ejecutaban aquellos artefactos eran, con pocas excepciones, profesionales, pues debían tener un control absoluto de la presión del aire y la boquilla. En este momento no existían elementos mecánicos que facilitaran al ejecutante producir una o varias escalas cromáticas. Con tornos más eficientes fue posible doblar los tubos de metal, darles formas distintas para dar mayor versatilidad a sus sonidos y, por tanto, se fabricó una cantidad de objetos sin precedentes.

En segunda instancia, los instrumentos de viento-metal, característicos de las bandas, son de latón, una aleación formada por cobre y zinc. En los países

16. Los pistones son piezas cilíndricas verticales ubicadas en el tubo principal del instrumento. Al presionarlos, el intérprete abre o cierra el paso del aire dentro del tubo y lo redirige a otros adicionales. De esta manera, el trayecto de la columna de aire es mayor o menor, y, por consecuencia, hay una mayor diversidad de notas sin que tenga que cambiarse manualmente el tubo principal. Las válvulas cumplen la misma función que los pistones: cambiar la trayectoria del aire, pero a diferencia de los primeros, su mecanismo es giratorio, por eso también son conocidas como válvulas rotativas. Finalmente, las llaves son palancas usadas para abrir o cerrar orificios en el cuerpo del instrumento. Este sistema es característico de los instrumentos de viento-madera, como el saxofón, el clarinete o la flauta. Sin embargo, en los de viento-metal, las llaves pueden emplearse para el desagüe, facilitando la expulsión de líquidos acumulados en el tubo.

17. Trevor Herbert, "Brass Bands and Other Vernacular Brass Traditions", en *The Cambridge Companion to Brass Instruments*, eds. Herbert Trevor y John Wallace (Cambridge University Press, 1997), 178.

18. Guy P. C. Thomson, "The Ceremonial and Political Roles of Village Bands, 1846-1974", en *Rituals of Rule, Rituals of Resistance. Public Celebrations and Popular Culture in Mexico*, eds. William H. Beezley, Cherly English Martin y William E. French (Wilmington: SR Books, 1994), 311.

que fabricaban estos instrumentos, entre los que destacan las cornetas, los cornos, las trompetas, los trombones, los saxhorns o los saxofones, y que abastecían a las bandas de viento a nivel mundial, no se pudo extraer zinc directamente hasta finales del siglo XVIII, pues no se controlaba su contenido y era complicado fabricar latón de manera industrial de buena calidad. Pero a principios del siglo XIX esto cambió, ya que se lograron obtener las cantidades de metal requeridas para una aleación útil. También, las mejoras en la producción del acero permitieron fabricar resortes más finos, resistentes y durables, esenciales para la eficiencia de los nuevos mecanismos de válvulas y pistones. Los procesos de fabricación, que eran sobre todo mecánicos, fueron más fáciles; finalmente pudo producirse una mayor cantidad de partes con menos material de desecho.¹⁹

La gran demanda hizo que la producción masiva de los instrumentos fuera de la mano con su venta a precios accesibles; cada vez con mayor alcance, se convirtieron en una mercancía de intercambio hecha para exportar más que para uso local. En este proceso histórico Europa superó a cualquier otro continente. La producción se concentraba en ciudades grandes, principalmente en París y Londres, aunque más adelante se establecieron importantes fábricas en los Estados Unidos. Por lo general se fabricaban instrumentos con un amplio rango de cualidades, desde el estándar más alto para intérpretes profesionales o músicos aficionados de alto nivel, hasta instrumentos de baja calidad que después eran desechados de manera cotidiana.

Para vender sus instrumentos musicales, aquellos productores no actuaron de manera aislada; se valieron de una compleja red de personas e instituciones en las que destacan personajes de poder en la política y la cultura, agentes y puntos de venta reconocidos, intérpretes sobresalientes y músicos locales, entre otros, todos indispensables para asegurar el éxito de sus invenciones en todos los niveles de la sociedad. Pero sus objetos trascendieron los límites territoriales de las ciudades fabricantes y llegaron a lugares ávidos por poseer estos objetos y tocar nueva música, y que no contaban con la infraestructura para construirlos ni la ingeniería para comercializarlos, como fue el caso del estado de Oaxaca.

En este sentido, las comunidades de la región reconocieron que aquellos instrumentos representaban el culmen de la invención acústica. Las arrai-

19. El desarrollo en estos mecanismos de producción de fábrica fue mayor en Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos, debido a que las empresas emplearon a un gran número de trabajadores para elaborar desde las láminas de latón hasta la afinación de los instrumentos. Véase Myers, "Design, Technology and Manufacture", 115-116.

gadas tradiciones musicales comenzaron entonces a convivir con las nuevas prácticas asociadas a la interpretación de estos objetos y, de manera única, cada pueblo se esforzó por adquirir esta mercancía de formas particulares por medio de comerciantes ubicados en las principales zonas de consumo, en particular urbanas. En otros lugares relativamente cercanos a la ciudad de Oaxaca, como la ciudad de Puebla, Orizaba o la capital del país, los espacios de venta musical conocidos como “Repertorios de música” ya habían probado su éxito,²⁰ pues en ellos se ofrecían los instrumentos musicales más populares de la época y las músicas de moda.²¹ Estos espacios funcionaron pronto como proveedores para zonas que no contaban con establecimientos que ofrecieran aquellos productos extranjeros.

El auge de los repertorios también es testimonio del capital social de sus fundadores, promotores y asociados. Muchos de ellos provenían de ciudades extranjeras y llegaron al país para probar suerte en el mercado musical, o con el interés de vender otros objetos populares. Su alcance estuvo en función de varios factores que sobrepasan los límites de esta contribución, pero que, sin duda, fueron una suerte de monopolios de corte capitalista que emulaban formas de negocios principalmente europeas. En el mismo contexto coexistieron comercios que no se especializaron en la venta de instrumentos, pero que los ofrecieron dentro de una amplia gama de objetos fabricados en otras latitudes, como fue el caso de las ferreterías, las mercerías o las casas de importación. En cualquier caso, hacia la segunda mitad del siglo XIX, estos espacios se hicieron cada vez más presentes.

En resumen, el surgimiento de las empresas dedicadas a la producción a gran escala de instrumentos musicales permitió, por un lado, la homogeneización de las agrupaciones instrumentales y, por el otro, su amplia difusión. En este proceso es importante mencionar que las parroquias foráneas en Oaxaca, apoyadas por sus pueblos, fueron más abiertas a las innovaciones tecnológicas musicales y a los repertorios que las iglesias de la capital del estado.²² En primera instancia se

20. En adelante se indicarán con mayúscula los repertorios referentes a comercios para diferenciarlos de los repertorios estilístico-musicales.

21. Sobre el término *repertorio* y su origen vinculado con la industria musical del siglo XIX en México, véase Luisa del Rosario Aguilar Ruz, “La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1860-1877” (tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Música 2018), 65 y Palacios Uribe, “El comercio de instrumentos musicales”, 120-128.

22. Sergio Navarrete Pellicer, “Las capillas de música de viento en Oaxaca”, *Heterofonía*, núm. 124 (2001): 27.

podría considerar que, para esa época, Oaxaca era una entidad remota y aislada de las vanguardias musicales, pero resulta sorprendente que en las comunidades más alejadas se encuentren indicios de contacto con los principales centros de la vida musical del país, prueba de ello son los instrumentos musicales importados desde Europa y los repertorios correspondientes a diversos géneros.²³ Este fenómeno se debe al creciente interés de los pueblos por mantener vigente la actividad musical estrechamente relacionada con el ámbito religioso, y, más adelante, con los rituales cívicos impulsados por el estado a través de la figura del municipio. Sin duda todo este movimiento de mercancías e insumos para la música no hubiera sido posible sin la infraestructura que significó el Ferrocarril Mexicano del Sur,²⁴ todo un proyecto que ayudó a impulsar la modernización durante el porfiriato en Oaxaca hacia finales del siglo XIX. En el caso de la ciudad de Oaxaca tales cambios se observan principalmente entre 1876 y 1950, periodo de fuerte impulso económico, de crecimiento demográfico, de expansión urbana, de dotación de servicios como redes de electricidad, teléfono, telégrafo, agua potable, alcantarillado y las vías férreas: toda una transformación del espacio tanto urbano como rural.²⁵

La dinámica comunitaria de las bandas y el estado de la cuestión

El caso de las bandas de viento representa un ejemplo exitoso en el que se conjugaba una tradición musical externa con formas de organización al interior de los pueblos, específicamente con las de carácter consuetudinario en los ámbitos político y social, reconocidas en la actualidad como sistema normativo indígena.²⁶ En el siglo XIX tuvo lugar la promulgación de la primera Constitución Po-

23. Navarrete Pellicer, “Comunidad y ciudadanía”, 306.

24. Para más detalles sobre las implicaciones del Ferrocarril Mexicano del Sur, véase Gloria Guadalupe Lambarria Gopar, “Patrimonio ferroviario del Ferrocarril Mexicano del Sur en Oaxaca” (tesis de doctorado, Universidad de Jaén, 2016).

25. Danivía Calderón Martínez, *Oaxaca, la ciudad renovada. Historia de los procesos de transformación y crecimiento urbano 1876-1950* (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora-Municipio de Oaxaca de Juárez, 2022).

26. Para mayor información sobre la integración de los músicos en el llamado sistema de cargos, véase Ariadna Acevedo Rodrigo, “Música y ciudadanía en pueblos indígenas: los cuerpos filarmónicos en la Sierra Norte de Puebla, 1876-1911”, en *Bandas de viento en México*, coord. Georgina Flores Mercado (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2015), 129-151.

lítica del Estado de Oaxaca (1825), que, a su vez, marcó una nueva etapa para las prácticas organizativas y representativas tradicionales. A partir de entonces y de manera gradual, el municipio empezó a contratar a los maestros filarmónicos,²⁷ a gestionar la adquisición o reparación de instrumentos, a pagar a copistas musicales y a organizar el intercambio de músicos entre comunidades, entre otros. En estas circunstancias, la figura del músico se insertó en la dinámica comunitaria basada en el sistema de cargos,²⁸ en el que la práctica musical era considerada como un servicio a la sociedad por el que no había remuneración.²⁹

Dentro de los servicios brindados al pueblo y que tenían un carácter permanente se encontraban precisamente el que desempeñaban los músicos. Éstos estaban exentos de prestar otros servicios, pero estaban obligados a asistir con sus instrumentos a los programas cívicos, los funerales y a las principales festividades religiosas de la población; en otras ocasiones fungían como embajadores o representantes ante otras comunidades o instancias gubernamentales. El cuerpo filarmónico tuvo algunos cambios, “sobre todo cuando las cofradías perdieron sus bienes con el proceso de desamortización”.³⁰ Al respecto, Edgar J. Mendoza García comenta que, por ejemplo, en 1830 en Concepción Buenavista, Oaxaca, la cofradía de San Miguel había patrocinado la compra de instrumentos musicales, pero éstos estaban bajo resguardo del mayordomo. En esa misma población, para finales del siglo XIX, la banda era municipal, pero se conservaba la costumbre de llevar un inventario,³¹ y cuando había un ingreso por un evento musical pagado, el dinero se destinaba a la compra o reparación de instrumentos musicales.³² A pesar de la aparente carga de trabajo, el servicio musical eximía a los músicos

27. Se les denominó filarmónicos a los músicos que desarrollaron una forma de participación que oscilaba entre lo voluntario y lo obligatorio, véase Acevedo Rodrigo, “Música y ciudadanía”, 135. Estos grupos “se insertaron exitosamente en las prácticas locales, pues fueron sostenidos por las aportaciones de la población, administradas por las autoridades locales; formaron parte del sistema de cargos y participaron en las ceremonias civiles y religiosas”, en Acevedo Rodrigo, “Música y ciudadanía”, 130.

28. Esta realidad política de numerosas comunidades de Oaxaca se enmarca en el sistema normativo indígena, anteriormente designado “sistema de usos y costumbres”.

29. Thomson, “Ceremonial and Political”, 328-329.

30. Edgar J. Mendoza García, *Municipios, cofradías y tierras comunales. Los pueblos choltecos de Oaxaca en el siglo XIX* (Oaxaca: Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca/ Universidad Autónoma Metropolitana/Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2011), 147.

31. Mendoza García, *Municipios, cofradías y tierras comunales*, 147.

32. Mendoza García, *Municipios, cofradías y tierras comunales*, 147.

de dar tequio,³³ de otras labores comunitarias como de policía,³⁴ de alguna responsabilidad en la iglesia o bien como funcionario dentro de la administración municipal. Asimismo, en la práctica los músicos integrantes de una banda participaban en las ceremonias familiares del ciclo de vida (bautizos, bodas, funerales), las festividades de carácter religioso y en las mayordomías de los santos, así como en las celebraciones seculares o de carácter cívico patrocinadas por el municipio.³⁵ Existen documentos que marcan la normativa a la que deberían apearse los músicos y las sanciones en caso de incumplimiento.³⁶

Esta dinámica prevaleció en numerosos pueblos de Oaxaca hasta el último tercio del siglo xx, cuando los municipios dejaron de patrocinar a las bandas de viento y éstas pasaron a manos de particulares. Así, en el contexto comunitario y de organización local, los instrumentos musicales eran adquiridos por el municipio y a cada músico se le asignaba uno; era responsabilidad de éste cuidarlo y tenerlo bajo su resguardo. En tanto que el repertorio musical se depositaba en el local donde se hacía la escoleta o en las capillas, aunque las partituras le pertenecían al municipio. Cuando las bandas se desintegraron, los archivos se disgregaron; en algunos casos aún se conservan en los municipios, y en otros, en casa de los familiares de los músicos.³⁷

En cuanto al estado de las investigaciones sobre las bandas en Oaxaca, es pertinente comentar que, si bien existen diversos trabajos al respecto, éstos se han enfocado en la historia, o bien, en estudios de caso para averiguar aspectos sociales y antropológicos.³⁸ Sin embargo, aún hace falta una indagación en la

33. Trabajo comunitario no remunerado.

34. Laura Nader, "The Zapotec of Oaxaca", en *Handbook of Middle American Indians*, vol. 7, *Ethnology Part One*, ed. Evon Z. Vogt (University of Texas Press, 1969), 354.

35. Thomson, "The Ceremonial and Political Roles", 330.

36. Véase el ejemplo del Reglamento Filarmónico de San Martín Toxpalam, Teotitlán del Camino, Archivo General del Poder Ejecutivo del Estado de Oaxaca (en adelante AGPEO), Fondo Gobierno, Sección Secretaría del Despacho, Serie Actividades Culturales, Subserie Banda de Música, 1894.

37. Gonzalo Sánchez Santiago, *Los papeles de música de Santa Catarina Minas. Una aproximación a la cultura musical de los siglos XIX y XX en el Valle de Oaxaca* (Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Laboratorio Nacional de Materiales Orales, 2025), 11-12.

38. No citaremos todos los trabajos, sin embargo, vale mencionar casos recientes como el de Lirio Getsemaní Martínez Pina, quien hace un registro etnográfico del proceso de enseñanza-aprendizaje en una banda de Santa María Tlahuitoltepec: Lirio Getsemaní Martínez Pina, "La educación musical desde una comunidad de práctica: Banda Comunitaria Poj Suun de

que se combinen perspectivas históricas y etnomusicológicas que permitan entender los procesos a nivel regional. Un caso singular es la investigación de Nora Crespo Camacho quien da cuenta de los cambios suscitados en la formación musical a lo largo de las generaciones de músicos de Santiago Zochila, en la Sierra Norte de Oaxaca.³⁹ Desde un enfoque etnomusicológico y educativo, Mercedes Payán sostiene que la escoleta no sólo es el espacio destinado a los ensayos, almacén de instrumentos, partituras, métodos, entre otros, sino que esta institución “trasciende su dimensión material para configurarse como un espacio complejo, que posibilita un entramado de relaciones humanas y prácticas que hacen que forme parte del complejo sistema de pensamiento comunal y prácticas comunales, además de constituirse en un espacio de aprendizaje musical”.⁴⁰ En este mismo orden de ideas, la banda de viento se concibe como una comunidad de práctica, un

espacio informal donde se construyen los conocimientos musicales, como en una institución educativa. La diferencia entre ambas es que aquélla no tiene un registro oficial ni tampoco expide un certificado a sus egresados, pero el proceso enseñanza-aprendizaje se construye con ella poco a poco de manera compleja.⁴¹

Por otra parte, los archivos musicales conservados en los pueblos son de gran valor histórico y se les considera como testimonios de una cultura musical de una época; sin embargo, no hay que perder de vista que en el contexto comunitario la oralidad adquiere un papel significativo en la educación y en la transmisión de los saberes, por lo que en el ámbito de la música es probable que los

Santa María Tlahuitoltepec Mixe, Oaxaca” (tesis de maestría, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2025); otro estudio de caso que trata los procesos de educación musical es el trabajo de Eduardo Lucio García Mendoza, “La banda filarmónica infantil y juvenil Yela Too: educación comunitaria y pedagogía musical” (tesis de licenciatura, Universidad Autónoma de Chiapas, 2022); y desde un enfoque etnomusicológico en el que la música y lo sonoro forman parte del sistema festivo, Ricardo González Luis, “¿Quiénes son los que bailan? Música y carnaval en Teotitlán del Valle, Oaxaca” (tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Música, 2018).

39. Nora Amanda Crespo Camacho, “Tradición en movimiento. Memoria, identidad y experiencia en la formación de los músicos de Santiago Zochila, entre 1950 y 2022” (tesis de doctorado, Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2024).

40. Payán Ramírez, “Prácticas comunales”, 86.

41. Hernández Méndez, “El arte de aprender”, 210.

repertorios fueran más amplios y que éstos se hayan enriquecido con música de tradición oral. Desde esta perspectiva, el papel de la oralidad ocupa un lugar preponderante en la educación musical y en la ejecución misma. La reciente revisión del archivo de Santa Catarina Minas da cuenta de inconsistencias en la instrumentación que en primera instancia denotarían errores en la escritura musical; no obstante, estos detalles dejan entrever la posibilidad de que tales partituras hayan sido corregidas durante la ejecución, mas no de forma escrita.⁴² Otro aspecto poco abordado es el papel de los arreglistas y copistas locales que pocas veces figuran en las partituras y de los cuales se desconoce la manera cómo distribuían sus adaptaciones o composiciones. En una reciente investigación, realizada por Gonzalo Sánchez en el Archivo Histórico del Estado de Oaxaca, salió a la luz el nombre de Cipriano Pérez Serna, músico originario de Zaachila, quien ingresó en 1908 a la Banda de Música de la Guardia Nacional del Estado como clarinetista,⁴³ e hizo numerosos arreglos para banda, y en ocasiones sus adaptaciones se llegaron a encontrar en los archivos regionales.⁴⁴

*Los instrumentos musicales conservados
en Santiago Chazumba y Santa Catarina Minas*

Santiago Chazumba es una comunidad que se ubica en la Mixteca Baja de Oaxaca (a 161 km al noroeste de la capital del estado) y es la primera que se encuentra al cruzar la frontera entre esta entidad y el estado de Puebla.⁴⁵ Desde la fundación de su comunidad, los chazumbeños se identificaron con ser mixtecos, más que oaxaqueños, pero su desarrollo siempre estuvo más apegado a lo que sucedía en la ciudad de Tehuacán (Puebla) que con la de Huajuapán

42. Sánchez Santiago, *Los papeles de música de Santa Catarina Minas*.

43. AGPEO, Fondo Milicia, Sección Administrativa, Serie Informes, Subserie Banda de Música, 1908.

44. Colectivo Cipriano Pérez Serna, *Cipriano Pérez Serna. Biografía del músico humanitario zaachileño: compositor, arreglista y adaptador (1871-1956)* (Oaxaca: Municipio de Zaachila, 2021).

45. La región Mixteca también se extiende a los estados de Guerrero y Puebla. A la Mixteca oaxaqueña se le ha clasificado en subregiones como Mixteca Baja, Alta y de la Costa conforme a la altura con respecto al nivel del mar. Véase M. Vicente Gutiérrez Dávila, *Apuntes para la historia de Chazumba, Oaxaca. Festividades, flora y fauna* (Ciudad de México: Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Gobierno del Estado de Oaxaca/Fundación Alfredo Harp Helú-Oaxaca, 2010), 12.

de León (Oaxaca), ambas las más próximas al municipio. Esto se debió a que, por la orografía del lugar era más fácil acceder a la zona poblana, y a que desde tiempos prehispánicos hubo más afinidad con las comunidades vecinas de aquel territorio.

Desde siglos atrás, la parroquia de Santiago Apóstol, ubicada en la zona central del pueblo, ha sido el eje de la vida de sus habitantes y convidados, ya que además de fungir como el recinto por excelencia para celebrar las ceremonias religiosas, ha sido un núcleo social, cultural e incluso político trascendental a lo largo de su historia. Asimismo, a pocos minutos a pie del atrio se encuentra el quiosco, otro espacio emblemático en la historia del pueblo que sigue siendo uno de los puntos más importantes de reunión, descanso, música y baile, cortejo, convivencia, lectura y conversación, y, sin duda, el que durante varias décadas vio desfilar a las bandas de música de viento que ahí se congregaron.⁴⁶

A partir del interés por conocer a profundidad las prácticas musicales de la comunidad, Sergio Navarrete, junto con un grupo de especialistas en música, registro y documentación, llevó a cabo la catalogación del archivo musical que se conserva en la parroquia. Durante su estancia notaron una gran cantidad de instrumentos musicales almacenados en el coro que presumían ser de una banda de música antigua, lo cual resultó ser correspondiente con la música —impresa y manuscrita— que el equipo estudiaba.

Como resultado de una investigación profunda sobre la naturaleza de los 35 instrumentos musicales que se preservan,⁴⁷ se concluyó que, en efecto, habían sido parte de las bandas de viento de la comunidad y que los habían adquirido durante la última década del siglo XIX, los propios habitantes, en colaboración con el ayuntamiento y las cofradías. Aunque no se sabe con certeza cuántos y qué instrumentos fueron comprados en el tiempo en el que inició la banda, los propios objetos dan cuenta de que habían sido fabricados en París durante las dos últimas décadas del XIX y que provenían de algunos de los establecimientos de venta de insumos musicales más importantes de la ciudad de Puebla.

Evidentemente, los instrumentos musicales, en general, son objetos que no siempre se adquieren de primera mano; las innumerables historias de sus usos y adecuaciones dan cuenta de ello.⁴⁸ Sin embargo, en este caso consideramos

46. Jimena Palacios Uribe, “La conformación de una banda de música de viento en la Mixteca Baja. El caso de Santiago Chazumba, Oaxaca (1890-1938)” (tesis de maestría, Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2018).

47. Palacios Uribe, “La conformación de una banda de música”.

48. En la investigación sobre los instrumentos de Santiago Chazumba, Jimena Palacios

pertinente estudiar cada uno con el fin de comprobar si la época en la que se conformó la banda de viento estaba relacionada, en principio, con su fecha de fabricación, para entonces contrastar la información del archivo relacionada con su compra.

Instrumento	Afinación	Fabricante	Distribuidor
Eufonio 1	Sib	Gautrot Breveté	Sommer Herrmann & Cía.
Eufonio 2	Sib	Gautrot Breveté	Sommer Herrmann & Cía.
Eufonio 3	Sib	Gautrot Breveté	Wagner & Levien
Saxhorn contrabajo 1	Sib	Gautrot Breveté	Gran repertorio de música. Ciudad de París
Saxhorn contrabajo 2	Sib	Gautrot Breveté	La Sorpresa. Antonio Rosales y Dorenberg
Saxhorn contrabajo 3	Sib	Gautrot Breveté	La Sorpresa. Antonio Rosales y Dorenberg
Saxhorn contrabajo 4	Sib	Gautrot Breveté	No indica
Saxhorn contrabajo 5	Sib	Couesnon	Sommer Herrmann & Cía.
Saxhorn barítono 1	Sib	Gautrot Breveté	La Sorpresa. Antonio Rosales y Dorenberg
Saxhorn barítono 2	Sib	Gautrot Breveté	Sommer Herrmann & Cía.
Saxhorn alto-tenor	Mib	Couesnon	Sommer Herrmann & Cía.
Saxhorn tenor 1	Mib	Gautrot Breveté	La Sorpresa. Antonio Rosales y Dorenberg
Saxhorn tenor 2	Mib	Gautrot Breveté	La Sorpresa. Antonio Rosales y Dorenberg
Saxhorn tenor 3	Mib	Couesnon & Cie.	Sommer Herrmann & Cía.
Saxhorn tenor 4	Mib	Gautrot Breveté	La Sorpresa. Antonio Rosales y Dorenberg
Trombón 1	Sib	Couesnon & Cie.	Sommer Herrmann & Cía.
Trombón 2	Sib	Couesnon & Cie.	Wagner & Levien Sucs.
Trombón 3	Sib	Couesnon & Cie.	Sommer Herrmann & Cía.
Corneta 1	Sib	No indica	No indica
Corneta 2	Sib	No indica	No indica
Clarinete 1	Sib	No indica	No indica

identificó que varios de esos instrumentos tuvieron reparaciones, véase Palacios Uribe, “La conformación de una banda de música”, 132 y Anexo 1.

Instrumento	Afinación	Fabricante	Distribuidor
Clarinete 2	Sib	No indica	No indica
Clarinete 3	Sib	No indica	No indica
Clarinete 4	Sib (?)	No indica	No indica
Clarinete 5 (requinto)	Sib	No indica	No indica
Clarinete 6 (requinto)	Sib	No indica	No indica
Saxofón soprano	Sib	Gautrot Marquet	No indica
Saxofón tenor	Sib	F. Besson	Sommer Herrmann & Cía.
Saxofón barítono	Sib	Gautrot Marquet	Wagner & Levien Sucs.
Flauta piccolo	Do?	No indica	No indica
Flauta traversa	Do?	No indica	No indica
Tambor	Indefinida	No indica	No indica
Platillos	Indefinida	No indica	No indica
Platillos	Indefinida	No indica	No indica
Contrabajo	Sol, Re, La, Mi	No indica	No indica

1. Descripción de los 35 instrumentos musicales localizados en la parroquia de Santiago Apóstol, en Santiago Chazumba, Oaxaca.

La comunidad organizó una colecta para la compra de los instrumentos, valiéndose de los músicos que conocían, en dónde podrían comprarlos y cuánto gastarían. Pudieron haber pensado que lo más práctico era viajar a la ciudad de Puebla, en la que, como se verá más adelante, se podían conseguir los instrumentos y las músicas de moda aptos para bandas de música de viento. En otro sentido, los instrumentos musicales en general son objetos que no siempre se han adquirido de primera mano, lo cual pudo ser el caso de Chazumba, pero cualquiera que haya sido el caso, los objetos fueron comprados en algunos de los comercios más renombrados de la época: Sommer Herrmann & Cía., Wagner y Levien Sucs. y La Sorpresa, todas ubicadas en la ciudad de Puebla. Los objetos están marcados con la insignia de Gautrot Breveté y Couesnon & Cie., aunque en algunos casos no presentan información (figs. 2 y 3). A diferencia de otros instrumentos, los de viento (de metal o de madera) se marcan en la superficie con el nombre del fabricante y el comerciante (figs. 3 y 4b).

Ahora bien, Santa Catarina Minas, por su parte, es una población del valle de Oaxaca que se ubica a unos 34 km al sureste de la ciudad de Oaxaca; a dife-



2. a) Eufonio hallado en la parroquia de Santiago Apóstol, Chazumba, Oaxaca; b) detalle en el cual se aprecia la leyenda “Gautrot Breveté á Paris. Wagner & Levien. Independencia. Puebla.”
Fotos: Jimena Palacios, 2017.

rencia de Chazumba, la gente no se adscribe a ningún grupo etnolingüístico; no obstante, por fuentes del periodo virreinal se sabe que tuvo una ocupación mixteca a partir de la Conquista, que posiblemente convivió con asentamientos zapotecos en el valle.⁴⁹ A finales del siglo xvi se estableció el Real de Minas que atrajo a españoles y africanos, estos últimos se desempeñaron como esclavos. Actualmente la principal actividad económica gira en torno a la producción de mezcal, una bebida alcohólica introducida en el periodo virreinal.⁵⁰ Otra

49. Francisco de Burgoa, *Geográfica descripción de la parte septentrional del Polo Ártico de la América* (Ciudad de México: Gobierno del Estado de Oaxaca/Universidad Nacional Autónoma de México/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca/Miguel Ángel Porrúa, 1997), fols. 225v-227v.

50. Misael Chavoya Cruz, “Historia del vino mezcal”, *Relatos e historias de México*, núm. 143 (2020): 66-73.



3. a) Bombardino hallado en la parroquia de Santiago Apóstol, Chazumba, Oaxaca; b) detalle con la leyenda “Couesnon & Cie. [...] Gran Repertorio de Música de la Ciudad de Londres. Puebla. Sommer Herrmann & Cie.” Fotos: Jimena Palacios, 2017.

característica de esta comunidad son sus bandas de viento que tienen su origen en la banda municipal que existió desde finales del siglo XIX y hasta la década de los años setenta.

Como parte del proyecto Ritual Sonoro Catedralicio, el equipo, encabezado por Sergio Navarrete, logró documentar y catalogar un archivo musical con manuscritos de finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.⁵¹ Además del archivo, se conserva un aproximado de 13 instrumentos musicales antiguos que eran parte de la extinta banda municipal y que actualmente forman parte del inventario de bienes, y que cada vez que hay cambio de autoridad

51. Sergio Navarrete Pellicer, Leopoldo Flores Valenzuela y Edgar Serralde Mayer, *Metodología de archivos musicales, herramientas y catálogo II. Catálogo musical del municipio de Santa Catarina Minas, Oaxaca* (Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, 2017).



4. a) Saxhorn tenor encontrado en la parroquia de Santiago Chazumba, Oaxaca; b) detalle con la leyenda “Gautrot Brevetá á Paris. La Sorpresa. Antonio Rosales y Dorenberg, Puebla”. Fotos: Jimena Palacios, 2017.

quedan bajo resguardo de los nuevos integrantes del cabildo.⁵² Son instrumentos en regular estado de conservación y, en otros casos, sólo se conservan algunas partes, o están desensamblados; el deterioro se debe a que hace años dejaron de usarse y también a que estaban arrumbados en una bodega junto con materiales para la construcción, herramientas y demás objetos. En primera instancia, y a reserva de hacer una documentación pormenorizada que atienda a los criterios organológicos,⁵³ es posible identificar un trombón de vara, dos trombones de émbolos, siete saxhorns (posiblemente hay tenor, barítono y contrabajo), una trompeta, dos clarinetes y una flauta traversa. Uno de los trombones tiene grabada la marca del fabricante Couesnon & Cie; también se incluye el nombre del intermediario, en este caso el ya mencionado A. Wagner y Levien.⁵⁴

52. Sánchez Santiago, *Los papeles de música de Santa Catarina Minas*, 93-94.

53. Palacios Uribe, “La conformación de una banda”.

54. Aquí el texto completo del grabado: “EXPOSITION UNIVERSELLE DE PARIS 1900/HORS CONCOURS MEMBRE DU JURY/COUESNON & CIE/FOURNISSEURS DE L’ARMÉE/94. RUE D’ANGOULEME PARIS 26/A. WAGNER & LEVIEN SUCS. MEXICO PUEBLA GUADALAJARA MONTERREY”.

Otro ejemplo interesante fabricado a finales del siglo XIX es un trombón que tiene la siguiente leyenda: “MEDAILLE D OR EXPOSITION UNIVERSELLE PARIS 1889/ GAUTROT MARQUET BREVETÉ S.G.D.G PARÍS”. El grabado corresponde a la marca sucesora de la fábrica creada por Pierre-Louis Gautrot y en este caso no aparece el nombre del intermediario. En otros instrumentos como los saxhorns y las trompetas aparecen las marcas Cometa y Ancora. Otro ejemplo interesante es el de un saxhorn que incluye no un grabado, sino una placa del intermediario: A. Wagner y Levien.

Si bien los instrumentos conservados en Santa Catarina Minas no representan la totalidad de los que conformaban la banda, el hallazgo y su preservación es importante en vista de que son pocas las comunidades que conservan el archivo musical junto con los instrumentos musicales. Aún con lo acotado de la muestra, se podría hacer una reconstrucción hipotética de la conformación original de la banda. De entrada, llama la atención la presencia de saxhorns y de una flauta travesa, que en la configuración actual de la banda de Santa Catarina Minas ya no se utilizan; estas evidencias, junto con el testimonio del maestro Juan Cruz⁵⁵ y la instrumentación observada en las partituras, sugieren que la banda en algún momento estuvo integrada por aproximadamente 24 elementos. El maestro Cruz recuerda la presencia de flautín, flauta, clarinete requinto, tres clarinetes, cuatro trompetas, dos saxofones, saxhorns, barítonos, cuatro trombones y dos tubas; una dotación similar a la que se observa en las partituras, sobre todo en las obras más antiguas del archivo musical de Santa Catarina Minas.⁵⁶

Los fabricantes de los instrumentos musicales de Santa Catarina Minas y Santiago Chazumba

Con base en lo anterior, en el caso de la banda de Santiago Chazumba y sólo un par de ejemplos de Santa Catarina Minas, los instrumentos fueron construidos por las fábricas Gautrot y Couesnon & Cie., ambas localizadas en París, Francia, y cuya historia está relacionada con el abastecimiento de instrumentos musicales para bandas de música de viento a nivel mundial, y ciertamente también con la proliferación de estos conjuntos.⁵⁷ Pierre-Louis Gautrot ostentó la fábrica

55. Véase el documental *Memoria de acordes, alientos y percusiones*, <https://www.youtube.com/watch?v=mbo8kIfqlkI> (consultado el 8 de septiembre de 2024)

56. Navarrete Pellicer, Flores Valenzuela y Serralde Mayer, *Metodología de archivos*.

57. Los demás instrumentos, a excepción del saxofón tenor, construido por F. Besson, no presentan marca de fabricación.

más grande de instrumentos musicales de viento de metal de París hacia el último tercio del siglo XIX.⁵⁸ Fue ganador de varios concursos en diversas exposiciones universales y el principal competidor de las fábricas de aquellos instrumentos de su época. Con el tiempo consiguió posicionarse como el vendedor más prolífico en todo el mundo. Su éxito lo llevó a exportar la mayoría de sus productos, y eventualmente alcanzó un renombre que lo llevó a relacionarse con pequeños y grandes distribuidores de instrumentos musicales en Francia y América.

Gautrot fue contemporáneo de grandes constructores, como Adolphe Sax inventor del saxofón o el saxhorn,⁵⁹ entre otros instrumentos.⁶⁰ Ambos compitieron tanto en la construcción e invención, como en la producción y la distribución; tenían la infraestructura suficiente para fabricar y comercializar sus productos a nivel internacional y lograron abarcar el mercado americano mediante la venta por catálogo o por trato directo.⁶¹ Amedée Couesnon, yerno de Pierre Gautrot, tomó la fábrica a la muerte de éste en 1882 y continuó con la producción a gran escala bajo el nombre de Couesnon & Cie, fábrica que construyó algunos de los instrumentos de Chazumba y Santa Catarina Minas.⁶²

58. Gautrot (1845-1883). En 1846, la fábrica de Gautrot empleó una fuerza de más de 200 trabajadores. En 1847 produjo 42 por ciento de todos los instrumentos de viento hechos en París. En 1855 empleó una fuerza de 300 trabajadores y produjo cerca de 20 000 instrumentos musicales por año. En 1860 exportó 70 por ciento de su producción y, en 1865, empleó una fuerza de 700 trabajadores. Véase Myers, “Design, Technology and Manufacture”, 118.

59. El saxhorn fue patentado oficialmente hacia 1850. Desde aquel momento, todos los fabricantes de instrumental de viento-metal comenzaron a comercializarlo en Europa y después en el resto del mundo. En todo caso, los saxhorns tuvieron una gran popularidad debido a la facilidad para aprender a tocarlos y a que fueron fabricados en distintos tamaños y tonalidades, lo cual implicó el enriquecimiento del registro grave. Asimismo, al ser instrumentos transpositores podían adaptarse a un repertorio diverso escrito en distintas tonalidades, lo que permitía a los conjuntos interpretar varios estilos de música y hacerlos más versátiles.

60. Gautrot se encargó de fabricar y distribuir los instrumentos de aquel constructor entre una pugna de patentes que los involucró en una verdadera lucha mercantil. El propio Sax fue llevado a juicio tras haber sido acusado de plagio, y Gautrot fue señalado por el primero por haber modificado modelos para fabricarlos de menor calidad y así abaratar los costos de producción y venta.

61. Las ventas de instrumentos musicales por catálogo es otro de los temas de investigación que continúan construyéndose en México.

62. Firma establecida por Amédée Auguste Couesnon en 1882, yerno de Gautrot (Gautrot Ainé), quien tomó la dirección de la firma de Gautrot-Durand et Cie. Para 1883 el negocio se anunció como Couesnon, Gautrot et Cie. y de 1888 en adelante como Couesnon et Cie. En 1890 se anunciaba como “Manufacture d’instruments de musique la plus importante au monde”, lo cual no era ajeno a su realidad productiva. En 1896 reportó una fuerza obrera de 200 en

En cuanto a la creación de modelos instrumentales, la competencia entre constructores era acalorada y convulsa, pues todos buscaban la aprobación del público y del gobierno por igual para legitimar sus invenciones y hacerlas exitosas en el mercado. Los constructores registraban sus inventos o mejoras por medio de patentes, que eran una suerte de “derechos de autor”, las cuales legitimaban la propiedad intelectual y el derecho a hacer con las innovaciones lo que mejor conviniera. En muchas ocasiones, como fue el caso de Sax y el propio Pierre-Louis Gautrot, existió una pelea constante debido a que ambos reclamaban que los populares instrumentos pertenecían a uno o al otro.⁶³ Finalmente, el gobierno francés favoreció a Sax, protegió y respaldó sus invenciones ante el mundo de aquella época.

Lo anterior es pertinente para esta investigación debido a que el trombón que se conserva en Santa Catarina Minas indica haber sido construido por Gautrot, pero aparecen las siglas S.G.D.G., que significan *Sans Garantie Du Gouvernement*. Esto implicó que la patente de ese modelo no tuvo el respaldo del gobierno francés cuando se fabricó. Los constructores estaban obligados a referir esta falta con las siglas mencionadas, aunque esto no representó un impedimento para comerciar los instrumentos. Éste fue el caso de muchos artefactos que Gautrot, y más adelante Couesnon & Cie. exportaron al extranjero, pues quizá en las ciudades europeas hubo más restricciones para comercializar estos productos.

En el caso de México, hay que resaltar que hacia el último tercio del siglo XIX hubo una apertura de mercados sin precedentes que tuvo resultados inmediatos en el ámbito musical ante la llegada de nuevos productos a varios costos, que a la vez posibilitó fabricarlos a gran escala. Entre la nueva mercancía se encontraban, en especial, productos franceses, cuya entrada a México se veía beneficiada por las nuevas relaciones diplomáticas y las reformas comerciales impuestas en el

la fábrica ubicada en Chateau Thierry. Para 1911 la firma hacía cualquier tipo de instrumentos musicales, que empleaba una fuerza obrera de 1000 trabajadores en ocho fábricas, lo que en ese entonces lo convirtió en el emporio de instrumentos musicales más grande del mundo. En 1914 la fábrica de Chateau-Thierry producía anualmente cerca de 50 000 instrumentos de aliento de metal, y en Garennes cerca de 10 000. Véase Myers, “Design, Technology and Manufacture”, 118 y William Waterhouse y Lyndesay G. Langwill, *The New Langwill Index: A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors* (Londres: Tony Bingham, 1993), 72-73.

63. Eugenia Mitroulia y Arnold Myers, “Adolphe Sax: Visionary or Plagiarist?”, *Historic Brass Society Journal*, núm. 20 (2008): 93-141 y Eugenia Mitroulia, “Adolphe Sax’s Brasswind Production with a Focus on Saxhorns and Related Instruments” (tesis de doctorado en Filosofía, University of Edinburgh, 2011), 37.

régimen del general Porfirio Díaz.⁶⁴ Esto seguramente le dio mayores posibilidades a Pierre Gautrot para posicionar sus productos en México.

*Repertorios y casas de música en la ciudad de Puebla
en relación con los instrumentos de Santiago Chazumba*

Más allá de la sola apertura de mercados y el crecimiento del comercio exterior, las fábricas que construían instrumentos a gran escala tenían la función implícita de proveer a países, que, como México, no construían este tipo de artefactos. Lo usual era abastecerse con ellos en lugar de construir fábricas locales, debido a la complicada como costosa infraestructura humana y material que esto implicaba. Por ello, esta suma de circunstancias, así como el gusto por formar bandas de música en el país, resultaron en que fuera un mercado ávido para comercializarlos y adquirirlos. Cuando fue posible importar estos productos se hizo indispensable contar con distribuidores para venderlos a nivel nacional y regional. En aquel momento la Ciudad de México y la ciudad de Puebla fueron los centros de comercio más importantes del país; contaban con mayores ofertas de mercancía extranjera que se vendía en los primeros grandes almacenes de la

64. El primer periodo de flujo económico relacionado con el restablecimiento de las relaciones diplomáticas de México y otros países trasatlánticos va de 1880 a 1890, en el cual “el gobierno mexicano consolidó su política de apertura hacia el exterior”, debido a que se formalizó la relación con Francia (1880) y con Gran Bretaña (1884); se reconoció la deuda inglesa (1885) y se firmó un tratado de comercio y amistad con Francia (1886). Además, se estableció una “legislación completa para otorgar privilegios y subvenciones a las inversiones en nuevas industrias”. El segundo momento de crecimiento y expansión se considera de 1890 a 1904, tiempo en el que “las tiendas de ropa y novedades se transforman en grandes almacenes”. Se instalaron “modernas industrias productoras de bienes de consumo masivo y los capitales galos se expanden al sector bancario”, lo cual contribuyó a la “creación de instituciones nacionales y regionales”. En un tercer momento, que va de 1905 a 1913, hubo un auge sin precedentes en las inversiones y la especulación “estimulado por la Reforma monetaria, por las nuevas leyes mineras y, sobre todo, por la apertura de la Bolsa de París a los valores mexicanos”. De 1908 a 1913, hacia el fin del régimen porfirista, se desató la especulación: los capitales galos se multiplicaron e ingresó más de la mitad de lo invertido durante todo el periodo. Lo anterior terminó por consolidar la influencia gala en México, y, en consecuencia, el prestigio del régimen de Porfirio Díaz al exterior. Véase Javier Pérez Siller, “Inversiones francesas en la modernidad porfirista: mecanismos y actores”, en *México Francia: Memoria de una sensibilidad común. Siglos XIX-XX*, vol. II, eds. Javier Pérez Siller y Chantal Cramaussel (Ciudad de México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/El Colegio de Michoacán/CEMCA, 2004), 86-87.

época, los cuales surgieron, primero, por emprendedores europeos que comenzaron a importar a gran escala,⁶⁵ y, después, por los distribuidores locales que encontraron también la oportunidad de participar en este nuevo estilo de venta.⁶⁶

De acuerdo con Leticia Gamboa, diversos grupos de inmigrantes franceses que provenían de lugares como la Barcelonnette (localidad ubicada en la Provenza, en el valle de Ubaye), llegaron a México desde la segunda mitad del XIX para probar suerte en los negocios. Aquellos personajes estuvieron interesados en “satisfacer un conjunto de necesidades de los sectores acomodados de la población urbana, sobre todo de la ascendente burguesía”. Se trató de “uno de los grupos de extranjeros residentes que más fomento dieron a los patrones de consumo elitistas [...] no sólo en la esfera de la economía, sino también en la formación de un tipo de la cultura urbana de la era contemporánea”.⁶⁷ Es decir, que estos nuevos grupos de comerciantes extranjeros se sumaron a la conformación de una sociedad de clase media consumista que, si bien no tuvo injerencia en todos los sectores de la población o en toda la variedad de productos que se ofrecían, participaron en la diseminación de la idea de que la compra de mercancía extranjera era sinónimo de prosperidad, modernidad y civilidad.

Además de aquellos emprendedores franceses, existieron vendedores y distribuidores de productos europeos en Puebla que se sumaron al creciente contexto cultural-mercantilista, propio de los centros urbanos, y que ofrecieron los instrumentos musicales de moda, como los que se conservan en la parroquia de Santiago Apóstol Chazumba. Los comercios en cuestión eran alemanes y de corte mayorista: La Sorpresa, de Antonio Rosales y Josef Anton Dorenberg,⁶⁸ La Ciudad de Londres, de Sommer Herrmann & Cía.,⁶⁹ y Wagner & Levien Sucs.,

65. Entre las empresas que destacan en este tiempo se encuentran La Ciudad de México, la más antigua e importante de su época, fundada en 1862 por Juan Bautista Lions y Juan Bautista Chaix; El Puerto de Liverpool, almacén fundado en 1874 por José Desdier; La Primavera, fundada en 1880; Las Fábricas de Francia, o El Louvre. Véase Leticia Gamboa Ojeda, “Los barcelonnettes en la ciudad de Puebla. Panorama de sus actividades económicas en el porfiriato”, en *México Francia: Memoria de una sensibilidad común, siglos XIX-XX*, coord. Javier Pérez Siller (Ciudad de México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/El Colegio de San Luis/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1998), 172.

66. Gamboa Ojeda, “Los barcelonnettes en la ciudad de Puebla”.

67. Gamboa Ojeda, “Los barcelonnettes en la ciudad de Puebla”.

68. Ron van Meer, “The Forgotten Collector: Josef Anton Dorenberg (1846-1935)”, *Jahrbuch der Staatlichen Ethnographischen Sammlung Sachsen*, núm. 45 (2010): 77.

69. Julio Contreras Utrera, “Los comerciantes del puerto de Veracruz en la era del Progreso”, *Anuario IX* (1994): 65.

de los sucesores de August Wagner y Wilhem.⁷⁰ Con excepción de la primera, las otras dos empresas se denominaron Repertorios de música y la relación con la venta de productos musicales como partituras e instrumentos de las tres fue distinto, sin embargo, todas fueron importantes centros para su venta y distribución.

En el *Directorio general de la república* se describe la siguiente información acerca de ellos:

Puebla, con la delineación de sus calles, la construcción suntuosa de sus casas y palacios, faltábale para ser una ciudad verdaderamente bonita como lo es la decoración tan hermosa como elegante de sus almacenes y casas de comercio. Las que más llaman la atención en el ramo de ferretería y mercería son las grandes casas de los Sres. J. Dorenberg y C^a, situada en la esquina de Mercaderes e Independencia 13, y la de los Sres. Sommer y Herrmann situada en la Independencia número 1, haciendo esquina con la de Guevara. Nuestros lectores podrán formarse una idea con la vista de las fachadas de dichas casas y con respecto a la elegancia y lujo de sus aparadores y salones, bien pudiéramos decir que están montadas con el lujo de los principales almacenes de Europa.⁷¹

Asimismo, en el *Directorio* se menciona la “Sucursal de los señores Wagner y Levien”, ubicada en Carnicería número 6, como “la primera y más renombrada de la República”.⁷² Los tres almacenes se encontraban en el corazón de la ciudad, en edificios que destacaban por su ubicación y estilo, y que ofrecían productos exclusivos que con certeza atraían a personas de la zona urbana y de otras regiones. Los dos primeros se anunciaban como proveedores de productos de ferretería y mercería, mientras que Wagner & Levien fue bien conocido por especializarse en el comercio de música e instrumentos.⁷³

70. Olivia Moreno Gamboa, “Casa, centro y emporio del arte musical: la empresa alemana A. Wagner y Levien en México. 1851-1910”, en *Los papeles para Euterpe: la música en la ciudad de México desde la historia cultural: siglo XIX*, ed. Laura Suárez de la Torre (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2014), 146-147.

71. R. O’Farrill, *Reseña histórica, estadística y comercial de México y sus estados: Directorio general de la república* (Ciudad de México: Imprenta “Reina Regente” de J. Elizalde y Cía, 1895), 24-26.

72. O’Farrill, *Reseña histórica*, 25-26. La calle de Carnicería (nombre que recibió porque ahí estaba el corral o rastro municipal) se convirtió en Independencia hacia 1890; tal observación aparece en uno de los anuncios de A. Wagner y Levien, publicado por Emil Ruhland, ed., en *Directorio general de la república mexicana*, t. II (Ciudad de México: Emil Ruhland, 1903).

73. Véase Moreno Gamboa, “Casa, centro y emporio del arte musical”, 146-167; Luisa del

Respecto específicamente a la venta de instrumentos, el alcance de estas tres casas en la vida musical de Puebla y regiones aledañas tampoco ha sido estudiado a profundidad,⁷⁴ pero, sin duda, contribuyeron al abastecimiento de las bandas de viento que se formaban en aquel estado, así como en algunas comunidades de Oaxaca.⁷⁵ Tanto Wagner & Levien como Sommer Herrmann & Cía. tenían otras sucursales además de Puebla,⁷⁶ por lo que el comercio de instrumentos musicales fue más amplio que en el caso de La Sorpresa, que sólo contaba con la tienda en ese estado.⁷⁷ De los tres, los más conocidos fueron Wagner & Levien, empresa fundada en 1851 y cuyo nombre cambió a Wagner & Levien Sucs.⁷⁸

Por la cantidad de instrumentos procedentes de las casas Sommer Herrmann & Cía. y La Sorpresa, así como por los pocos datos que se han dado a conocer sobre ellas, se ha considerado oportuno describir cómo se constituyeron y quiénes las conformaban.

La primera compañía nació a mediados del siglo XIX, pero hacia la última década se conformó con el nombre Sommer Herrmann y Cía. La sociedad

Rosario Aguilar Ruz, “La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1826-1860” (tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2011), 63-69; Rafel Ruiz Torres, “Historia de las Bandas Militares de Música en México: 1767” (tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana, 2002), 220.

74. Algo que queda por investigar en cualquiera de los tres casos es la relación entre los costos de importación de productos de ferretería y los de instrumentos musicales de viento-metal, lo cual pudo haber significado que los impuestos para estos últimos fueran menores, a diferencia, por ejemplo, de los pianos, haciendo posible que su venta en México fuera a gran escala.

75. Durante el trabajo de campo en distintas comunidades del estado de Oaxaca, como San Bartolo Yauatepec, Guevea de Humboldt y el municipio de Etlá, se han encontrado instrumentos musicales de Gautrot distribuidos por La Sorpresa y Wagner & Levien. Estos estudios responden al interés de diversos investigadores que han buscado conocer más sobre la música en parroquias y capillas de regiones remotas. Algunas se han llevado a cabo por Gustavo Mauleón y Sergio Navarrete entre 2010 y 2018 y permanecen inéditas.

76. Wagner & Levien se encontraba en la Ciudad de México, Guadalajara, Monterrey y Puebla. Véase Gamboa, “Casa, centro y emporio del arte musical”, 152-153.

77. Van Meer, “The Forgotten Collector”, 77-100.

78. “Wagner y Levien se reorganizan. En México, el 9 de mayo de 1902, la vieja casa de Música A. Wagner y Levien se organiza bajo el título A Wagner y Levien Sucs., S. en C. La asociación consiste ahora en: German Fanghanel y Othon Walther para la fábrica de pianos; Luis David para el repertorio de música; Cristiano Zink y Alfredo Barens para la casa de Puebla; T. Jochimsen y D. Baumbach para la casa de Guadalajara; como parte de la sociedad se encuentran Othon Wagner, Pauline Frautvetter y Marie Shafer”, *Music Trade Review-Music Industry Magazine* 34, núm. 20 (1902): 15, <https://mtr.arcade-museum.com/>

poseía La Casa de Londres, ubicada en el antiguo edificio de La Alhóndiga, que era considerada uno de los almacenes de mayor importancia en la ciudad de Puebla.⁷⁹ Aquella empresa comenzó en 1846 como Rapp Sommer Sucesores, y después tomó el nombre de su propietario, Agustín Gutheil, para llamarse entonces Agustín Gutheil y Cía. Al fallecer Gutheil, en 1886, su esposa Elisa Hardt, junto con Teodoro Rapp, Gustavo Summer, Teodoro Sarsen y Gaulterio Herrmann continuaron los negocios bajo esa razón social tanto en México como en Alemania. Para 1889, la sociedad dio paso a la creación de Summer Herrmann y Cía., dirigida por Gustavo Sommer y Gaulterio Herrmann.⁸⁰ Al tratarse de un almacén tan importante en la ciudad, es posible que ofreciera cualquier producto de moda en la época, por ejemplo, instrumentos musicales para bandas de música de viento. Destaca el hecho de que la compañía se haya formado hacia la última década del siglo XIX, tiempo en el que también se constituyó el ensamble de Santiago Chazumba.

El caso de La Sorpresa también ha sido poco estudiado, pero hasta el momento se conoce que se constituyó en 1882 por la asociación del comerciante poblano Antonio Rosales y del inmigrante alemán Josef Anton Dorenberg, que resulta haber sido uno de los coleccionistas privados menos estudiados y más importantes en la historia del comercio de antigüedades en México.⁸¹ Dorenberg nació el 18 de abril de 1846 en la ciudad de Coesfeld, Westfalia, y después de unirse al Belgian Voluntary Corps decidió viajar a México por razones desconocidas. Aunque desde principios del siglo XIX, circunstancias políticas, económicas y sociales fueron los motores principales para las distintas oleadas migratorias de Alemania a México, es posible que la llegada de este personaje al país haya sido por una motivación personal. Hacia 1867, y una vez establecido en Puebla, comenzó a trabajar como asistente en la tienda departamental La Sorpresa, de Antonio Rosales.⁸²

En aquella época, la compañía importó mercancía por medio de un agente comercial y mayorista parisino que tuvo grandes ganancias por las comisiones generadas. Para mejorar los ingresos del negocio, Dorenberg rápidamente decidió establecer contactos directos con los proveedores en Alemania e Inglaterra. Eventualmente, La Sorpresa tuvo que enfrentar una seria competencia local

79. O'Farrill, *Reseña histórica*, 24.

80. Contreras Utrera, "Los comerciantes del puerto de Veracruz", 65.

81. Van Meer, "The Forgotten Collector", 77-100.

82. Van Meer, "The Forgotten Collector", 77-100.

debido, en gran medida, a las tiendas departamentales extranjeras que se establecían en Puebla, pero poco a poco la casa aumentó su volumen en cantidad y variedad. Además de vender todo tipo de productos de importación para un público general, la compañía comercializó instrumentos musicales.⁸³

En 1882, la sociedad de Dorenberg y Rosales se formalizó, pero al año siguiente fue disuelta a petición del alemán, quien quería retirarse a Leipzig. Sin embargo, hacia finales de 1883 supo de la muerte de Rosales y regresó para ser el propietario oficial del almacén.⁸⁴ Por la descripción del *Directorio*, hecha hacia 1895, La Sorpresa fue al alza y se convirtió en una de las tiendas departamentales más importantes de la ciudad de Puebla. Probablemente ofrecía una mayor variedad de productos y suficiente competitividad para mantenerse en pie a pesar de la competencia de los otros almacenes.

En cuanto a los instrumentos musicales que se conservan en Santiago Chazumba, es probable que hayan sido grabados en el momento en el que Rosales todavía era socio de la compañía, pero que no se hubieran vendido en su totalidad en aquel momento, lo cual sucedía en otros casos, como el de Gautrot y Couesnon & Cie. Los productos pudieron haberse almacenado hasta que alguien se interesara en ellos, como en el caso de los habitantes de Chazumba. De cualquier manera, todos los instrumentos de la comunidad marcados con el nombre de esta compañía son saxhorns, y es interesante que desde antes de que Rosales se asociara con Dorenberg, éste mantuvo una relación cercana con un agente parisino que le proveía mercancía del extranjero. Es posible que por eso la tienda los comercializara en México.

En todo caso, la mayoría de los instrumentos, a excepción del saxofón tenor de F. Besson, fueron producidos por el francés Gautrot en la década de los años ochenta del siglo XIX. Probablemente, algunos instrumentos se hayan adquirido antes que otros, y queda resolver por qué pertenecen a tiendas departamentales distintas, cuando las fechas en las que éstas comenzaron a funcionar coinciden con la conformación de la banda en cuestión; quizá se deba a razones de precios o que algunas ofrecieran facilidades de pago.

En suma, casi todos los instrumentos de Gautrot y Couesnon fueron modelos aceptados para fabricación masiva y exportación desde 1889, debido a que presentan la distinción de la exposición universal de aquel año, no pudieron haberse fabricado antes de esa fecha. Por lo que los instrumentos de Santiago

83. Van Meer, "The Forgotten Collector", 77-100.

84. Van Meer, "The Forgotten Collector", 77-100.

Chazumba llegaron durante la última década del siglo XIX, época que coincide con la conformación de la banda de viento.

Repertorios y casas de música en la ciudad Oaxaca

En tanto que en Oaxaca el comercio de instrumentos musicales también fue muy próspero, sobre todo en el último tercio del siglo XIX, la ubicación de los lugares de venta es prueba de ello. En el centro de la ciudad, en las proximidades de la Plaza de Armas, se asentaron los principales almacenes y tiendas de instrumentos musicales. Por ejemplo, la mercería y repertorio de música San Nicolás, perteneciente a los señores Carlos Enrique Hinrichs y Johann Christoph Wiechers, procedentes de Alemania,⁸⁵ se ubicaba justo en contraesquina de la catedral. Vale mencionar que algunos instrumentos hallados en los coros de las iglesias, correspondientes a la familia de viento de madera, aún conservan “la marca San Nicolás, Oaxaca, mientras que los instrumentos de latón llevaban la marca Repertorio de música de San Nicolás”.⁸⁶ Es interesante que, con base en la información del *Directorio general de los estados de la república mexicana*,⁸⁷ el propietario de esta tienda también aparece como responsable de otras dos ferreterías registradas también como repertorios de música: La Ciudad de Hamburgo y La Ciudad de México, la primera ubicada en la esquina de la 7ª calle de Hidalgo y el Portal de Mercaderes, en tanto que la segunda se localizaba en la esquina de la calle del Mercado y de Las Casas; ambas en el primer cuadro de la ciudad.

Para 1895 Casa Wagner y Levien tenía como representante en Oaxaca a Albert Holm⁸⁸ y es probable que este establecimiento sirviera como almacén de pianos en el estado. También, según la información del periódico *La Voz de la Verdad*, el presbítero y organista Manuel M. Monterrubio obtuvo, hacia 1898, la representación de la casa de música Wagner y Levien de México que se ubicaba en la calle de Morelos núm. 64.⁸⁹ Cabe mencionar que dicha empresa implementó intensas estrategias comerciales relacionadas con el discurso cívico

85. Navarrete Pellicer, “Comunidad y ciudadanía”, 325; *Heinrich Ludwig Wiechers. Una vida y una familia en dos continentes*, <https://wiecherspedia.com/esp/home>

86. Navarrete Pellicer, “Las capillas de música de viento en Oaxaca”, 24.

87. O’Farrill, *Reseña histórica*, 196.

88. Moreno Gamboa, “Casa, centro y emporio del arte musical”, 153.

89. Navarrete Pellicer, “Las capillas de música de viento en Oaxaca”, 24.

patriótico del Estado, siendo los ayuntamientos de las comunidades sus principales clientes.⁹⁰

Otra importante tienda que aparece a inicios del siglo xx es El Golfo de México que se encontraba en el portal de Mercaderes y que, por los anuncios de la época, también se dedicaba a la venta de una amplia variedad de instrumentos musicales (fig. 5).⁹¹ Es interesante notar que la ubicación de esta tienda coincide con la dirección de La Ciudad de Hamburgo. Este establecimiento fue creado como sociedad mercantil el 10 de mayo de 1901 por los hermanos Manuel y Luis E. Bustamante y el señor Tereso Villasante, dedicado “a la explotación del ramo de ferretería y mercería”.⁹²

Un establecimiento del que ha sido posible rastrear mayor información es la ferretería y mercería El Gallo, que se ubicaba en la intersección de la 8ª calle de Hidalgo y Armenta y López, tan sólo a una cuadra de la Plaza de Armas (fig. 6). De esta última se conserva el archivo que comprende facturas, libros talonarios, cuadernos copiadores e inventarios de los productos que se importaban desde Europa entre 1898 y 1918 y que, de acuerdo con una primera investigación realizada por el Dr. Juan Manuel Yáñez García,⁹³ conserva documentación importante relacionada con la administración de esta empresa comercial de la ciudad de Oaxaca, cuyo auge se dio durante el último tercio del siglo xix y principios del xx, ya que fue el centro proveedor de artículos de ferretería, instrumentos musicales y mercería a los comerciantes y particulares de la ciudad y el estado.⁹⁴

Para este trabajo ha sido posible hacer una investigación documental centrada en las facturas recibidas y emitidas en el periodo comprendido entre 1944 y 1951. En un principio el dueño era el señor Max Reimers, de origen alemán, quien al fallecer dejó el negocio a cargo de Roberto Hackmack; posteriormente el establecimiento se vendió en 1953 a los hermanos Guillermo y Francisco

90. Navarrete Pellicer, “Comunidad y ciudadanía”, 328.

91. En un anuncio de 1905 aparece: “El Golfo de México. Ferretería y mercería. Bustamante Hnos. y Villasante. Esquina del Portal de Mercaderes y 7ª de la Avenida Hidalgo.—Oaxaca. Gran repertorio de instrumentos de música. Importaciones directas. El mejor instrumental que poseen los pueblos del Estado, ha sido comprado aquí”, *Boletín Comercial y Escolar*, núm. 2 (Oaxaca: E. Zamora, febrero de 1905).

92. Archivo General del Poder Ejecutivo del Estado de Oaxaca, Fondo Hacienda, Sección Recaudación, Serie Manifestaciones, 1901.

93. Juan Manuel Yáñez García, “Informe de las actividades en el Archivo de El Gallo” (ms. inédito, última modificación 11 de octubre de 2017), 1-2.

94. Yáñez García, “Informe de las actividades”, 1.

“EL GOLFO DE MEXICO.”

FERRETERIA Y MERCERIA.

BUSTAMANTE HÑOS. Y VILLASANTE.

Esquina del Portal de Mercaderes y 7.º de la Avenida Hidalgo.—OAXACA.

Gran REPERTORIO
DE INSTRUMENTOS
DE MUSICA.

Importaciones Directas.

La casa ha ensanchado en mayor escala este ramo y puede ofrecer los mejores precios en competencia con cualquier establecimiento de su género.

El mejor instrumental que poseen los pueblos del Estado, ha sido comprado aquí.

Las ventas se hacen en las mejores condiciones para el comprador, ya sea

Al Contado ó á Plazos.

PIDASE NUESTRO NUEVO CATALOGO DE INSTRUMENTOS DE MUSICA.

Boletín Comercial y Escolar.

5. Anuncio de la ferretería y mercería El Golfo de México en el *Boletín Comercial y Escolar*, núm. 2 (febrero de 1905). Archivo de la Fundación Cultural Bustamante-Vasconcelos. Foto: Gonzalo Sánchez Santiago, 2018.

Kreitler, también de origen alemán, pero de procedencia húngara, y fueron precisamente ellos quienes incrementaron la variedad de artículos, sobre todo los instrumentos musicales. Dicho comercio cerró sus puertas en 1999 tras la muerte de los hermanos Kreitler.⁹⁵ Entre sus productos se encontraban cuchillería, armas de fuego, maquinaria para café, arroz y azúcar, útiles para minería, agricultura, muebles de origen austriaco, papel tapiz e instrumentos musicales traídos de diferentes partes de Europa. Para esa época se han localizado anuncios que muestran a El Gallo como la casa comercial más importante en Oaxaca (fig. 6).⁹⁶ La revisión de las facturas de ventas (correspondiente a las décadas de los años cuarenta y cincuenta) permite afirmar que la mayoría de los compradores de instrumentos musicales provenían de las regiones Sierra Norte, Valles Centrales, Sierra Sur y en menor medida de la Costa.

95. Dora Cecilia Aceves Martínez, *Línea, color y textura de la casa oaxaqueña*, t. III (Oaxaca: Edición de la autora, 2012), 122.

96. Aceves Martínez, *Línea, color y textura*, 121.



6. Anuncio de la ferreteria y mercería El Gallo en el *Boletín Comercial y Escolar*, núm. 2 (febrero de 1905). Archivo de la Fundación Cultural Bustamante-Vasconcelos. Foto: Gonzalo Sánchez Santiago, 2018.

En la revisión documental de la tienda El Gallo no se localizaron registros de clientes de la región Mixteca, Cañada y Papaloapan, ya que probablemente acudían a otro centro comercial más cercano, como pudo haber sido Tehuacán o la ciudad de Puebla.⁹⁷ En su trabajo sobre los municipios de la Mixteca Alta (colindante con el estado de Puebla), Edgar Mendoza halló documentación en la cual se registró la compra de instrumentos musicales por parte de los vecinos de San Cristóbal Suchixtlahuaca a una casa comercial en la ciudad de Puebla en 1872,⁹⁸ y que muy probablemente se refiera a algunas de las casas comerciales de Puebla, mencionadas con anterioridad.

Es relevante mencionar que la tienda El Gallo también proveía de papel pautado, cuerdas para violín y guitarra, cañas, atriles y demás insumos musicales. En el Archivo Musical Municipal de Santa Catarina Minas se ha encontrado principalmente papel pautado con la marca de esta tienda comercial: “Reper-

97. Es posible que la gente de esas regiones también haya acudido a otras ciudades como Orizaba o el puerto de Veracruz, en donde también se vendían instrumentos musicales.

98. Mendoza García, *Municipios, cofradías y tierras comunales*, 147.

torio de Música El Gallo, Oaxaca” y en menor número papel impreso por las tiendas El Golfo de México y Repertorio San Nicolás. Hacia el último tercio del siglo xx la casa comercial La Nueva Esperanza, ubicada en la calle Ricardo Flores Magón, en el centro de la ciudad, adquirió relevancia como proveedora de instrumentos musicales para las comunidades; los anuncios de la época así lo atestiguan. En el testimonio de don Juan Cruz, él recuerda que los instrumentos para la banda de Santa Catarina Minas los adquirían en dicha casa comercial.

Reflexiones finales

Las bandas de música de viento en el estado de Oaxaca son tradiciones vivas que se han transformado con el paso del tiempo en función de los particulares gustos y las costumbres de cada comunidad. Su representatividad es inconmensurable y su versatilidad sigue siendo objeto de investigaciones desde múltiples marcos disciplinares. A pesar de los comprometidos esfuerzos por entender más sobre su desarrollo, por medio del estudio de la música escrita y los instrumentos musicales que de ellas se conservan, queda un largo camino por recorrer, pues la riqueza musical-patrimonial que da testimonio de su existencia es vasta.

El intercambio de ideas y objetos que se ha manifestado constantemente en el estado de Oaxaca, en todos los momentos de su historia, también se hizo presente en las bandas de música de viento. En términos de comercio musical-instrumental, este estudio ha demostrado que los instrumentos sonoros que se conservan en Santa Catarina de Minas y Santiago Chazumba llegaron a las comunidades por medio de una compleja red conformada por fabricantes, distribuidores trasatlánticos y empresarios nacionales, abocados a la importación y exportación de mercancía, mediadores locales (como músicos, compositores, parroquianos, alcaldes municipales, entre otros) que fueron activos partícipes en la configuración de un nuevo orden de consumo que trajo consigo la interpretación de las músicas de moda. Fue así como, sin importar los caminos agrestes y las largas distancias que los comerciantes y compradores tenían que recorrer, lograron abastecerse de los instrumentos y las músicas de moda de su época, lo cual resultó en que las bandas de ambas comunidades hayan sido un mecanismo de vinculación con la realidad cambiante de su tiempo.

Asimismo, se ha demostrado que los establecimientos que distribuyeron la mayor cantidad de los instrumentos de Santiago Chazumba y Santa Catarina Minas fueron forjados por alemanes que se asentaron en Oaxaca y Puebla, lo

cual denota la constante comunicación que hubo entre ambos estados a pesar de haberse separado desde inicios del XIX. Aunque no fueran especialistas en el ramo musical (como ocurrió con El Gallo, El Golfo de México, La Casa de Londres y La Sorpresa), aquellos extranjeros sabían de la prosperidad de la venta de instrumentos y música, y usaron su capital para invertir en ello. Caso singular es el de Sommer Herrmann & Cía., pues, a pesar de ser una ferretería y mercería mayorista, se autodenominaba Repertorio de Música debido a la popularidad del término en aquella época, el cual fue forjado por sus coterráneos Agustín Wagner y Wilhelm Levien. También es relevante destacar que, aunque los comerciantes hayan sido primordialmente alemanes, los constructores fueron franceses, ya que éstos ostentaban la supremacía en la invención y producción de instrumentos musicales de viento a nivel mundial.

Lo expuesto hasta aquí es un primer punto de partida del que se derivan preguntas y tareas a retomar en futuras investigaciones. Por ejemplo, en el caso de Oaxaca, queda una búsqueda más a profundidad en acervos como el Archivo Histórico de Notarías o el archivo del Instituto de la Función Registral del Estado de Oaxaca, la cual permitirá conocer detalles como los nombres de los empresarios que estaban al frente de otras tiendas como El Golfo de México y Repertorio San Nicolás, así como el tipo de sociedad que conformaron para iniciar operaciones, que, hipotéticamente, proporcionarán información sobre los instrumentos musicales y demás insumos en los inventarios que se elaboraron al momento de disolverse las sociedades mercantiles. Esto puede ser muy útil para conocer los instrumentos, repertorios e insumos musicales. Por otra parte, falta averiguar sobre las marcas Cometa y Ancora grabadas en los instrumentos de Santa Catarina Minas y en las facturas de venta de la tienda El Gallo en las décadas de los años cuarenta y cincuenta. A manera de hipótesis, a finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, los instrumentos fabricados por Gautrot y Couesnon fueron los que dominaron en el mercado mexicano, pero más adelante llegaron otras marcas, quizá de bajo costo y de menor calidad, que fueron desplazando a las primeras.

Aunque las compañías extranjeras lograron integrarse con éxito al país mediante la música y el proceso de modernización, impulsado por el gobierno del general Porfirio Díaz, es importante mencionar que, en la configuración de una cultura musical específica, las comunidades tuvieron un papel muy activo y no actuaron de manera pasiva; por el contrario, se mostraron ávidas por conocer la música que sonaba en su tiempo y los archivos musicales así lo atestiguan, tanto las piezas de carácter sacro utilizadas en la liturgia como en los géneros seculares. ❁