

LA MÚSICA EUROPEA EN EL PROCESO DE TRANSCULTURACIÓN SOCIAL EN TLAXCALA (1890-1910)

European music in the process of social transculturation in Tlaxcala (1890-1910)

Marciano Netzahualcoyotzi Méndez
Universidad Autónoma de Tlaxcala, México

Resumen: La transculturación es un proceso histórico de larga duración que ha estado presente en una de las áreas rurales del altiplano central de México: Tlaxcala. Puesto que en el transcurso del primer tercio del siglo XVI los tlaxcaltecas conocieron las costumbres de los conquistadores españoles, se deduce el inicio de la alteración de su cultura *natural* por causa de la adopción de determinados géneros musicales provenientes del mundo occidental. Por fortuna, en las partituras acumuladas por los músicos de la familia Méndez del pueblo de San Bernardino Contla se constata la existencia de composiciones *populares* y *de arte* de distintas épocas y de origen europeo, a saber: la marcha, el pasodoble, el corrido, el jarabe, el bolero, el vals, la polca y el *schottisch*; asimismo, misas, arias, versos, rosarios y *stabats*.

Palabras clave: música popular, música *de arte*, pueblo, orquesta típica, baile, diversión.

Abstract: Transculturation is a long-lasting historical process that has been present in one of the rural areas of the central highlands of Mexico, Tlaxcala. Since in the course of the first third of the sixteenth century the Tlaxcaltecas knew the customs of the Spanish conquerors, then, the beginning of the alteration of their «natural» culture started because of the adoption of certain musical genres from the western world. Fortunately, in the scores collected by the musicians of the Méndez family of the town of San Bernardino Contla the existence of «popular» and «art» compositions from different eras and of European origin, namely: 'march', 'pasodoble', 'corrido', 'jarabe', 'bolero', 'waltz', 'polka' and 'schottisch'; Also, masses, arias, verses, rosaries and *stabats*.

Keywords: popular music, «art» music, village, typical orchestra, dance, fun.

1. A modo de introducción. La transculturación como proceso histórico

Cuando transcurría el primer tercio del siglo *xvi*, los españoles se establecieron en distintos centros de población de la naciente Nueva España (ciudades, pueblos y unidades económicas productivas), por lo que a la par de su práctica religiosa también trajeron sus costumbres. Con independencia de sus hábitos relacionados con los juegos de azar, concretamente las cartas y los dados (Viña Brito, 2016: 221), la música era parte vital de su vida cotidiana. Ya fuera en ceremonias religiosas o en reuniones sociales festivas, las primeras generaciones de hispanos practicaron sus cantos y bailes, motivo por el que, junto con los criollos, mestizos, indígenas y la población de color, incidieron en la conformación identitaria de la música mexicana. Entonces, si los tlaxcaltecas tuvieron contacto temprano con la cultura hispana, se presenta la posibilidad de inferir la gradual aceptación de la música occidental y, a la vez, la factibilidad de rastrear su trayectoria y trascendencia en la vida cotidiana de las comunidades rurales. Sin lugar a duda, los géneros musicales europeos influyeron en la construcción del llamado mestizaje cultural.

Después del primer contacto entre españoles e indígenas, el territorio mesoamericano vio el establecimiento del nuevo sistema de gobierno sustentado en los principios de autoridad de los conquistadores. Si la meta era la construcción de una sociedad cimentada en la idiosincrasia de los españoles, téngase en cuenta que en el proceso se introdujeron algunos comportamientos y actitudes del pensamiento indígena, concretamente en el ámbito de la composición musical y el canto. Ante esta realidad no debe extrañarnos que las autoridades españolas reportaran las supuestas ejecuciones de ciertos ritmos bailables que atentaban contra las *buenas* costumbres de las familias acomodadas (Saldívar, 1934: 179). En tal caso, si durante las diversiones, ya fueran públicas o privadas, ocurrían comportamientos *inmorales*, lo más probable es que se aprobaran normativas prohibitivas que al paso del tiempo abrieron paso a la clandestinidad. A partir del archivo particular del músico Cástulo Méndez interesará aquí identificar los géneros musicales más comunes de la sociedad virreinal y constatar las continuidades de aquellos en la última década del siglo *xix* y la primera del *xx*. Consideremos que los tiempos de diversión eran una parte trascendental en la vida diaria de los novohispanos.

Tomando como referente el inicio del período virreinal es posible identificar la utilización de instrumentos de cuerda y aliento (*Suma y epíloga*, 1994 [1588-1590]: 118)¹ y, por ende, la deducción de que las creaciones e interpretaciones de los músicos españoles las retenían en partituras o, en situaciones excepcionales, en la memoria. Ya que la música escrita garantiza su preservación, es probable que las partituras se encuentren en los acervos parroquiales, las

1. En la misma página de la obra citada se anota que en el siglo *xvi* los religiosos seleccionaban a los indios para «que oficien las misas y dependen canto de órgano y a tañer flautas y otros instrumentos de música».

bibliotecas antiguas o, incluso, en los hogares de los músicos rurales. En este contexto, se destaca el hecho de que los músicos de la familia Méndez, originarios del pueblo de San Bernardino Contla, estado de Tlaxcala, han guardado más de un centenar de partituras que corresponden al último cuarto del siglo xix y las tres décadas iniciales del xx; hecho que supone una excelente oportunidad para conocer los géneros musicales que se interpretaban en los microespacios tlaxcaltecas (pueblos, barrios, fábricas, fincas y demás centros de población).

A la par, si consideramos que en las grandes ciudades penetraban con más *libertad* los nuevos géneros de músicaailable, ¿qué pasaba en los pueblos novohispanos de la provincia de Tlaxcala? Para conocer sus particularidades debemos tener en cuenta que la música es un buen paliativo para aminorar los efectos de los desajustes sociales, situación que me conlleva a suponer la gradual aceptación de los ritmos traídos por los españoles y, en el curso del siglo xix, los de origen francés, inglés y alemán (Miranda, 2013: 43).

Respecto a los efectos de la primera oleada *transcultural* (Miampika, 2005: 15-16)² del siglo xvi, las evidencias corroboran que a partir del año 1519 los tlaxcaltecas materializaron su conexión con las pautas de vida del mundo occidentalizado e, inevitablemente, experimentaron la alteración de su cultura *natural* o *auténtica* (Smith, 1991: 156).³ A la vez, si el mestizaje fue un resultado biológico inmediato de la colonización hispana, es de suponer que algunas familias ocuparan posiciones de privilegio social y económico, tal cual la de Diego Muñoz Camargo, por lo que en la década de 1570 uno de sus hijos, Juan Muñoz Navarro, se desempeñaba como «músico de tecla y vihuela. Es organista, enseña a leer y a escribir y a todas estas artes liberales» (*Suma y epíloga*, 1994 [1588-1590]: 166). No obstante el privilegio, en algún momento los indígenas aprendieron a leer las escalas de la música europea y, ya fuera por el conocimiento del alfabeto español o por sus habilidades empíricas, adoptaron los géneros musicales de los conquistadores.

2. Población y sociedad

A pesar de que al inicio del sistema de gobierno español se dificulta el conocimiento de las cifras de población, hacia 1545 la sociedad tlaxcalteca estaba conformada por los indígenas, «españoles, negros, mestizos y mulatos» (*Suma y epíloga*, 1994 [1588-1590]: 203). Para el año de 1793 la provincia de Tlaxcala tenía 59.177 habitantes, de los cuales los indígenas representaban el 72% (42.878), los españoles eran el 13,56% (8.021), las castas, el 12,68%, y el resto de los europeos, el 0,09% (Pietschmann, 1983: 237). Aunque la superioridad numéri-

2. La transculturación se entiende como el momento de contacto o choque entre hispanos y pueblos americanos. El resultado es el mestizaje cultural de las sociedades dominadas.

3. En contraposición con la cultura *artificial* o de imposición de costumbres de las clases colonizadoras, tal cual los españoles, se opone la cultura *natural* o modo auténtico de vida de las sociedades mesoamericanas.

ca corresponde a los naturales, en algún momento adoptaron, o imitaron, las dinámicas de vida de los españoles.

Al concluir el año de 1879 se contabilizaron 138.988 habitantes: el 55,53%, indígenas (77.193), y el 44,46%, blancos (61.795).⁴ Si bien esta tipificación se determinó por el color de la piel, tengamos en cuenta que, en el caso de México, el asunto del blanqueamiento no estuvo condicionado por la entrada masiva de población europea, sino por «la expansión de la exportación agrícola» (Gudmundson, 1986: 312). No obstante, los efectos de los enclaves con el exterior fueron heterogéneos por el hecho de que, en 1892, el estado de Tlaxcala apenas tenía un centenar de extranjeros (Velasco, 1998 [1892]: 12), provenientes de Estados Unidos, España, Francia, Inglaterra y Alemania.⁵

Aun cuando en la década de 1870 se determinó el *ideal* del blanqueamiento de la población, difícilmente se podía sostener esta estratificación *oficial*, ya que en 1887 únicamente se registraron 43.273 (27,87%) habitantes de *raza blanca* frente a 111.598 (72,12%) indígenas (*Memoria de la Administración Pública*, 1888: 12). En lo tocante al escenario económico, las autoridades afirmaban que la «mayoría de habitantes del Estado se dedica a la agricultura, de preferencia al cultivo del maíz, trigo, cebada, frijol, haba, arvejón y maguey de pulque» (Velasco, 1998 [1892]: 118). Considerando a los trabajadores de la industria textil, el comercio y los servicios, se derivan los siguientes espacios de hábitat: ciudades (2), pueblos (117), barrios (60), villas (3), haciendas (136), ranchos (188) y fábricas (5) (*Memoria de la Administración Pública*, 1888: 34).

Ante este escenario de estratificación poblacional y laboral es posible deducir que el proceso de aculturación ocurriera con mayor regularidad y aceleración en la población indígena; motivo por el que las autoridades civil y religiosa se propusieron normar las diversiones y, según sus criterios, reprimirlas. Como muestra de los momentos de regocijo e intervención de las autoridades judiciales, en 1884 un agente de policía acudió a la fábrica de textiles de Manuel Conde para verificar «un baile dispuesto por los operarios»,⁶ y en el mes de abril de 1893 el juez de la misma factoría constató la realización de «un baile [...] en el salón de la escuela».⁷ En cuanto al escenario campestre, en 1887 un jornalero de nombre Antonio Escárcega afirmó que «iba al baile a la casa de doña Ocotlan del Barrio de Tlachco».⁸ Ya fuera en uno u otro lugar, la diversión era el complemento de la vida cotidiana, de modo que los participantes podían disfrutar la música de *moda*

4. «Cuadro estadístico de la población del Estado de Tlaxcala», en *El Estado de Tlaxcala. Órgano Oficial del gobierno*, tercera época, núm. 62, Tlaxcala, 30 marzo de 1879.

5. La muestra corresponde a la fábrica de textiles San Manuel, municipio de Santa Cruz. En: *Estadística del estado de Tlaxcala (1888)*, Archivo Histórico del Estado de Tlaxcala (AHET), Fondo Histórico, Sección Siglo XIX, Serie sin clasificar, Año 1888, Caja 22, Exp. 1.

6. El nombre formal era La Trinidad y estaba ubicada en el pueblo de Santa Cruz, Tlaxcala. Archivo Histórico Municipal de Santa Cruz (AHMSC), Fondo Siglo XIX, Sección Juzgado, Año 1884.

7. En La Trinidad había un juez merino de nombre Francisco de P. Fernández, y era el encargado de intervenir en los pleitos internos de los trabajadores. AHMSC, Fondo Siglo XIX, Sección Juzgado, Año 1894.

8. El registro existe por la agresión sufrida por Escárcega de parte del hacendado Antonio Fernández de Lara, en *Reporte judicial*. AHMSC, Fondo Siglo XIX, Sección Juzgado, Año 1887.

y, al parecer, eran en demasía *atrevidos* para la moral de las sociedades del virreinato y el México independiente.

Dado que la diversión siempre ha sido una necesidad social, se comprende que los músicos ocupasen un papel central en el entorno campirano y, por efecto de la moderna vida comercializada, que se adoptara la música proveniente del extranjero. Incuestionablemente, la transculturación era una nueva forma de vida que avanzaba *sigilosamente* en un medio rural.

3. La relación entre la religión y la música *de arte*

Como parte del contexto histórico evolutivo de la música se identifican dos vertientes: la *de arte* y la *popular*. Para ciertos especialistas, la música *de arte* se crea «no con el objetivo directo de obtener un éxito comercial, sino con el de crear algo de elevado valor estético» (Malmström, 1998: 9). Si bien algunos músicos destinan sus composiciones para un público *culto*, lo cierto es que otros dirigen la creatividad e inspiración a los sectores *populares*. Sin caer en la generalización, tal parece que los sectores sociales empobrecidos han sido los más propensos a aceptar los géneros rítmicos *simples*, razón por la que se conforma la *masificación* o *popularización* de la música. Esta tendencia se constata que existe en el fin del virreinato (1821), se mantiene en la vida republicana decimonónica y se continúa hasta mediados del siglo xx (Sánchez, 2013: 449-455).⁹

Ya que la estratificación de las clases sociales se encuentra presente a lo largo de la historia de México, es posible inferir que los *acomodados* asistían a los conciertos sinfónicos u operísticos de los más importantes compositores europeos y, en situaciones de diversión, a los lujosos salones de baile. En cambio, las clases bajas, más adeptas a las composiciones simples, preferían reunirse en los lugares públicos (cantinas y pulquerías), en los espacios familiares o en los centros de trabajo. Sin embargo, tal vez sin el debido conocimiento, cuando los lugareños de las comunidades rurales tlaxcaltecas se concentraban en los espacios religiosos por motivos fúnebres o alegóricos, los músicos y cantores interpretaban misas, arias, *stabats*, motetes y rosarios de las autorías de Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Felice Anerio y otros.

Para dimensionar el efecto social de lo *popular*, a la vez que el avance de la aculturación, lo conveniente es partir del universo micro y relacionarlo con el contexto macro. Entonces, si la música extranjera era la predominante es probable que las partituras de aquellos ritmos de *moda* llegaran a los repertorios de los músicos locales y, como efecto paralelo, se produjera la alteración de la cultura nativa. Es justo en este proceso en el que participan los músicos de la familia Méndez, concretamente al ofrecer sus actuaciones a los habitantes de su pueblo de origen, San Bernardino Contla, y comunidades aledañas.

9. El gobernante que enlaza la transición de los siglos xix al xx es el presidente Porfirio Díaz (1877 a 1911).

A partir de las evidencias relacionadas con la familia Méndez considero la probabilidad de que su historia en el ámbito musical se iniciara en 1870, cuando, a los 10 años de edad, el niño Cruz dominaba la lectura y la escritura.¹⁰ En su vida adulta, don Cruz Méndez atestiguó los nacimientos de sus hijos Cástulo Félix y Tomás, el primero el 26 de marzo de 1893 y el segundo en 1898.¹¹ Previo al término del siglo XIX don Cruz tenía 38 años y su actividad laboral se sustentaba en el tejido de cobijas de lana. Su esposa, de 28 años, se llamaba Guadalupe Cocoltzi y se dedicaba a las labores domésticas. Tal vez por el deseo de don Cruz o el gusto de sus hijos, nos consta que los niños Cástulo y Tomás ya habían aprendido a tocar el clarinete, la flauta o el violín entre los años 1903 y 1908. Dadas las condiciones familiares, además de que en 1884 Carlos Curti había fundado la afamada orquesta Típica Mexicana (Sánchez, 2013: 452), parece probable que en algún momento de la década de 1900 don Cruz hubiera formado su propio grupo u orquesta típica de pueblo.

En el entendido de que en la segunda década del siglo XX la agrupación de los Méndez brindaba actuaciones públicas y privadas, lo notable es que desde el último cuarto del siglo XIX don Cruz también acudía a la parroquia de San Bernardino de Siena para acompañar con música sacra las celebraciones de misas. De esto quedó constancia en un par de partituras de los años 1875 y 1886, al anotarse las interpretaciones de los *Versos de 8º tono* del músico español Félix Antonio Máximo Lopez;¹² los *Oficios de difuntos números 3, 4, 6 y 9*; el *Cristus factus est pro nobis*; la *misa a tres*; el *Stabat Mater*; y otras composiciones registradas en el cuadro 1. Sin duda alguna, la música y los cantos religiosos posibilitaban la continuidad y consolidación del dogma católico.

Al mismo tiempo, en otras partituras se constata la existencia de la música de entretenimiento (el corrido, el jarabe, el bolero y el pasodoble) y, conforme avanza el siglo XIX, la adopción de otros ritmos provenientes de Europa: la marcha, el vals, la polca y el *schottisch* (chotis) (Madrid, 2010: 230). Siendo así, es evidente que los músicos mexicanos de cualquier rincón del país solían arreglar, o en todo caso copiar, los géneros provenientes del Viejo Continente. Al inferirse que en México se aceptaba la música de moda sin *impedimento* alguno, no debe sorprendernos que la llamada «identidad musical nacional» se haya construido a partir de los compases provenientes del extranjero. Indudablemente, en los momentos de ocio la música popular era vital para el entretenimiento y la diversión (Briggs y Burke, 1991: 153).

10. El cálculo se sustenta en la probabilidad del año de nacimiento: 1860.

11. Bautizo de Cástulo Félix, en «México, Tlaxcala, registros parroquiales, 1576-1994», database with images, FamilySearch.org., y Registro de Tomás Méndez (1898), en «México, Tlaxcala, Registro Civil, 1867-1950», database with images, FamilySearch.org. (consulta: 30 de septiembre de 2019).

12. Sus primeras obras publicadas se registran en 1761 y se intitulan *Las abejas: tonadilla nueva a tres* y *Los andaluces: tonadilla nueva a dúo*. Véase la base de datos de la Biblioteca Nacional de España (<http://datos.bne.es/persona/XX966316.html>) (consulta: 6 de abril de 2020).

Cuadro 1. Obras sacras de compositores europeos.

Nombres de las obras	Autores
<i>Oficios de difuntos números 3, 4, 6 y 9</i>	Pieza musical escrita en 1603 por Tomás Luis de Victoria (ca. 1548-1611)
<i>Misa a tres por D. A. Valle</i> (arreglista o copista)	Posiblemente sea la Misa en C mayor, «Misa de Coronación», <i>Kyrie eleison</i> de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
<i>Misa por L. Cerrutti</i> (arreglista o copista)	Identificada como la Misa en C mayor, «Misa de Coronación», <i>Kyrie eleison</i> de Wolfgang Amadeus Mozart
<i>Versos de 8° tono por Cayetano Reyes</i> (arreglista o copista)	Pieza musical conocida como el <i>Quarto juego de versos de octavo tono</i> de Félix Antonio Máximo López (1742-1821)
<i>Versos de 8° tono de Bustamante</i> (copista)	Pieza musical conocida como el <i>Quarto juego de versos de octavo tono</i> de Félix Antonio Máximo López
<i>Versos de Camacho</i> (arreglista o copista)	Pieza musical conocida como el <i>Quarto juego de versos de octavo tono</i> de Félix Antonio Máximo López
<i>Cristus factus est pronobis</i> (arreglo de J. Hartman)	Composición original de Felice Anerio (1560-1614)
<i>Stabat Mater</i> (arreglo de J. Hartman)	Debido a la ausencia del nombre de este himno, considero que el autor es Gioachino Rossini (1792-1868)
<i>Aria o canto para una sola voz</i> (arreglista o copista Campanoni)	Por la inexistencia del nombre del aria, es probable que el autor sea Johann Sebastian Bach (1685-1750)
<i>La Pasion motete núm. 1</i>	Composición original de Tomás Luis de Victoria (1548-1611)
<i>Rosario</i>	Composición perteneciente al <i>Ave verum corpus</i> del austriaco Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
<i>Ave María de Adolphe F. Wouters</i> (arreglista o copista)	Composición de Franz Peter Schubert (1797 a 1828). Adolphe-François Wouters (1849-1924) es originario de Bruselas

Fuente: Archivo particular de partituras del músico Cástulo Méndez Cocoltzi (APP-CMC) y Base de Datos de la Biblioteca Nacional de España (www.bne.es) (consulta: 6 de abril de 2020).

4. La primera oleada de la música popular

En el entendido de que en el transcurso de los trescientos años de dependencia española y los primeros ochenta años de vida independiente se cimentaron las bases de la división de las clases sociales, lo conveniente es la argumentación de la *aculturación* provocada por los géneros musicales que se introdujeron en los centros de población urbanos y rurales.

La marcha

A pesar de sus remotos antecedentes, en los tiempos del Renacimiento y la Ilustración la marcha se dividió en militar, fúnebre, triunfal, nupcial y procesional (Denizeau, 2005: 117). Más aún, un selecto grupo de compositores europeos (Haendel, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Wagner y Verdi) cultivaron la marcha *culta* (Latham, 2008: 914). Pero, por necesidad de legitimación política, la marcha militarizada se convirtió en la preferida de los gobernantes que enfrentaban conflictos bélicos.

En cuanto a las naciones hispanoamericanas, se conoce que en México existe uno de los primeros registros relacionados con la presencia de la marcha; concretamente en un momento cercano a la conclusión de la guerra contra los Estados Unidos. Justo en el año de 1849 un músico austriaco de nombre Henri Herz interpretó «una marcha militar, dedicada a México, sobre una letra patriótica» (Mayer-Serra, 1941: 34). Es posible que este suceso haya marcado las pautas relacionadas con el reconocimiento de los momentos gloriosos y la valentía de los *héroes*; de ahí la necesidad de que la marcha heroica se popularizara y los músicos rurales la hicieran suya.

Como evidencia de esa apropiación, en el repertorio de los Méndez se constata que desde la última década del siglo XIX se interpretaba un tema de exaltación patriótica, *Puebla heroica*. Y, como parte de las *ceremonias cívicas oficiales* memorables de incidencia nacional y local, se destacan *El centenario de Hidalgo*, *Lázaro Cárdenas* y *General Adolfo Bonilla* (cuadro 2).¹³ También llama la atención que *Chapultepec* haya sido grabada en 1910, *Lindas poblanas*, en 1915, y la *Guardia blanca*, en 1922.¹⁴ Los nueve títulos restantes registrados en el cuadro 2 se sustentan en inspiraciones dedicadas a lugares, mujeres y, como parte de la continuidad de la influencia extranjera, una melodía intitulada *Reviens of reviens*.¹⁵ Si bien la marcha se mantuvo en el gusto de los tlaxcaltecas, los compositores continuarían creando canciones asociadas con el *sentir* popular. Un gran legado que difícilmente se olvidaría.

El pasodoble

La principal característica del pasodoble es su asociación con la fiesta de los toros, por lo tanto, su arraigo en España y sus virreinos (Silva Berdús, 2008: 16).¹⁶

13. Me parece que el tema de Bonilla fue una dedicatoria por haber participado en la revolución de Tlaxcala y haber ocupado el cargo de gobernador (1933 a 1937). Véase *Propaganda de Lupe Vals para piano por José M. Islas*, en APP-CMC.

14. Las fechas de grabaciones se encuentran en Discography of American Historical Recordings, s.v. «Victor matrix O-441. *Chapultepec* / Banda de Policía de México»; «Victor matrix B-16051. *Lindas poblanas* / Banda Rodríguez [i.e., Victor Band]» y «Victor matrix B-32663. *La guardia blanca* / International Band».

15. Aunque en el título se combinan palabras en francés e inglés, en 1916 se grabó una canción en francés titulada *Reviens*, del compositor Henri Christiné, en Discography of American Historical Recordings, s.v. «Columbia matrix 44262. *Reviens* / J. H. Thibaudeau».

16. Para el caso de España, el mismo autor enfatiza que en el transcurso del siglo XIX el pasodoble adquirió la singularidad de ser «callejero, popular, castizo, retozón y danzarín» (Silva Berdús, 2008: 26).

A pesar de que la diversión taurina en la Nueva España se inició casi a la par de la conquista espiritual del siglo *xvi*, es probable que su definición como género musical haya ocurrido a finales del siglo *xviii* (Rangel, 1924: 230). Al llegar a la década de 1890, el pasodoble ya formaba parte del folclore popularailable, pues en el catálogo de la Banda del Batallón del estado de Guanajuato (Mercado Villalobos, 2016: 12) se interpretaba una canción llamada *Le Franc* (Mercado Villalobos, 2016: 12).¹⁷ Incuestionablemente, la población de cualquier condición social determina la popularización de los géneros musicales; más aún si los mensajes se asocian con momentos de alegrías o nostalgias. No olvidemos que en este proceso de expansión del pasodoble participó la típica de los Méndez, concretamente por incluir 31 piezas en su catálogo musical.

A pesar de las omisiones de los compositores, las canciones más comunes tratan temas relacionados con los cuarteles militares y las acciones de los caudillos de la revolución y la posrevolución (*Treinta treinta, 33ª Jefatura de Operaciones en la República, 59 regimiento, Sin novedad en el fuerte, El país de la metralla, Los candidatos, Obregón en Tabasco y El zopilote*).¹⁸ Otros contenidos se especializan en la fiesta brava, las mujeres y el entorno cotidiano. Los títulos taurinos, algunos de autores españoles, son: *Pepete, Viva Sevilla, Tierra-oro-sangre y sol, Balderas* (Salas Alonso, 2004: 1), México taurino, *Balolo y Alma andaluza*. Las siguientes inspiraciones refieren la vida diaria: *Olanda, Saludo a México, Águila mexicana, Fuentes, Modistillos y estudiantes, Salud mixtecos y México lindo*, entre otras. Ya sea por atracción física o por estimación personal, se escribieron también: *Morena, Filomena, Luisa, Tuya* y, con dedicatoria a Lolita Villegas, los filarmónicos Isidoro Hernández y J. Castellanos compusieron *Lolita*.¹⁹

En vista de que la diversión continuaría diversificándose con el ingreso del corrido, se preveía que las autoridades inquisitoriales evitaran los mensajes de desprestigio contra las clases *acomodadas* como ya veremos más adelante.

El corrido

Si en el siglo *xv* los músicos cortesanos españoles ya habían definido el *romance*²⁰ como un género musical y consideramos que en el siglo *xvi* este habría llegado al Nuevo Mundo, su estructura compositiva pudo influir en el nacimiento del corrido (Mendoza, 1997 [1939]: 4-17). No obstante la dificultad de rastrear su práctica desde el inicio del virreinato novohispano, en el siglo *xviii* se registraron las primeras letras del corrido; específicamente en los «muchos manuscritos que se denunciaban a la Inquisición» (Saldívar, 1934: 240). Como este gé-

17. También se incluía la mazurca *Carmencita*, la fantasía *Mariva*, el mosaico *Marta* y la danza *Lejos de ti*.

18. La grabación fue realizada en 1926, en Discography of American Historical Recordings, s.v. «Victor matrix BVE-35689. *El zopilote* / International Band».

19. Biblioteca Digital Hispánica (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000141535&page=1>) (consulta: 29 de abril de 2020).

20. En el *Cancionero de Palacio* se concentran 469 piezas musicales polifónicas. Véase: *Cancionero de Palacio* (Ms. 2653). Biblioteca de la Universidad de Salamanca (www.cervantesvirtual.com/obra/cancionero-de-palacio-ms-2653/) (consulta: 29 de abril de 2020).

nero también fue desarrollado por los compositores de la clase empobrecida, seguramente sus letras develaban situaciones de la vida cotidiana que incomodaban a los privilegiados (Saldívar, 1934: 241).²¹ Ante el problema de las *injusticias* sociales no es extraño que, en los momentos más convulsivos de los siglos XIX y XX, el corrido se mantuviera en el gusto de los mexicanos, aunque, al parecer, en la clandestinidad, por causa de la censura política. Para contrarrestar las medidas de restricción ocurrió un viraje hacia el romance amoroso, situación que explica por qué en el repertorio de los Méndez únicamente existe la partitura intitulada *Jarochita veracruzana* (cuadro 2).

Cuadro 2. Los géneros de la música popular practicados en el virreinato.

Géneros	Nombres de las piezas musicales
Marcha	– <i>Puebla heroica*</i> , <i>El centenario de Hidalgo*</i> , Lázaro Cárdenas*, <i>Chapultepec*</i> y <i>General Adolfo Bonilla</i> (José M. Islas) – <i>Guardia blanca*</i> – <i>Lindas poblanas*</i> , <i>Isabelita*</i> , <i>Victoria*</i> – <i>Chihuahua alegre*</i> , <i>Jalapa*</i> , <i>Tampico*</i> , <i>Mi mascota*</i> , <i>La selva*</i> , <i>Gratos recuerdos*</i> – <i>Marcha núm. 5*</i> , <i>Reviens of reviens*</i>
Total: 17	
Pasodoble	– <i>Treinta treinta*</i> , <i>33ª Jefatura de Operaciones en la República*</i> , <i>59 regimiento*</i> , <i>Sin novedad en el fuerte*</i> , <i>El país de la metralla*</i> , <i>Los candidatos*</i> , <i>Obregón en Tabasco*</i> y <i>El zopilote</i> (Zenón H. Flores) – <i>Pepete</i> (Juan Solano), <i>Viva Sevilla</i> (Isidoro Hernández), <i>Tierra-oro-sangre y sol*</i> , <i>Balderas*</i> , <i>México taurino*</i> , <i>Balolo*</i> y <i>Alma andaluza*</i> – <i>Saludo a México*</i> , <i>Águila mexicana*</i> , <i>Fuentes*</i> , <i>Modistillos y estudiantes*</i> , <i>Salud mixtecos*</i> , <i>México lindo*</i> , <i>Huerto de mi hogar*</i> , <i>Ecos del sur*</i> , <i>Cosita*</i> , <i>México a Cuba*</i> y <i>Holanda**</i> [sic] (Juan Solano y Francisco Naranjo) – <i>Lolita</i> (Isidoro Hernández y J. Castellanos), <i>Luisa*</i> , <i>Morena*</i> , <i>Filomena*</i> y <i>Tuya*</i>
Total: 31	
Corrido	– <i>Jarochita veracruzana*</i>
Jarabe	– <i>Jarabe tapatío*</i> y <i>Jarabe mexicano (El mahuizotl)*</i>
Bolero	– <i>Llora una guitarra</i> (Belisario de Jesús García de la Garza), <i>Ídolo roto</i> (G. G. Lozada), <i>Amor chiquito</i> , <i>Puñalada*</i> , <i>Veracruzana*</i> , <i>Suplicante*</i> , <i>Pescadora*</i> , <i>Corazón</i> , <i>no llores*</i>
Total: 8	

Observaciones: *Autores desconocidos. **El título correcto podría ser *Olé, olá y olanda*.

Fuente: APP-CMC y Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España (www.bne.es) (consulta: 29 de abril de 2020).

21. Considérese que en el año de 1773 se escribieron los romances *Gozos al reverendísimo, excelentísimo y eminentísimo señor don tabilla de chocolate* y *Romance que una monja Catarina cantaba alegre a la muy deseada partida del Illmo. Señor fuero*.

El jarabe

Conocido y practicado en España desde el siglo xv, el jarabe es otro de los géneros de *moda* que llegó a la Nueva España (Saldívar, 1934: 257). Entre los documentos inquisitoriales del Santo Oficio, el de 1750 («Proceso contra el P. Fr. Luis Martínez, morador en el Convento de Tematlac, por proposiciones») es una de las evidencias que corrobora la aparición de «los primeros jarabes nuestros, hechos al modo español, [...] y posteriormente a fines del mismo siglo, cuando tomó la forma y caracteres de música vernácula nuestra» (Saldívar, 1934: 257). Este ritmo bailable, alegre y contagioso fue bien aceptado por la clase empobrecida de Jalisco y Michoacán, por lo que pasó a formar parte de sus costumbres festivas.

Sin embargo, el arraigo no correspondía del todo con la *supuesta* popularidad por el hecho de que la canción intitulada *Jarabe tapatío* se limitó a las áreas occidental y central del país y, de incidencia aún más regionalizada, el *Jarabe mexicano* o *Mahuizol* se disfrutaba en algunas comunidades del centro-sur de Tlaxcala. Esta situación nos lleva a considerar las medidas restrictivas de las autoridades gubernamentales y/o religiosas virreinales, como la del corregidor que afirma «que el baile de la *Cosecha* lo es verdaderamente del diablo por lo provocativo y deshonesto de sus mudanzas» (Saldívar, 1934: 258).²² Ante este escenario de criterios subjetivos me parece que el recurso de los músicos fue la clandestinidad; es decir, la interpretación de cualquier jarabe pero en espacios públicos reservados y/o familiares, con el fin de divertir a los asistentes. Resta decir que el *Jarabe tapatío*, tal vez escrito en 1850 (Pareyon, 2007: 531), se convirtió en uno de los iconos del folclore jalisciense y, al paso de los años, en uno de los temas de la llamada identidad nacional. Y algo similar ocurrió en Tlaxcala con la regionalización del *Jarabe mexicano* (cuadro 2).

Mientras la marcha, el pasodoble, el jarabe y el corrido se afianzaban en los distintos estratos sociales, otro género venía en camino: el bolero. A pesar de que su entrada ocurrió en el siglo xviii, las autoridades lo calificaron como «controvertido» y «subversivo».

El bolero

Hacia mediados del siglo xviii la sociedad española bailaba y cantaba al ritmo del bolero (Rodríguez Calderón, 1807: 7-8),²³ lo que nos hace suponer que en poco tiempo ocurrió la misma vivencia en la Nueva España (Saldívar, 1934: 260). Como todo lo novedoso, los novohispanos solían disfrutar la cadencia rítmica del bolero popular y, a la vez, podían aprovechar la oportunidad para dedicar

22. Adicionalmente, Saldívar menciona que el *Jarabe gatuno* desató enojos por considerarse «indecente, disoluto, torpe y provocativo [...] y beben en él con las coplas, acciones, gestos y movimientos el veneno mortal de la lascivia por los ojos, oídos y demás sentidos, cuantos lo bailan y lo presencian» (Saldívar, 1934: 277).

23. El *bolero* se dividió en popular y clásico. Entre los músicos creadores de boleros clásicos se encuentran: F. Liszt, con *Gastibelza* (1844), H. Berlioz, con *Zaïde* (1845) y F. Chopin, con *Bolero*, op. 19 (1833).

«alguna copla alusiva a distintos temas» (Saldívar, 1934: 265); por consiguiente, la canción *Pan de jarabe*, de mediados del siglo XVIII, se distinguía por los «versos en tanto grado deshonestos que he tenido que quemar los que se me han entregado» (Saldívar, 1934: 269). Más allá de los contenidos de denuncia social, al final del siglo XIX los compositores mexicanos, influidos por el bolero cubano (Sánchez, 2013: 482),²⁴ se inclinaron por la nostalgia romántica y amorosa. Como efecto, al paso de las tres primeras décadas del siglo XX el bolero se definió como *mexicano*.

A pesar del arraigo colonial del bolero, en el acervo de los Méndez únicamente aparecen ocho temas, que pertenecen a las tres décadas iniciales del siglo XX y presentan como distintivo la fractura de su esencia rebelde contra el *statu quo* de las élites político-económicas y su preferencia por la nostalgia romántica. Entre los datos interesantes, están los siguientes: en 1929 se grabó la canción *Llora una guitarra*, y en 1940, *Amor chiquito*; y en 1935 se realizó la grabación de *Ídolo roto* y, a la par, el tema *Puñalada*.²⁵ Por mala fortuna se desconocen los compositores de *Veracruzana*, *Suplicante*, *Pescadora* y *Corazón, no llores* (cuadro 2). Como muestra del desarrollo e impulso del bolero, en la década de 1930 la radiodifusora XEW programaba a los «artistas de la talla de Agustín Lara, Toña La Negra y María Luisa Landín» (Linero Montes, 2008: 185; Mejía Prieto, 1972: 50). Indiscutiblemente, los recursos tecnológicos incidieron en la popularización y masificación de la música.

Tras la independencia de México en 1821 fueron introduciéndose en el país otros géneros de música europea.

5. La segunda oleada de la música popular de Occidente

Teniendo en cuenta que los españoles inculcaron sus géneros musicales en sus áreas de dominio territorial, otro peculiar proceso de alteración cultural ocurrió en el transcurso del siglo XIX con la entrada al territorio mexicano de la música de Francia, Alemania e Inglaterra. Como efecto de sus hegemonías culturales, en el ámbito de la música popular también estos países lograron extender sus ritmos y cantos del momento o de *moda*: el cadencioso vals y los sui géneris compases de la polca y el *schottisch*. Diferenciado de la injerencia directa de los colonizadores, esta *otra* forma de conquista cultural ocurrió en situaciones de intervencionismo militar, intercambio comercial, visitas de viajeros, estadías por motivos educativos en el extranjero o, tal vez, fortuitamente. Cual haya sido el caso, lo incuestionable es que la música de la segunda oleada aceleró el pro-

24. El pionero del bolero en Cuba fue José Pepe Sánchez, con la canción *Tristezas* (1883). Este género ingresó por Veracruz, Tabasco, Campeche, Yucatán y, como destino obligado, la ciudad de México.

25. Véase Discography of American Historical Recordings, s.v. «Victor matrix XVE-53148. *Llora una guitarra* / Quinteto Mérida»; «Decca matrix DLA 2173. *Amor chiquito* / Aurora y Leonor»; «Victor matrix BVE-86395. *Ídolo roto* / Orquesta Pedro Vía» y «Decca matrix 61283. *Puñalada* / Ricardo C. Lara».

ceso de aculturación. A la vez, si la estructura compositiva de los géneros estaba destinada al entretenimiento de cualquier sector social, me parece que la finalidad era conquistar el gusto de las mayorías que, por lo regular, estaban conformadas por las clases de escasos recursos económicos.

El vals

Según las evidencias, en la Francia del siglo XVIII el vals «se tocaba y bailaba porque estaba de moda» (Saldívar, 1934: 178; Pajares Alonso, 2010: 362),²⁶ por lo que pudo haber llegado a la Nueva España en el lapso de 1810 a 1815. Tal vez por su entrada fortuita, en un principio quienes «lo defienden y ejecutan no son tan solamente hombres vulgares y dados a la libertad, más también sujetos de distinción y carácter» (Saldívar, 1934: 179). Aun cuando al paso del tiempo este baile se volvió elitista, sobre todo por el toque de elegancia de parte de los aristócratas, en la época del porfiriato las clases bajas aún lo bailaban. Ya fuera en el mundo urbano o en el rural, el vals revelaba las distancias entre la pobreza y la opulencia.

Tomando como referencia las partituras disponibles en una zona rural, es posible advertir que las composiciones se distinguen por la diversidad de temporalidades. En el cuadro 3 se identifican los vales que corresponden a la época del mandato de Porfirio Díaz: *Carmen*, *Rosalía*, *Río Rosa*, *Duda*, *Ojos de juventud* y *Morir por tu amor* (*Diez Grandes Valses*, 2012: 1). Otro compositor de la misma generación, José María Islas, promocionó en 1909 una de sus creaciones, intitulada *Lupe*.²⁷ Y, conforme a las temporalidades de nacimientos de los autores, he considerado las siguientes composiciones como parte del legado cultural del porfiriato: *Divina mujer*, *María Elena* y *Ana Hardin*.

Asimismo, debemos tener en cuenta que existen otros 26 títulos que, por mala fortuna, carecen de los nombres de sus compositores y de las épocas en las que se escucharon. Como alternativa, al agrupar los nombres de las canciones logré identificar una tendencia preferencial por las desilusiones o ilusiones amorosas hacia las mujeres; tal cual: *Gabriela*, *María Lucila*, *Juanita*, *María*, *Elsa*, *Beatrix*, *Santa María* y *Rosa del sur*, entre otros. De 17 canciones asociadas con la admiración a la naturaleza y los sentires personales, únicamente refiero: *Corazón roto*, *Farolito*, *Admonición*, *Soñando el baile*, *Rosas redivivas* y *Noche estrellada* (cuadro 3).

A este cadencioso movimiento de cuerpo se sumaría otro de mayor vitalidad: la polca.

26. Se conoce que a finales del siglo XVIII el vals se practicaba en algunas zonas de Alemania, Austria y Francia. Al inicio del siglo XIX alcanzó una gran popularidad por toda Europa.

27. Véase *Propaganda de Lupe Vals para piano por José M. Islas*, en APP-CMC. También se anotaron: *Alma mexicana*, *Mis güeritas*, *Sueños de amor en una noche de invierno*, *Grandeza del alma* y *Sueño de artista*, entre otros.

Cuadro 3. Los nuevos géneros de música popular europea del siglo XIX.

Géneros	Nombres de las piezas musicales
Vals	<p>Creaciones del período porfiriano:</p> <p>– <i>Carmen</i> (Juventino Rosas), <i>Rosalía</i> (Quirino Mendoza y Cortés), <i>Río Rosa</i> (Alberto M. Alvarado), <i>Duda</i> (Ricardo García de Arellano), <i>Ojos de juventud</i> (Arturo Tolentino), <i>Morir por tu amor</i> (Belisario de Jesús García) y <i>Lupe</i> (José María Islas)</p> <p>Creaciones de la segunda década del siglo XX:</p> <p>– <i>Divina mujer</i> (Jorge del Moral), <i>María Elena</i> (Jesús Martínez González), <i>Ana Hardin</i> (Carlos Espinosa de los Monteros)</p> <p>Sin datos:</p> <p>– <i>Gabriela*</i>, <i>María Lucila*</i>, <i>Juanita*</i>, <i>María*</i>, <i>Elsa*</i>, <i>Beatriz*</i>, <i>Santa María*</i> y <i>Rosa del sur*</i></p> <p>– <i>Corazón roto*</i>, <i>Farolito*</i>, <i>Admonición*</i>, <i>Soñando el baile*</i>, <i>Rosas redivivas*</i>, <i>Noche estrellada*</i>, <i>Mi única ilusión*</i>, <i>Onda cristalina*</i>, <i>Beso de luna*</i>, <i>Lágrimas de fuego*</i>, <i>Primavera*</i>, <i>Pensamientos*</i>, <i>Fuego de corazón*</i>, <i>Tarde azul*</i>, <i>Anhelos de amor*</i>, <i>Fuga de palomas*</i> y <i>Por ti mi alma triste*</i></p>
Total: 35	
Polca	<i>Flor de México*</i> , <i>Josefita*</i> y <i>Rubia*</i>
Schottisch	<i>De gran tono</i> (Alfredo Carrasco), <i>El mantón de Manila</i> (Federico Chueca), <i>Junto a un Ángel*</i> , <i>Rosa*</i> , <i>Suspiros*</i> , <i>Que te adora*</i> y <i>Happiness*</i>
Total: 6	

Observación: *Autores desconocidos y sin fechas de las composiciones.

Fuente: APP-CMC y Discography of American Historical Recordings, s.v. (<https://adp.library.ucsb.edu/index.php>) (consulta: 5 de octubre de 2019).

La polca

Cuando iniciaba el siglo XIX apareció en Europa Oriental, específicamente en Bohemia, la polca (Markessinis, 1995: 105), suceso trascendental por el hecho de que en el transcurso del tiempo alcanzó una gran popularidad en los distintos estratos sociales europeos y de algunas naciones latinoamericanas (Díaz Santana Garza, 2015: 88). Y para el caso de México, en la década de 1840 los periodistas de *El Siglo Diez y Nueve* y *El Monitor Republicano* registraron la existencia de este nuevo baile.²⁸

A partir del proceso de extensión por el centro y noreste de México es posible argumentar que este nuevo género musical tuvo una acogida heterogénea.

28. *El Siglo Diez y Nueve*, núm. 1022, México, 12 de septiembre de 1844, p. 3. En línea: www.hndm.unam.mx/index.php/es/ (consulta: 24 de abril de 2020). *El Monitor Republicano*, núm. 1645, México, 13 de noviembre de 1849, p. 3. En línea: www.hndm.unam.mx/index.php/es/ (consulta: 24 de abril de 2020).

A pesar de su contagioso ritmo, al centrarme en los primeros años del siglo xx he constatado que en Tlaxcala tuvo baja aceptación, puesto que, según la disponibilidad de partituras, únicamente se registran tres melodías: *Flor de México*, *Josefita* y *Rubia* (cuadro 3). Por el contrario, en el norte del país la polca tuvo más arraigo por el hecho de que en Nuevo León los músicos lo denominaron polca norteña. Influído por el entorno social, en 1908 el compositor José Mauro Garza escribió *Que siga la broma*, *Que te importa* y *Topo chico*; misma situación para Armando Villarreal, al estimarse que en 1913 compuso *El barrilito aquel* (Neira Barragán, 1976: 27).

Si en el mundo rural la polca no logró la aprobación deseable, ¿cuál fue el impacto de otro género proveniente de Europa Occidental: el *schottisch*?

El *schottisch*

Paralelo a la evolución de la polca, en distintos años de la década de 1840 los franceses y los españoles bailaban otro ritmo, al parecer originario de Escocia, conocido como *schottisch* o chotis (Barreiro, 2010: 37). Sin mucha espera, en los últimos años del decenio de 1840 los mexicanos recibieron este nuevo movimiento del cuerpo (Díaz Santana Garza, 2015: 87). Aunque el *schottisch* era más lento, su similitud con la polca y el vals consistía en que bailaban «las parejas enlazadas» (Pérez Bugallo, 2008: 229). Como era habitual, la selecta clase social bailaba *schottisch* en los salones lujosos, y la clase empobrecida lo hacía en los lugares públicos de diversión y en hogares particulares.

Aunque el *schottisch* era importante para el entretenimiento u ocio de las sociedades europeas modernas industrializadas, su aceptación en México fue heterogénea. Respecto a las composiciones disponibles, identifiqué un par de canciones que se escuchaban en el período de gobierno de Porfirio Díaz: *El mantón de Manila* (Romero Ferrer, 1993: 87-88) y *De gran tono* o, posiblemente, *Buen tono* (Ayala Duarte, 1998: 28). Las generaciones de las décadas posteriores a 1920 tuvieron la oportunidad de deleitarse con las melodías intituladas *Junto a un Ángel*, *Rosa*, *Suspiros*, *Que te adora* y *Happiness* (cuadro 3). Con igual alegría, el *schottisch* también se bailaba en las sociedades de Santa Fe, Colombia (Casas Figueroa, 2014: 33), Argentina, Brasil, Uruguay, Paraguay, Venezuela, Chile, Perú y Centroamérica (Leymarie, 2015: 24).

Innegablemente, las evidencias constatan el dominio musical europeo por causa de su adaptación a las circunstancias de la sociedad mexicana. Mas, a causa de la hegemonía económica liderada por Estados Unidos, se avecinaban otras alternativas de diversión musical que, por su trascendencia histórica, dejó para mejor ocasión.

6. Comentarios finales: el avance de la aculturación

Si consideramos que los músicos tenían la *obligación* de integrar en sus repertorios los distintos géneros musicales de moda, parece factible que las preferencias rítmicas se vivieran con la misma intensidad en los distintos estratos so-

ciales. Para cumplir con las expectativas los músicos debían acudir a los lugares de venta de partituras y adquirir las melodías más solicitadas por las audiencias, de ahí los inevitables ingresos de los géneros extranjeros que, al paso del tiempo, favorecía la aculturación de la sociedad tlaxcalteca.

Al centrarme en el contexto cultural europeo de finales del siglo XVIII, resulta notable que una parte de la vida lúdica de la ciudad de Barcelona se caracterizara por la circulación de:

[...] todo tipo de material musical tanto de producción local como de importación (instrumentos, partituras impresas y manuscritas, métodos y tratados musicales...). Lo que facilitó y permitió *aproximar* y conectar culturalmente algunas de las ciudades europeas más importantes del momento fue, sin duda, la actividad comercial de algunos librerías (Brugarolas Bonet, 2016: 165).

En Latinoamérica la situación no era del todo diferente, pues en el último cuarto del siglo XIX las circunstancias de los músicos (en particular de la pianista Susana Cifuentes, de la ciudad de Buga, Colombia) estaban determinadas por: a) la compra de sus partituras en lugares especializados, b) los intercambios con músicos extranjeros y de otras regiones y c) las solicitudes a los copistas de transcripciones fieles de determinadas piezas musicales (Casas Figueroa, 2014: 62). Ya fuera por fortuna o por infortunio, los requerimientos empezaron a atenderse cuando aparecieron «algunas casas editoras a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en Bogotá, y las publicaciones periódicas» (ídem). Entre las comercializadoras más importantes se mencionan la de Egidio Conti, la Imprenta La Luz y la Samper Matiz.

Así como en algunas ciudades existían el comercio y el intercambio de partituras, en el escenario rural se vivían necesidades similares. En cierta ocasión se realizó un canje de partituras entre Dionisio Jesús y algún músico de los Méndez, tal vez con el joven Cástulo, en los siguientes términos: «Van por *Eco de Guerra* [...] 14 papeles, más *Gran pasodoble 7*, *Chottis Oralía 8 papeles*».²⁹ Y, respecto a las casas comerciales de partituras e instrumentos instalados en México, desde mediados del siglo XIX la capital del país contaba con los servicios de la A. Wagner y Levien Sucs. Adicionalmente, los propietarios alemanes Agustín Wagner y Guillermo Levien atendieron la gran demanda de instrumentos y utensilios con las aperturas de sucursales en Monterrey, Guadalajara y Puebla (Moreno Gamboa, 2014: 152).

Consideremos que la distancia del área central de Tlaxcala con la ciudad de Puebla es relativamente cercana, de modo que los músicos tenían la oportunidad de acudir al negocio de los propietarios alemanes para proveerse de sus requerimientos. En una de las propagandas de la sucursal poblana, por cierto instalada en la calle 2 oriente, número 8, se ofreció la *Lista de precios de instrumentos para banda. Modelo S. E.*³⁰ Entre los instrumentos de mayor valor destacan el saxofón barítono y el tenor, con 250 y 200 pesos respectivamente, y entre los más económicos, el flautín re bemol de cinco llaves (10 pesos) y el de re

29. APP-CMC.

30. El documento de propaganda es parte del acervo del músico Cástulo Méndez (APP-CMC).

bemol de seis llaves (12 pesos). El otro ramo del negocio consistía en la oferta de catálogos de música impresa,³¹ lo que nos obliga a tener muy en cuenta su importancia en la difusión de los géneros de *moda* europeos y, en otro momento, estadounidenses.

Transcurría la primera década del siglo xx cuando se amplió el mercado de instrumentos musicales, concretamente en 1908 al inaugurarse en la ciudad de México la tienda F. A. Veerkamp y Cía. (Palapa Quijas, 2009: 3).³² Como parte de su mercadotecnia publicitaria, en 1932 Federico y Alfredo Veerkamp lanzaron un catálogo intitulado *Instrumentos para banda, orquesta jazz. Lista n° 63*. En el documento se registran diversos modelos de trompetas, cornetines, saxores altos (Fa & Mib), barítonos (Do & Sib) bombardinos (bajo chico Do & Sib), trombones, contrabajos, tubas contrabajos, tubas-helicones-contrabajos, saxofones, clarinetes, flautines o pícolos, y flautas. A los instrumentos de percusión y cuerda se suman los atriles y el papel pautado de manufactura extranjera y de clase extrafina.³³

En el entendido de que este mercado dependía de las necesidades de los músicos urbanos y rurales, la adquisición de instrumentos determinaba las conformaciones de agrupaciones o, en todo caso, las actuaciones como solistas; tal cual ocurrió en la vida musical de los Méndez. Consideremos que las condiciones propicias para las conformaciones de las típicas de *vanguardia* estaban en el mundo urbano, como era, por ejemplo, la célebre *Orquesta Típica de la Ciudad de México* del director Miguel Lerdo de Tejada (Sánchez, 2013: 453).

Contagiados por la novedad del momento, en otras ciudades y pueblos de la República mexicana también se formaron orquestas típicas. Por lo menos en la ciudad de Tlaxcala se registraron las existencias de la Típica de Señoritas y Señores (1903), la Típica «Violeta» de Señoritas y Caballeros (1903) y la Típica Cahuantzi, de la Escuela Superior de Niñas de la ciudad de Tlaxcala (1904). Fuera de la ciudad capital se encontraba la Orquesta Típica de Tlaxco (1903).³⁴ No olvidemos que en estos tiempos don Cruz también conformó su Típica.

Ya fuera para las interpretaciones de temas litúrgicos o para las de temas festivos, los integrantes de la Típica de los Méndez utilizaban los siguientes instrumentos: el clarinete, el violín, la flauta, el contrabajo, la mandolina, el trombón y el cornetín. Esta condición, comparada con algunas típicas del mundo urbano, era limitada. Cuando en 1884 se formó la Orquesta Típica Zacatecana de Señoritas, sus integrantes se distinguían por ejecutar los bandolones (siete), los violines (dos), la viola, la flauta, los salterios (dos), los cellos (dos), el arpa, los bajos sex-

31. «GRATIS enviamos a ud. Nuestros catálogos de Instrumentos de Música y Música Impresa. A Wagner y Levien Sucs.», en *La Antigua República. Semanario de Política, Variedades y Anuncios, destinado preferentemente a defender y fomentar los intereses generales del Estado Libre y Soberano de Tlaxcala*, Tlaxcala, 27 de marzo de 1904, núm. 39.

32. Sus propietarios alemanes, Federico y Alfredo Veerkamp, se instalaron en la calle de Mesones, número 21, de la ciudad de México.

33. Véase, *Lista n° 63* en APP-CMC (el ciento de cuadernos con 500 pliegos tenían un valor de 36 pesos).

34. *La Antigua República. Semanario de Política, Variedades y Anuncios*, Tlaxcala, núms. 7 (1900), 5 (1903), 9 (1903), 21 (1903), 57 (1904), 61 (1904) y 70 (1904).

tos (dos) y el piano (Medrano Ruíz, 2018: 70). No obstante las realidades opuestas, lo innegable es que tanto los músicos de pueblo como los de ciudad eran los responsables de difundir los distintos géneros de moda del momento.

Partiendo del hecho de que los músicos tenían la libertad de elegir los géneros musicales, lo común es que en las ciudades existiera un público que, al parecer, prefería la música culta de los grandes compositores. Para el caso de la ciudad de Tlaxcala, se tiene registro de que en los eventos cívico-políticos y sociales las orquestas típicas incluían en sus repertorios temas de F. Schubert (*Adiós*), J. Jungmann (*Nostalgia*), G. Verdi (*Otello*) y F. Chopin (*Marcha fúnebre*), entre otros. Como parte de las variantes, estas selectas composiciones solían alternarse con algunas piezas populares, al parecer de «buena calidad compositiva», de los géneros vals (*María, Fausto, Lidia, Boston, Recuerdos de Tehuacán*), polca (*Aurora*) y *schottisch* (*A los ángeles*).³⁵

Solo queda agregar que el aprendizaje de la lectoescritura musical, concretamente en los casos de Cástulo y Tomas, fue adquirido con la guía de su padre, don Cruz, y con el apoyo de la técnica de lectura musical del notable músico español Miguel Hilarión Eslava Elizondo intitulada *Método completo de solfeo por D. Hilarión Eslava. Maestro de la Real Capilla de S. M., obra 96 del año 1845* (Loras Villalonga, 2008: 139; Hernández Ascunce, 1929: 143).³⁶ Al encontrarse escrito el nombre de Cástulo Méndez en la carátula principal de una edición del referido método, se confirma su uso en el medio familiar. En tal caso, si en la década de 1840 apareció el método didáctico de Eslava Elizondo, es factible que se introdujera en México como muy tarde en el último tercio del mismo siglo.

De las tempranas evidencias en México se conocen las ediciones publicadas en 1892 y 1897; la primera fue responsabilidad del editor Ramón Tainé, y la segunda, de Herrero Hermanos Libreros-Editores.³⁷ Aunque el objetivo era que los editores mexicanos se limitaran a las reproducciones de las editoriales españolas, como la de 1893,³⁸ en la primera década del siglo xx apareció una versión para el mercado musical mexicano intitulada *Método completo de solfeo sin acompañamiento por D. Hilarión Eslava. Revisado cuidadosamente por el maestro Gustavo E. Campa*.³⁹ Es probable que la llegada del método de Campa (1863 a 1934)

35. *La Antigua República. Semanario de Política, Variedades y Anuncios*, Tlaxcala, núms. 7 (julio de 1900), 9 (agosto de 1903), 21 (noviembre de 1903), 57 (julio de 1904), 61 (agosto de 1904) y 70 (octubre de 1904). Nótese que la mayoría de las presentaciones fueron por el cumpleaños del gobernador Próspero Cahuantzi.

36. Hernández Ascunce anota que Eslava Elizondo nació en Burlada, Navarra, en el año de 1807, y murió en Madrid, en 1878. También afirma que es considerado como uno de los músicos más importantes del siglo xix español y sus creaciones (registradas en Hernández Ascunce, 1929: 143-146) se agrupan en: Didáctica, Misas, Semana Santa, De Difuntos, Al Smo. Sacramento, A la Sma. Virgen, Varias, Orgánicas y Profanas.

37. *Método completo de solfeo sin acompañamiento por D. Hilarión Eslava. Nueva Edición escurpulosamente corregida*, Ramón Tainé Editor, México, 1892 y *Método de Solfeo sin acompañamiento por D. Hilarión Eslava. Nueva Edición escurpulosamente corregida*, Herrero Hermanos Libreros-Editores, México, 1897.

38. *Método completo de solfeo sin acompañamiento por D. Hilarión Eslava*, Librería de la Viuda de Hernando y Compañía, Madrid, 1893 (8.ª edición corregida).

39. Lo llamativo es que la edición carece de fecha y de responsables de publicación.

al medio rural haya incidido en la ampliación de la cobertura de esta importante técnica empírica de lectura musical.

Al reconocer que los músicos rurales y urbanos eran los encargados de difundir los géneros de *moda* también debemos advertir la influencia de la revolución tecnológica, concretamente por las apariciones del fonógrafo y el gramófono (Latham, 2008: 672 y 680). Esta historia, estrechamente relacionada con la evolución de los géneros musicales en los Estados Unidos, será otra investigación para mejor ocasión.

Bibliografía

- AYALA DUARTE, Alfonso (1998). *Músicos y música popular en Monterrey, 1900-1940*. Monterrey, México: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- BARREIRO, Javier (2010). «Los primeros chotis españoles». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo L, Madrid, págs. 37-42.
- BRIGGS, Asa y Burke, Peter *et al.* (1991). «¿Qué es la historia de la cultura popular?». *Historia Social*, Valencia, 10, págs. 151-162.
- BRUGAROLAS BONET, Oriol (2016). «El comercio de partituras en Barcelona entre 1792 y 1834: de Antonio Chueca a Francisco Bernareggi». *Anuario Musical*, 71, págs. 163-178.
- CASAS FIGUEROA, María Victoria (2014). *El álbum de partituras de Susana Cifuentes de Salcedo (1883-1960)*. Cali: Universidad del Valle.
- DENIZEAU, Gérard (2005). *Los géneros musicales. Una visión diferente de la historia de la música*. Madrid: Ma Nom Troppo.
- DÍAZ SANTANA GARZA, Luis (2015). *Historia de la música norteña mexicana: Desde los grupos precursores al auge del narcocorrido*. México: Plaza y Valdés Editores.
- Diez grandes vales mexicanos* (2012). En línea: <https://es.slideshare.net/Aavmvazquez/diez-grandes-vales-mexicanos> (consulta: 7 de diciembre de 2019).
- HERNÁNDEZ ASCUNCE, Leocadio (1929). *Estudio bio-bibliográfico de Don Hilarión Eslava*. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1148568.pdf>. (consulta: 12 de febrero de 2020)
- LATHAM, Alison (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LEYMARIE, Isabelle (2015). *Del tango al reggae. Músicas negras de América Latina y del Caribe*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- LINERO MONTES, Fernando (2008). *El bolero en sus propias palabras*. Bogotá: Icono Editorial.
- LORAS VILLALONGA, Roberto (2008). *Estudio de los métodos de solfeo españoles en el siglo XIX y principios del XX*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- MADRID, Alejandro L. (2010). «Música y nacionalismos en Latinoamérica». En: RECASENS BARBERÀ, Albert (dir.). *A tres bandes: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Ediciones Akal, págs. 227-236.
- MALMSTRÖM, Dan (1998). *Introducción a la música mexicana del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MARKESSINIS, Artemis (1995). *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz Martier.
- MAYER-SERRA, Otto (1941). *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*. México: Fondo de Cultura Económica.

- MEDRANO RUIZ, Sonia (2018). «¡Con gloria y pesetas! La orquesta típica zacatecana de señoritas (1889-1895)». En: DÍAZ SANTANA GARZA, Luis (coord.). *La investigación musical en las regiones de México*. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas Francisco García Salinas / Texere Editores, págs. 65-77.
- MEJÍA PRIETO, Jorge (1972). *Historia de la radio y la televisión en México*. México D.F.: O. Colmenares.
- Memoria de la Administración Pública del Estado presentada a la H. Legislatura por el gobernador constitucional del mismo, Ciudadano Coronel Próspero Cahuantzi, el día 1° de abril de 1887, en cumplimiento de la fracción XIII del artículo 50 de la Constitución política* (1888). Tlaxcala: Imprenta de Gobierno a cargo de Joaquín Díaz Calderón.
- MENDOZA, Vicente T. (1997). *El romance español y el corrido mexicano: estudio comparativo*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MERCADO VILLALOBOS, Alejandro (2016). *Las bandas de música de viento en el bajío porfiriano*. Ciudad de México: Universidad de Guanajuato, págs. 1-17.
- Método completo de solfeo sin acompañamiento por D. Hilarión Eslava. Nueva edición escrupulosamente corregida* (1892). Veracruz: Ramón Tainé Editor.
- Método de solfeo sin acompañamiento por D. Hilarión Eslava. Nueva edición escrupulosamente corregida* (1897). México D.F.: Herrero Hermanos Editores.
- Método completo de solfeo sin acompañamiento por D. Hilarión Eslava* (1893). Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y Compañía (8.ª ed., corregida).
- MIAMPIKA, Landry-Wilfrid (2005). *Transculturación y poscolonialismo en el Caribe. Versiones y subversiones de Alejo Carpentier*. Málaga: Verbum.
- MORENO GAMBOA, Olivia (2014). «“Casa, centro y emporio del arte musical”: la empresa alemana A. Wagner y Levien en México, 1851-1910». En: SUÁREZ DE LA TORRE, Laura (coord.). *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*. México D.F.: Instituto Mora, págs. 143-168.
- NEIRA BARRAGÁN, Manuel (1976). *Ocho compositores de Nuevo León*. México D.F.: Departamento de Difusión.
- PAJARES ALONSO, Roberto L. (2010). *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 2 Géneros musicales*. Madrid: Visión Libros.
- PALAPA QUIJAS, Fabiola (2009). «Abre Casa Veerkamp espacio para promover la cultura». *La Jornada*, México, 24 de diciembre de 2009.
- PAREYON, Gabriel (2007). *Diccionario enciclopédico de música en México*, vol. 1. México D.F.: Universidad Panamericana.
- PÉREZ BUGALLO, Rubén (2008). *El chamamé. Raíces coloniales y des-orden popular*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- PIETSCHMANN, Horst (1983). «La población de Tlaxcala a fines del siglo XVIII». *Anuario de Historia de América Latina*, 20, págs. 223-238.
- RANGEL, Nicolás (1924). *Historia del toreo en México. Época colonial (1529-1821)*. México: Imprenta Manuel León Sánchez.
- RODRÍGUEZ CALDERÓN, Juan Jacinto (1807). *La bolerología o Cuadro de las escuelas del baile bolero, tales cuales eran en 1794 y 1795, en la Corte de España*. Philadelphia: Zacharias Poulfon.
- ROMERO FERRER, Alberto (1993). *El género chico: introducción al estudio del teatro corto de fin de siglo (de su incidencia gaditana)*. Cádiz: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- SALAS ALONSO, Guillermo (2004). «Alberto Balderas... su cita ineludible». *El Universal*, México D.F., 15 de junio de 2004. En línea: <https://archivo.eluniversal.com.mx/deportes/65400.html> (consulta: 2 de diciembre de 2019).

- SALDÍVAR, Gabriel (1934). *Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial)*. México: Secretaría de Educación Pública.
- SÁNCHEZ, Rosa Virginia (2013). «La conformación del patrimonio musical de México y la formación de la identidad nacional 1910-2010. El patrimonio popular». En: MIRANDA, Ricardo y TELLO, Aurelio (coords.). *La música en los siglos XIX y XX*. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, págs. 416-493.
- SILVA BERDÚS, Juan (2008). *Música y toros. El pasodoble torero*. Madrid: Los Sabios del Toreo.
- SMITH, Dai (1991). «¿Qué es la historia de la cultura popular?». *Historia Social*, Valencia, 10, págs. 135-150.
- Suma y epíloga de toda la descripción de Tlaxcala* (1589). Ciudad de México: Universidad Autónoma de Tlaxcala / Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social. Facsímil de 1994, paleografía de Andrea Martínez Baracs y Carlos Sempat Assadourian.
- VELASCO, Alfonso Luis (1892). *Geografía y Estadística del estado de Tlaxcala*, tomo XI. México: Geografía y Estadística del estado de Tlaxcala / Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento. (Versión facsimilar, Gobierno del estado de Tlaxcala, 1998).
- VIÑA BRITO, Ana (2016). «El juego de naipes en el primer siglo de la colonización canaria. ¿Vicio o entretenimiento?». *Cartas Diferentes. Revista Canaria de Patrimonio Documental*, La Palma, 12, págs. 221-244.

Fecha de recepción: 21 de febrero de 2020

Fecha de aceptación: 2 de junio de 2020

Fecha de publicación: 18 de diciembre de 2020