

UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN CSH

GRADO MAESTRÍA

NOMBRE DEL ALUMNO: RAFAEL ANTONIO RUIZ TORRES

MATRÍCULA 98381323

ASESORES MTRO. FEDERICO LAZARÍN MIRANDA,

MTRO. JOSÉ ANTONIO ROBLES CAHERO

MTRO. MARIO ANTONIO SANTOYO

6 DE DICIEMBRE DE 2002

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

TÍTULO DE LA TESIS:

HISTORIA DE LAS BANDAS MILITARES DE MÚSICA EN
MÉXICO: 1767-1920

UNIDAD: IZTAPALAPA

DIVISIÓN: CSH

GRADO: MAESTRÍA

NOMBRE DEL ALUMNO: RAFAEL ANTONIO RUIZ TORRES

MATRÍCULA: 98381323

ASESORES: MTRO. FEDERICO LAZARÍN MIRANDA,

MTRO. JOSÉ ANTONIO ROBLES CAHERO

MTRO. MARIO ANTONIO SANTOYO

6 DE DICIEMBRE DE 2002

**HISTORIA DE LAS BANDAS MILITARES DE
MÚSICA EN MÉXICO: 1767-1920**

RAFAEL ANTONIO RUIZ TORRES

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

PLANTEL IZTAPALAPA

POSGRADO EN HUMANIDADES

LÍNEA EN HISTORIA

MAESTRÍA EN HISTORIA

ASESOR DE TESIS:

DR. FEDERICO LAZARÍN MIRANDA

MÉXICO

2002

**HISTORIA DE LAS BANDAS MILITARES DE MÚSICA EN
MÉXICO: 1767-1920**

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1

LA BANDA MILITAR EN EUROPA HASTA EL SIGLO XVIII

1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. LAS BANDAS MILITARES EN LA ANTIGÜEDAD	4
3. LAS BANDAS EN LA EDAD MEDIA.....	6
4. BANDAS Y EJÉRCITOS EN EL RENACIMIENTO	9
5. LA INFLUENCIA TURCA.....	12
6. LOS ESTADOS ABSOLUTISTAS Y LA GUERRA: LA INSTRUCCIÓN MILITAR Y LA MÚSICA.....	19
7. LA HARMONIEMUSIK Y SU INFLUENCIA EN LA MÚSICA MILITAR.....	22
7.1 FRANCIA.....	24
7.2 ALEMANIA	25
7.3 PRUSIA	27
7.4 ESPAÑA	28
8. CONCLUSIONES.....	33

CAPÍTULO 2

EL IMPACTO DE LA REVOLUCIÓN FRANCESA Y LA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL EN LA ORGANIZACIÓN MILITAR MUSICAL

1. INTRODUCCIÓN.....	35
2. EL DESARROLLO DE LA BANDA MILITAR Y LOS INSTRUMENTOS MUSICALES EN EL SIGLO XIX.....	36
2.1 FRANCIA.....	41
2.2 ALEMANIA.....	43
2.3 AUSTRIA.....	45
2.4 INGLATERRA.....	48
2.5 ITALIA.....	49
2.6 ESTADOS UNIDOS.....	50
3. LAS BANDAS EN LA MARINA.....	53
4. LOS KIOSCOS.....	56
5. EL REPERTORIO.....	60
6. COMPOSITORES PARA BANDA, SIGLO XIX.....	64
7. CONCLUSIONES.....	65

CAPÍTULO 3

LOS EJÉRCITOS Y LAS BANDAS MILITARES EN LA NUEVA ESPAÑA

1. INTRODUCCIÓN.....	69
2. LA CONQUISTA.....	70
3. EJÉRCITOS Y BANDAS DESDE LAS REFORMAS BORBÓNICAS, 1760-1821.....	79
4. LOS MÚSICOS DE ORDENANZA.....	83
5. LA RETRETA.....	89
6. LAS BANDAS DE MÚSICA.....	92
7. DESFILES Y RETRETAS.....	97
8. CONCLUSIONES.....	102

CAPÍTULO 4

LAS BANDAS EN LOS EJÉRCITOS MEXICANOS DEL SIGLO XIX 1º PARTE

1. EL EJÉRCITO, LA NUEVA NACIÓN Y SUS MÚSICAS.....	105
2. LEYES Y REGLAMENTOS.....	107
2. 1. EL EJÉRCITO PERMANENTE.....	108
2. 2. LAS MILICIAS.....	114
2. 2. 1. LA MILICIA ACTIVA.....	115
2. 2. 2 LA MILICIA CÍVICA.....	116
2. 2. 3 LA GUARDIA NACIONAL.....	118
2. 3 TOQUES DEL EJÉRCITO.....	120
3. LOS MÚSICOS EN LA GUERRA.....	125
4. LOS MÚSICOS DE CONTRATA.....	136
5. LA ESCOLETA.....	140
6. CONCLUSIONES.....	142

CAPÍTULO 5

LAS BANDAS EN LOS EJÉRCITOS MEXICANOS DEL SIGLO XIX 2ª PARTE

1. LOS NUEVOS INSTRUMENTOS.....	143
2. LA RETRETA.....	148
3. FIESTAS Y DESFILES, EL CEREMONIAL PATRIÓTICO.....	158
4. LAS BANDAS MILITARES EN LAS FESTIVIDADES RELIGIOSAS.....	164
5. LAS BANDAS MILITARES EN LAS DIVERSIONES PÚBLICAS.....	167
6. LA INTERVENCIÓN NOROCCIDENTAL.....	168
7. LAS BANDAS DE LA INTERVENCIÓN Y EL IMPERIO.....	170
7. 1 SERENATAS DE LAS BANDAS FRANCESES.....	171
7. 2 LA BANDA DE LA LEGIÓN AUSTRIACA.....	175
8. CONCLUSIONES.....	179

CAPÍTULO 6

LAS BANDAS MILITARES DURANTE EL PORFIRIATO

1. EL NUEVO EJÉRCITO.....	183
2. REGLAMENTOS Y ORDENANZAS.....	186
3. LOS DIRECTORES Y LAS CONTRATAS.....	196
4. DIRECTORES.....	198
5. LA BANDA DEL 8º DE CABALLERÍA, DESPUÉS DE ESTADO MAYOR Y SUS DIRECTORES: ENCARNACIÓN PAYÉN Y NABOR VÁZQUEZ.....	200
6. LOS COMPOSITORES, LA MÚSICA.....	206
7. LA BANDA MILITAR COMO REPRESENTANTE MUSICAL DE MÉXICO.....	208
8. CONJUNTOS RELACIONADOS: RURALES Y POLICÍA.....	212
9. LOS KIOSCOS.....	215
10. LA MÚSICA IMPRESA Y LAS CASAS DE MÚSICA.....	220
11. LA BANDA Y EL FONÓGRAFO.....	223
12. EL REPERTORIO.....	224
13. LOS CONCURSOS.....	229
14. CONCLUSIONES.....	230

CAPÍTULO 7

LAS BANDAS MILITARES EN LA REVOLUCIÓN

1. INTRODUCCIÓN.....	233
2. LA LUCHA ARMADA Y LOS MÚSICOS.....	236
3. LAS SERENATAS Y EL REPERTORIO.....	241
4. LA DIFUSIÓN DE LA MÚSICA.....	246
5. RELACIÓN ENTRE LOS CONJUNTOS DE ALIENTO CIVILES Y MILITARES.....	248
6. LOS PELIGROS DE LA GUERRA.....	251
7. REGLAMENTOS Y ORDENANZAS.....	254
8. EL NUEVO EJÉRCITO NACIONAL.....	257
9. EL PERIODO DE RECONSTRUCCIÓN.....	261
10. MÚSICOS Y DIRECTORES DE BANDA DURANTE LA REVOLUCIÓN.....	265
11. CONCLUSIONES.....	271
CONCLUSIONES.....	273
CRÉDITO DE IMÁGENES.....	283
BIBLIOGRAFÍA.....	291
ÍNDICE DE GRABACIONES	303

INTRODUCCIÓN

El propósito de esta tesis es empezar a conocer una parte de la historia de la música en México: la que se refiere a las bandas militares de viento. En ella se maneja la idea que la banda militar, tanto en su repertorio, función y dotación instrumental, ha sido un conjunto que se ha difundido en muchos países, una de las razones han sido las guerras, una forma de transculturación forzada. Primero en Europa misma, y a partir del siglo XVI en todo el mundo a través de la expansión de la economía europea.

La música militar posee un larga historia que se inicia con la caza y la conquista. Desde las culturas de la Antigüedad, y aún antes, los ejércitos ha llevado junto con las armas, sus trompetas y tambores. De hecho, lo primero que muchos pueblos de África, Asia y América escucharon de la música europea fue el sonido de los instrumentos militares -aunque después oirían los himnos de los misioneros y las canciones y bailes de los colonos-.

De igual manera, los europeos han recibido influencia de otras culturas. Por ejemplo, cuando los cruzados regresaron del Medio Oriente trajeron consigo algunas ceremonias, particularmente aquellas que incluían trompetas y timbales, instrumentos que representaban el poder; a su vez, las invasiones musulmanas al sur de España y turca en los Balcanes influyeron de manera decisiva en la dotación instrumental y música militar europea. A esto hay que agregar que en Occidente se desarrolló un estilo común de música, a pesar de las fronteras y lenguas. Dicho estilo permitió que pudieran tocarse las mismas obras en cualquier parte del continente. Esto se acentuó en el Renacimiento, cuando la música empieza a perder su carácter funcional para convertirse en arte: época en que los maestros flamencos y venecianos empezaron a ser solicitados para componer, enseñar o tocar en las cortes. Además, gracias a la imprenta, el continente europeo se vio inundado de una gran cantidad de música instrumental de alta calidad. A ello debemos sumar la herencia greco-romana que fue una especie de gran memoria colectiva, que si bien era un conocimiento de la elite, no dejó de ser compartido en toda Europa y los lugares que conquistaba.

Otro aspecto que ayudó a la difusión de la música militar fue el Absolutismo. Los reyes y príncipes empezaron a ver en él la mejor forma de gobierno: un Estado fuerte y centralizado era la única forma de sobrevivir. El medio para lograrlo fueron los grandes ejércitos, cada vez más

II

disciplinados y armados. Esto llevó a desarrollar mejores métodos de instrucción, y en ellos los toques de tambores y trompetas jugaban un papel fundamental. Aunado a esto, el ceremonial militar se hizo cada vez más ostentoso, y la música, más elaborada.

Los cambios en la dotación instrumental en un ejército eran adoptados por los demás. Por ejemplo, las novedades en las bandas militares francesas del siglo XVII se difundieron con rapidez en los ejércitos del continente. De manera semejante, la introducción de clarinetes, cornos y fagotes en las bandas militares alemanas fue copiada por su contraparte francesa. En ello tuvo que ver la serie de guerras que asolaron Europa durante los siglos XVII y XVIII que la transformaron en un gran campo de batalla. El resultado fue un tipo de dotación instrumental que se conoce como la “*harmoniemusik*”, en la cual había un predominio de los instrumentos de caña (oboes, fagotes, clarinetes). Esto continuó durante las guerras napoleónicas: la forma en que se difundían los instrumentos era por la guerra misma.

Con la Revolución Francesa el arte musical y la música militar en especial, empezaron a ser vistos de otra manera; los compositores debían reflejar en su obras el espíritu de la patria, y la música servir para regenerar a las masas y hacer del hombre común un ciudadano-soldado, uno con su nación. Más aún, el nacionalismo comenzó a ser la ideología predominante ya que se adecuaba perfectamente a los fines del estado-nación. Aunado a las transformaciones políticas, la Revolución Industrial tuvo un impacto definitivo en los instrumentos de aliento-metal y aliento-madera; a partir de los nuevos desarrollos, los instrumentos de boquilla circular (trompetas, tubas, helicones) acabaron por imponerse, superando a las cañas (la dotación instrumental de la *Harmoniemusik*). Además las nuevas máquinas movidas por vapor permitieron la fabricación en serie, algo que bajaba los precios y ponía los instrumentos al alcance de la mayoría.

La ideología nacionalista, los nuevos y potentes instrumentos, los ejércitos cada vez más grandes y armados, y en general la idea de un Estado cada vez más fuerte, rico y poderoso permitió que a mediados del XIX comenzara la época de oro de la banda militar. Esta llegó a su punto más alto a fines de dicho siglo y la primera década del XX. Después, con las guerras mundiales la banda y la música militar en general empezó a decaer. La guerra, en su fase más industrializada, comenzó a ser vista no como el camino a la gloria, sino como el fin de la civilización.

Lo que puede decirse de la banda militar en Europa se puede aplicar a México, ya que desde la Conquista se implantaron las formas militares que estaban en boga en Europa. Pero fue a mediados del siglo XVIII, cuando empezó una serie de cambios llevado a cabo por la administración colonial conocidos como “Reformas Borbónicas”, que el ejército empezó a jugar un papel cada vez mayor en la vida política y social. Los instrumentos de ordenanza y las bandas de música eran semejantes a los que estaban en uso en el ejército español y europeo en general: pífanos y tambores para la infantería, clarines y timbales para la caballería y oboes para los dragones. Además de la dotación instrumental de la “harmoniemusik” para las bandas de música.

Este tipo de dotación instrumental continuó durante buena parte del siglo XIX, aunque el ceremonial patriótico fue diferente, ya que empezaron a festejarse los actos propios de la República. La banda militar mexicana, al igual que la europea, participaba en una serie de eventos que iban más allá de sus labores castrenses y del ceremonial patriótico; por ejemplo, ofrecía serenatas en las plazas principales donde estuviese acantonado un regimiento; participaba en diversiones públicas como corridas de toros o funciones teatrales; era el fondo musical para inauguración de obras públicas y, hasta antes de la Guerra de Reforma, intervenía en las ceremonias religiosas.

La segunda mitad del siglo XIX -y sobre todo el porfiriato- fue la gran época de la banda militar tanto en México como en Europa. Las grandes mejoras en los instrumentos de aliento permitió que estos pudieran copiar los efectos de la orquesta sinfónica, y así el grueso de la población pudo escuchar música de los grandes compositores europeos y los valores nacionales. Esta se ofrecía en los parques y jardines, y estaba al alcance de cualquiera (no había otra forma, ya que la sala de concierto estaba vedada al pueblo). Esto fue reconocido por compositores, críticos musicales e historiadores. Por si fuera poco, durante esos años y los primeros de la Revolución la banda militar fue el representante musical de México, y era enviada a los eventos internacionales.

Tras el triunfo de la Revolución, y con su institucionalización con el partido único, los militares fueron alejándose poco a poco de la política, y el ejército comenzó a tener una actuación cada vez más discreta en la vida nacional. Aunado a la difusión de otros tipos de música a través de la radio y el cine, el papel de la banda militar como representante musical de México fue sustituido por otros grupos como las típicas, el mariachi o las danzas folklóricas.

II

A pesar de su importancia en la vida musical de México, como se puede advertir en los párrafos anteriores, el tema de la banda militar de viento en México no se ha investigado, ni siquiera a nivel general o introductorio. Las razones de ello pueden ser varias. Veamos el punto de vista de los estudiosos de la música tradicional y más adelante el de los musicólogos.

Un motivo puede ser que la música de viento en general y la militar en particular no se adecuan al ideal folklórico-romántico que otras músicas sí poseen; por ejemplo, los instrumentistas leen partitura, los directores hacen arreglos, los instrumentos son europeos o norteamericanos, algunos músicos provienen de escuelas musicales, su repertorio incluye éxitos comerciales y es común encontrar profesionales o semiprofesionales. En contraste con los músicos de cuerda (por lo general los que tocan sones, corridos o canciones) no leen notación, mantienen sus repertorios con pocas alteraciones, sus instrumentos son de fabricación local, y por lo común no estudian música en escuelas o de manera formal. Todo esto genera una visión romántica, donde la música es tocada por y para el pueblo, y en la cual las influencias extrañas son vistas como un peligro. Por tal motivo, en el ámbito de la música tradicional, lo más estudiado (y grabado) ha sido el corrido, el son mestizo de cuerda y la canción, ya que estos tres géneros se acomodan muy bien al folklórico.

Por su parte, la musicología en México se ha centrado en cinco grandes temas: a) la música catedralicia y su repertorio; b) la ópera durante el siglo XIX -particularmente en la ciudad de México-; c) la vida y obra de los grandes compositores, sobre todo los de fines del XIX y primera mitad del XX; d) el nacionalismo musical posrevolucionario que va de 1920 a 1950 y, e) el análisis de obras del periodo nacionalista y de vanguardia. Temas como el que aquí estudiamos han sido muy poco tratados. Esto puede constatarse en una obra que reunió a varios especialistas: *La música de México* editada por Julio Estrada y publicada por la UNAM en 1984. Sus siete volúmenes van desde el periodo prehispánico hasta la época moderna. El siglo XIX se centra en la ópera, instituciones como el Conservatorio y la música de concierto, y casi no trata la música popular.

Tal vez los musicólogos no han entrado al tema de la banda militar mexicana por el problema de las fuentes, y que el estudio de lo popular (como el caso de la música tradicional) exige contextos de explicación más amplios que los de la música académica. Como el lector

podrá advertir, las fuentes que hemos utilizado son de muchos tipos y que van más allá de las bibliotecas musicales. Además, sería imposible analizar el tema sin entender (aunque sea de manera superficial) cuál ha sido la historia del ejército en México.

Paradójicamente, la musicología mexicana en la década de los cuarenta y cincuenta era más abierta a otros temas, esto puede constatare en los artículos de revistas especializadas de la época y en el trabajo de musicólogos como Gabriel Saldívar, Jesús C. Romero o Gerónimo Baqueiro Foster -particularmente fueron estos dos últimos quienes escribieron algunos artículos sobre el tema que aquí nos concierne-. Sin embargo, parte de lo que se escribía eran trabajos eruditos, donde lo importante era el dato y estaba ausente la explicación. Esto de ninguna manera es un reproche, ya que sin esta información no se puede empezar a investigar.

El estudio de las bandas militares ha recibido mayor atención en Europa, Estados Unidos y Canadá. Los motivos de esto, y del interés en general por la historia militar, pueden deberse a los conflictos bélicos que tuvieron lugar en Europa hasta mediados del siglo XX y que involucraron tanto a norteamericanos como canadienses. Tan sólo pensemos en la cantidad de libros, enciclopedias, y revistas especializadas sobre la II Guerra Mundial. Pero además, en estos países la musicología y etnomusicología son disciplinas con una larga trayectoria y cuyo interés va más allá de la mera publicación de materiales científicos, sino que se manifiesta en discos compactos, conciertos y programas de televisión.

También, la investigación de la banda militar ha tenido por objetivo el revivir la música del pasado. Es interesante conocer qué música acompañó a los ejércitos en la Guerra de Treinta Años, las campañas napoleónicas o la Guerra de Crimea. Esto ha sido llevado a cabo por asociaciones de recreación norteamericanas y europeas que ejecutan las piezas y los toques militares de los siglos XVIII y XIX, utilizando instrumentos originales (cuando decimos "instrumentos originales" nos referimos a réplicas de instrumentos antiguos). Además el estudio de la música militar ha generado, como hemos dicho, además de libros, tesis y artículos, otros productos como discos, conciertos en vivo, programas de video y recopilaciones fotográficas.¹

¹ Por ejemplo, de Tom Naylor, *The Trumpet & Trombone in Graphic Arts, 1500-1800*, Brass Research Series N° 9, editado por The Brass Press; y sobre la Guerra Civil Norteamericana, *A Pictorial History of Civil War Era Musical Instruments and Military Bands* de Robert Garofalo y Mark Elrod editado por Pictorial Histories Publishing Company.

III

Quizás la investigación más completa sobre bandas a nivel general sean los nueve volúmenes escritos por David Whitwell titulados "The History and Literature of the Wind Band and Wind Ensemble" editados durante la década de los ochenta. Estos van desde la Edad Media hasta el siglo XIX e incluyen un listado de alrededor de 30 000 manuscritos ubicados en 450 bibliotecas en Europa y los Estados Unidos.

En Inglaterra, George Henry Farmer fue pionero en el estudio de la música militar. El también era especialista en música del Medio Oriente, razón por la cual su trabajo sobre la influencia turca en las bandas militares europeas es bastante citado.

Sobre la música militar alemana y las bandas militares, particularmente las prusianas existe una buena bibliografía. Esto gracias a la tradición musicológica alemana que proviene desde mediados de siglo XIX y a las fuentes que son numerosas. Otro tanto se puede decir de las bandas militares austriacas (las obras más importantes son referidas en los textos de Whitwell).

Francia, por su gran influencia desde el siglo XVII en la música y costumbres militares, posee una serie de investigaciones sobre sus bandas militares. Un ejemplo muy citado es de Georges Kastner en el "Manuel générale de musique militaire" de 1848. Francia es también importante ya que fue en París donde se fundó el primer conservatorio de música y los manuales de instrucción para trompeta, flauta, oboe y clarinete de los profesores de dicho conservatorio aún están en uso. De igual importancia fue que a raíz de la Revolución Francesa se creó un nuevo tipo de acto cívico en el cual la música de las bandas, entre ellas la famosa Guardia Republicana, tenía un papel central.

La Guerra Civil Norteamericana es un capítulo aparte en la historia de las bandas militares, ya que este es, seguramente, el periodo más estudiado en lo que se refiere a repertorio, dotación instrumental, usos y costumbres de la música militar. Sobre ello existe una abundante bibliografía y discografía.

Para la banda de viento el desarrollo de los instrumentos a partir de la Revolución Industrial cambió todo el panorama. A diferencia de las cuerdas, que para el siglo XVIII ya estaban bien definidas, los alientos tuvieron que esperar hasta el XIX para alcanzar un nivel técnico adecuado. Por tal motivo es importante conocer su evolución. Para ello contamos con la *Historia de los*

instrumentos musicales de Curt Sachs, las investigaciones de Anthony Baines y las publicaciones de la *Historic Brass Society*.

Desafortunadamente, una buena parte de los libros extranjeros aquí citados no existen en las bibliotecas mexicanas, ni aún en las musicales. Pero algo que puede subsanar un poco la escasez de bibliografía sobre el tema es la consulta en Internet. Sin embargo, la información que domina es de las bandas y música militar en Europa, los Estados Unidos y algunos países de la mancomunidad británica (Canadá, Australia). Latinoamérica en general y México en particular casi no poseen páginas especializadas.²

IV

En México, el primer estudio musical que hace referencia a la banda militar fue de 1928 *El folklore y la música mexicana; Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)* de Rubén M. Campos³ quien les dedica un capítulo, junto con las bandas populares (lo ahí escrito ha sido repetido muchas veces por otros investigadores). Años después, en 1943 y 1944, apareció en la revista *Orientación Musical* -la publicación del "Ateneo Musical Mexicano"- una serie de artículos llamados "Breve Historia de las Bandas de Música en México". A pesar de su título, sólo ofrecían un panorama muy somero y se centraban en la Banda del Estado Mayor, en su época porfirista, y con particular énfasis en la figura de Nabor Vázquez quien fue su director de 1899 hasta 1914. Otro intento de presentar la historia de este tipo de música fue la serie de artículos escritos por Gerónimo Baqueiro Foster, publicados en el suplemento dominical del periódico "El Nacional" entre enero y abril de 1954. Su título era "Las Bandas Militares de Música y su función social", sin embargo ofrecían poca información de archivo, y en otros casos (como en la época colonial y de la primera República) presentaban una reseña de los teatros de la capital y las funciones de ópera, más que información sobre el tema en cuestión.

Una de las pocas investigaciones específicas es la del Gral. Juan Manuel Torrea llamada *La Banda de Música del 80. Regimiento de Caballería, Estado Mayor 1892-1942*, la cual fue el texto de una conferencia leída en 1945. Además de esta tendríamos una serie de pequeños

² Los sitios donde se puede obtener la mayor parte de la información y a partir de los cuales se puede iniciar la navegación es el de "Heritage of Military Bands of the World" (una parte de la información fue obtenida en esta última dirección y esta dispuesta gracias a Jack Kopstein y Christine Joneit).

³ Este libro junto con otras publicaciones de los años treinta y cuarenta han sido publicados por el CENIDIM-INBA (Centro de Investigación y Documentación Musical e Información Musical "Carlos Chávez").

VIII

artículos de Jesús C. Romero y Gerónimo Baqueiro Foster sobre la Banda del Estado Mayor y la música en la Revolución. Sobre este último existe un texto de Marco Velásquez, *Las bandas de música en la Revolución* aparecido en 1993 en una revista de la Universidad Autónoma Metropolitana.

Las biografías de músicos que dedicaron su vida a la banda y participaron en mayor o menor medida en conjuntos de viento militares contienen datos importantes. Uno de ellos es el libro de Alejandro Sánchez Castro sobre Margarito Damián Vargas, compositor y director de bandas militares en Guerrero durante el porfiriato. Por su parte el musicólogo Jesús C. Romero publicó en los cuarenta y cincuenta varios artículos sobre bandas, directores y ejecutantes, y en particular dos libros sobre músicos de Durango y Zacatecas; parte de los artículos aparecieron en "Carnet Musical", revista que editaba la estación radiofónica XELA. La vida de Jaime Nunó se puede consultar la *Historia del Himno Nacional Mexicano y narraciones históricas de sus autores D. Francisco González Bocanegra y D. Jaime Nunó* de Bernardino Beltrán publicado en 1939. Trabajos más recientes son de Gabriel Pareyón una biografía del músico jalisciense del siglo XIX, Clemente Aguirre (1998), y un diccionario sobre música mexicana con varias referencias a directores de banda (1995). En la misma temática se puede mencionar a Juan Álvarez Coral con su *Compositores mexicanos, 32 biografías ilustradas*.

Entre las pocas historias sobre música de banda a nivel regional, una obra que contiene referencias a las bandas militares del noroeste es la *Historia de la música popular en Sinaloa* de Manuel Gastelum aparecida en 1989. Sobre el mismo tema es el artículo de Helena Simonett. "Strike up the Tambora: A Social History of Sinaloan Band Music" En relación a las bandas de Oaxaca, con algunos datos sobre las militares, tenemos un breve escrito de Everardo Ramírez Bohórquez, *Efemérides de la Banda de Música del Estado de Oaxaca*.

Los artículos de Guy C. Thomson -*Bulwarks of Patriotic Liberalism: the National Guard, Philharmonic Corps and Patriotic Juntas in México, 1847-88* y *The Ceremonial and Political Roles of Village Bands, 1846-1974* publicados en 1990 y 1994- son importantes ya que analizan la música militar de viento en su contexto histórico. El primero explora la relación entre la Guardia Nacional, las bandas de viento y las juntas patrióticas en la Sierra Norte de Puebla en el periodo que va de la Intervención Francesa a la revuelta de la Noria.

Respecto a Tesis son pocas la que tratan el tema; podemos mencionar que en la Escuela Nacional de Música de la UNAM no existe una sola que aborde la música de viento, mientras que en la Escuela Nacional de Antropología e Historia del INAH se han escrito tres: una sobre las bandas de la mixteca poblana, otra relacionada a una banda zapoteca, y la tercera sobre las bandas en general.⁴

V

El periodo que abarcaremos es muy largo y va desde la Colonia hasta la primeras décadas del XX, por tal motivo se podría preguntar: ¿Porqué no elegir un lapso de tiempo más corto, o hacer un estudio de caso? Podríamos haber respondido que efectivamente hubiera sido más fácil llevar a cabo un estudio de una banda particular o un periodo más breve, siempre y cuando pudiéramos haberlo ubicado en una perspectiva amplia. Desafortunadamente no contábamos con tal estudio general que nos orientara. Sabemos que es más riesgoso un periodo largo y un espacio grande; las posibilidad de error son mayores; sin embargo, creímos que este estudio puede ser el punto de partida para investigaciones más concretas y específicas.

La falta de trabajos relacionados con el tema puede justificar que nuestra orientación sea más empírica y ecléctica. Así pues, en un primer momento, es necesaria la recopilación de materiales, fuentes y demás datos para de ahí partir y crear un cuerpo teórico. Aunque no dejamos de dar nuestros puntos de vista e hipótesis sobre algunos aspectos. No obstante, lo que nos guió desde un principio fue la comparación entre las bandas europeas y las mexicanas.

Podemos argumentar que la comparación entre México y las naciones del viejo continente sería obvia, pues los ejércitos comparten elementos en común como las armas, estrategias, organización, y que el intercambio (en otros casos espionaje) entre fuerzas armadas ha sido una práctica constante. La razón de esto reside en que los militares tienden a copiar, seguir o inspirarse en las normas o modelos de los ejércitos más victoriosos o prestigiados. En el caso de la música militar hubo un fenómeno semejante. Pero la fuerza que más ha provocado dicho intercambio en otros siglos ha sido la guerra misma. Desgraciadamente, los conflictos bélicos,

4 José Antonio Ochoa Cabrera. *Las bandas de viento en la vida de los mixtecos de Santa Maria Chigmeacatlán. Análisis de la función social de las bandas de música mixtecas*. Tesis para obtener el grado de licenciatura en Etnología, ENAH, México, 1993. Alfonso Muñoz Güemes, *Etnicidad y música; Estudio de caso de una comunidad zapoteca de emigrantes en la ciudad de México*, Tesis para obtener el grado de licenciatura en Etnología, ENAH, México, 1994. Rafael Antonio Ruiz Torres. *Apuntes para una historia de las bandas en México*, Tesis para obtener el grado de licenciatura en Etnohistoria, ENAH, México, 1997.

invasiones y guerras civiles han sido a lo largo de la historia una forma de contacto cultural forzado entre pueblos y naciones.

Además, dado el amplio periodo tratado, y la poca bibliografía sobre el tema, creemos que el estudio debería ser más descriptivo que analítico. Este es un paso necesario antes de profundizar algún aspecto (en la parte final exponemos algunos puntos que sería interesante profundizar y del los cuales existen fuentes fáciles de obtener). Por otra parte, puede justificarse nuestra orientación descriptiva dado que en México prácticamente no existen estudios sobre el tema de las bandas militares mexicanas.

También, pensando en el lector no especializado en temas militares o musicales, el definir que es una retreta, una formación cerrada, la diferencia entre trompeta natural y de pistón o el origen del kiosco de música puede ser útil para comprender lecturas de la época, o documentos que hagan referencia a estos temas. Para completar las descripciones se han integrado una serie de grabados y fotografías las cuales seguramente ayudarán a comprender la lectura. Igualmente, hemos optado por presentar numerosas citas textuales, en el sentido que el lector preferiría ver tanto la explicación, como el testimonio presentado en los documentos (esto lo hacemos pensando que el tema logra interesar, además de historiadores, a investigadores de la música y músicos ejecutantes). De la misma manera, se pueden escuchar algunos ejemplos musicales en los discos compactos que acompañan esta investigación y que se encuentran al final del texto. El nombre de la obra musical aparecen en un pequeño cuadro al lado del párrafo al cual hacen referencia.⁵

Es necesario aclarar que partimos de una división del trabajo de los músicos en el ejército, la cual que estará presente a lo largo de la esta investigación: la músicos de ordenanza y de armonía. Los primeros dan las órdenes en el campo de batalla, el cuartel y la formación; los segundos tocan música en sentido estricto y participaban en las serenatas y toda una serie de actos públicos, aunque también llegaban a escucharse en combate mismo.

También debemos aclarar que los integrantes de la banda militar, tanto de ordenanza como los musicales, han sido nombrados de diferentes maneras de acuerdo a la época y el país. En ocasiones era por el instrumento que tocaban: "trompeta", "tambor", "clarín", "pífano", "flauta" o

⁵ La relación completa y los discos o los sitios de Internet donde se obtuvieron están al final del texto.

simplemente músico. En Austria y Alemania durante el siglo XVIII y buena parte del XIX se les conoció a los instrumentistas de banda como *bandisten* u *oboisten*, aunque éste último término no implicaba que tocaran oboes. El vocablo para el conjunto en sí variaba de acuerdo a cada país: *Musique Militaire*, *Cuivres*, *harmonies* o *fanfarres* en Francia; *Harmoniemusik*, *Militärkapellen*, *Kapellen* en Alemania; *Army music*, *bands*, *brass* o *brass bands* en Inglaterra y los Estados Unidos; los italianos las han llamado *corpo filarmónico*. En México se les llamaba simplemente *músicos*, *músicos de contrata*, *contratistas*, *músicos de plaza* o por el instrumento que tocaban. A su vez el grupo mismo era conocido como *músicas*, *orquestas militares* o *músicas militares*. El número de ejecutantes ha sido muy variable y pueden ir desde doce elementos hasta más de cien, aunque en ocasiones especiales se alcanzaban a reunir más de 1000 músicos bajo una sola batuta.

VI

Para un periodo tan largo como el que hemos elegido existen muchos tipos de fuentes, y van desde circulares militares hasta novelas, pasando por notas periodísticas y anuncios; por ejemplo, en los textos de Guillermo Prieto se encuentran descripciones de cómo eran las serenatas a mediados del XIX; Ignacio Manuel Altamirano ofrece algunas notas periodísticas sobre la importancia de la música marcial para las festividades patrióticas; Francisco L. Urquiza da un retrato de la vida en el cuartel durante la época de Porfirio Díaz.

En la gran cantidad de decretos sobre el ejército mexicano es posible encontrar una buena cantidad sobre los músicos de ordenanza y en menor medida sobre la banda de música. Para ello ayudaron recopilaciones como la de Joaquín Ramírez y Sesma que cubre los años de 1821 a 1826; igualmente la *Legislación Mexicana* ordenada por Manuel Dublán y José María Lozano que comprende varias decenas de volúmenes; para la época de Porfirio Díaz utilizamos la *Colección de circulares y decretos de la Secretaría de Guerra y Marina*, 1889-1891; la *Recopilación de circulares expedidas durante el año de 1912-1925* por la Secretaría de Guerra y Marina fue útil para el periodo de la Revolución. También se obtuvo información de varios reglamentos de la milicia cívica entre ellos los de Zacatecas, Guanajuato y Estado de México. De cualquier manera, a lo largo de la lectura se podrá dar cuenta del tipo de fuente que se utilizó.

Iniciamos nuestro estudio con dos capítulos sobre la banda militar en Europa, para continuar con México. A partir de ahí, la investigación se dividió cronológicamente siguiendo las etapas de los estudios del ejército mexicano que, como podemos advertir se empalma, más que

XII

ningún otro tema, con la historia política. Exceptuando la que se refiere a los ejércitos prehispánicos, que no será objeto de nuestro estudio⁶, partimos de la Conquista. El siglo XVIII es importante, ya que fue la época de los ejércitos borbónicos y el inicio de la profesionalización del cuerpo de oficiales; también cubre la guerra de Independencia. En segundo lugar tenemos el periodo que va desde 1822 hasta la Restauración de la República. Sigue el porfiriato que va desde 1877 hasta 1910. Continúa con la historia de los ejércitos revolucionarios al cual se agrega el periodo del ejército mexicano moderno desde su refundación por Joaquín Amaro en 1922.

VII

Finalmente debemos hacer algunas salvedades. Como ya señalamos, en este trabajo no tomamos en cuenta la música prehispánica. Esta seguramente influyó algunas de las costumbres guerreras en los primeros años de la colonia, y debe haber perdurado en los ejércitos auxiliares indígenas hasta el siglo XIX y XX. Sin embargo, su estudio va más allá del tema de esta investigación. Tampoco tocaremos el tema de las letras de himnos y canciones guerreras. Esto ya ha sido trabajado en obras como *La Canción Mexicana* de Vicente T. Mendoza y en los innumerables libros sobre el corrido y la lírica de la época. De igual manera el lector no encontrará la historia de los instrumentos musicales de la banda. Esta información se puede ubicar en las numerosas enciclopedias sobre instrumentos y particularmente en los libros de Anthony Baines que se citan en la bibliografía.

Seguramente el historiador profesional encontrará aseveraciones que por elementales deberían estar fuera de lugar, pero que a otro tipo de lector le ayudarán a entender el período en cuestión. De igual manera, el músico de viento o el historiador de temas militares las encontraran muy obvias; sin embargo, creemos, permitirá a otro tipo de músicos, historiadores o estudiantes comprender mejor este estudio.

Finalmente, el conjunto de esta investigación podrá ayudar al lector (como lo hizo con quien la escribió) a empezar a enfrentarse con la idea que muchos hombres cayeron en los campos de batalla por lo que creían: su patria, su regimiento, sus amigos, sus hijos, el recuerdo de los héroes, y que la música les ayudó a crear ese sentimiento.

⁶ Hasta donde sabemos el único artículo sobre este tema es el de Gerónimo Baqueiro Foster, “Embriones de la música militar en el México Prehispánico” que apareció en el *Suplemento dominical de “El Nacional”, Revista Mexicana de Cultura*, México, N° 358, 7 de febrero 1954, p. 14.

Esta tesis ha sido posible gracias al apoyo de varias personas e instituciones: en primer lugar la Universidad Autónoma Metropolitana plantel Iztapalapa que me permitió cursar la Maestría en Historia y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por la beca para realizar esta investigación; al Dr. Federico Lazarín Miranda por haber aceptado dirigir esta tesis; a mi hermana, la historiadora Josefina Edith, ya que por su intermediación fue posible obtener algunos textos muy importantes y que no había en ninguna biblioteca en México; al etnohistoriador Arturo Moreno Martínez por haberme facilitado grabaciones de música militar y con quien comenté algunos de los temas de esta investigación; finalmente, a Lourdes, Marijose y Toño por haberme dado su tiempo y cariño, y quienes fueron la inspiración de este trabajo.

CAPÍTULO 1

LA BANDA MILITAR EN EUROPA HASTA EL SIGLO XVIII

*Trompetas, timbales y trombones
Aquí se demuestra la música por devoción, placer y
danza;
Por los varios tipos de instrumentos musicales.
Cuando se escucha el boom boom Vom, tra-ra-rá
y el tra-ra-rá, boom boom boom resuena,
entonces el cuerpo se empieza a llenar de vida.
La alegría penetra en el corazón a través del oído.
La música en los hombres y caballos
sólo puede ser satisfecha combatiendo.
Por otra parte, los zinken y trombones
son siempre necesarios en tiempos de paz,
así como en el dolor y en épocas de regocijo
siempre la música está presente.*

Martin Engelbrecht (1684-1756).¹

1. INTRODUCCIÓN

La música en la guerra ha estado presente en todas las culturas del mundo. Su origen seguramente se inició con la caza, ya que el ceremonial previo y posterior de los cazadores tienen mucho en común con el de los guerreros. A la par de la música estaba la danza, y casi todas las culturas primitivas poseían un tipo de rito guerrero, siempre asociado a la religión.

Aunque no se deben igualar las guerras primitivas (más parecidas a un enfrentamiento deportivo), o la ceremoniosa y estamentaria guerra medieval, con las espantosas masacres industrializadas del siglo XX, es cierto que los sonidos musicales han acompañado constantemente a los soldados desde tiempos primitivos hasta el presente, teniendo la función de exaltar el ánimo de unos y el terror de otros, y también hacer creer al enemigo que se cuenta con una fuerza mayor.

Ya desde los tratados más antiguos sobre el “arte de la guerra” se sabía de la utilidad de la música. En varios textos chinos anteriores a Cristo se hace referencia de las ventajas de los desfiles militares, del ruido ensordecedor de los tambores y gongs antes de la batalla para

¹ Martin Engelbrecht (1684-1756). "Trumpets Kettledrums, and Trombones" from a series of five musical instruments", en Naylor, Tom, L., 1979, fig. 100.

transmitir las órdenes e “inspirarle temores eternos” al enemigo, e incluso del uso de “música voluptuosa” para debilitar al enemigo.²

En cierto sentido los instrumentos de la banda militar ya tenían sus antecedentes en la Antigüedad y aún en épocas anteriores. Muchas culturas han contado desde tiempos remotos con trompetas naturales, cornos, flautas, oboes primitivos y percusiones, y los materiales con que se construían eran los que ofrecía la naturaleza: cañas, huesos, conchas marinas, astas de animal, troncos, pieles, y posteriormente, barro y metal. La forma en que se han difundido –además del comercio- es por las invasiones que en todas las épocas han llevado los instrumentos de los intrusos, y estos a su vez han tomado aquellos de los conquistados.

Con el surgimiento del Estado surgieron los especialistas en la guerra y los músicos que los acompañan. Para los imperios de la Antigüedad el ejército era una institución ya establecida y punta de lanza de sus conquistas. Las victorias eran perpetuadas en relieves en piedra o frescos en templos y edificios públicos, lo mismo en Egipto, Mesopotamia, Grecia o Roma, y en algunos de ellos aparecen músicos tocando trompetas y percusiones. Tampoco era raro que los instrumentos de aliento-metal y percusión tuvieran el mismo origen bélico que las armas. En la Antigüedad las trompetas y cornos eran fabricados por el mismo artesano que trabajaba las corazas, lanzas y espadas. Sin embargo, muy poco se sabe sobre la música que se ejecutaba.

La tradición de la Antigüedad, en cuanto a la música e instrumentos militares, no se transmitió directamente a la Europa Medieval, ésta llegó del Medio Oriente. Los europeos tomaron de los ejércitos moros y turcos instrumentos y modas militares musicales. Esta influencia del Islam en Europa se puede dividir en tres partes: la primera empieza con la invasión árabe a España desde el siglo VIII hasta el XV; la segunda, con las Cruzadas que mantuvieron un contacto con el Cercano Oriente; la tercera, la turca, que desde el siglo XIV hasta el fin de la Primera Guerra Mundial, terminó con el desmembramiento del Imperio Turco.

Es importante señalar que la influencia árabe a partir del siglo XIII llevó a Europa además de nuevos instrumentos, la distinción entre música e instrumentos "altos" y "bajos". Los "bajos" incluían los principales instrumentos de cuerda de la música de cámara árabe, como el laúd y el rabel; los "altos", abarcaban las trompetas y timbales de las bandas Sarracenas, así como las

² Callois, 1975: 45, 47, 52.

chirimías. La distinción entre instrumentos y música alta y baja, según palabras del historiador de los instrumentos Anthony Baines, aún opera en la música tradicional de Oriente.³

La expansión de la economía europea, la formación de los estados absolutistas y las continuas guerras fueron generando un tipo especial de ejército que cada vez dependía menos de las fuerzas mercenarias. Durante la Guerra de los Treinta Años en el siglo XVII, se empezaron a dar grandes cambios en la administración, armamento y disciplina de los ejércitos. Poco a poco fueron desapareciendo las huestes de los príncipes y nobles que las utilizaban en su propio provecho. Estas fueron substituidas por los ejércitos permanentes. Francia fue la primera en crear un ejército que dependía totalmente de una autoridad central, y su modelo fue seguido por todas las potencias europeas. Sin embargo, los cargos de oficiales y comandantes siguieron en manos de los aristócratas, como una forma de mantener su lealtad; sólo en la artillería e ingenieros (por sus características técnicas) el estudio y la capacidad eran la base para alcanzar los puestos de mando.

Las guerras napoleónicas demostraron que era posible mantener ejércitos de muchos miles de soldados que, inspirados en la ideología de la Revolución, estaban formados por reclutas-ciudadanos que para acceder a la oficialidad ya no era necesario fueran nobles. A partir de este momento se ve la necesidad de profesionalizar las fuerzas armadas, y es este sentido Prusia llevó la delantera.

Durante el siglo XIX, los instrumentos de la banda sufren grandes cambios, y en ellos ya se manifiesta la Revolución Industrial. En las primeras décadas surgieron los principales desarrollos tecnológicos que aumentaron las posibilidades musicales de la trompeta, y para mediados del esa centuria ya se habían incorporado los instrumentos de boquilla circular en las bandas militares.

También, para mediados del siglo XIX el nacionalismo era ya la principal ideología de los Estados. Ésta fue un impulso fundamental en el desarrollo de las bandas militares. Himnos, marchas y demás música patriótica se integró como parte primordial de su repertorio; y en muchos casos los conjuntos de viento se convirtieron en la representación musical oficial. Las grandes bandas militares empezaron a estar presentes en los actos oficiales más importantes. La banda tenía la ventaja de desplazarse al aire libre (algo imposible para un conjunto de cuerdas), y

³ Baines, 1991: 231.

por la potencia de su sonido, ser escuchada a distancias considerables; además, en muchas ciudades y pueblos de Europa, las bandas de los regimientos ahí acantonados empezaron a dar serenatas en los parques y jardines.

Ya para el siglo XIX se había creado una música militar particular de cada estado europeo; sin embargo, las tradiciones militares que dominaron fueron las desarrolladas por Austria, Alemania y Francia. Constructores y directores de banda alemanes, franceses y austriacos tuvieron a su cargo las principales invenciones en los instrumentos de aliento-metal y aliento-madera.

Es necesario decir que el término banda se ha asociado a diferentes tipos de grupos y, como veremos más adelante, el mismo conjunto de aliento ha recibido diversos nombres según la época y el país. Por otra parte, es obvio que la forma como se concibe la música haya cambiado a lo largo de los siglos; por ejemplo, nuestra visión actual parte en gran medida de la Revolución Francesa y del espíritu romántico del siglo XIX.

En este capítulo y el siguiente veremos, en una apretada síntesis, el origen de los ejércitos y sus músicas en Europa, desde la Antigüedad hasta el siglo XIX, aunque destacando el periodo del nacimiento de los ejércitos permanentes en el siglo XVII. Haremos énfasis en las tradiciones francesa, alemana y austriaca ya que fueron las más influyentes. Creemos que a partir de esta visión general es posible entender el desarrollo de las bandas militares en la Nueva España y el México Independiente.

2. LAS BANDAS MILITARES EN LA ANTIGÜEDAD

El estudio de la historia militar de la Antigüedad es importante ya que esta fue la inspiración para los ejércitos del Renacimiento. Los clásicos eran lectura obligada y el análisis de las batallas de griegos, espartanos y romanos fueron modelo para las tácticas de los ejércitos europeos, tal como veremos a continuación.

Para los griegos la música estaba íntimamente relacionada con otras ciencias como la matemática y la astronomía, tal como lo señaló Pitágoras; en tanto que Aristóteles y Platón escribieron sobre la influencia de la música en la sociedad. Sobre los usos militares de la música en la cultura griega, Homero menciona en la Iliada que una trompeta tocaba alarma cuando el enemigo se acercaba a la ciudad. Aunque él mismo no menciona el uso de trompetas en el sitio

de Troya, otro autor, Virgilio, sí las refriere. Años después, Jenofonte (siglo V a. C.) escribe que los espartanos daban señales con la trompeta desde sus navíos. También existe una mención en Plutarco sobre el uso militar de la trompeta en las campañas de Alejandro el Grande.⁴

Una estrategia común en todos los ejércitos ha sido dar señales falsas al enemigo con el fin de confundirlo, tal como se describe en el siguiente párrafo.

Pericles, general de los atenienses, ponía sitio a una ciudad que se defendía vigorosamente. Al sonar sus trompetas en la noche y dando grandes gritos del lado de la ciudad que daba al mar, el enemigo, temeroso de ser atacado por ese lado, salió por otra puerta dejando la entrada libre a Pericles.⁵

A pesar del uso de la trompeta para dar órdenes, el instrumento preferido en los ejércitos griegos era el "aulos", una especie de oboe doble. Al parecer los griegos eligieron el aulos ya que podía tocar melodías y acompañar el canto. Los ejércitos griegos marchaban al son de este instrumento, tal como si danzaran. Por tal motivo, la práctica de la danza era parte esencial en la formación de los jóvenes guerreros, y Sócrates decía que el mejor danzante era el mejor guerrero.⁶ Tucídides señala que en la batalla de Mantinea (418 a. C.) los "espartanos llegaron lentamente al sonido de la música de muchas flautas [probablemente aulos] en sus filas. Esta costumbre... está diseñada para mantener el paso y avanzar regularmente sin romper sus filas, en grandes ejércitos lo hacen cuando están a punto de entrar en batalla".⁷

Finalmente, es necesario mencionar el efecto de la música sobre los caballos y otros animales. Algunas narraciones cuentan de batallas perdidas porque los caballos respondían mal a los toques del aulos. Incluso, Virgilio creía que el sonido de la trompeta inspiraba a los caballos para la batalla. En otro ejemplo, los romanos lograron asustar con trompetas y cornos a los elefantes de las fuerzas de Aníbal, causando gran desorden en sus filas.⁸

Los romanos tomaron mucho de las costumbres militares griegas y sus legiones las llevaron a los lugares que conquistaron. Los instrumentos más importantes en el ejército romano eran la trompeta llamada "tuba" y el "cornu". Al parecer el cornu daba las señales a las unidades más pequeñas, en tanto que la "tuba" al ejército en su totalidad. Los alientos también servían para dar órdenes en el campamento, como levantar a la tropa y hacer el cambio de guardia.

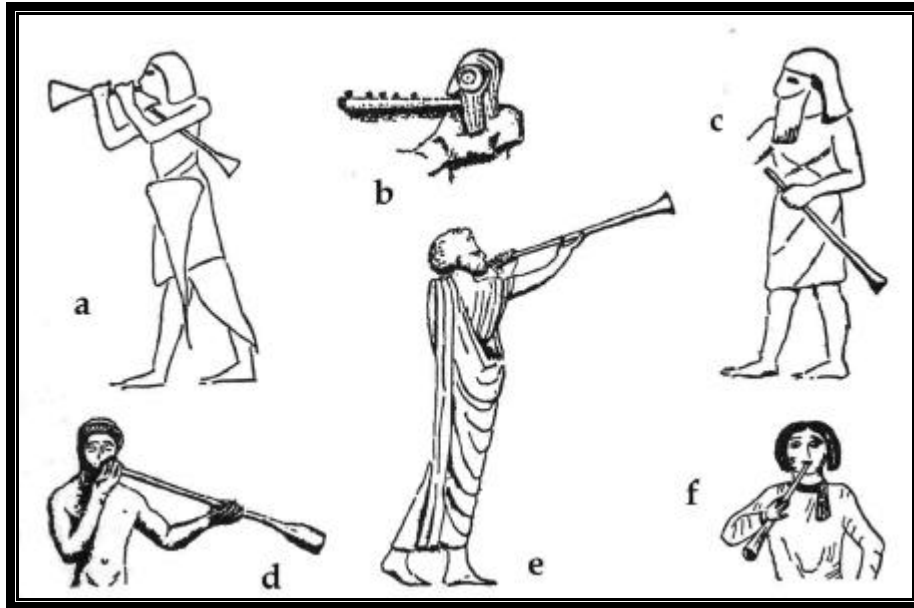
⁴ Whitwell, v. I: 18-19.

⁵ *Idem.*: 9-20.

⁶ *Idem.*: 21-22.

⁷ Tucídides en Arnold, 1993: 4.

⁸ Whitwell, v. I: 24-26



Instrumentos de la Antigüedad. a) Trompetero egipcio, relieve procedente de Abu-Simel, c. 1200 a.C.; b) Piedra caliza proveniente de Khafaji, c. 2600 a. C.; c) Relieve de Ninivé, c. 700 a. C.; d) Estatua de bronce griega, siglo 5º a. C., e) Ejecutante de tuba, Roma, siglo 1º d. C.; f) Sinagoga de Dura-Europos, mural, c. 250 d. C.

3. LAS BANDAS EN LA EDAD MEDIA

Seguramente la pompa de los ejércitos en la actualidad como condecoraciones, banderas, vestuario, respeto por los superiores y una música particular tuvo su origen en la Edad Media. Roger Caillois nos dice que la guerra feudal era ceremonia y juego; en ella se respetaban la igualdad de oportunidades y el objetivo era una victoria más simbólica que real. No era bien visto que se atacara a un enemigo desprevenido o descuidado; tampoco se buscaba el aniquilamiento del oponente, más bien que aceptara su derrota. Las reglas, el protocolo y la moral de la guerra se respetan cuidadosamente.⁹ El honor consistía en haber vencido en igualdad de condiciones, o más aún, en desventaja.

Todo lo anterior se explica porque la guerra tenía fines comerciales: destruir al enemigo implicaba que no habría beneficios para el vencedor. Así pues, la guerra era un negocio más donde se calculaba costos-beneficios; se contrataban soldados (los mercenarios), compraban

⁹ Callois, 1975: 15, 31.

armas y se pagaba el transporte, pero una vez que se obtenía la victoria, ya no era necesario ni lógico mantener en pie un ejército.



Trompetas en un torneo, principios siglo XV

Además de las funciones militares, en la Edad Media otro de los trabajos de los trompeteros era dar aviso a la población en caso de incendios, llegada de extraños o de enemigos. Ellos se colocaban en la torre más alta y desde ahí vigilaban. Fueron conocidos como "Wachtman" en Inglaterra, "Stadfeifer" en Alemania o "Pfifieri" en Italia. Más tarde estos músicos ofrecían sus servicios en ceremonias privadas y públicas.

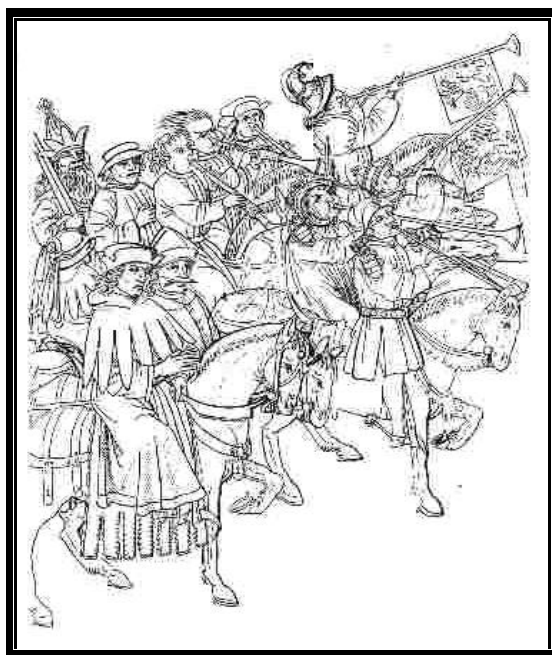
La representación heráldica era otra de las labores de los músicos. La llegada de reyes, príncipes y obispos era precedida por el toque de trompetas y timbales. A ello se sumaba todo un ceremonial y el séquito que daba al personaje una aureola de poder. Esto último se comenzó a desarrollar a partir del siglo XVI con la llamada "teoría de la magnificencia". Creada por los príncipes italianos de Renacimiento, señalaba que el poder político no sólo debía ejercerse, sino mostrarse con todo el boato posible, incluso a nivel auditivo por medio de trompetas, clarines y timbales.

Así pues, en Europa, desde la Alta Edad Media, empezaron a evolucionar dos tipos de ejecución de trompeta: uno militar, con rango más limitado (tal como continúa en el mundo islámico), y otro, que podríamos llamar artístico, de estilo más brillante y difícil de ejecutar. En Alemania se conoció a los ejecutantes de tales estilos como "Feldtrompeter" y

"Kammertrompeter" respectivamente. En 1511, Sebastián Virdung (autor del tratado "Musike Getusch") hablaba de la diferencia entre estas dos clases de músicos. Del primero no se esperaba leyese música; por el contrario, el Kammertrompeter debía leer notación y era un músico y ejecutante respetado.¹⁰ Sin embargo, el Feldtrompeter cumplía labores muy importantes en el campo de batalla tal como puede leerse en el grabado "El Trompeta de Campo" aparecido en la segunda edición (1573) del *Kriegsbuch* (Libro de la Guerra) de Leonhardt Fronsperger.

Yo he sido elegido para ser trompeta de campo. Permanezco cerca del comandante, esperando junto a él día y noche de manera que me pueda llamar en cualquier momento. Durante la marcha, camino al frente de mi comandante y mi toque resuena lejos y cerca. Toco para que los hombres monten a caballo, así como para preparar el ataque. Cuando lo hago, el enemigo reúne a sus hombres y comienza el ataque. En la confusión mantengo mi trompeta y nunca dejo mi obligación como trompetero.

La trompeta llama a reunión para comer, anuncia un mensaje del enemigo y suena antes de la ejecución del prisionero. Levanta a la tropa para el ataque y es el medio para anunciar la carta. Es en este estilo que yo se como hablar; como, donde, y sobre que guardar silencio. Este es mi lenguaje, mi comunicación. Este debe ser universal.¹¹



El príncipe Segismundo en el Concilio de Constanza, siglo XV

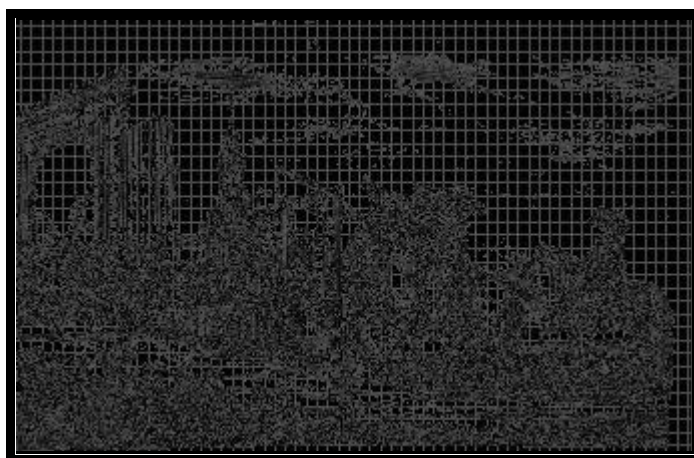
Las diferencias entre estos estilos partían de las distintas actividades de la nobleza: la diversión y la guerra. La nobleza gozaba del privilegio de mantener músicos a su servicio, particularmente trompetas y timbales. Dicha división ya existía en el Medioevo entre los músicos que tocaban instrumentos altos. Por una parte estaban los ejecutantes de trompetas, trompas y

¹⁰ Sachs, 1940: 328.

¹¹ En Naylor, 1979: fig. 128.

timbales, por otra, los demás instrumentistas de viento, flautas, chirimías, dulzainas. La función de los primeros era fundamentalmente heráldica; los segundos tocaban solos o en compañía de las cuerdas los sonos de moda. Por ejemplo, en la corte catalano-aragonesa del rey Pedro IV el Ceremonioso de mediados el siglo XIV, se estableció que cuatro juglares tocaran dos trompas, timbal y trompeta. Entre sus funciones estaba el anunciar los comienzos y finales de las comidas, y su labor era de suma utilidad sobre todo en épocas de guerra. Respecto de los otros ejecutantes no había un número determinado, aunque sobresalían los ejecutantes de cornamusa.¹²

Los "Feldtrompeter" mantenían otros servicios aparte de la guerra, como la caza, los torneos caballerescos y ciertas ceremonias solemnes; asimismo, era costumbre saludar con trompetas y tambores (particularmente timbales) la llegada y despedida de un príncipe. En Francia se conocía a estos grupos como "fanfarres" (fanfarrias). Por otra parte, los instrumentos de los "Kammertrompeter" eran mejor acabados y estaban diseñados para tocar en registros altos; los Feldtrompeter tocaban instrumentos menos exquisitos. Los instrumentistas de trompeta eran, después de los maestros de capilla, quienes recibían mejor paga. Todo lo anterior puede verse como el preludio para la aparición de los grandes ejércitos del Renacimiento.



Entrada de María de Medici en Amsterdam, 1638

4. BANDAS Y EJÉRCITOS EN EL RENACIMIENTO

Ya en el Renacimiento se puede empezar a hablar de bandas militares como un grupo específico y separado de músicos. Esto se debe a que en ésta época comienzan a surgir los ejércitos permanentes (aunque todavía la parte principal de la guerra la hacían fuerzas mercenarias). El

¹² Gómez Muntané, 1979: 28-29.

cambio fundamental en la música militar empezó con las señales para el combate. Las cuales, al parecer, se desarrollaron en Italia, ya que las palabras en otros idiomas son corrupciones o cambios de los originales italianos.¹³

Como hemos estado viendo a lo largo de este capítulo, desde tiempos muy remotos se sabía de la utilidad de la música, más bien del ritmo regular para la realización de trabajos en grupo. En muchas culturas, faenas que implican el movimiento continuo y ordenado como la cosecha o el remar, son llevadas a cabo con mayor facilidad cuando se canta a un compás fijo o acompañadas por una percusión. En los ejércitos, la marcha regular de los soldados a pie tenía incontables ventajas, sobre todo porque la infantería combatía en formación cerrada.

Una combinación que fue particularmente favorecida era el tambor de doble parche y flauta transversa. Al parecer, esta fue introducida en Europa por las tropas turcas en el último cuarto del siglo XV; y para principios de dicho siglo, los mercenarios suizos -los soldados profesionales por excelencia- ya la usaban en su infantería. El éxito de los piqueros suizos hizo que muchos ejércitos copiaran sus instrumentos, al grado que se le conociera como “flauta suiza”. Incluso se ha dicho que esta combinación fue introducida en España por los suizos que participaron en las guerras de Granada en 1505.¹⁴

En su libro "Orquesografía", Thoinot Arbeau da ejemplos de toques de tambor para las infanterías del siglo XVI. Editado en Francia en 1588 y escrito en forma de diálogo entre dos personajes -Abreu y Capriol- explica la forma de los tambores y la importancia de marchar a un mismo paso y velocidad.¹⁵

Arbeau. [...] Hablaremos en primer término, entonces, de las danzas guerreras; luego trataremos de las que se bailan por diversión. Los instrumentos que se emplean en las danzas guerreras son las trompetas, clarines, cuernos y cornetas; flautas, pífanos, gaitas, tambores y otros similares a estos últimos [...]¹⁶

[...] El sonido de todos estos instrumentos sirve a los soldados como indicación y señal para cambiar de posición, avanzar o retroceder, en un encuentro con el enemigo, para darles fortaleza de corazón, audacia y valor para atacar al adversario, y para defenderse en forma vigorosa y varonil. Ahora bien, si no fuera por esto, los hombres marcharían en confusión y desorden, cosa que los expone al peligro de ser arrollados y derrotados; por esta razón se ordena a nuestros soldados franceses hacer marchar las filas y escuadrones siguiendo ciertos ritmos.¹⁷

[...]

¹³ Whitwell, v.II: 10-12.

¹⁴ *Revista Española de Defensa*, N° 146, 2000: 1

¹⁵ Arbeau, Thoinot, 1981.

¹⁶ *Ibid*: 25.

¹⁷ *Ibid*: 27.

Capriol. ¿Por qué se empieza el paso con el pie izquierdo?

Arbeau. Porque la mayor parte de los hombres se sirven ordinariamente del pie derecho y como el pie izquierdo es el más débil, si por cualquier razón vacilara, el derecho estaría pronto inmediatamente para sostenerlo.¹⁸

A continuación Arbeau da una serie de ejemplos de ritmos en el tambor, y explica porque se deben utilizar silencios.

Arbeau. Si el tambor no utilizase los silencios, el paso de los soldados se convertiría en una confusión, porque como os lo he dicho, el pie izquierdo debe asentarse a la primera nota y el derecho a la quinta, y si se marcaran las ocho notas, el soldado podría asentar sus pies en otras notas que no fuesen la primera y la quinta. Pero esto no sucede si se añaden silencios y pausas, pues al marcarse en esa forma el soldado puede distinguir con claridad la primera y la quinta nota.

[...]

Capriol. Este modo de marchar al son del tambor debe ser muy agradable cuando el tiempo se lleva estrictamente.¹⁹

Mas adelante describe el pífano, y señala que la música que se ejecuta con él simplemente se improvisa

Arbeau. Lo que llamamos pífano es una pequeña flauta travesera de seis agujeros, empleada por los alemanes y los suizos, y como su calibre es muy angosto, comparable al caño de una pistola, produce un sonido penetrante. Algunos usan en lugar del pífano, el caramillo o pequeña flauta llamada flautillo, el cual, según su tamaño, tiene un numero mayor o menor de agujeros. Los mejores tienen cuatro orificios al frente y dos atrás y su sonido es muy penetrante; se los podría llamar pequeñas *tibiae*, porque al principio se los hacía de los huesos del muslo y tibias de grulla. Los ejecutantes de dichos tambores y pífanos reciben el nombre de sus instrumentos y decimos de dos soldados que uno es el tambor y otro el pífano de algún capitán.²⁰



Pífano y tambor

¹⁸ Ibid: 28.

¹⁹ Ibid: 39.

²⁰ Ibid: 42-43.

Además de las instrucciones para la marcha de la infantería, los terrenos de combate definían el tipo de instrumentos necesarios para dar órdenes. Un campo abierto, poco accidentado, permitía el manejo de la formación cerrada en la infantería y cierto tipo de sonidos, por ejemplo, el tambor y la flauta. Por el contrario, el combate en bosques y terrenos accidentados está indicado para la caballería ligera y los regimientos de cazadores con sus bugles. Las ciudades sitiadas eran otras de las formas clásicas de la guerra. En ellas la artillería y los ingenieros jugaban un papel esencial. Se ha dicho que la sordina de las trompetas se inventó con el propósito de hacer las órdenes audibles sólo para un pequeño espacio, como el caso de las ciudades sitiadas.

Gran parte de lo aquí señalado provenía, por un lado de las lecturas de los clásicos, pero la mayor parte por influencia de los ejércitos turcos que durante siglos asediaron y conquistaron buena parte de Europa oriental. Su trascendencia en la música militar es innegable, por lo que es necesario tratarla con un poco de detalle.

5. LA INFLUENCIA TURCA

Lo que ahora concebimos como una división precisa entre Oriente y Occidente, el mundo musulmán y el cristiano, fue inventada a partir del Renacimiento. En efecto, a partir del siglo XVI los pensadores políticos europeos intentaron definir su propio mundo por oposición al turco, y según Montesquieu la diferencia entre el mundo asiático y el europeo residía en el contraste radical entre la historia de Europa y la de los otros continentes. Por su parte, la cosmogonía osmalí dividía al mundo en dos zonas: la casa del Islam y la casa de la Guerra. En la casa del Islam vivían los creyentes que debían reunirse bajo las banderas del Sultán; el resto del mundo era la casa de la guerra, su destino consistía en ser conquistados por los soldados del profeta.²¹

Aunque la relación militar entre Europa y Oriente existió desde muchos años atrás, esta se intensificó con la invasión turca a suelo europeo en 1453. El imperio otomano se apoderó de los Balcanes, y ya para la década de los veinte del siglo XVI estaba a las puertas de Viena. Pero como bien saben los militares de cualquier época, una forma de neutralizar la estrategia enemiga (como la de los turcos del siglo XVI) es imitándola, de forma tal que los ejércitos europeos copiaron costumbres, tácticas y estrategias de su temible adversario.

²¹ Anderson, 1987: 386, 407, 410-411.

Así pues, los temidos ejércitos turcos fueron el prototipo para sus contrapartes europeos: estrategias, forma de organización, ceremonial, instrumentos y música militar empezaron a integrarse a las milicias de Occidente. Los ejércitos de los caballeros feudales fueron reemplazados por fuerzas mercenarias, y al igual que los soldados orientales, la nueva infantería requería para avanzar al combate del sonido del tambor y la flauta. La épica alemana del siglo XIV menciona a los *groosse Hersumper* (grandes formaciones de tambores); y más tarde serían famosos los mercenarios suizos, que con sus picas avanzaban al sonido de grandes tambores.²² Por su parte, las bandas militares prusianas, polacas y rusas fueron las primeras en adoptar la "música turca".²³

Las tácticas de los ejércitos turcos probaron ser muy efectivas; por ejemplo, una forma de reclutamiento que otorgaba bastantes beneficios, era la conocida como "devshirme". Consistía en arrebatarse niños varones, de 4 a 5 años, a familias cristianas de los Balcanes y llevarlos a Constantinopla o Anatolia; ahí eran aleccionados en las creencias del Profeta y adiestrados en las armas para servir al ejército del Sultán. La devshirme servía para conformar los altos rangos de la burocracia imperial, el ejército permanente compuesto por la caballería y los temibles regimientos jenízaros (tropas selectas de infantería y caballería).²⁴ Los jenízaros eran famosos en el combate por su disciplina, temeridad y valor. En el campo de batalla las bandas de música de los regimientos jenízaros permanecían junto a sus banderas e insignias. Los soldados jenízaros peleaban hasta donde se podía escuchar el sonido de los instrumentos. Si la música cesaba de tocar, sabían que había sido capturada, y hasta entonces empezaban su retirada.

Puede escucharse una recreación de esta música en *Air des Janissaires*, CD-1-1

Para la época de la invasión a Europa, la banda militar turca básica, llamada *Mehter*, estaba integrada por cinco músicos. Esta aumentaba de acuerdo a la importancia del personaje que la empleaba, de forma tal que la banda del sultán, la *Mehterhane* (que era la más grande) estaba formada por un grupo que multiplicaba por nueve el número de músicos. Los visires o gobernadores y los comandantes del ejército poseían un conjunto que se multiplicaba por siete.

²² Sachs, 1940: 289-290.

²³ Visccher, 1986: 130.

²⁴ Anderson, 1987: 375-376.

Sin embargo, para las grandes batallas aumentaba hasta doscientos, tal como lo hizo Soleiman el Grande durante el sito de Viena.²⁵



El timbre de estos instrumentos puede escucharse en *Prière des Janissaires*, CD1-2

Músicos jenízaros (de izquierda a derecha), nácaras, platillos, triángulo, chirimía y tambor)
dibujo a tinta de Agostino Tassi (c. 1580-1644)

Los instrumentos orientales que se integraron a las bandas militares europeas fueron el *nafir*, trompeta de metal alargada, que fue llevada por los soldados que regresaban de las cruzadas, o que lo habían visto en los campos de batalla de España e Italia meridional. En Francia se les llamó *trompeta sarracena*, en tanto que los españoles mantuvieron el término árabe *n-nafir* que pronunciaban *añafil*.²⁶ Actualmente el nafir se usa en los países del Magreb para anunciar el inicio del Ramadam, y al sur, entre los Hausa del Níger y Nigeria, cada sultán o emir posee en su corte un grupo de tales instrumentos para dar la bienvenida y entretener a sus invitados.²⁷ Otro era la *surna* (una especie de chirimía), que en Oriente era un instrumento ceremonial y militar que se tocaba junto con las trompetas y los tambores en las bandas. Al llegar a Europa mantuvo la misma función, aunque cambió la rodela que rodeaba la caña. Según la tradición mahometana la surna fue inventada en Bagdad en tiempos de Harun-al Rashid.²⁸ Las *nácaras*, pequeños tambores antecesores remotos de los timbales modernos, fueron introducidas a Europa por los sarracenos en el siglo XIII. Las nácaras se llevaban sujetas al cinto y eran utilizadas en el combate y la caza; Jacobo de Lieja decía que el sonido de las nácaras agradaba a los caballos.²⁹

²⁵ Whitwell, v. III: 95-96.

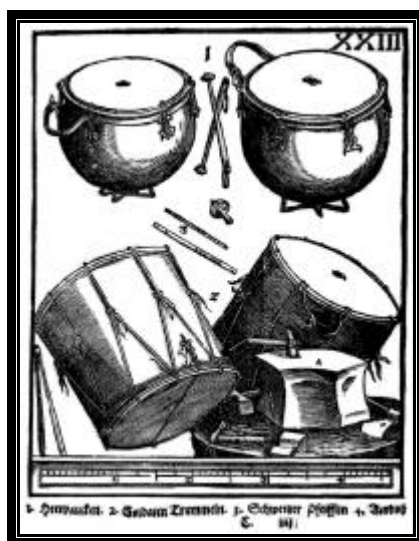
²⁶ Visccher, 1986: 37-38.

²⁷ Jenkins, 1976: 55.

²⁸ Baines, 1991: 229-230.

²⁹ Visscher, 1986: 40.

También existían otros instrumentos de percusión más grandes; estos tenían un diámetro de 50 a 60 centímetros, se tocaban por pares e iban montados sobre camellos o caballos. Tales instrumentos llegaron a Occidente desde el Imperio Otomano durante el siglo XV, e inspiraron el uso de los tambores de caballería europeos.³⁰ Ya para el siglo XVI los regimientos de caballería ingleses los tocaban en conjunción con las trompetas.³¹ La ejecución de los timbales generó un estilo instrumental que se llamó de caballería y el compositor inglés Henry Purcell los utilizó en *The Fairy Queen* (1692).³²



Timbales, tambor de soldado, flauta suiza en Praetorius, 1619

Mientras que el timbal y la trompeta eran instrumentos de la caballería, y por lo tanto de la nobleza, la infantería usaba (como ya hemos visto) la flauta traversa y el tambor, a veces llamado bordón o caja. En Alemania la flauta tomó carta de naturalización al grado que llegó a conocerse en todo el continente como “flauta alemana”. En España se le conocía también como *pífano* (mismo nombre recibía el ejecutante de tal instrumento). El tambor era de doble parche, colocándose en el inferior algunas cuerdas de tripa o alambre para lograr su sonido característico.

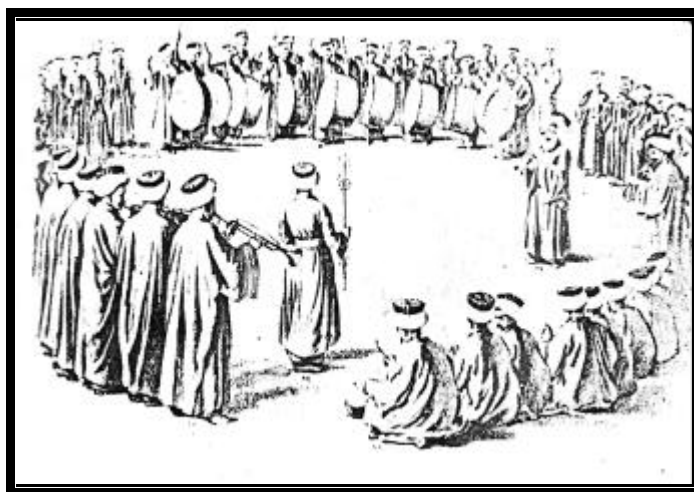
Los instrumentos que componía la *Mehter* eran la *zurna*, una especie de oboe decorado con piedras y metales preciosos. Otro era un trompeta que llamaban *boruzen*. De percusión estaban los platillos, *Zil*; un pequeño par de timbales, *Nekkere* y un gran tambor tocado con dos baquetas, una larga y otra corta. En los conjuntos mayores se integraba el *Cevgen*, tocado por un músico

³⁰ Blades, 1990 : 323.

³¹ *Idem*: 323.

³² *Idem*: 325.

que a veces cantaba. Este era un gran sistro colocado sobre un palo del cual pendían pequeñas campanas que se conoció en Occidente como la *Media Luna Turca*. En aquellas bandas que quintuplicaban el grupo base había un líder por cada grupo de instrumentos llamado *Aga*. En este caso los músicos instrumentos se colocaban en medio círculo, y para conjuntos mayores en círculo completo. Al director de todo el grupo se conocía como el *Mehterbasi Aga*. Es necesario decir que la indumentaria de la *Mehter* era de llamar la atención. Los músicos usaban largos vestidos de mangas anchas, turbantes, polainas y botas.³³ Una descripción de la música por el ejecutante y musicólogo turco Kudsi Erguner es la siguiente:



Banda Mehter

Al igual que todas las actividades de la corte, la “Mether” seguía un ceremonial determinado antes que empezaran a tocar. A la señal de un ritmo llamado “Sofyan”, los Jenízaros se formaban en un semicírculo con cada tipo de instrumento agrupado. Permanecían de pie esperando la llegada de su líder. Cuando este arrivaba uno de los “Mether” gritaba: “¡Este es el momento de alegría, oh líder de los Methers! ¡ Tú debes ser bendecido! A esto el líder replicaba: “¡Que la bendición de Dios sea también con ustedes, ... manténganse puros!” Entonces se anunciaba el “Makam” (modo) en el cual tendrían que tocar. A la señal de “Ya Allah” podrían comenzar a tocar. Al final de esta ceremonia musical el líder de los Methers recitaba una oración llamada “Gulbang” tomada de la confraternidad religiosa de los Sufis y asociada con el santo del siglo trece, Hadj Bektach Wali, con quien cada Jenízaro mantenía un contacto espiritual. Este Gulbang cambiaba de acuerdo a la hora y si se estaba en paz o guerra.³⁴

Una recreación de esta música son:
Ceremonial des Janissaire: Elçi Peshrevi, Rest Kar, Air des Mehters,
CD1-3

Si bien la banda real tocaba regularmente en el palacio del Sultán y en ocasiones especiales (como en la arriba citada) era en la batalla donde demostraba su verdadera fuerza. En un relato de los ataques a Viena uno de los líderes de la banda recordaba:

³³ Whitwell, v. III: 96.

³⁴ Notas al disco *Les Janissaires, Musique martiale de l'Empire Ottoman*: 14

Hacia la mitad de la tarde la gran banda del Visir comenzó a tocar. Entonces las bandas de los gobernadores de las provincias y las bandas de la derecha comenzaron a tocar todas juntas. De esta manera, después de oración de la tarde y al amanecer, el sonido de los tambores, oboes, timbales y platillos se unieron desde cada esquina al estruendo del cañón y el fuego de armas, y toda el campo retumbaba con estos sonidos.³⁵

La costumbre de utilizar la banda y las banderas como el centro de resistencia en la batalla era una característica turca que fue copiada por los europeos. Farmer señala que en todos los libros ingleses sobre disciplina militar, desde el "Compedius Treatise" (1582) de Luis Gutierrez de la Vega, hasta las "Rules and Regualtions Ill of His Majesty's Forces" de 1794 muestran, al igual que en los ejércitos sarracenos, que la infantería se agrupaba alrededor de sus banderas y banda.³⁶ Otra práctica que los ejércitos europeos tomaron de los musulmanes fue el uso de los timbales. Estos eran tenidos en gran estima, y su pérdida en manos del enemigo era considerada una enorme tragedia. Alain Manerson en su obra "Les traveaux de Mars ou l'art de la guerre" (siglo XVII) escribía: "El timbalero debe ser un hombre valiente y preferir morir en el combate antes de dejarse apresar con sus timbales".³⁷ Por el contrario, capturar dicho instrumento era motivo de inmensa gloria. Por ejemplo, en una de la campañas contra los turcos en Europa Oriental, la *Gazeta de México* hace referencia a una victoria en 1739 donde se recogió, además de un cuantioso botín, "3 pares de timbales y el Gran Tambor de los Genízaros".³⁸ El uso de timbales en los ejércitos europeos estaba solamente permitido para los cuerpos de elite, y si algún otro deseaba dicho instrumento, debía capturarlo en batalla. Igualmente, el número de músicos adscritos dependía del rango del oficial.

La práctica musical militar medieval europea tomó de los árabes no tan sólo los instrumentos y las prácticas militares, sino también muchos de los privilegios y restricciones sociales de los músicos del Medio Oriente; uno de ellos, el bajo status de los músicos profesionales y el derecho de la nobleza a poseer trompetistas y timbaleros.³⁹ Cuando en 1559 es recibida en la frontera de su nuevo reino Isabel de Francia, esposa de Felipe II de España, ella describe unos instrumentos llamados "tabartz", que son tambores a caballo "al estilo morisco".⁴⁰ Del uso de los timbales decía en 1683 el inglés, Sir James Turner: "los alemanes, daneses y suecos no permiten que nadie que no posea cuando menos un título de barón los use, a menos que

³⁵ *Idem*: 97.

³⁶ Farmer, 1950: 41.

³⁷ Vischer, 1986: 100.

³⁸ *Gacetas de México, Sahagún de Arévalo*, 1950: 192.

³⁹ Jenkins, 1976: 87.

⁴⁰ Vischer, 1986: 68.

los haya arrebatado al enemigo en el campo de batalla”.⁴¹ Más tarde, el privilegio de los nobles de mantener trompetas y timbales fue ampliado a la caballería y a las ciudades libres alemanas.⁴²

Para mantener su status de músicos de la nobleza, los timbaleros y trompetistas formaron cofradías. En Alemania, diversos decretos imperiales permitieron en 1623 la formación de la cofradía imperial de trompeteros y timbaleros.⁴³ Al parecer los ejecutantes de timbal en Alemania gozaban de buena fama, y ya desde el siglo XIII algunos príncipes enviaban a sus músicos a Alemania con el fin de aprender el arte de tocar este instrumento.⁴⁴



Trompetas, pífano y tambor, del libro *The Origing and Development of the Tournament in Germany*, J. Rodier (1532)

La influencia Oriental en la música europea se dejó sentir hasta los siglos XVIII y XIX, y para fines del dieciocho estaba en su apogeo. Al aumentar el número de ejecutantes, las bandas europeas empezaron a integrar (siguiendo el modelo de la música militar turca) instrumentos como el bombo, los platillos, el triángulo y el pandero, los que más tarde incluyó la orquesta europea del siglo XIX.⁴⁵ A veces, si el conjunto incluía estas percusiones era nombrado como turco; por ejemplo, en Roma la milicia cívica distinguía dos tipos de banda: la banda propiamente dicha, y la “banda Turca” que a diferencia de la primera incluía platillos, tambores bajos y el “Crescent”, conocido en español como “Chinesco”, un gran sistro que encabezaba al conjunto.⁴⁶

Escúchese la
Marcha turca
de *Las Ruinas*
de *Atenas* de
Ludwig van
Beethoven
CD1-4

⁴¹ Sachs, 1940: 329-330.

⁴² *Idem*: 281.

⁴³ Blades, 1990: 324.

⁴⁴ Visccher, 1986: 68.

⁴⁵ Blades, 1990: 333.

⁴⁶ Palmer, 1990: 145-146.

Creemos que con lo antes señalado resulta evidente que la influencia turca fue fundamental para el desarrollo de las bandas de música militares en Europa. Algunos instrumentos, formas de organización y de combate fueron adoptadas por los ejércitos cristianos. Pero los príncipes y monarcas occidentales fueron más allá y ampliaron sus fuerzas armadas a un nivel nunca antes visto de poder y eficiencia. Esto costaba mucho dinero, y para obtenerlo hubo que crear una forma de gobierno centralizada y fuerte: el Estado Absolutista.

6. LOS ESTADOS ABSOLUTISTAS Y LA GUERRA: LA INSTRUCCIÓN MILITAR Y LA MÚSICA

El estado absolutista fue el que creó las bases de los ejércitos profesionales. Los cambios llevados a cabo durante los siglos XVI y XVII hicieron obsoleta la caballería en beneficio de la infantería, y los castillos medievales como medios de defensa sucumbieron ante la nueva artillería. Mauricio de Nassau, príncipe de Orange, introdujo la instrucción y la línea de infantería; el sueco Gustavo Adolfo, la carga de caballería y el sistema de pelotones; Wallerstein, el mando único vertical.⁴⁷

Por su parte, los mercenarios, que antes llegaban a formar el grueso de los ejércitos del Renacimiento fueron poco a poco substituidos por los ejércitos nacionales; por ejemplo, hacia 1588 en Flandes el ejercito "español" al mando de Farnesio, estaba formado por 35 000 hombres, de los cuales sólo 5 000 eran españoles.⁴⁸ El uso de mercenarios era comprensible ya que los reyes y príncipes temían armar a sus súbditos, pues pensaban podían volverse en su contra. Así pues, con el absolutismo se desarrollaron los ejércitos, y con la formación de los estados nacionales, llegaría a ser la institución más importante de los gobiernos.

Los estados absolutistas fueron, en palabras del historiador Perry Anderson, verdaderas máquinas construidas para el campo de batalla, y la mayor parte de los ingresos del Estado iban a parar en gastos para la guerra (En España, a mediados del siglo XVI, el gobierno de Felipe II ocupaba 8 de cada 10 reales en sus guerras, y muchos estados europeos mantenían erogaciones semejantes). La idea del estado absolutista como una maquinaria para la guerra puede resumirse en este pensamiento de Nicolás Maquiavelo: "un príncipe, pues, no debe tener otro objeto ni otro

⁴⁷ Anderson, 1987: 124-125.

⁴⁸ Kamen, 1986: 73.

pensamiento, ni cultivar otro arte mas que la guerra, el orden y la disciplina de los ejércitos, porque éste es el único arte que se espera ver ejercido por el que manda".⁴⁹

De esta manera, desde el siglo XVII se dieron toda una serie de cambios en la administración de los ejércitos y la forma de hacer la guerra. El gran conflicto de la época fue la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), y en ella se manifestaron estas transformaciones. En primer lugar se perfeccionó el aprovisionamiento y se dejó de lado los escrúpulos al momento de hacer los negocios de la guerra, tal como lo llevó a cabo Albrecht von Wallerstein en Alemania. Por su parte el rey de Suecia, Gustavo Adolfo, inició el reclutamiento de su propia población; desarrolló los principios holandeses de la guerra y combinó el uso de artillería, caballería e infantería con una cadena de mando y disciplina que permitió controlar cada vez más mayor número de hombres. Finalmente, lo más importante, fue la creación de grandes ejércitos permanentes que a la postre resultarían una formidable arma para la imposición de las políticas estatales.⁵⁰

Parte fundamental de los nuevos ejércitos era la disciplina, y esta se lograba a base del entrenamiento constante. Las ventajas del paso regular en la marcha en la instrucción de la tropa se conocía de tiempo atrás, como ya vimos en el libro de Thoinot Arbeau; pero es hasta inicios del siglo XVII cuando consciente y regularmente se aplican estos principios, tanto en los soldados de a pie como en los de a caballo. El hombre que inicio de manera sistemática estos cambios fue Mauricio de Nassau, Príncipe de Orange, capitán general de Holanda y Zelanda durante las guerras contra los españoles.

Con una formación en lenguas clásicas y matemáticas, Mauricio de Nassau se inspiró en los clásicos de la Antigüedad para la disciplina de sus ejércitos. Las reformas incluyeron obras de ingeniería como construcción sistemática de fosos, zanjas, barreras y demás parapetos, lo que en el combate disminuía las bajas. Nassau obligaba a que sus soldados practicasen constantemente movimientos como cargar y disparar el mosquete, que se ensayaran las posiciones de los piqueros en el combate y la marcha a un ritmo preciso, todo bajo una voz de mando. Por último, dividió su ejército en unidades más pequeñas que iban desde el batallón hasta los pelotones, algo que

⁴⁹ Maquiavelo en Anderson, 1987: 27.

⁵⁰ Mc Neill, 1988: 132-136.

permitía una cierta independencia en el campo de batalla, aunque siempre obedeciendo órdenes de sus superiores.⁵¹

La marcha, la práctica de combate y el ejercicio cotidiano debían transformar a una masa heterogénea de reclutas en un sólo cuerpo disciplinado que obedeciese las órdenes de manera inmediata y precisa, lo único que da éxito en el combate real. En el ámbito psicológico, realizar movimientos rítmicos como el marchar es, al igual que la danza, un poderoso medio para establecer la solidaridad social, y seguramente algún tipo de mecanismo mental muy primitivo se encuentra tras estos actos colectivos.



Escenas de batalla, mediados del siglo XVII

En el entrenamiento de los soldados (como en las coreografías), la música era indispensable. Varios escritores de la época señalaban la relación entre la danza y la instrucción militar. Mauricio de Sajonia decía:

Hacedles marchar con ritmo. Aquí está todo el secreto, y éste es el paso militar de los romanos ... Todo mundo ha visto gente bailando toda la noche. Pero tomad a un hombre y hacedle bailar durante un cuarto de hora sin música, y ved si puede soportarlo...

Se me dirá quizá que muchos hombres carecen de oído para la música. Esto es falso; el impulso para la música es natural y automático. Con frecuencia he observado que mientras los tambores tocan para el ejército, todos los soldados marchaban al ritmo sin pretenderlo y sin advertirlo. La naturaleza y el instinto los hacían por ellos.⁵²

Las consecuencias psicológicas y sociales del entrenamiento sistemático saltaban a la vista. En principio, los soldados tendían a actuar más por el condicionamiento del aprendizaje repetitivo que por la valentía y la iniciativa personal. Las constantes horas de marcha y práctica, día tras día, reforzaba la disciplina y creaba en los hombres un sentido de solidaridad grupal, aún

⁵¹ *Idem*:139-143.

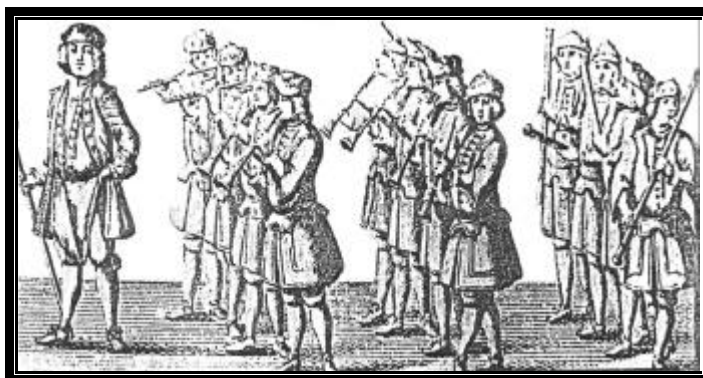
⁵² Cit en Mc Neill, 1988: 147.

sin importar su origen social. Con los ejércitos permanentes se creó una subcultura muy especial alejada del mundo civil, donde el comportamiento licencioso del soldado se mezclaba con la dureza de la vida del cuartel; las actitudes abusivas y despreciables se compartían con valores como el pundonor, el orgullo y el heroísmo, además el ejército llegó a convertirse en la ruta de escape para muchos hombres que no encontraban su lugar en la sociedad.

Aunado a todo esto, el ceremonial militar se fue haciendo más ostentoso, para mostrar que la autoridad real estaba por encima de cualquiera, y para las burocracias gobernantes la fuerza militar se convirtió en el más poderoso medio para mantener el orden interior, aún por encima de la Iglesia. Ya no habría más espacio para los ejércitos personales.

7. LA HARMONIEMUSIK Y SU INFLUENCIA EN LA MÚSICA MILITAR

Además de la creación de los primeros ejércitos permanentes, fue en la época barroca cuando se inicia el gran desarrollo de la música instrumental, tanto en el ámbito de alientos como cuerdas. Es en este período cuando aparece en Alemania, y después en toda Europa, un nuevo medio instrumental que se conoce como la *Harmoniemusik*, que propició un importante desarrollo y llegó hasta principios del siglo XIX. La *Harmoniemusik* era un conjunto de entre 5 a 13 instrumentos de viento formando por oboes, clarinetes, cornos y bajones (fagotes).⁵³



Banda militar con la instrumentación de la *Harmoniemusik*

Según David Whitwell (autor de una extensa obra sobre la historia de la Banda), la *Harmoniemusik* fue el resultado de varias influencias. Comienza con la disposición instrumental de "Les Grands Hautbois" (formado por instrumentos de la familia de los oboes) de la corte de Luis XIV de Francia, la cual fue copiada en las cortes alemanas,

⁵³ Whitwell, v. III: 1.

donde se integró con la música de cámara de alientos de la iglesia italiana.⁵⁴ Es sabido que las costumbres y modas de Versailles fueron el modelo para muchas cortes del siglo XVII, que imitaban no sólo su arquitectura, comida, vestuario y manera, también su música, y un conjunto que tuvo mucha influencia fue el de "Les Grands Hautbois". Este último era el resultado de un mejoramiento de la antigua chirimía, que ahora poseía una forma más cilíndrica que cónica.⁵⁵ Cuando este tipo de conjunto llegó a Alemania, ya sea por que se copiaba, o se contrataran músicos franceses, se le conoció como "Hautboistes", tomando el nombre original francés. Los alemanes también imitaron la división en partes: oboes sopranos, tenores y bajo, y a principios del XVIII empezaron a agregar el corno.⁵⁶ Esta nueva forma instrumental fue influenciada por la música de viento italiana de compositores como Gabrielli, Torelli y Vivaldi, la cual era bastante aceptada en Alemania.

La Marche des Dragons du Roy y Marche du regiment du Roy, faite par M. de Lully l'an 1670 son ejemplos de lo que tocaban "Les Grands Hautbois", CD1-5, CD1-6



Banda de los Guardias de a Pie, 1754, 2 cornos franceses, 2 fagotes, 4 oboes

Es necesario señalar que la Harmoniemusik no nació en el ámbito militar, aunque fue en él donde tuvo más éxito, al grado que el grupo de oboes, clarinetes, fagot y corno se le ha visto como un conjunto diseñado para el ejército. Además, hasta bien entrado el siglo XIX, se conocía en Alemania y Austria a los músicos de banda militar como "Hoboisten", aunque tocaran otros instrumentos.

⁵⁴ *Idem*: 2.

⁵⁵ *Idem*, v. II: 4.

⁵⁶ *Idem*, v. III: 6.

Veamos ahora el desarrollo de las bandas militares en sus dos aspectos, como músicos de ordenanza en las diferentes armas y como ejecutantes de música en los ejércitos más influyentes de los siglos XVII y XVIII; primero en Francia cuyas fuerzas armadas fueron el modelo para los demás ejércitos absolutistas; después, Prusia, que en el ámbito musical militar ejerció gran influencia en todo el continente. Finalmente revisaremos algunos aspectos del ejército borbónico español, por su importancia fundamental en la formación de su contraparte en la Nueva España.

8.1 FRANCIA

Francia estuvo a la cabeza de la formación de un gran ejército permanente sostenido por ingresos fiscales regulares. Poseer una gran fuerza armada de este tipo, donde la disciplina estaba basada en la instrucción tenía indudables ventajas: crear un orden interno nacional, estandarizar las armas con el consecuente ahorro de recursos, y mantener una férrea cadena de mando que evitara la desobediencia de la tropa y jefes (algo bastante común en las fuerzas mercenarias). Bajo el reinado de Luis XIV (1643-1715), el ejército sufrió importantes modificaciones: se introdujo la paga regular, la instrucción y los uniformes; se modificaron las armas y las fortificaciones. El ejército creció de entre 30 a 50 mil hombres a 300 mil.⁵⁷



Banda militar con la instrumentación de la Harmoniemusik, 1720

Los músicos de la corte de Luis XIV estaban organizados en cuatro grandes divisiones: "Écurie, Chapelle, Chambre y Maison Militaire" (caballeriza, capilla, cámara, y personal militar). "Les Grands Hautbois" pertenecían a la *Écurie*, que en su significado era caballeriza o establo, pero más bien era la encargada de las ceremonias del Rey. "Les Grands Hautbois" estaba formado por doce músicos de viento que también

Gavotte des festins y Les echoes de Jupiter, son piezas que "Les Grands Hautbois" tocaban con instrumentos de aliento metal CD1-7

⁵⁷ Anderson, 1987: 48-49.

tocaban cuerdas (algo común en la época) y aunque el nombre señala oboes, los músicos podían tocar otros instrumentos de aliento. Su función era participar en las ceremonias reales, actos públicos y privados.⁵⁸

Así pues, con el Rey Sol cambiaron los usos en la música militar: se establecieron las bandas con oboes y redoblantes, el fagot suplió al bajón y se enfatizó el papel armónico en la música de desfile militar,⁵⁹ y para el siglo XVIII las bandas militares francesas usaban el serpentón como base para la armonía. El serpentón estuvo en uso hasta que fue substituido por la tuba en la tercera década del siglo XIX.⁶⁰ Las reformas de Luis XIV a la música de sus ejércitos se manifestó en la introducción y mejoramiento de los oboes. Estos se ejecutaban en distintas voces: dos oboes sopranos, un oboe contralto y un fagot. La moda militar musical francesa se difundió por todo el continente y varios ejércitos adoptaron estos instrumentos en sus bandas militares. Más tarde, el conjunto de oboes se amplió a seis: dos sopranos, dos contraltos y dos bajos discantes. Dicha instrumentación, que enfatizaba el aspecto armónico, fue el origen de la banda musical militar, a la que se agregarían cornos y clarinetes.

Ejemplo de esto son las *Marches de Fusilliez* faite par Mr. de Lully avec l'air des hautbois fait par Mr. Martin Hotteterre. CD1-8

8. 2 ALEMANIA

Durante el período barroco en Alemania, las poderosas cofradías de trompeteros y timbaleros controlaban los ingresos de músicos en el ejército. Protegidos por los privilegios imperiales, los músicos obedecían más a los códigos de sus gremios que a la disciplina militar. Los ejecutantes de trompeta y timbal gozaban de canonjías como portar un uniforme especial, recibir dinero extra para alojamiento; además que el noble, al cual servían, debía aportarles caballo. Aunado a esto, los sueldos de los músicos eran altos.

El principal trabajo de los trompeteros y timbaleros era ejecutar las señales militares, ya sea en el cuartel o el campo o la batalla (aunque también había un tipo de toques más artísticos que los meramente funcionales). Las principales eran la *Boute-selle*, para preparar la montura; *À Cheval*, subir al caballo; *Le Marche*, *La Retraite*, ejecutada en la tarde, *À l'Étandard*, para dirigirse a las banderas; *Alarme*; *Apell blassen*, para señalar la retreta; *Ban*, para anuncios y

⁵⁸ Whitwell, 1983, v. III: 26-29.

⁵⁹ Baines, 1991: 283.

⁶⁰ Sachs, 1940: 420-421.

proclamas; *Charge*, ataque; *Fanfarre*, para días de ceremonia y fiesta; *Guet*, cambio de guardia. Los nombres eran en francés ya que se seguía el modelo del ejército borbónico.

Un toque particularmente importante en los cuarteles era la retreta, conocido como "Zapfenstreich" y que se mantuvo hasta el siglo XIX. Esta simplemente era un llamado por la tarde o la noche (dependiendo de la época del año) para que los taberneros y vendedores de bebidas cerraran sus establecimientos y permitieran que los soldados regresaran a sus cuarteles o tiendas.

En un principio, la retreta era la ejecución de simples toques de alientos o percusiones; y al mismo tiempo, se emitieron una serie de edictos señalando las penas a que se harían acreedores los soldados y vendedores de bebidas que no cumpliesen con estos ordenamientos. Los músicos simplemente se colocaban frente al cuartel o en la plaza principal.⁶¹ Más tarde, la retreta se transformó en una complicada ceremonia que podía incluir a toda la banda, los estandartes y banderas del regimiento y una plegaria. En su libro "Der vollkomenden deutsche Soldat" (*El soldado alemán perfecto*), el mayor Hans von Fleming de Sajonia describe cómo se llevaba a principios de 1700 el Zapfenstreich.

Cuando un ejército esta en el campo y cae la tarde, se reúnen todos los tambores y trompetas de los regimientos, tan pronto como la contraseña ha sido dada, o algún cañón de artillería dispara, o la Retreta ha sido tocada en los cuarteles; todos los soldados siguen un orden apropiado, los tambores de la infantería marchan alrededor del regimiento, y cada nación suena su propia retreta en una forma acostumbrada. El tambor mayor del regimiento dirige a los tambores con su baqueta, quienes le siguen en formación. Esto se hace también en Reveille y cuando la guardia es montada. Una vez que la retreta ha sonado, los propietarios de cantinas por ningún motivo se permite mantengan a sus clientes, quienes deber regresar a sus cuarteles y tiendas. [...] Los sargentos y cabos pasaran lista en las barracas para saber que nadie falte.⁶²

Los trompeteros en el ejército también cumplían misiones especiales; una de ellas, servir como mensajeros y parlamentarios en el campo enemigo. Ernst Altenburg, un trompetero del siglo XVIII, conocía muy bien las funciones de estos músicos tal como los muestra en su libro publicado en 1795. Él decía que los trompeteros deberían esconder el mensaje en un lugar seguro. Al sonido de su trompeta pasaba las líneas enemigas, y una vez ahí debería observar discretamente la disposición de las tropas y estar al tanto de cualquier detalle que sirviera a su comandante; por supuesto, no debía dar información sobre el estado de sus propias fuerzas. Además de los ejércitos de los príncipes y reyes, existieron las milicias de las ciudades libres

⁶¹ Como veremos más adelante ya para el XIX se construyen templete y poco después kioscos.

⁶² Wilhelm Stephen: 1

alemanas. Estas también contaban con sus bandas formadas principalmente por chirimías y tambores.

8. 3 PRUSIA

Por su importancia en la política alemana y su desarrollo militar, la mayoría de los textos sobre la historia de la música militar de Alemania se centran principalmente en Prusia. Ahí empezó a darse un caso extremo de militarismo que años más tarde otras naciones tomarían como modelo. El estado prusiano llegó a concebir la guerra tal como lo señaló alguna vez el historiador Trietschke: “La guerra es el padre de la cultura y la madre de la creación”. Bajo el mandato de Federico Guillermo I (conocido como el “Rey Sargento”) se duplicó el tamaño del ejército, se crearon y mejoraron las escuelas militares y se implantó la conscripción obligatoria. Federico Guillermo I fue el primer príncipe europeo que vistió siempre de uniforme, y a partir de su reinado sólo jóvenes aristócratas eran admitidos en las compañías o escuelas de cadetes. Al poco tiempo casi toda la plana mayor del ejército, al igual que la alta burocracia, estaba formada por la nobleza.⁶³

A fines del siglo XVIII la población enrolada en el ejército prusiano era cuatro veces mayor que la de Francia contemporánea. Los métodos usados para el reclutamiento eran brutales e implacables. En la época de Federico II el estado prusiano gastaba entre el 70 y 80 por ciento de los ingresos fiscales en el ejército.⁶⁴ El juramento de lealtad al Rey decía así: “Tenéis que servirme con la vida y la muerte, con la casa y la riqueza, con el honor y la conciencia; debéis entregarlo todo, excepto la salvación eterna, que pertenece a Dios. Pero todo lo demás es mío”.⁶⁵

Al parecer, fue en Prusia en el siglo XVII cuando surgen las primeras bandas exclusivamente militares, es decir, aquellas que cumplían funciones que iban más allá dar de órdenes. En 1646, cuando el elector de Prusia, Federico Guillermo fundó su guardia personal de doscientos soldados, esta incluyó una banda con cuatro chirimías (“Schalmeyer”) e igual número de tambores. Hacia 1681, el conjunto ya había aumentado a no menos doce chirimías. Es en estos años que se empezaron a integrar a las bandas prusianas los oboes franceses. Igualmente, la influencia musulmana se vio reflejada en la aparición de músicos negros en las bandas alemanas,

⁶³ Anderson, 1987: 267.

⁶⁴ *Idem*: 214.

⁶⁵ *Idem*: 228.

y desde 1685 se les menciona como ejecutantes de timbal en la corte de Berlín. Años más adelante, el rey Federico Guillermo I, contaba con su guardia personal con una banda de quince músicos negros.⁶⁶

Hacia fin del siglo XVII y principios del XVIII, es ya definitivo en las bandas militares el cambio de chirimías por oboes, extendiéndose esta práctica a toda Alemania. De igual manera, la influencia turca empezó a aparecer en Europa oriental, y los polacos fueron los primeros en adoptar la *música turca*, o *música jenízara*, (nombre tomado de la guardia personal del Sultán). Siguiendo este modelo, el elector de Sajonia, Augusto el Fuerte (quien fue también rey de Polonia), organizó una banda sajona con cuatro cimbalistas. Los Austrias tuvieron sus primeros "jenízaros" en 1741, y otros países siguieron su ejemplo. En un sentido estricto, los europeos llamaban música turca a una combinación de tambor bajo, platillos y triángulo, tal como se escucha en la sinfonía militar de Joseph Hayden (1794).⁶⁷

Ya hemos dicho arriba que con el reinado de Federico Guillermo I (1713-1740) empezó el gran desarrollo militar de Prusia, y entre sus reformas incluyó a los músicos. Los regimientos de infantería contaban, en su plana mayor, con seis oboístas (dos sopranos, dos tenores y dos bajos) y seis flautas transversas, y tres tambores por cada compañía. Posteriormente, se agregaron trompetas y timbales. El interés del "Rey Sargento" por la música militar lo llevó a fundar en 1724, en Postdam, la Escuela Prusiana de Música del Ejército.

Un ejemplo es *German N° 69*, tocada con flautas transversas y tambores. CD1-9

8. 4 ESPAÑA

Con la ascensión al trono de España del borbón Felipe V empezó la reforma al ejército español. A partir de la segunda década del siglo XVIII, los consejeros franceses del monarca español pusieron en práctica un amplio programa de cambios siguiendo el modelo francés: dividir el ejército en infantería, caballería, artillería y cuerpo de ingenieros; instituir una Secretaría de Guerra y crear una escuela para la formación de oficiales; también se modificaron rangos, uniformes y armamento. Al igual que otros contingentes militares en Europa, el borbónico fue el

⁶⁶ Whitwell, v. III: 113-115.

⁶⁷ Sachs, 1940: 436.

primer ejército español genuino en la historia de esta nación; estaba dominado por castellanos, pero que reunía a oficiales procedentes de toda la península, e incluso italianos.⁶⁸

La Corte española también imitó de la francesa las categorías de los músicos al servicio del rey: de cámara, capilla y caballeriza.⁶⁹ Los músicos de cámara, tanto cantores como instrumentistas, tocaban música profana, participaban en fiestas importantes y colaboraban en algunas ceremonias religiosas que por su importancia o solemnidad requerían de mayor número de ejecutantes. Otra función era la de distraer a sus patrones en momentos de ocio e inclusive, si tenían aspiraciones artísticas serían sus maestros. Los músicos de capilla estaban especializados en los géneros religiosos y eran ejecutantes de órgano y directores de coro. Por último, los músicos de caballeriza participaban en eventos como la caza (pasatiempo preferido de Carlos III), la guardia personal de monarca y los juegos de lanzas, cañas y sortijas.



Timbales y clarines en la entrada de Carlos III a Madrid, 1760

Es también durante esta época que España adopta una bandera y un himno.⁷⁰ La melodía del himno procedía de la época de los Austrias y aparece en la colección de *Toques de Guerra del Ejército español* de Manuel Espinosa, texto del siglo XVIII.⁷¹ Ya para principios del XIX, la música militar había ganado un lugar en el corazón de los españoles. Ejemplo de ello es el folleto de Tadeo de Murgía titulado "La música considerada uno de los medios más eficaces para excitar el patriotismo y el valor" publicado en Málaga en 1809 en plena invasión napoleónica.⁷² En el

⁶⁸ Kamen, 1986: 74.

⁶⁹ Martín Moreno, 1985: 213.

⁷⁰ Domínguez, Ortiz A. *La sociedad española en el siglo XVIII*, Madrid, 1955: 41, 43, en Anderson, 1987: 79.

⁷¹ Díaz Viana, 1985: 178.

⁷² En Martín Moreno, 1985: 196-197.

levantamiento del general Rafael de Riego en 1820 para restaurar la Constitución de Cádiz se compuso un himno que cantaron las tropas en Algeciras. El famoso "Himno de Riego" fue instrumentado por un músico mayor del Regimiento de Asturias llamado Manuel Varo. Esta composición llegó a ser tan popular que las Cortes, en 1822, lo hicieron el himno nacional. Sin embargo, en 1824 el nuevo gobierno lo suprimió al grado que era delito ejecutarlo. De cualquier manera el himno persistió y pasó a convertirse en el canto de todos los movimientos liberales.⁷³



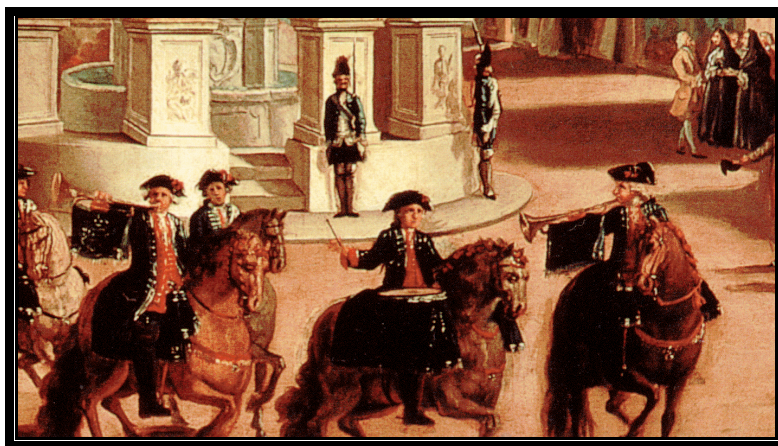
Escúchese la
Marcha
Granadera en
CD1-10

Marcha Granadera en los Toques de Guerra del Ejército español, 1761

Durante el siglo XVIII, los músicos militares de banda empezaron a colaborar en eventos oficiales. En la reapertura del coliseo del Real Retiro, en 1738, participaron trece instrumentistas de la Guardia Española y Walona, entre ellos "los dos alemanes compañeros", trompas de caza, el timbalero de las Caballerías del Rey Nuestro Señor, dos timbaleros a lo morisco y dos

⁷³ Díaz Viana, 1985: 30. El *Himno de Riego* fue utilizado como canto nacional en la II República (1931-1939).

tambores.⁷⁴ Ya, para fines de siglo, la banda militar era una institución respetable y cumplía funciones más allá de las estrictamente militares, participaba en eventos cívicos y religiosos y su repertorio se amplió con oberturas de óperas en arreglo para banda. La música era organizada por los mismos cuerpos por medio de personal contratado -costumbre que era compartida por otros ejércitos del continente-. Los oficiales contribuían con el 1 por 100, y los cabos y soldados con 25 céntimos.⁷⁵



Timbal y clarines del ejército español en recibimiento real, 1760

Al igual que en otras partes de Europa, cada arma del ejército borbónico español mantuvo diferentes instrumentos para las órdenes: la infantería contaba con pífanos y tambores (estos serían sustituidos años después por la corneta de la infantería inglesa⁷⁶, cuando esta última fue a España a combatir a los franceses; y aunque los pífanos fueron suprimidos por el reglamento de 1828 sólo se conservaron por privilegio especial en el Real Cuerpo de Alabarderos⁷⁷); la caballería, trompetas y timbales; y los dragones, oboes y tambores. Además de estos instrumentos de ordenanza, los cuerpos contaban con otros músicos extra reglamentarios. El costo de dichos instrumentistas debió ser visto con recelo por las autoridades, por lo cual de vez en cuando se emitían órdenes, como la de abril de 1766, prohibiendo dichas músicas.⁷⁸

Durante el reinado de Fernando VI se mantuvo lo determinado por su antecesor, Felipe V, relativo a las músicas del ejército. Fue hasta la llegada de Carlos III que comienza toda una serie

⁷⁴ Martín Moreno, 1985: 352-353.

⁷⁵ *Revista Española de Defensa*: 2.

⁷⁶ *Idem*: 2

⁷⁷ *Idem*:1

⁷⁸ Gómez, Ruiz, 1991 v. II: 577.

de cambios que culminarán en las ordenanzas de 1768, aunque ya desde los reglamentos de 1762 se crean nuevas plantillas de músicos de ordenanza. En este último se establece que para cada batallón de infantería habrá dos pífanos en su plana mayor, y dos tambores por cada compañía de fusileros.⁷⁹

Los toques para la infantería que aparecen en la Ordenanza de 1768, y que se ejecutaban con tambor solo o acompañado de pífano, eran dieciséis, de los cuales sólo presentaremos algunos:

Asamblea. Se usaba cuando las tropas que hubieran de formarse tomaran las armas, es decir, era un toque para una unidad determinada o un grupo de unidades.

Bandera. Se tocaba después de Asamblea y servía para que las Compañías designadas salieran de sus tiendas o cuarteles para formar el Batallón y también para romper la formación y arrimar las armas. Así mismo se utilizaba cuando los tambores, con el destacamento de granaderos, acompañaban las banderas al Batallón o para retirarlas.

Marcha. Era el toque que debían realizar los tambores de una unidad cuando esta fuera marchando; si fueran solos los granaderos, se tocaría la marcha granadera. También se tocaba la Marcha y no la Generala, cuando, habiendo varios Regimientos o Batallones, fuera solamente uno de ellos el que hubiera de marchar.

Retreta. Era el toque que servía para que a la hora señalada por el Gobernador o autoridad militar, se retirasen los soldados a sus tiendas o cuarteles. También se utilizaba para ordenar media vuelta a una tropa marchando.

Llamada. Normalmente servía para avisar a la tropa que debía acudir a tornar sus armas. También para avisar que se iban a cerrar las puertas de una plaza o cuartel.

Oración. Se tocaba cuando lo hacían las campanas de la iglesia más próxima al cuartel. En una plaza lo hacía primero el tambor de la guardia de principal.

Calacuerda. Para marchar hacia el enemigo, a paso de ataque, con la bayoneta calada.⁸⁰

Además, había toques de tambor para las evoluciones de una formación de infantería; hay que hacer notar que el significado del toque variaba, ya sea si se ejecutaba sobre el parche o sobre el aro, por ejemplo:

Un redoble corto, significaba atención.

Un redoble corto, seguido de asamblea, para una columna en marcha, quería decir que la cabeza debía detenerse y el resto de la formación había de estrechar distancias sobre ella.

Un redoble de prevención (corto) y después tropa, tocados por un tambor de órdenes sobre un costado de la columna, era para indicar que había de formarse en batalla, mediante un cuarto de conversión sobre el costado en que se hallase el tambor.⁸¹

Igualmente, estos eran algunos de los toques para la caballería:

A caballo. Indicaba el instante de montar y unir las Compañías en sus respectivos Escuadrones.

⁷⁹ *Idem*: 575.

⁸⁰ *Idem*: 576-577.

⁸¹ *Idem*: 577.

Llamada. En Caballería tenía un significado algo distinto que en Infantería, según la ocasión en que se hacía. Normalmente era para que acudieran a su Escuadrón respectivo aquellos soldados que, en la violencia de un choque, hubieran perdido su puesto en la formación. En los cuarteles, servía para indicar que había que dar el pienso a los caballos, o para llamar a recibir la orden del cuerpo.

El *toque a degüello* era la señal para iniciar el ataque.

Los Dragones montados, tenían los mismos toques que la Caballería, sustituyendo el toque de a degüello por el de calacuerda, pero con el mismo significado.

Los Dragones desmontados tenían los mismos toques que la Infantería.

Estos toques, que en los cuarteles se hacían con trompetas solamente, en campaña se realizaban con acompañamiento de timbales. Según el número de golpes de éstos, tenían un significado diferente así: Uno, para avisar a los soldados de la guardia del estandarte; dos, para prevenir a los que estuvieran nombrados para cualquier servicio; tres, para llamar a la orden; cuatro, para dar cebada y agua.⁸²

Respecto a la fabricación y venta de los instrumentos para banda militar, es poco lo que se conoce. Sin embargo, se sabe que a fines del XVIII había en Madrid un “almacenista” (comerciante) de instrumentos para banda militar llamado Juan Maus, y cuatro fabricantes de aliento-maderas y metales: José Estrella, Fernando Llop, Gerónimo Rey (italiano) y Luis Rolland (alemán).⁸³

Fue importante para nuestro estudio revisar cuales eran las costumbres militares en la música en la España de la Ilustración, ya que estas se transplantaron a la Nueva España a mediados del siglo XVIII como parte de las reformas borbónicas.

8. CONCLUSIONES

En este capítulo hemos presentado una apretada síntesis histórica de la banda militar en Europa, desde la Antigüedad hasta fines del XVIII. Por lo que podemos darnos cuenta, una de las principales formas de expansión de la música y modas militares ha sido la guerra misma. Los movimientos e invasiones de grandes contingentes de soldados daban a conocer, aunque de forma brutal, instrumentos, cantos y marchas. Las invasiones turcas a Europa fueron un caso, la forma como se integraron los timbales al ejército francés, otra. Estos se agregaron al ejército francés de una forma especial al ser capturados los del enemigo. Al poco tiempo los timbales se transformaron en un objeto tan importante como las banderas. Otro ejemplo fue la flauta traversa, que para el

Como muestra de la flauta inglesa escúchese *Lilliburlero*, pieza tradicional del siglo XVII que aquí se presenta en un arreglo moderno.
CD1-12

⁸² *Idem*: 577.

⁸³ Bordas, 1998: 191.

ejército inglés ya había caído en desuso a fines del siglo XVII, pero que volvió a emplearse a partir de la campaña en Flandes en 1745-47.⁸⁴

Como podemos ver, de acuerdo a los ejemplos de Francia, Alemania y España, para fines del siglo XVIII ya estaban definidos ciertos tipos de instrumentos de ordenanza para las diferentes armas del ejército: la infantería contaba con tambores y flautas; la caballería trompetas y timbales; la caballería ligera, también llamados cazadores, el bugle; la caballería pesada (los dragones), oboes; la artillería, aunque eran en su mayoría unidades pequeñas en comparación de las otras armas, trompetas y tambores. (Sobre las bandas en las marinas de guerra, hablaremos en el siguiente capítulo).

De igual manera, comentamos la existencia de un medio instrumental común a los ejércitos de fines del XVIII (y que llegará hasta mediados del XIX) llamado Harmoniemusik, compuesto principalmente por aliento-madera, algunos metales y con la influencia turca, platillos y tambores. En general la música militar empezó a cobrar mayor fuerza en la medida que los ejércitos se hacían más fuertes y obtenían mayor prestigio. Estos, como medio de violencia legítima del Estado contra enemigos internos y externos, se adecuó muy bien a las dos revoluciones que transformaron el panorama político y económico de Europa y el mundo: la Revolución Francesa y la Revolución Industrial como se veremos en el siguiente capítulo.

⁸⁴ Kopstein, Jack: 2.

CAPÍTULO 2

EL IMPACTO DE LA REVOLUCIÓN FRANCESA Y LA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL EN LA ORGANIZACIÓN MILITAR MUSICAL

[...] unos pocos tambores y flautas en el batallón significaban al menos cinco millas extras en la camino de una marcha, [...] el simple ir y venir, el redoble y el requiebro de tambores y flautas alrededor de las barracas es tan cálido y animado como el ver un fogón en una habitación. Una banda, no necesariamente un gran banda, sino una banda con una docena de metales y aliento-maderas, es inmensamente valiosa en la zona donde los hombres estén alojados. Esta revive recuerdos, agiliza las relaciones, abre y une el corazón de los hombres mas de lo puede hacer cualquier otra convocatoria, y a este respecto quizás ayuda mas al reclutamiento que cualquier otra dependencia.

Rudyard Kipling ¹

1. INTRODUCCIÓN

El ataque al Antiguo Régimen se inició en 1789 en Francia, y la Revolución provocó una serie de cambios en las ideas respecto de la música: el gusto musical se transformó y empezó a desarrollarse una sensibilidad musical burguesa; surgió la idea de la "misión civilizadora" de la música, y las guerras napoleónicas mostraron que la música era importante para la moral de los soldados, por lo anterior compositores como Gossec, Catel, Mehul y Cherubini llevaron a la pauta gran cantidad de obras de carácter militar.

Escúchese la *Marche militaire en Fa* (1791), de Charles-Simon Catel, CD2-1.

El nacionalismo fue otra fuerza que cambió la concepción de la música, y el romanticismo se apegó muy bien a la idea nacionalista. Así pues, la música empezó a jugar un papel cada vez mayor en la formación del nacionalismo guerrero.² También esto tuvo su reflejo en el creciente número de elementos en las bandas militares; por ejemplo, en Inglaterra la *Royal Artillery Band* pasó de 12 elementos en 1798 a 38 en 1815; la banda de la Guardia del Directorio en Francia contaba con 27 músicos; años más tarde la banda de la Guardia Imperial mantenía a más de un ciento. Las bandas regimentales en Francia crecieron de 36 instrumentistas en 1826 a 54 veinte

¹ Kipling: 1.

² La amenaza extranjera recibía una atención especial. Por ejemplo, en todos los himnos nacionales latinoamericanos, compuestos en el siglo XIX, existe cuando menos una frase que alerta sobre el peligro que algún extraño amenazara el suelo patrio.

años más tarde; igualmente, a nivel de regimiento, en Gran Bretaña eran de alrededor de 30 músicos, mientras que en Alemania iban de 50 a 90³, y a fines de siglo eran comunes los conjuntos con más de 100 músicos.

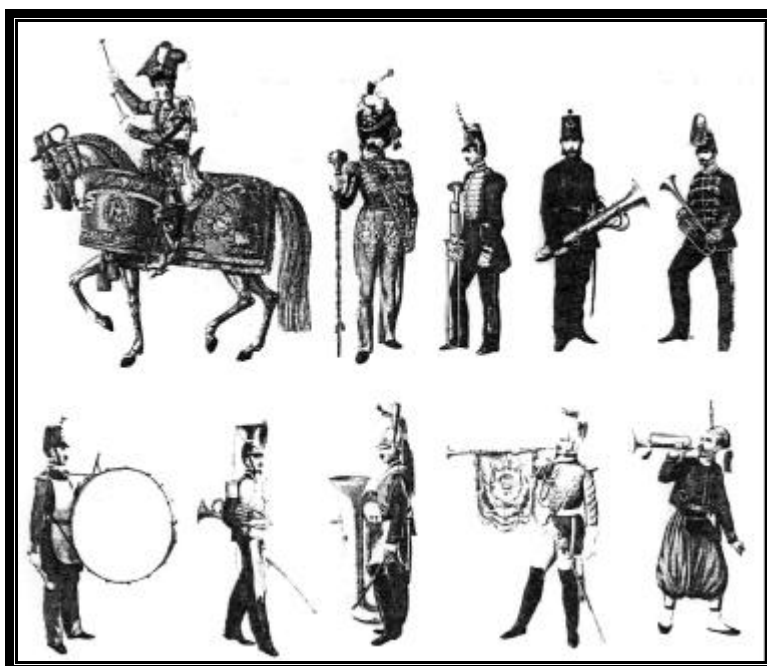
La forma de producción que nace con la Revolución Industrial se aplicó rápidamente a la guerra, y a lo largo del siglo XIX la tecnologización de las armas hizo los combates más cruentos y terribles. Los rifles de calibres estándar, el mayor alcance y precisión de los cañones provocaba grandes daños al enemigo. Las comunicaciones, ya sea el barco de vapor, el ferrocarril para el movimiento de tropas o el telégrafo para las órdenes permitieron una movilización mayor y más efectiva de los ejércitos. Además, desde mitad del siglo ya se experimentaba con los globos aerostáticos para vigilar el movimiento del enemigo. La Guerra de Crimea, la Civil Norteamericana y la Franco-Prusiana fueron ejemplo del poder que iban desarrollando los Estados para imponer sus razones. Durante el siglo XIX la música se agrega totalmente al arsenal de los ejércitos como una arma ideológica: La superioridad ante el enemigo debería ser hasta musical.

2. EL DESARROLLO DE LA BANDA MILITAR Y LOS INSTRUMENTOS MUSICALES EN EL SIGLO XIX

Es opinión compartida por musicólogos e historiadores que a partir de la segunda mitad del siglo XIX, comienza el esplendor de la banda militar. A esto contribuyeron los instrumentos que ya para 1840-50 habían alcanzado cierta madurez y cumplían con las exigencias de timbre, registro y afinación para lograr un conjunto homogéneo. Además, gracias este perfeccionamiento los directores y arreglistas lograron transcribir para los alientos metal y madera los timbres y efectos de los violines, violas, cellos y contrabajos de la orquesta clásica.

La innovación e invención de instrumentos de aliento en ese siglo no tuvo paralelo con ninguna época. Las patentes se sucedían una tras otra, y aunque la mayoría de ellas cayeron en el olvido, hubo otras que sí dejaron huella, como la introducción de la válvula en la trompeta por Stotzel y Bluhmel; el sistema para flauta transversa de Theobald Böhm que después se aplicó al clarinete y el oboe; la mejoras al oboe por Triébert y la invención del saxofón y los saxhorns por Adolphe Sax.

³ *Los tiempos modernos*, 1967: 214.



Músicos militares, siglo XIX. Arriba: Timbalero, I Imperio; Tambor mayor, ejército sardo (1829); trombón, ejército sardo (1843); Fife, ejército inglés (1856), Saxhorn, ejército inglés, 1856). Abajo: Francia II Imperio, bombo infantería de línea; corneta de llaves cromática, lancero; trombón monstruo, Guardia de Paris; trompeta guardia; corneta zuavo.

Es necesario señalar que para los primeros años del siglo XIX las bandas de infantería diferían de las de caballería. Las primeras incluían en su mayor parte los ya conocidos instrumentos de aliento-madera, en tanto que las segundas, por lo general más pequeñas, preferían los metales como trompeta, corno, trombones y en la percusión, timbales. Con los años estas diferencias se harán menores.

David Whitwel, especialista en la historia de la banda, señala tres periodos en la historia de la banda militar: el primero va desde los inicios de siglo hasta los años veinte, en que continúa la dotación instrumental de la Harmoniemusik, es decir, el predominio de los aliento-madera; el segundo, comienza entre 1820 y 1825, y se caracterizó por un sorprendente desarrollo de los instrumentos; el tercero, hacia mediados de siglo, empieza con los instrumentos ya definidos y el predominio de los metales sobre las maderas, es el que da inicio a la *era dorada* de las bandas militares.⁴

⁴ Whitwel, v. V: 3.

Con la introducción del pistón, la música militar entró en una nueva etapa, y muchos instrumentos fueron diseñados pensando en la banda militar. Un caso fue la tuba, sugerida por el supervisor musical del ejército prusiano, Wilhelm Wieprecht, y construida en 1835 por Johann G. Moritz.⁵ La tuba se creó con la finalidad de sustituir al serpentón en los bajos. Otro caso fue el sarrusófono (instrumento de latón de caña doble) concebido en 1856 por el maestro de banda francés Sarrus, quien quería mantener la utilidad de las cañas dobles en las bandas militares.⁶ El saxofón, inventado por el constructor belga Adolphe Sax en la década de los cuarenta, fue diseñado teniendo en mente las bandas militares francesas. Lo que intentaba Sax, al igual que Sarrus, era regresar al balance entre metales y maderas que había sido roto por la introducción del pistón. Inmediatamente las autoridades militares francesas reconocieron la utilidad del invento de Sax y al año siguiente adoptaron la patente.⁷



Anuncio de la fábrica instrumentos Gautrot, 1868

La lucha por las patentes de los instrumentos no era tan sólo por la gloria de inscribir el nombre del constructor en la historia de la música, los fines eran más terrenales: la patente de un instrumento de aliento-metal para banda militar permitía alcanzar un jugoso contrato con los ejércitos. Sax mismo, gracias a sus influencias políticas y musicales, logró el apoyo del general Rumigny, presidente de la comisión nombrada en 1845 para llevar a cabo las reformas en las

⁵ Sachs, 1940: 429-430.

⁶ Baines, 1991: 166.

⁷ *Idem*: 166.

bandas militares del ejército francés. Como puede imaginarse, los demás constructores pelearon por que se revocara el contrato. El pleito duro diez años, y si bien nadie ganó judicialmente, sí provocó la ruina de gran número de fabricantes, entre ellos el mismo Sax.⁸ El triunfo de los nuevos instrumentos no se dio tan fácilmente. En algunos casos, los promotores de novedades tuvieron que dar verdaderas batallas musicales. Un enfrentamiento memorable fue el de Carafa contra Sax, que más adelante describiremos.



Vista interior de la tienda de música Gautrot

Además, como parte de las políticas institucionales, los ejércitos nacionales crearon inspecciones generales de música con el fin de homogeneizar grados, sueldos, toques, número de integrantes e incluso instrumentos. El cargo de inspector general de música militar era muy importante. Este puesto conllevaba grandes responsabilidades y era de gran prestigio; algunos de ellos eran prácticamente símbolos nacionales y tenían un poder semejante al de los generales sobre la música de los ejércitos. En Alemania durante la primera mitad de siglo este cargo lo tuvo Wilhelm Wieprecht.

El equivalente de Wieprecht en Austria fue Andreas Leonhardt. (1800-1866). Este nació en Bohemia y a los dieciocho años ya era miembro de la banda del 2º Regimiento en Viena. Pasó por varios grupos y en 1851 fue nombrado comandante de todas las bandas austriacas; fue responsable de normalizar la dotación instrumental y desarrolló reglamentos.⁹ Otros músicos de fama y prestigio eran elegidos en sus respectivos países para el cargo de inspectores generales de

⁸ Morley-Pegge, R. "La trompa y los instrumentos de metal más modernos", en Baines, 1990: 333-334.

⁹ *Military Musicians, part 2.*

bandas. Por ejemplo, en Rusia, Nicolás Rimski-Korsakov fue nombrado en 1873 inspector de bandas navales.

En ocasiones, los instrumentos se marcaban con el escudo del regimiento y algunos se adornaban con paños de lana de colores, principalmente rojo, siguiendo una costumbre ancestral. Al igual que las armas, los instrumentos musicales pertenecían al ejército, razón por la cual es común encontrar en ellos el número de inventario. Sin embargo, la banda moderna no sustituyó totalmente a las antiguas músicas militares, muchos regimientos continuaron con sus toques e instrumentos anteriores: gaiteros, timbaleros, flautistas.

El predominio de la música militar en el XIX fue muy grande, y en todos los países con influencia europea casi todos los compositores de nivel compusieron alguna obra de carácter militar, y algunos se especializaron en este género. John Philip Sousa, en los Estados Unidos, fue un caso.

En el combate, no sólo los trompetas, cajas y clarines de ordenanza estaban expuestos al peligro, también los músicos podían morir al igual que los soldados. Son muchos los ejemplos donde la banda tocaba para encender el ánimo de la tropa, y cuando no lo hacía, cumplía otras labores en el campo de batalla; por ejemplo, al menos desde mitad del siglo, los músicos eran usados como camilleros. Así sucedió en la Guerra Civil Norteamericana¹⁰, en la Guerra Boer y en la I Guerra Mundial donde, una muestra fueron los gaiteros del *Princess Patricia's Canadian Light Infantry*, quienes obtuvieron varias condecoraciones por su valor.¹¹

Otro aspecto digno de mencionar era el de los conciertos masivos que empezaron en Francia desde los primeros años de la Revolución, y que se repetirían en toda Europa. Por ejemplo, en Bruselas en 1833 se reunieron más de 200; en París, 1846, cuarenta y un bandas militares; en Viena, 1853, 1200 músicos y 300 percusionistas, tocando valeses de Strauss ante el Zar de Rusia y el emperador Francisco José.¹² En 1851 se llevó en Inglaterra el primer concierto masivo con 350 músicos. El encuentro de los tres Káiseres en Berlín en 1872, reunió bajo la batuta de Heinrich Saro 1200 músicos.¹³

Una composición de J. Heinrich Saro es la *Bombardon-Marsch* CD2-2.

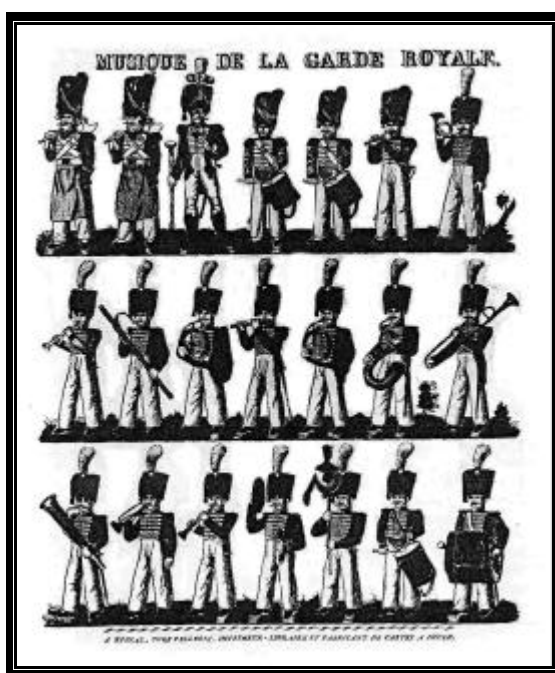
¹⁰ *Enciclopedia Visual de las Grandes Batallas*, 1995: 135.

¹¹ *Pipers and pipe bands*: 2-3.

¹² Whitwell, v. V: 64.

¹³ *Idem*: 25.

Así pues, con sus grandes imperios coloniales, economía en constante crecimiento, una sólido sistema bancario y un progreso industrial que no parecía tener fin, la burguesía europea veía el futuro confiadamente, y la monarquía constitucional era considerada la forma de gobierno más adecuada. La paz que gozó Europa entre el fin de la Guerra Franco-Prusiana y el principio de la I Guerra Mundial fue el ambiente donde la banda militar alcanzó su máximo esplendor. A continuación revisaremos brevemente, cuales fueron los cambios en los países que llevaban la delantera en asuntos de música militar.



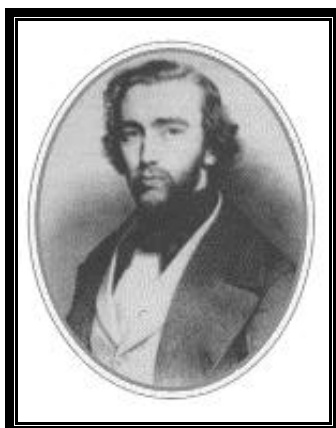
Francia, Banda de la Guardia Real hacia 1820

2. 1 FRANCIA

Como ya hemos señalado la Revolución de 1789 tuvo un impacto definitivo en la organización de los conjuntos musicales militares. Por una parte, no había acto público que no fuera acompañado por la música; por otra, los ejércitos franceses llevaron por toda Europa, junto con la ideología de la Revolución, los usos y costumbres de sus bandas militares.

La historia de la banda en Francia en la segunda mitad del siglo XIX esta unida a la figura de Adolphe Sax, que tuvo un papel central en la reforma a las bandas del ejército que se llevó a cabo en los años de la Restauración. En esos años, el rey Luis Felipe y algunos de sus generales eran partidarios de cambios en la dotación instrumental y dieron su apoyo a la reforma que

proponía Sax con sus nuevos instrumentos, particularmente el saxofón y los saxhores, los cuales con el tiempo formarían parte del instrumental de la banda en muchas partes del mundo.



Adolphe Sax

Para decidir que dotación instrumental era la mejor, en 1845 se llevó a cabo un concurso. Por una parte estaba la antigua, basada en los aliento-madera; por otra, la nueva, con los instrumentos contruidos por Sax. Michele Carafa representaba la antigua, y A. Fessy, la nueva dirigiendo a los instrumentos de Sax.¹⁴

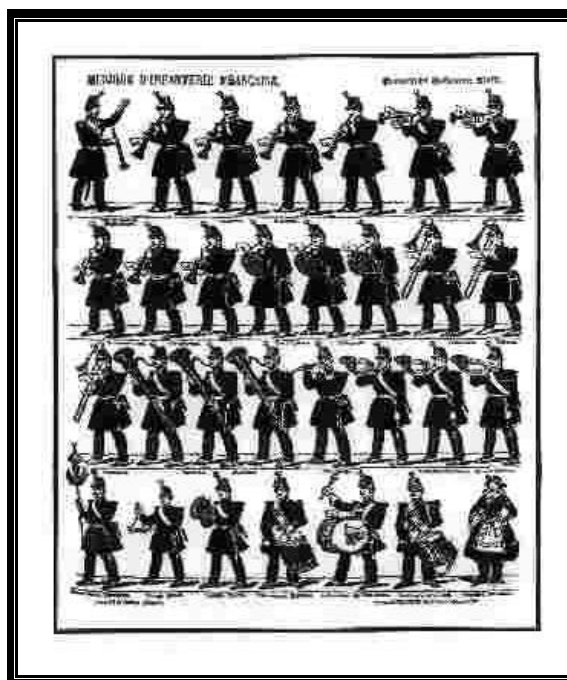
Carafa	Sax
Pícolo	Pícolo
Clarinete pequeño	Clarinete pequeño
2 clarinetes solistas	6 clarinetes
7 clarinetes primeros	1 clarinete bajo
7 clarinetes segundos	2 cornetas de válvulas
4 oboes	4 saxhores en si b
4 fagotes	4 saxhores en mi (contralto)
2 cornos franceses	4 saxhores en si b (bajos)
2 cornos de válvulas	3 saxhores en mi
2 cornetas de válvulas	2 trombones
3 trombones	2 trombones con cilindros
4 figles	2 figles con llaves
4 percusiones	4 percusiones
Total: 45 instrumentos	Total: 38 instrumentos ¹⁵

El concurso se llevó a cabo en París en el Campo Marte y la triunfadora fue la banda de Sax. Sin embargo, la Revolución de 1848 dio al traste con los cambios, aunque nuevamente se retomarían con el Segundo Imperio.

¹⁴ Kochinitzky, 1964: 15.

¹⁵ *Idem*: 15-16.

La música francesa de viento fue conocida en todo el mundo. A ello favoreció el prestigio que tenía la cultura francesa, que era vista con mucha simpatía por las burguesías locales, y que los instrumentos franceses eran comercializados a gran escala. Pero, también por las aventuras coloniales que Napoleón III emprendió en Argelia, Indochina, Crimea y México.



Música de la Infantería Francesa, 1845:
Clarinetes, corneta a pistones,
trompeta de llaves, cornos, trombones
figles, flauta, trompetas de armonía
chinesco, triángulo, platillos, redoblante, tambora, tambor

Algo que creó una situación favorable al nacionalismo en Francia fue su derrota en la guerra contra Prusia en 1870. Los franceses pensaban que ésta, y la pérdida de Alsacia y Lorena eran pasajeras, y que algún día llegaría la revancha. Por tal motivo, en la época que va de 1871 a 1914 se escribieron muchas marchas y demás música militar que alentaba la confianza de la nación y el deseo de recuperar la dignidad perdida. Así pues, la música empezó a jugar un papel cada vez mayor en la formación del nacionalismo guerrero.

Por ejemplo
Père de la Victoire de
 Gustave
 Louis
 Gagne
 (1888),
 CD2-3.

2. 2 ALEMANIA

Alemania fue sin duda el país más influyente en asuntos militares durante el siglo XIX. En todo el mundo se admiraba la disciplina y capacidad profesional de los oficiales prusianos. Desde el

famoso "Vom Kriege" (De la Guerra) de von Clausewitz, los libros de arte militar alemán eran textos básicos en las principales academias de guerra en todo el mundo. La profesionalización en el ejército prusiano llevó a formar la primera academia militar de Estado Mayor. La política de ascensos también cambió, al grado que se decía que cada soldado prusiano llevaba en su mochila el bastón de mariscal. Esto significaba que cualquier recluta, siempre que tuviera la capacidad y el talento, podía alcanzar los puestos de comando.

Ya antes hemos hecho referencia a la retreta en Alemania (el "Zapfenstreich"), y que esta fue cambiando hasta transformarse en toda una ceremonia. El ejército prusiano empezó a integrar más elementos cuando el Rey Federico Guillermo III asistió a una ceremonia en mayo de 1813 en Grossgorschen. Prusia estaba en guerra contra Francia, y uno de sus aliados era Rusia. Al ver el rey prusiano la fastuosa retreta de los rusos, que incluía una oración, una pieza con la banda y toques con los tambores y flautas de la infantería, decidió que su ejército no debía quedar atrás y ordenó que se cambiara el *Zapfenstreich*.¹⁶

Respecto a la música que tocaban las bandas prusianas durante el siglo XVIII y principios del XIX, existe una colección de marchas que incluye ejemplos de varios países de Europa oriental, la cual se recopiló por órdenes del mismo rey prusiano. El origen de dicha colección proviene de Rusia, donde el director de la Escuela Imperial Rusa de Música Militar, el alemán Anton Doerfeld, había iniciado años atrás una compilación de marchas militares. Esta fue conocida por Guillermo Federico III, quien solicitó una copia al zar Alejandro I. Posteriormente se fueron agregando más piezas hasta formar tres cuadernos: el primero, incluía marchas lentas (75 a 80 pasos por minuto); el segundo, marchas rápidas (108 pasos por minuto) y el tercero, marchas para la caballería.¹⁷

Las marchas eran importantes, no sólo porque pudieran servir para acompañar los vistosos desfiles, actos oficiales o entretener a las tropas en el cuartel. Estas servían para que la infantería o caballería avanzara durante el combate. Recordemos que la banda militar tocaba durante la marcha y en el campo de batalla, y que las órdenes se daban con instrumentos como el clarín y la trompeta. El uso de una marcha lenta o rápida dependía de la estrategia.

¹⁶ Wilhelm Stephen: 1.

¹⁷ Toeche-Mittler. 2.

Al igual que su música de concierto y de cámara, la música militar alemana era conocida en todo el mundo. Varios países contaban con directores de banda e instrumentistas alemanes, y en no pocos había asesores militares del Imperio Germano que ayudaron a profesionalizar los ejércitos (el de Chile es un caso muy conocido). Pero también, en cada ciudad y puerto importante había representantes comerciales de las casas alemanas que vendían sus instrumentos y música impresa. Así, varias naciones siguieron el modelo militar alemán, aun en su música de banda.

Alte Kamaraden, (CD2-4) de Karl Tieke, y *Preussens Gloria* (CD2-5) de G. Piefke, K. Barthel son propias de este periodo.

2. 3 AUSTRIA

Antes que nada, es necesario recordar que el imperio austriaco hasta principios del XX estuvo formado por lo que ahora son una serie de naciones o parte de ellas: Austria, Checoslovaquia, Hungría, Italia, Polonia, Rumania y Yugoslavia, y que esto se refleja en su música.

Como en otros países de Europa, la dotación instrumental de los conjuntos militares de viento en la infantería austriaca era la de Harmoniemusik, es decir con un predominio de aliento-madera. Los ejecutantes eran ocho, conocidos como "Hoboisten". A ellos se agregaba un gran número de músicos civiles contratados, los "bandisten". De acuerdo a la reorganización de 1806, se permitió que cada banda tuviese 8 "Hoboisten" y 36 "Bandisten", para un total de 44 elementos. Esto hacía a las bandas militares austriacas más numerosas que las prusianas. La reforma también incluyó la desaparición de las flautas transversas en las funciones de ordenanza, y años más tarde la prohibición de nombrar como tambores a "muchachos cobardes y débiles" en vez de hombres fuertes y valientes, decididos a seguir a los soldados al combate.¹⁸

Este gran número de ejecutantes podía variar de acuerdo al prestigio y al lugar donde estuviera acantonada la fuerza. En tanto que en ciudades pequeñas no se superaba dicha cantidad, en otras como en Pola, en el Mar Adriático, donde estaba estacionada la Banda Militar de la Marina que a fines de siglo dirigió Franz Lehar (el famoso compositor de operetas como *La Viuda Alegre* y *El Murciélago*), el número de ejecutantes era de 120.¹⁹

La dotación instrumental típica para los conjuntos de infantería después de 1827 era la siguiente:

¹⁸ Whitwell, v. V: 50-51.

¹⁹ Historical Notes, *Military Music in Austro-Hungary Empire*.

Flaute pícolo en Reb
 Clarinetes en Lab
 Fagot
 Serpentón
 Trombones
 Cornos
 Trompeta de llaves en Mib
 Trompeta en Mib bajo
 Trompetas en Fa, Do y Mib.
 Tambores ²⁰

Hacia 1840, las autoridades militares austriacas empezaron a dar la dirección de sus conjuntos a músicos egresados de los conservatorios, más que a los formados en la práctica. Como puede advertirse, esto elevó el nivel artístico de las bandas. También por esos años se integran instrumentos como el flügelhorn y el eufonio, que darían el carácter particular de la música militar Austriaca.²¹

Un testigo de la época, el francés Georges Kastner, autor del "Manuel Général de Musique Militaire" (1848) nos da esta evaluación de los conjuntos musicales militares de Austria.

Los músicos de Austria son bastante capaces, y especialmente en la ejecución de las marchas donde han probado una rara energía y gran precisión que electriza las tropas. No debe olvidarse señalar la admirable destreza de los tambores. Ellos tocan con gusto e inteligencia; es decir, tienen un estilo. La parte del tambor es escrita sólo como una guía general y los ejecutantes improvisan, señalando los acentos de la melodía, etc.²²

También señala que los músicos austriacos poseen una buena memoria, e incluso existen regimientos donde los músicos han memorizado casi todo su repertorio.²³

Las bandas austriacas tuvieron la fortuna de contar con los músicos de Bohemia, considerados en la época como los mejores ejecutantes de viento en Europa. Aun en la actualidad el término "Bohaischer Musikant", músico bohemio (o checo) es usado para describir a un músico excelente. Son varios los nombres de músicos checos que en el siglo XIX dirigieron bandas militares. Entre ellos el ya mencionado Andreas Leonhardt; Joseph Rudolf Sawerthal, quien llegó a México en 1864 con la banda de la Legión Austriaca; Fucik Julius, el autor de la

²⁰ Whitwell, v. V: 51-52.

²¹ Idem: 55.

²² Kastner en Whitwell, v. V: 56

²³ Idem.

famosísima "Entrada de los Gladiadores". El mismo Kastner nos ofrece su opinión de los músicos bohemios.

Los Bohemios, desde el mezquino hasta el grandioso, aman y cultivan la música. Como resultado de su amor universal a la música, los músicos militares de este país no pueden ser mediocres en calidad o pobres en recursos. En efecto, un regimiento de infantería cuenta con 90, y no menos de 80 músicos. Cada compañía de soldados pose varios tipos de música, debido a que los soldados de Bohemia interpretan canciones populares, cantos de soldados, y cultivan no sólo los alientos, también las cuerdas y puestos juntos en la milicia, son capaces de tocar sinfonías de Beethoven.²⁴

La idea de integrar en forma sistemática cuerdas a las bandas militares fue llevada a cabo por Phillip Fahrbach en el famoso regimiento N° 4, llamado "Hoch und Deutschmeister". A principios de la década de los cuarenta, Fahrbach, un flautista de la célebre orquesta de Johann Strauss, había sido nombrado director de la banda del N° 4. Los músicos debían tocar, además de su instrumento de aliento, uno de cuerda; así la banda podía participar lo mismo en las obligadas funciones militares, como en bailes y conciertos. El éxito del grupo fue inmediato y otras bandas militares en Austria siguieron su ejemplo, particularmente en las grandes ciudades.²⁵ Integrar cuerdas a las músicas militares fue imitado en otros países.²⁶ Por tal motivo resulta extraño ver en fotografías músicos militares que no llevan los tradicionales instrumentos de viento, sino violines, cellos y violas. Incluso algunas grandes bandas militares, como la de Sousa en los Estados Unidos, incluían mujeres tocando el arpa.

Con la llegada de Andreas Leonhardt al puesto de Director General de Bandas del Ejército en 1851, la música austriaca entró a una nueva etapa. Leonhardt logró mejores condiciones de trabajo para los directores; además supervisaba la compra de instrumentos, siguiendo la política de estandarizar la plantilla, con una tendencia a incluir más metales. La costumbre de contratar músicos civiles como directores continuó con Leonhardt.²⁷

El gran auge de las bandas militares hizo que algunos directores pensarán que sería bueno crear una escuela especializada como en Francia o Alemania. En este sentido se presentaron

²⁴ *Idem*: 60.

²⁵ Anzenberger: 2.

²⁶ Por ejemplo, en España, la Banda de la Guardia Real, heredera del Real Cuerpo de Alabarderos, contaba para 1873 con un cuarteto de cuerda y años más tarde formaron una verdadera orquesta sinfónica. *Revista Española de Defensa*, N° 146: 3.

²⁷ Whitwell, v. V: 62-64.

varios proyectos, y no obstante que llegó a fundarse una escuela en Praga, siempre fueron los conservatorios los que llenaron la demanda de directores.²⁸

Austria, junto con Francia y Alemania fueron las naciones que mayor influencia dejaron en la música y bandas militares. De Francia y Alemania ya hemos dado las razones. Austria, por su parte, contaba con una tradición musical académica muy fuerte; Viena junto con París eran los destinos obligados del compositor sinfónico. Por otra parte, los géneros de origen austriaco –el vals, la polca, la marcha- eran conocidos a nivel mundial.

Una marcha austriaca muy conocida es la *Erzherzog Albrecht March*, de Karl Kamzak, CD2-6

2. 4 INGLATERRA

La situación de las bandas militares en Inglaterra es bastante interesante. Aunque no contaba con personalidades tan fuertes y una tradición musical tan importante como la de Alemania, Francia, Austria o Italia, la banda militar y civil tuvo un gran auge, sobre todo la segunda en los sectores obreros. Respecto a la primera, el gran imperio colonial inglés justifica el estudio de su música militar. Ambos aspectos, ayudaron a crear un interés en la música de viento, que se manifestó en la proliferación de revistas sobre bandas que empiezan a aparecer poco antes de 1850. Aunado a todo esto, el precio de los instrumentos de los alientos era cada vez más bajo.

En Gran Bretaña, durante las primeras décadas del siglo, las músicas militares eran sostenidas en su totalidad por los oficiales de cada regimiento. Por tal motivo, casi no hay registros oficiales de dichas bandas, aunque se sabe que acompañaban a los soldados en las batallas. Dado que Inglaterra no contaba con muchos directores de calidad, era común que se contrataran directores alemanes o austriacos. Sin embargo, estos no estaban dispuestos a acompañar a sus bandas cuando los regimientos eran enviados fuera de la isla, ya que era diferente trabajar para el ejército inglés que morir por él.²⁹

Para los años de 1820 a 1845, que fueron de grandes innovaciones en la dotación instrumental de las bandas de Prusia, Francia y Austria, en Inglaterra se manifestaron pocos cambios. Esto debido a que los conjuntos musicales dependían de la oficialidad, no había una

²⁸ *Idem*: 65-66.

²⁹ *Idem*: 90-91.

política centralizadora y que cada director decidía los instrumentos que convenían, de acuerdo a los contratos que establecía con los fabricantes.

La situación de las bandas militares inglesas empezó a cambiar después de la Guerra de Crimea. El contacto con otros ejércitos europeos durante el conflicto puso de manifiesto que el nivel de las músicas militares inglesas dejaba mucho que desear, al grado de tocar en una revista de todas las fuerzas aliadas y frente al Estado Mayor General, el himno inglés ¡en diferentes arreglos y tonalidades! La reforma no se hizo esperar y culminó con la creación de una escuela de música militar, la famosa Kneller Hall.³⁰ La escuela tuvo sus frutos, y a larga los ingleses ya no dependieron tanto de los directores y ejecutantes foráneos.

2. 5 ITALIA

Al igual que en resto del continente, en Italia a principios del XIX dominaban las pequeñas bandas a la manera de la Harmoniemusik. Hacia la década de los treinta, las principales músicas militares en la península eran las del reino de Piamonte, las cuales seguían el modelo prusiano; en tanto que en el resto del país no se dieron muchos desarrollos, e iban muy atrás de la vanguardia que llevaban los conjuntos prusianos, austriacos y franceses.³¹ Entre las causas de este retraso, estaba la fragmentación de Italia en una serie de estados pequeños, los cuales lograron reunificarse hasta la década de 1860.

Una vez llevada a cabo la unión, se tomaron una serie de medidas para reformar las músicas militares. En 1865 se formó una comisión dirigida por Giuseppe Mercadante para unificar la dotación instrumental de las bandas de infantería y caballería, aunque estas no incluían los nuevos instrumentos de Sax. No obstante, gracias a Rossini, se integraron estos últimos, presentándose en una obra para banda militar, "La Corona d'Italia", ejecutada por primera vez en Roma en 1878.³²

Las reformas continuaron y en 1884 se formó otra comisión. Esta no tuvo mucho éxito en imponer un tipo de dotación instrumental para la infantería y otro para la caballería. Sería hasta 1901 que, tras un concurso entre dos grupos, uno con la antigua (la del Regimiento 94 de

³⁰ *Idem*: 92-97.

³¹ *Idem*: 102-103.

³² *Idem*: 105-105.

infantería), otro, moderna (la banda municipal de Roma), que se decidió recomendar esta última.³³

Aunque Italia no contaba con un imperio como el inglés o francés, o con el poderío militar alemán o la influencia política de Austria-Hungría, sus músicos eran muy reconocidos. Maestros de canto, violín o piano italianos podían encontrarse en cualquier parte, y casi todas las bandas en el mundo tenían en su repertorio obras de Verdi, Rossini, Bellini o algún otro operista.

2. 6 ESTADOS UNIDOS

Sí bien las bandas militares norteamericanas no tuvieron mucha influencia a nivel mundial, es justo mencionarlas ya que su participación en la Guerra Civil ha sido muy estudiada. De ella se han publicado numerosos libros, incluso algunos de fotografías; además, en la actualidad existen bandas que ejecutan música de la época y que han grabado discos con instrumentos originales. Estas también participan en recreaciones de las batallas de confederados contra unionistas (asimismo este tema puede consultarse en Internet donde hay numerosas páginas).

Desde el comienzo de la guerra en 1861 el Congreso autorizó la creación de bandas regimentales para el ejército regular: 24 elementos para la infantería y artillería y 16 para la caballería. Sin embargo, la proliferación de regimientos de voluntarios hizo que los congresistas cambiaran de opinión dado el gasto que ocasionaba, y finalmente abolió las bandas regimentales en las unidades de voluntarios.³⁴ Aquí es importante señalar que desde la década de los cuarenta y cincuenta los regimientos de voluntarios (las milicias locales) ya habían integrado a las bandas civiles de su comunidad, ya que los comandantes de estas milicias sabían bien que la música les daba a los soldados un sentido de unidad y les ayudaba a recordar el terruño. Por tal motivo algunos oficiales pagaban grandes sumas por mantener una buena banda para sus regimientos (este también fue el caso en otras milicias como las de Inglaterra y México).

Durante el conflicto los comandantes de uno y otro bando hicieron uso de sus bandas para encender el ánimo de la tropa durante el combate mismo. Un testigo de la época escribió:

el comandante del cuerpo [Federal] [Samuel] Heintzelman se unió a la desesperada lucha por cerrar las filas abiertas. Dio con la idea de reunirlos con música. Buscó varias bandas regimentales que permanecían aturdidas cuando la batalla llegaba a su fin. Heintzelman les ordenó tomar sus instrumentos. "¡Toquen,

³³ *Idem*: 105-107.

³⁴ *Civil War Bands*: 1

toquen! Ustedes son buenos para eso”, gritó. “¡Toquen, con un demonio! ¡Toquen alguna marcha! ¡Toquen 'Yankee Doodle,' o cualquier otra cosa, ustedes pueden hacerlo, sólo toquen algo!”

Al poco tiempo, sobre el rugido de los cañones, empezó el incongruente sonido de “Yankee Doodle” y después “Three Cheers for the Red White, and Blue.” Uno de los hombres del [General Joseph] Hooker pensó que la música equivalió a miles de hombres. “Ella salvó la batalla”, escribió.³⁵

Una versión de *Yankee Doodle* en un estilo antiguo se puede escuchar en CD2-7

En otra ocasión, antes de la batalla de Stone River a fines de 1862, se estableció una competencia entre bandas confederadas y unionistas, tratando de superarse unas a las otras.³⁶ En mayo de 1863, en Chancellorsville varias bandas de la Unión tocaron heroicamente en un intento de evitar el desastre que los amenazaba. El general Winfield Scott ordenó que todas las bandas tocaran "Rally Round The Flag Boys". A pesar de la lluvia de balas que caían en ambos lados, los músicos permanecieron tocando piezas como “Yankee Doodle” y “The Star Spangled Banner”. Al parecer la música ayudó a los soldados de la Unión a mantener la calma y reagruparse.³⁷



Músicos de la Confederación, 1861

Sin embargo en otras ocasiones la música no podía hacer nada. Uno de los sobrevivientes de las desastrosa carga del general George Picke en Gettysburg en julio 3 de 1862, decía que las bandas confederadas colocadas entre los árboles tocaban conmovedores aires marciales cuando ellos comenzaron a cruzar el campo que los separaba del ejército de George Meade. Estas bandas los recibieron con la pieza “Nearer My Good, To Thee” cuando corrían para ponerse a salvo en sus propias líneas tras haber sido rechazados.³⁸

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Enciclopedia Visual de las Grandes Batallas*, 1995: 135.

³⁷ *Civil War Bands*: 1

³⁸ *Ibid.*

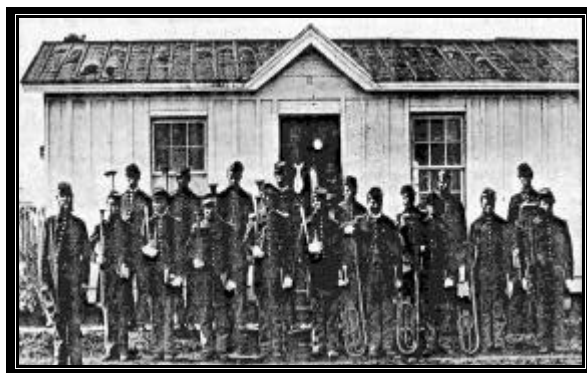
Gran parte del repertorio de estas bandas provenía de canciones populares a las que se adecuaba una letra según la ocasión. Por ejemplo “Dixie”, canción emblemática de los confederados, fue compuesta por un nordista a la cual en 1861 el general sureño Albert Pike le escribió nueva letra.³⁹ También había canciones que compartían ambos bandos, por ejemplo, la nostálgica “When this war is over”.⁴⁰ Al igual que los músicos militares en Europa, los norteamericanos mantenían en su repertorio música marcial y danzas como polkas, galopas, schotises. Por lo general, dominaban los instrumentos de boquilla circular y las percusiones. La forma de los pabellones hacia atrás estaba diseñado para que los soldados escuchasen la música cuando marchaban tras la banda.

*Dixie/
Bonnie
Blue Flag,
CD2-8*

Ejemplo de una danza es el *Palmyra Schottische* de Rowllathen, CD2-9



Banda militar en la cima del monte Pike en Montana, 1865



La banda del 107th US Colored Infantry en Fort Cocoran, Arlington, Virginia, noviembre de 1865

³⁹ *Enciclopedia Visual de las Grandes Batallas*, 1995: 135.

⁴⁰ *Ibid.*

Cuando la guerra finalizó muchos músicos de aliento continuaron con su trabajo, particularmente los afroamericanos. Estos enseñaron sus habilidades a la siguiente generación, la cual empezó a crear estilos como el jazz que marcarían un hito en la cultura norteamericana y en la música a nivel mundial.⁴¹

3. LAS BANDAS EN LA MARINA

La mayor parte de lo hasta aquí escrito se ha referido a las bandas militares en los ejércitos de tierra, sin embargo no quisiéramos dejar de mencionar algunos datos sobre los ejércitos de mar (aunque la mayoría de lo que se trate será sobre la marina inglesa). En principio debemos considerar que la música ha sido importante para los marineros, ya sea porque ofrece entretenimiento en sus largas travesías o para que no se sientan tan alejados de su tierra natal. En las marinas de guerra los instrumentos servían también para dar órdenes durante las batallas, y en sus caso festejar las victorias. Por otra parte, cuando los marinos debían permanecer largas temporadas estacionados en alguna base remota, la música también ayudaba a mantener la moral.

A diferencia de las bandas de tierra, los músicos en las flotas podían acompañarse de una mayor variedad de instrumentos. Por ejemplo, entre los hallazgos de un naufragio en un barco insignia sueco de 1654, se encontró evidencia de violines, tambores, trompetas, viola da gamba, silbato y violines rústicos. De ello podemos deducir los dos tipos de música que se tocaban en las marinas de guerra: la ceremonial, con trompetas y tambores, y la de entretenimiento con cuerdas.⁴²



Los Royal Marines, 1825

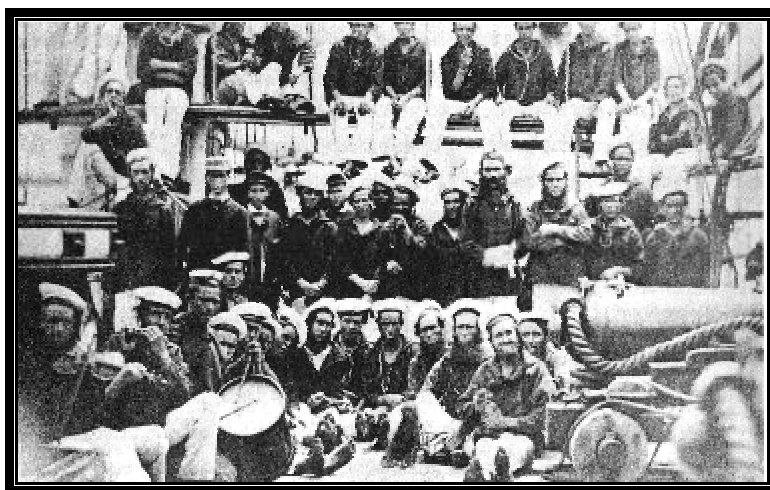
⁴¹ *Civil War Bands*: 2

⁴² Proctor, párraf. 4-5.

Las bases navales eran otro lugar donde se requería de música marcial. En 1775, cuando fue creado en Inglaterra el cuerpo de los *Royal Marines* se formaron tres divisiones en Chathan, Porstmouth y Plymouth respectivamente, y las bandas que ahí tocaban seguían la dotación instrumental de la *Harmoniemusik*. Con respecto a los instrumentos de ordenanza, ya en el mar, los *Royal Marines* contaban, como en la infantería, con un tambor mayor; y si había un número mayor de elementos, una flauta y tambor ejecutados por muchachos.⁴³

Como acabamos de señalar los músicos de la marina, en este caso la inglesa, eran más versátiles que sus contrapartes en tierra. Además de sus funciones ceremoniales, tanto religiosas y militares, los músicos de los *Royal Marines* tocaban piezas para distracción con instrumentos de cuerda.⁴⁴

Un arreglo de piezas de la marina inglesa es *Fantasia on British Sea Songs*, CD2-10



Entre la tripulación del HSM *Cosquete* había algunos marineros que tocaban violín, flauta y tambor (izquierda, primera fila), 1855

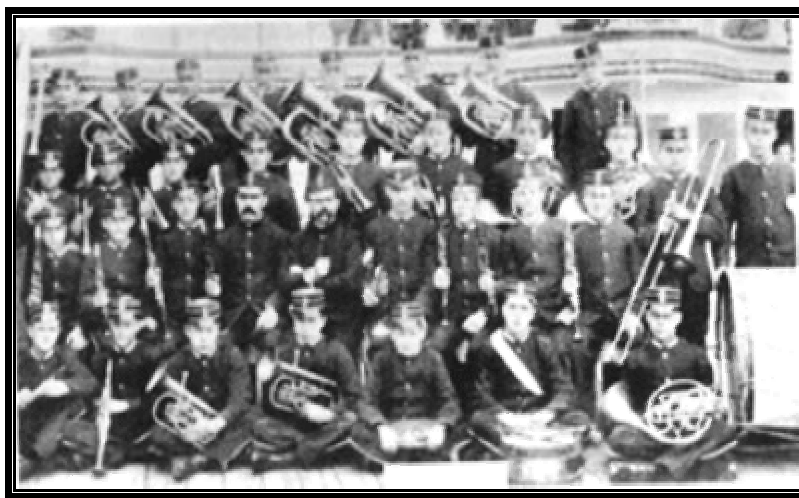
En términos generales, las bandas de las marinas de guerra han tenido un desarrollo similar al de las demás conjuntos militares; es decir, pasaron de la dotación instrumental de la *Harmoniemusik* al predominio de los instrumentos de boquilla circular gracias a la invención de la válvula. En el caso de las reclutas de músicos, no importaba si estos tenían experiencia como marineros. En el ejército inglés, recordemos, el costo de la música corría por cuenta de los oficiales, y en la marina en particular, el término de la contrata acababa cuando el barco regresaba de su servicio. Sin embargo, el Almirantazgo cambió esta práctica en 1847, otorgando a los músicos paga regular y pensiones, aunque el servicio no era obligatorio. Hacia 1883 el número de

⁴³ Proctor, párraf. 8-9.

⁴⁴ Proctor, párraf. 12.

músicos en los barcos de guerra era de once y tocaban tanto alientos como cuerdas. Pero a pesar de las reformas de 1847 había problemas para la marina inglesa. Uno de ellos era que el costo de instrumentos y partituras recaía en el bolsillo de los oficiales; además muchos músicos no eran ingleses, algo que afectaba la disciplina ya que no tenían el mismo respeto a sus superiores que los marinos nacidos en la isla.⁴⁵

La historia de otras naciones con flotas de guerra importantes como Francia, Portugal y España es semejante. En esta última, la armada fue la primera en adoptar oficialmente las bandas de música. Para 1717, la plantilla en la Compañía y Colegio de Guardias Marinas estaba formada por dos tambores y cuatro músicos. En otro documento de la época se habla de “dos timbales, un hobué (*sic*, oboe), un bajón, un clarín, una caja de guerra y dos cuernos de caza”⁴⁶ instrumentos que bien podían formar una Harmoniemusik. En el caso de Francia el desarrollo de la música en la marina de guerra fue interrumpido por la Revolución de 1789, y en parte a que Napoleón tenía mayor interés en los ejércitos de tierra. Sin embargo, a fines del XIX cambió la situación y las bandas de la armada fueron apoyadas y en ello participó el Conservatorio de París.⁴⁷



Banda de la Marina Real inglesa a bordo del barco de entrenamiento HSM *Impregnable*, 1899

La investigación de la música de los ejércitos de tierra es mucho mayor que la del mar, esto puede constatarse en cualquier libro sobre bandas militares. Para el caso de México, desafortunadamente, no presentaremos datos a este respecto.

⁴⁵ Proctor, parraf. 13-19.

⁴⁶ Revista Española de Defensa, N° 146, 2000: 5.

⁴⁷ Proctor, parraf. 28-29.



Banda de la Marina Real en el HSM Powerful, 1899

4. LOS KIOSCOS

No se puede entender la banda militar durante la segunda mitad del siglo XIX, su época de oro, sin mencionar los kioscos. A través del kiosco, la banda de viento debería educar divirtiendo, exaltar los valores patrióticos y dar a conocer al pueblo las obras de los genios de la música, todo en un ambiente que reconciliaba la naturaleza con la cultura, como parques, jardines o paseos.⁴⁸



Programa de un concierto dado por la banda del 11° Regimiento en un kiosco de París en 1910

Varios caminos confluyen en la historia de los kioscos de música en el siglo XIX. Por una parte, el uso de estrados o templete, muchos de ellos provisionales, pero que permitían una

⁴⁸ Lo que a continuación expondremos está tomado del libro *La Belle époque des Kiosques à Musique* de Marie-Claire Mussat.

mejor vista y difusión del sonido; por otra, la retreta de la banda militar que como ya hemos visto fue adquiriendo mayor importancia a través de los años. Pero podemos ir más atrás en el tiempo y descubrir que este tipo de construcción tuvo su origen en China y de ahí paso a Turquía donde tomó su nombre.

En Europa, la historia del kiosco se remonta al siglo XVII. Esta comenzó con la moda de los jardines ingleses del siglo XVIII, que semejaban a los de China con sus sinuosos caminos, la utilización de diferentes materiales (roca, agua, piedra, arena) y una serie de pequeñas construcciones; se diferenciaban de los jardines franceses, como el de Versalles, diseñados en un plano regular, simétricos y con grandes avenidas. Aunado a esta moda oriental, aparecen desde fines del siglo XVII libros de viajeros que describían estos jardines exóticos, y al mismo tiempo se empieza a importar porcelana, textiles y demás artículos suntuosos del Extremo Oriente. La nobleza europea consideraba de buen gusto poseer estos objetos. Francia se sumó a esta moda y combina el parque inglés y el deleite por lo oriental, con el gusto por lo italiano y una sensibilidad prerromántica que busca en lo natural la idea de libertad.⁴⁹

A partir de 1789 surge la idea que la música puede ser un medio para difundir el mensaje ideológico de la Revolución, y no hay evento público que no incluya música. Por razones acústicas y funcionales la banda militar de viento fue la elegida, y era la única autorizada a dar conciertos al aire libre. Esta se vio como la alternativa a la música elitista de cámara, de cuerdas y teclados, del Antiguo Régimen. A través de la Revolución, la música se fue apropiando del espacio urbano, y Marie Claire Mussat señala que "el kiosco no es más que la concretización de esta conquista".⁵⁰

Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes qui sont illustrés au service de la nation française de Antonin Reicha (1770-1836),. CD2-11
El título de esta obra ejemplifica a cual debería ser la función de la música.

Aunado a las bandas y los kioscos se dio en Francia el movimiento orfeónico. Este consistió en un gran proyecto de enseñanza coral a nivel nacional diseñado y puesto en marcha por Guillaume Louis Bocquillon, conocido como Wilhelm. Al igual que otros músicos franceses, Wilhelm creía que la música era un medio para asegurar el progreso intelectual de la nación, y el movimiento orfeónico recibió apoyo gubernamental y fue visto con entusiasmo por los seguidores del socialismo utópico de Saint-Simon. El éxito del movimiento se manifestó en los

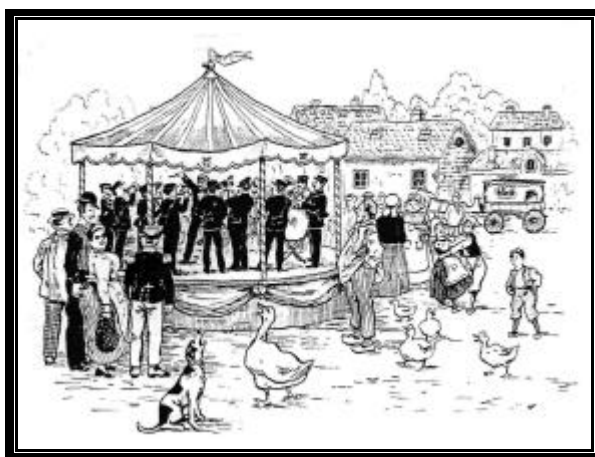
⁴⁹ Mussat: 16-21.

⁵⁰ *Idem*: 54.

miles de orfeones fundados a lo largo del territorio francés, al grado que el término "movimiento orfeónico" se utilizó también para las bandas de viento.⁵¹

En la Francia del Segundo Imperio los primeros kioscos fueron erigidos en las ciudades fronterizas con Alemania, zonas de alta concentración de tropas. Sin embargo, será hasta la instauración de la Tercera República que empieza el auge del kiosco. Esto se puede explicar por el resurgimiento del patriotismo tras la humillante derrota ante Alemania en 1870. En estos años el orgullo nacional debía ser restaurado y la música militar se escucha por todas partes, y aún las bandas civiles se visten a manera militar.

En los pueblos y ciudades pequeñas la ubicación del kiosco era particularmente importante. Por lo general la elección se centraba en tres lugares: el centro mismo de la población, el jardín público o los paseos. La decisión final dependía del municipio, y a veces se requirió del voto de la población. En otros casos, la erección del kiosco estaba en función de un proyecto global de urbanización, por ejemplo la creación de un jardín público. Una caso especial fue el gran proyecto de urbanización de París llevado a cabo por Georges Eugène Haussmann entre 1853 y 1870. El plan incluía, además de los grandes bulevares, un jardín o plaza por cada distrito. En dichas plazas se edificaron kioscos.⁵²



Kiosco en Alsacia, Francia, hacia 1900

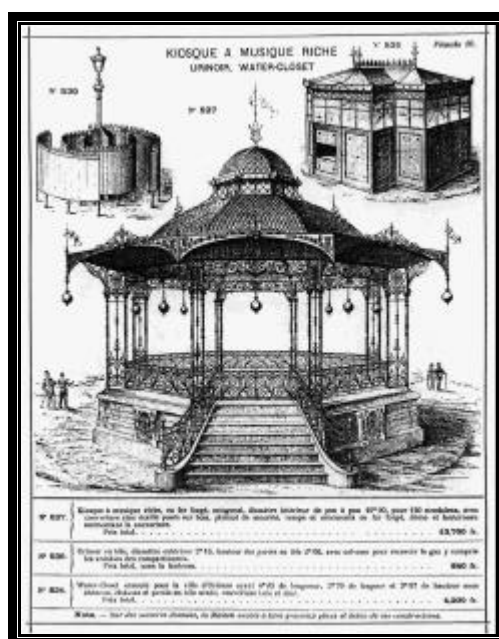
La demanda creciente de mobiliario urbano a fines de siglo en Francia llevó a los industriales del hierro a proponer a las municipalidades modelos de kioscos metálicos prefabricados que ofrecían en cuatro tipos: simple, ordinario, ornamentado y lujoso. Las

⁵¹ La historia del orfeón en Francia puede verse en *Les travaux d'Orphée* de Phillipe Gumpłowicz.

⁵² Mussat: 73-88.

empresas Guillot-Pelletier y Schwartz et Meurer fueron particularmente importantes. Ellas ofrecían catálogos que mostraban en planta y perfil los diferentes kioscos, su forma, octagonal o hexagonal, (los kioscos circulares, ovalados o cuadrados son raros) los materiales empleados, el tipo de decoración, el número de músicos que podían contener y, evidentemente, el precio.⁵³

El kiosco vino a popularizar aún más la banda militar. Esto se llevó a cabo en una época que va del fin de la guerra de Francia contra Prusia, hasta el inicio de la I Guerra Mundial. Durante todos estos años Europa gozó de un periodo de paz que llegó a ser conocido como "La belle époque". Para esta época la banda militar contaba con un instrumental musical confiable y no muy caro, y su repertorio estaba formado por música popular y de concierto.



Anuncio de venta de kioscos, Francia

Esto que se ha dicho de los kioscos en Francia puede repetirse para otros países europeos y sus colonias. Tanto en España, Italia, Alemania, Suiza o Inglaterra existían este tipo de construcciones en parques y jardines, y más que en ninguna otra parte, en centros vacacionales como balnearios. Es necesario señalar que en los kioscos no sólo tocaban las bandas militares, las civiles también ofrecían conciertos.

⁵³ *Idem*: 84-90.



Kiosco en Rennes, Francia, de una postal

5. EL REPERTORIO

Gracias a las posibilidades de los nuevos instrumentos de viento, que para 1860 ya habían alcanzado un cierto grado de perfección, el repertorio de la banda se amplió considerablemente. Ahora la banda militar podía copiar los efectos de la orquesta, y prácticamente ejecutar gran parte del repertorio de concierto. Entre este último estarían sinfonías, oberturas de concierto, oberturas dramáticas, poemas sinfónicos, música incidental, tema y variaciones, música para el teatro (y cine en el siglo XX), danzas instrumentales, marchas.⁵⁴

En síntesis se componía de arreglos de música sinfónica y ópera, obras ligeras (valeses, cuadrillas, polcas), marchas militares y música tradicional o folklórica (arreglada para banda) de cada país en particular. Como acabamos de ver, ésta se tocaba en kioscos y demás lugares públicos. Debemos considerar que la música como placer, diversión o educación es un fenómeno del siglo XIX, y esta asociado al surgimiento de la clase media y los obreros.

Como ejemplo del repertorio podemos revisar tres programas de la Banda Real de Artillería del ejército inglés para los años de 1811, 1856 y 1884. En ellos se observa que se integra cada vez más música sinfónica, e incluso se presentan obras de Dvorak transcritas por él mismo.

⁵⁴ *Military Military Bands Programs. A reference guide to style whit examples.*

Viernes 1º de marzo de 1811

Título	Compositor/Arreglista
A New march	Mr Mckenzie
Military Concerto	Signor Dussek
Overture Introducing 'La Theodora'	Mr Linley
A sett (sic) of Waltzes	Mr McKenzie
Concerto for Flute	Genrl. Reid
Overute	Mr Arne
Concerto for Violin	Mr. Festering
Symphony by	The Lord Kelly
Gavott	Capt. Quist.

Miércoles 17 de diciembre de 1856

<i>Adagio and Allegro con Brio, sinfonia N° 2</i>	Beethoven
<i>Adagio and Allegro Maestoso, The Scottish Symphony</i>	Mendelssohn
<i>Adagio and Allegro con Brio, Sinfonia N° 1</i>	Beethoven
<i>Rondo, La Morale from Don Pasquale</i>	Donizetti
<i>Overture, Il Barbiere di Seviglia</i>	Rossini
<i>Glee and Chorus</i>	The winds Whistle Cold
<i>Fantasia national. The Shamrock</i>	Smythe
<i>Waltz Piccolomini</i>	Wagner

Miércoles 12 de marzo de 1884

<i>March from First Suite</i>	Lachner
<i>Synphony N° 4</i>	Beethoven
<i>Overture Mein Heim</i>	Dvorak
<i>Riodon de Darfans de Rameau</i>	Gevert
<i>Slavische Tanze N° 4</i>	Dvorak
<i>Al Fresco</i>	Zavertal
<i>Overture Masaniello</i>	Auber
<i>God Save the Queen</i> ⁵⁵	

La influencia francesa, austriaca y alemana se dio no sólo a través de las modas militares, la dotación instrumental o los estilos musicales, esta fue más directa ya que director es de banda de

⁵⁵ *Programs of Music*, 1, 6-7, 8.

estos países eran solicitados en todo el mundo. Se puede mencionar el caso del Duque de York, quien en 1783 obtuvo la aprobación del Rey de Inglaterra para integrar una banda compuesta enteramente por alemanes. Estaba formada por 24 músicos que tocaban clarinetes, cornos, fagotes, trompetas, trombón, serpentón y percusión.⁵⁶ Aunados a estos estaban los italianos, ya que Italia ha sido una nación tradicionalmente exportadora de músicos. Por ejemplo, un hermano de Gaetano Donizetti, Guiseppi fue nombrado director de bandas militares en Turquía.⁵⁷

Finalmente debemos hablar un tipo de música que aunque no estaba relacionada totalmente con la banda militar de aliento, ni con el ejército como institución, sí lo estaba con la guerra, la idea de nación y la patria: ésta se refiere a la representación musical de las batallas. Muchos compositores famosos (y algunos no tanto) desde el Renacimiento hasta el siglo XX dedicaron alguna de sus obras a la guerra. En este tipo de música se trata de reflejar con sonidos la preparación del combate, la lucha en si y el triunfo de algún contendiente.

Fue durante el Renacimiento que empezaron a componerse obras relacionadas con la guerra. "La Guerre" del francés Clément Janequin, compuesta hacia 1528, fue el modelo para obras semejantes. Dicha obra llegó a ser muy conocida y se hicieron arreglos para diferentes tipos de instrumentos.⁵⁸ El periodo que va de principios del siglo XVII hasta mediados del XVIII fue marcado por una serie de conflictos que involucraron a todo el continente europeo. La Guerra de Treinta Años, la Guerra Civil Inglesa, las Guerras en los Países Bajos, los continuos enfrentamientos contra el Imperio Turco, las Guerras del Norte y las de Sucesión Española y Austriaca hicieron de Europa una gran campo de batalla y dejaron innumerables representaciones en la literatura, pintura y música. Claudio Monteverdi, Henry Purcell y G. F. Haendel, por mencionar tres músicos famosos, llevaron a la pauta las escenas de guerra. Haendel en particular escribió dos obras (Utrech Te Deum y Utrech Jubilate) que celebraban la paz de Utrech la cual daba fin a la Guerra de Sucesión Española, y otras tantas para conmemorar el fin de la Guerra de Sucesión Austriaca.⁵⁹

Con la Revolución Francesa y las campañas napoleónicas aumentó el interés de todo lo relacionado a la música militar y particularmente a la representación musical de

⁵⁶ Kopstein, Jack. *The Evolution of the Military Band*: 4.

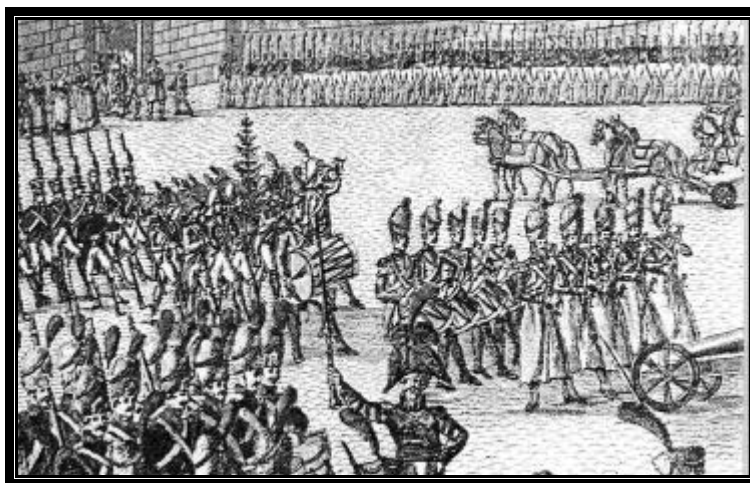
⁵⁷ Whitwell, v. V: 103-104.

⁵⁸ Arnold, 1993: 7.

⁵⁹ *Idem*: 27-29.

las batallas. Característico de esta época es la inclusión de cantos populares guerreros como "Marlboroug" e himnos como "La Marsellesa";⁶⁰ compositores franceses académicos como Gossec, Méhul, Le Sueur, entre otros, escribieron gran número de obras en estilo militar y en algunas de ellas utilizaban los himnos citados. Ben Arnold en su libro "Music and the War", del cual se han tomado los datos anteriores, cita a David Charlton, el cual señala que desde comienzos de la Revolución hasta 1803 se compusieron o arreglaron 1734 himnos revolucionarios. Es más, otro historiador, Cornwell Rogers, considera que durante la misma época se escribieron en Francia más de 3000 cantos relacionados con la política.⁶¹

Por ejemplo ,
Gossec utiliza la
Marsellesa en
*L'Offrande à la
Liberté*, CD2-12



Banda francesa en la entrada de las fuerzas napoleónicas a Moscú, 1812

En Alemania y Austria compositores como Beethoven, Hayden, Schubert, Mozart, von Weber, entre los más conocidos, llevaron a la pauta obras descriptivas de la guerra. Sería ilustrativo presentar un ejemplo de una obra conocida, "La Victoria de Wellington" de Beethoven, para mostrar como estaba construida una obra de batalla. A este respecto Arnold señala:

Ludwig van
Beethoven, *La
Victoria de
Wellington*
CD2-13.

Beethoven divide la composición en dos grandes partes, la sinfonía de la batalla y la victoria. La sección de la batalla abre con una introducción simultánea de las dos fuerza contendientes. Primero los ingleses marchan a la cadencia del tambor y fanfarrias de trompetas, antes que toda la orquesta entre con la marcha "Rule Britannia" en la "heroica" tonalidad de mi bemol mayor. A continuación aparecen los franceses de manera semejante con tambores y trompetas, conduciendo a la orquesta en su totalidad la cual toca la marcha francesa "Marlborlugh" en la tonalidad de do mayor. Las trompetas de cada parte tocan fanfarrias comunicando el

⁶⁰ *Idem*: 51.

⁶¹ *Idem*: 59.

inicio del combate. Beethoven mantiene simbólicamente la tonalidad de mi bemol en las trompetas para los británicos y do para los franceses.

La batalla en si comienza con un fortísimo en si bemol mayor (Allegro) y en un compás doble. Los cañones de cada lado se escuchan y son usados repetidamente a través de toda la escena. En la partitura, los cañones franceses e ingleses se diferencian uno de otro por símbolos especiales y cada lado está representado por sus propias trompetas y percusiones. La batalla se mueve rápidamente de si bemol mayor, pasado por do menor a do mayor. El tiempo cambia a *meno allegro* y el compás a 3/8. La trompeta francesa intercambia toques con la inglesa, ambas empleando el mismo ritmo, en tanto que se escucha las percusiones de cada lado. Con el cambio a la tonalidad de la bemol mayor y el comienzo de la "Sturm March", los británicos comienzan a dominar el combate. Las trompetas y percusiones francesas dejan de oírse, y Beethoven indica en la partitura que los tambores ingleses se han abierto paso hacia el lado francés. Los cañones franceses aún hacen fuego, pero no tan frecuentemente como los ingleses. La batalla se mueve armónicamente por semitonos de la bemol, la, si bemol y si antes de saltar a mi bemol, también el tiempo se incrementa hasta *sempre più allegro* y finalmente *presto*. Los cañones franceses dejan de oírse y los ingleses continuarán sin oposición los siguientes setenta y siete compases de la secuencia de batalla. Antes que el movimiento finalice, sin embargo, un maravilloso momento simbólico ocurre en la sección de *Andante*. La música regresa al 6/8 el cual Beethoven sólo había utilizado previamente para la introducción del ejército francés. En este tiempo lento, escribe una variación del "Marlborough" francés en fa sostenido mayor, sirviendo claramente como un canto fúnebre para las derrotadas tropas francesas.⁶²

La tradición de obras de batalla continuó durante todo el siglo y el romanticismo musical se prestaba muy bien para las piezas descriptivas. Una parte de ellas fueron los poemas sinfónicos que trataban los combates de la Edad Media, la Guerra de Treinta Años y la lucha contra los turcos. Es necesario mencionar que vistas de manera global la mayor parte de las obras de batalla escritas desde el Renacimiento hasta principios del XX trataban el lado glorioso, patriótico y sentimental de la guerra. Esto cambió radicalmente a partir de la 1ª Guerra Mundial, cuando los conflictos armados entraron a un etapa de desarrollo tecnológico que aumentó exponencialmente la pérdida de vidas humanas. A partir de esta experiencia los compositores académicos dejaron de lado lo glorioso y se enfocaron al horror y la crueldad de la guerra. Esta por demás decir que la 2ª Guerra Mundial, más mortífera, cruel y destructiva, lo confirmaría.

6. COMPOSITORES PARA BANDA, SIGLO XIX

Si bien una parte del repertorio militar propiamente dicho (marchas, himnos, cantos guerreros) tenía su origen en canciones populares, o en melodías de algunas óperas, desde fines del XVIII los compositores se interesaron cada vez más en las marchas y demás música militar.

Prácticamente todos los compositores clásicos y románticos de renombre llevaron a la pauta alguna obra para Harmoniemusik como Hayden, Mozart, Beethoven, Schubert; o en su sentido más moderno con predominio de boquilla circular: Strauss o

March Militaire, Franz Schubert CD2-14
--

⁶² *Idem*: 56-57.

Rimski-Korsakov. A la popularización de este repertorio ayudó el gran desarrollo de la imprenta musical durante los siglos XVIII y XIX (de hecho la litografía se creó pensando en las partituras), que pudo llevar, en instrumentación para banda, las obras de los grandes músicos, los que incluso solicitaban dichos arreglos ya que sabían que esto daría a conocer su obra entre un público más amplio.

Las composiciones de música militar, y particularmente marchas, en el siglo XIX son incontables y algunas obras fueron trabajadas más de una vez por diferentes compositores. Por ejemplo la pieza “Prinz Eugen der edle Ritter” fue tomada por Andreas Leonhardt, A. Boettge y Paul Hindemith; igual caso es la “Marcha Radetzky” de Strauss, cuya melodía, de origen húngaro, había sido trabajada igualmente por Liszt y Berlioz.⁶³

Una marcha muy famosa es *Under the Double Eagle*, de Josef F. Wagner CD2-15

Radetzky March, Johann Strauss, CD2-16.

También hubo compositores que se especializaron en música militar. Cada país tuvo uno o varios; por ejemplo, John Philip Sousa en los Estados Unidos, el ya citado Andreas Leonhardt en Austria o Gabriel Parès en Francia. Sin embargo, ya para fines de siglo los músicos de renombre empiezan a olvidar la banda militar. Esto se debe a varias razones. Por una parte, desde el inicio del siglo XIX la banda militar estuvo asociada a música ligera, que era una buena parte de su repertorio; además, algunos alientos como la corneta de pistones eran considerados instrumentos populares que no merecía el respeto de los compositores académicos. Al mismo tiempo, la fundación de un gran número de orquestas sinfónicas a todo lo largo de Europa permitió que el repertorio sinfónico fuera escuchado directamente en sus versiones originales e hizo que los compositores ya no se preocuparan por la banda militar.

7. CONCLUSIONES

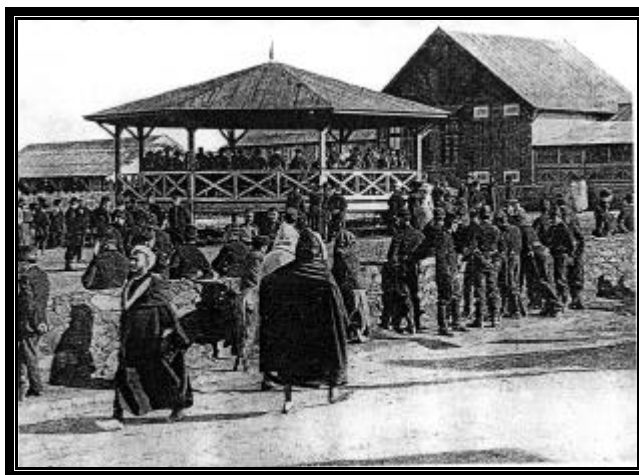
Durante el siglo XIX la banda militar fue aumentando en número de integrantes. Las continuas guerras en Europa permitieron que se difundieran instrumentos, estilos y géneros musicales; por ejemplo, las campañas napoleónicas llevaron el estilo musical militar francés desde España hasta Rusia. En la batalla de Waterloo se dieron cita numerosos contingentes militares con sus bandas, lo que sirvió para que se difundieran instrumentos, entre ellos el serpentón recto que llevaban las

⁶³ *Riemann Musik Lexikon*, 1967: 52-53.

bandas prusianas.⁶⁴ Aún hasta el siglo XX, la Iª Guerra Mundial provocó que las bandas militares norteamericanas aumentaran de tamaño; al llegar a Francia, los altos mandos del ejército norteamericano se dieron cuenta de la cantidad y calidad de los conjuntos europeos por lo cual ordenaron que agrandaran sus bandas militares de 20 a 48 músicos.⁶⁵

Ya para la segunda mitad del siglo XIX, los músicos militares cumplían toda una serie de funciones. Sus actividades eran principalmente ceremoniales e incluían desfiles, homenajes, competencias, exhibiciones y giras al extranjero. También se presentaban, sin desmedro de su estatus militar, en salones de baile, funciones caritativas, inauguraciones. La banda militar era la representación musical del Estado. Pero además de tocar en este tipo de eventos también participaban ejecutando sus piezas en pleno combate.

En el vasto imperio colonial europeo la música militar servía para que los soldados y los europeos que ahí residían no se sintieran tan alejados de su patria y reforzaba el ánimo marcial, y lo mismo se podía escuchar una banda militar inglesa en Bombay, Johannesburgo, Melbourne o Toronto. Esta era un espectáculo a los pobladores, pero también les recordaba quienes tenían el poder.



Banda militar francesa tocando en el kiosco de un cuartel, Casablanca, Marruecos

Las modas musicales militares que mayor impacto tuvieron durante el siglo XIX provinieron de Francia, Alemania y Austria. Las bandas musicales tendían a tomar alguno de ellos o, a veces, dos; por ejemplo, el ejército de Japón, donde la infantería siguió el modelo

⁶⁴ Palmer, 1990: 165.

⁶⁵ "Bands". *The New Grove Dictionary of American Music*, Vol I, 1986: 134.

francés; y la marina, el alemán.⁶⁶ Mismo caso fue el de las fuerzas armadas de Bolivia que de 1905 a 1912 siguieron el ejemplo francés, por un convenio de asesoramiento con el gobierno galo; y después contrataron asesores alemanes. Todo ello se reflejó en sus músicas militares.⁶⁷

Si la música en sentido amplio (sonidos, instrumentos, ejecutantes, compositores, instituciones) refleja a una sociedad, o las ambiciones de lo que una sociedad quiere ser, la banda militar del siglo XIX bien podría haber representado los ideales del Estado moderno: un grupo grande de músicos, uniformados, tocando relucientes instrumentos de metal, cuyo potente sonido se escucha a lo lejos, y que más asemejaban máquinas por sus complicados mecanismos de tubos, válvulas y llaves; el conjunto está perfectamente disciplinado y cada uno en el lugar que le corresponde, tanto hombres como sonidos. La jerarquía era otra característica, desde la autoridad mayor, el director, hasta el último percusionista. En este ideal de la sociedad a través de la banda, nada se deja al azar. La música está totalmente definida; cada sonido en la partitura cumple una función melódica y armónica. El repertorio en sí debe reflejar la idea de una sociedad moderna, pero que a la vez no pierde su tradición e identidad. Su objetivo: divertir y enseñar. Es a la vez nacionalista y universal. En un mundo donde las máquinas iban ocupando más el lugar de los hombres y el progreso no parecía tener fin, la banda militar era concebida como una máquina de hacer música, un engrane más de una sociedad racional y funcional.

⁶⁶ *Riemann Musik Lexikon*, 1967: 572.

⁶⁷ *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 1999, pp. 141-142.

CAPÍTULO 3

LOS EJÉRCITOS Y LAS BANDAS MILITARES EN LA NUEVA ESPAÑA

*El son de una templada caja
y el pífaro y la trompeta
que la cólera sube y la flama baja.*

Miguel de Cervantes Saavedra¹.

1. INTRODUCCIÓN

En los capítulos anteriores hicimos una somera revisión del desarrollo de la banda militar en Europa, desde la Antigüedad hasta el siglo XIX. Esto nos servirá para comparar en éste y los subsiguientes capítulos dicho desarrollo con las músicas militares en México, al cual agregaremos algunos ejemplos de Cuba y Sudamérica. Creemos que se logrará demostrar que en los ejércitos novohispanos y mexicanos los músicos de ordenanza y de banda han seguido los pasos de sus contrapartes europeos en organización, dotación instrumental y tipo de repertorio. Aunado a esta comparación, es necesario insertar (aunque sea de manera muy resumida) el desarrollo de las bandas militares en el contexto de la historia de las fuerzas armadas en México.

Así pues, además de instrumentos, ejecutantes y compositores, es necesario conocer al ejército, una corporación con gran peso político, social y cultural en la sociedad mexicana del siglo XVIII y XIX. Como sabemos, las fuerzas armadas son una institución total, donde la disciplina, la obediencia y los valores son diferentes a aquellos de la sociedad civil. Tanto soldados como oficiales poseen la sensación de pertenecer a un grupo que los hace diferentes y al cual deben su lealtad. En principio se puede dividir la historia del ejército colonial y sus bandas de música en dos partes: la primera iría desde los años de la Conquista hasta mediados del siglo XVIII; la segunda, inicia con las reformas borbónicas que crearon un cuerpo armado profesional y efectivo, siguiendo el modelo francés y finalizaría con la consumación de la Independencia en 1821.

El papel de las bandas militares en las posesiones españolas fue muy importante. Desde la Conquista misma la formación de contingentes militares siempre requirieron de músicos, ya sea para dar ordenes en el campo de batalla, asustar al enemigo o animar los desfiles militares. Esta

¹ Cit. en Salazar, 1949: 319.

tradición se cimentó ya una vez consolidado el virreinato, y la música de banda también era oída en corridas de toros, procesiones religiosas y recibimientos de virreyes entre otros eventos.

Un momento importante en la historia de los ejércitos de nuestro país y sus bandas musicales fue en la década de los sesentas del siglo XVIII cuando se creó por vez primera un ejército profesional. A partir de esos años los músicos militares en la bandas de armonía (se les llamaba "músicos de contrata", "contratistas" o simplemente músicos) fueron reclutados en varias partes como de las orquestas de iglesia, y lo mismo tocaban en el templo, los teatros de ópera o en fiestas particulares. En México, al igual que en Europa, desde el siglo XVIII la banda militar empezó a tener gran auge y sería la opción profesional para muchos músicos. En otras colonias de España, por ejemplo, en Filipinas a mediados del siglo XIX, la banda militar gozaba de gran prestigio y era utilizada lo mismo para tocar en las iglesias, que al aire libre, en matrimonios, bailes y desfiles. Un testigo de la época escribía:

La música militar de los regimientos de la guarnición de Manila y de algunos de los villorrios más importantes de las provincias han logrado tal perfección que es sorprendente. Jamás habíamos escuchado algo mejor en España, ni siquiera en Madrid.²

2. LA CONQUISTA

Desde un punto de vista funcional todas los grupos humanos requieren de algún tipo de sonido (ya sea musical o no) para entrar al combate. Gritar, brincar, cantar o simplemente hacer ruido provoca en el guerrero mismo una sensación de poder, haciendo a un lado el miedo natural y al mismo tiempo atemoriza al enemigo. También dichos sonidos, al igual que las banderas e insignias, ayudaban a identificar a cada grupo de guerreros durante la batalla. Todo esto valía para aquellos que se enfrentaron durante la conquista del Nuevo Mundo.

A lo largo y ancho del continente, tanto indígenas como españoles eran partícipes, cada uno a su manera, de los cantos y los sonidos de los alientos y percusiones. Por ejemplo, entre los gritos de los guerreros indios se mezclaban cantos y danzas. Tezozomoc señala "... y venían garganteando los huastecas, como sucede cuando cantan en areito y mitote, y traían en la cinta sonajeros, que llaman cuechilli, que resuenan como cascabel bronco, para poner más espanto y temor..." Por su parte Sahagún escribe: "Los de Tlaxcala se hacían fuertes, sacudían las cabezas, se golpeaban sobre sus pechos y cantaban. Los mexicanos cantaban también; en ambos lados se

² Cainglet, 1980: 49-60

cantaba. Empezaban una canción cualquiera que recordaban y con esto se ponían fuertes".³ Bernal Díaz cuenta que antes del enfrentamiento contra Pánfilo de Narváez, Cortés mando "tocar el atambor a Canillas, que así se llamaba nuestro atambor, y a Benito de Berger, nuestro pífano, que tocase su tamborino...."⁴ Antes del ataque, sigue Bernal "llegaron todos nuestros capitanes tocando alarma nuestros pifanos y atambor..."⁵



Músicos prehispánicos en un biombo de la Conquista

Lo mismo durante el sitio de Cuzco como en Tenochtitlán, en los soldados españoles quedaron grabados los gritos, alaridos y la música de tambores, trompetas y flautas. Bernal Díaz escribió:

Y después que se hubo preso Guatemuz quedamos tan sordos todos los soldados, como si de antes estuviera uno puesto encima de un campanario y tañesen muchas campanas... pues desde los adoratorios y torres de ídolos los malditos atambores y cornetas atabales dolorosos nunca paran de sonar. Y de esta manera, de noche y día teníamos el mayor ruido, que no nos oíamos los unos a los otros, y después de preso Guatemuz cesaron las voces y todo el ruido; y por esta causa he dicho como si de antes estuviéramos en campanario".⁶

También, cuando uno u otro bando veían que el triunfo se acercaba, empezaban a cantar, en parte para señalar la victoria y así desanimar al enemigo. Bernal señala que tras el triunfo de Cortés contra Narváez los soldados cantaron "¡Vitoria, vitoria por los del nombre del Espíritu Santo, que muerto es Narváez!... Viva el Rey, viva el Rey en su real nombre Cortés; vitoria,

³ Tezozomoc, *Crónica...* p. 53, y Sahagún, *Historia...*, IV, p. 204, en Salas, 1984: 261.

⁴ Díaz del Castillo, 1976: 229.

⁵ Ibid: 239.

⁶ Ibid: 369

vitoria que muerto es Narváez".⁷ Más aún, cuando Cortés convenció a la gente de Narváez que se le unieran, los atabaleros de este último “comenzaron a tocar sus atabales y a tañer sus pífanos y tamborinos, y decían: `Viva, viva la gala de los romanos, que, siendo tan pocos han vencido a Narváez y sus soldados!’”⁸



Trompetas de caballería en un biombo de la Conquista

En otras partes de América se daban casos curiosos; por ejemplo, los españoles veteranos que dominaban la lengua araucana en su larga guerra en el norte de Chile festejaban la victoria a la manera indígena: levantando en la punta de la lanza la cabeza del cacique muerto entonando los cantos indios.⁹

Además del uso de trompetas, pífanos y tambores en la batalla, otro procedimiento que usaban los españoles para tratar de impresionar a los indígenas era poner cascabeles a los caballos. Cortés los uso desde el inicio mismo de la Conquista en la batalla de Centla, en Tabasco, y durante el combate contra Xicoténcatl el joven en Tlaxcala.¹⁰ Ya hemos visto en el capítulo 1º que algunos sonidos, como el de las nácaras, y en este caso los cascabeles, estimulaba a los caballos.

⁷ Ibid: 239.

⁸ Ibid: 240. Rosales, Diego de, *Historia general del Reyno de Chile, Flandes indiano*, II, p. 474, en Salas, op. cit: 284.

⁹ Rosales, Diego de, *Historia general del Reyno de Chile, Flandes indiano*, II, p. 474, en Salas, op. cit: 284.

¹⁰ Weckman, 1994: 110.

Para los peninsulares, todo esto era parte de una tradición guerrera que se remontaba a siglos de lucha contra los moros. La tropa o hueste era conformada a partir del llamado de un hombre de prestigio el cual era nombrado capitán. La recluta era llevada a cabo por medio del tambor. En su libro *Discurso de mi vida desde que salí a servir Rey... que fue el año de 1595 hasta el fin del año de 1630*, el capitán Alonso de Contreras da un testimonio de cómo se llevaba a cabo la recluta en la Baja Andalucía.

Presente mis apellidos en Consejo de Guerra... recibí dos tambores [ejecutantes], hice una honrada bandera, compré cajas [instrumentos] y mi capitán me dio los despachos y poder para que arbolase la bandera en la ciudad de Ecija y marquesado de Priego; tomé mulas y con el sargento y mis dos tambores y un criado mío, tomamos el camino.

Llegué a Ecija; túvose ayuntamiento, presenté la patente, salió que se me señalase la torre de Palma en que arbolase la bandera. Toqué mis cajas; eché los bandos ordinarios; comencé a alistar soldados con mucha quietud; el corregidor y caballeros me hacían mucha merced por ello.¹¹

El sonido de pífanos y tambores también servía para despedir a las armadas, tal como fue la partida en 1518 de la expedición de Juan de Grijalva, según lo cuenta Cervantes de Salazar.¹² En el viaje de Legazpi-Urdaneta a Filipinas a mediados del siglo XVI se llevaron dos compañías; en la primera, de 100 hombres, incluía pífano y tambor.¹³

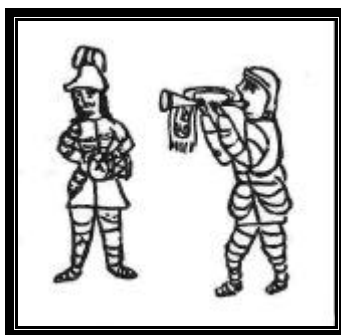
Las costumbres musicales de los españoles, y particularmente las de música de viento, estaban profundamente influenciadas por la cultura árabe que dominó el sur de España durante siglos. Característica de esta era la división de instrumentos en altos y bajos, de la que hemos hecho referencia en el capítulo uno. Igualmente, los soldados castellanos seguían las tradiciones militares de la época: emplear pífano y tambor en la infantería y trompetas y timbales en la caballería.

El alarde era una forma en que los conquistadores trataban de impresionar a los indígenas. Estas eran demostraciones militares que tenían por objetivo mantener en forma la práctica de la guerra y asustar al potencial enemigo. El carácter de estas prácticas estaba sostenida en siglos de guerra contra los moros. Cuando llegaban a un pueblo indígena, los capitanes castellanos ordenaban estos ejercicios; el alarde servía para mostrar la habilidad de los jinetes, disparar sus cañones y arcabuces, utilizar los lebreles, hacer avanzar en formación la infantería.

¹¹Cit. en Marchena, 1992: 80-81.

¹²Weckman, 1994:524.

¹³Muro, 1970: 187.



Trompeta y tambor visto por los indígenas, código Campos

En 1524 Hernán Cortes emitió una serie de ordenamientos dirigidos a la defensa y buen gobierno de la naciente colonia. Los primeros se refieren a la defensa, y se obligaba a cualquier habitante, y principalmente a los encomenderos, a contar con armas; por su parte, los alcaldes y regidores debían llevar a cabo cada cuatro meses un alarde donde todos los colonos debían participar. Años más tarde, en 1537, el virrey Mendoza recurrió a este tipo de ejercicios militares con el fin de intimidar a los negros que pretendían levantarse.¹⁴ Los alardes servían también para el lucimiento de los caballeros ante la incipiente nobleza novohispana. Parte de las ordenanzas de 1524 decían:

Mando que cualquier vecino, ó morador de las ciudades é Villas que agora hay, é hubiere tenga en su casa una lanza, y una espada y un puñal, y una rodela, é un casquete, ó celada, e armas defensivas agora sea de las de España, ora de las que se usan en la tierra, y que con estas armas sea obligado aparecer en los alardes quando fuere lla mado [...]¹⁵

En el alarde los músicos jugaban un papel importante haciendo sentir el estruendo de sus trompetas, clarines y tambores. Los nombres de estos músicos-soldados ha llegado hasta nosotros. En la armada de Hernán Cortés llegaron los ya mencionados Benito de Vejer (o de Berger) y "Canillas", atambor que había participado en las guerras de Italia; Mario Alonso, músico; Cristóbal Rodríguez, trompeta; otro conocido como Cristóbal Barrera, trompeta. En la flota de Pánfilo de Narváez llegó Cristóbal de Tapia, atabalero; Juan Cuéllar, trompeta; Francisco Sánchez, tambor y Benito Bejel, pífano. A la conquista de Yucatán asistieron Juan Alonso, Gaspar de Valles, Pedro Fernández y Baltazar de Monzón, todos ellos trompetas.¹⁶ En otros lugares de América se mencionan el mismo tipo de instrumentistas; por ejemplo, en Argentina,

¹⁴ Bosch García, 1987: 19-20.

¹⁵ Gutiérrez Santos, 1961: 227.

¹⁶ Saldívar, 1987: 219-220; Boyd-Bowman. Vol. I (1493-1519) y II (1520-1539), fichas 1244, 3138, 3034, 2865, 13409, 193, 3680, 4482.

en la expedición de Pedro de Mendoza (1536) se habla de un Gerónimo y Juan Gómez, trompetas; Juan de Guadalupe y Sebastián Italiano, atambores, y Symion Miguel y Juan Cola, pífanos.¹⁷



Pífano y tambor, Ms de Boturini

Aparte de las amenazas interiores, los puertos estaban expuestos a ataques por lo cual debían de contar con armas y caballos, y los alardes y reseñas eran practicados cada cuatro meses. Igualmente era obligación se enviase a la metrópoli informe de dichos ejercicios militares. En la Recopilación de Leyes de Indias de 1681 pueden leerse el siguiente edicto relativo a la defensa de los puertos.

Ley xix. Que los vezinos de los Puertos esten apercebidos de armas y cavallos, y hagan alarde cada quatro meses.

Mandamos a los Virreyes, Presidentes y Governadores que pongan mucho cuidado en que los vezinos de los Puertos tengan preveneción de armas y cavallos, conforme a las posibilidad de cada uno, para que si se ofreciere ocasión de enemigos, u otro qualquier accidente, esten apercebidos a la defensa, resistencia y castigo de los que tratasen de infestarlos, y cada quatro meses hagan alarde y reseña, reconociendo las armas y municiones, que continuamente se exerciten, y de cada alarde y reseña, envien testimonio signado de Escrivano publico, a nuestro Consejo. (1570).¹⁸

Además de su función militar los músicos servían para entretener a la tropa. Bernal Díaz señala que en la expedición a la Higueras, Cortés llevó gente que hiciera música y diversiones. Entre ellos se contaban cinco chirimías, sacabuches y dulzainas.¹⁹ Por otra parte, los tambores podían suplir una baraja para pasar el tiempo y probar la suerte; justamente esta se podía

¹⁷ *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 1999, pp. 137-138

¹⁸ *Recopilación de las Leyes...* 1681, T. II: 26.

¹⁹ Díaz del Castillo, 1976: 459.

improvisar –dice Bernal- "de cuero de atambores e tan bien pintados como los de verdad; los cuales naipes hacía un Pedro Valenciano, y de esta manera estábamos".²⁰

La defensa de la naciente colonia quedó en manos de los mismos colonos. El arreglo fue que la Corona otorgaba indígenas en encomienda; el así llamado encomendero debía instruirlos en la fe cristiana, pero además debía contar con armas y montura para apoyar a las autoridades en caso de peligro. Sus armas irían de acuerdo a sus propiedades y riqueza, y debía asistir a las revistas militares que periódicamente se llevaban a cabo, tal como lo señalan las ordenanzas de Cortés arriba citadas. Tanto estas ordenanzas como en las de 1681 establecían penas en dinero para quien no asistiese a los alardes. No obstante, la Corona decidió establecer un plan defensivo que protegiese la salida de la plata en la zona del Caribe. Así pues, a lo largo del siglo XVII se empezaron a formar pequeñas guarniciones de soldados en la Habana, Cartagena, Santa María, Puerto Rico a cargo de la hacienda americana.²¹

Estas “compañías de presidio” tenían su precedente en la estructura militar de los tercios españoles. Estaban formadas por un capitán, un alférez, un sargento, un abanderado, dos tambores, un pífano, un paje de rodela, un barbero, 4 cabos de escuadra, 19 aventajados, 18 mosqueteros, 20 arcabuceros y un capellán.²² En estos presidios, el nombramiento de tambores, pifanos y abanderado podía ser hecho solamente por el capitán. Se hace notar que el abanderado no debía ser esclavo, descontándose que tambores y pifanos sí podían serlo.

Ley vii. Que los Capitanes nombren a los Tambores, Pifanos y Avanderados, con que los Avanderados no sean esclavos.

Los Gobernadores y Capitanes generales de los Presidios dexen hazer los nombramientos de Tambores, Pifanos y Avanderados de las Compañías de Infantería, a los Capitanes, en las personas, que se pareciere, con que los Avanderados no sean esclavos. Y mandamos a los Oficiales de nuestra Real hazienda, que no assienten, ni passen estas plaças a los que no fueren nombrados por sus capitanes. (1629).²³

Además de los pifanos y tambores, por Real Orden de 1634 se mandaba que debían contratarse cuatro músicos (ministriles) de chirimía para ocasiones solemnes, así como para acompañar el Santísimo. Estos no tendrían la obligación de hacer guardias, pero sí de combatir en caso de ataque enemigo.

²⁰ Ibid: 205.

²¹ Marchena, 1992: 50.

²² Ibid: 64-65.

²³ *Recopilación de las Leyes...* 1681, T. II: 44..

Ley xvii. Que en los presidios se asienten por Soldados a quatro Chirimías, que acompañen al Santísimo Sacramento.

Para que con mayor culto y veneración se administre el Santísimo Sacramento de la Eucaristia a los enfermos, y sean celebradas sus fiestas. Ordenamos y mandamos a los Gobernadores, Capitanes generales, y Cabos de los Presidios, y a los Oficiales de nuestra Real hazienda, que donde los huviere hasta en numero de doscientas plaças, assienten por Soldados de la dotación a quatro Ministriles Chirimías, que acudan al ministerio referido, y tengan obligación de servir con sus armas en las ocasiones de enemigos, que se ofrecieren, con reserva de guardas y centinelas, y no sean delos prohibidos por las leyes deste titulo. Y declaramos, que destas quatro plaças no se deve pagar media anata. (9 de abril de 1634).²⁴

La contribución de los músicos militares en las fiestas religiosas fue característica de todo el periodo colonial y continuó en México hasta la primera mitad del siglo XIX, cuando que se decretó la separación de Iglesia y Estado. El uso de la chirimía (un antecesor del oboe) en la música militar es propio de los siglos XVII y XVIII -recordemos que tanto en Alemania, por ejemplo, se llegó a conocer a los músicos de la banda militar como “Hoboisten”, prácticamente hasta el siglo XX-. Aunque no lo menciona la ley, la costumbre de la época era que dichos instrumentos se tocaran en diferentes voces: sopranos, contraltos y tenores.

Además de los encomenderos y las fuerzas de presidio en los puertos, los comerciantes y los gremios tenían la obligación de levantar cuerpos milicianos, sobre todo en las ciudades de mayor tamaño. Mientras que algunos de ellos solo tuvieron un carácter simbólico, otros estaban mejor disciplinados y fueron más efectivos. Los artesanos de la ciudad de México llegaron a formar milicias que sostenía la misma corporación. A fines del siglo XVII, los plateros, batihojeros y tiradores de oro y plata formaron una compañía de granaderos; en tanto, los curtidores una de caballería ligera.²⁵ Otra fuerza importante eran los batallones de comercio formados por los empleados de tiendas y mercados de la ciudad. Todas estas tropas aumentaban o disminuían en cantidad según hubiera amenaza de algún levantamiento indígena o de negros.

Aparte del vistoso uniforme, las ventajas de pertenecer a estas milicias residía en el fuero militar que gozaban los oficiales. Para los simples trabajadores formar parte de una milicia ya constituida le evitaba ser reclutados y llevados al lejano norte, o a una muerte segura en las costas y tierras calientes. Por otra parte, las autoridades coloniales mantenían un cuerpo conocido como alabarderos, una compañía de infantería y otra de caballería del real palacio. Ellos servían para proteger al virrey y hacer ostentación de su alto rango. Entre sus músicos de ordenanza había en

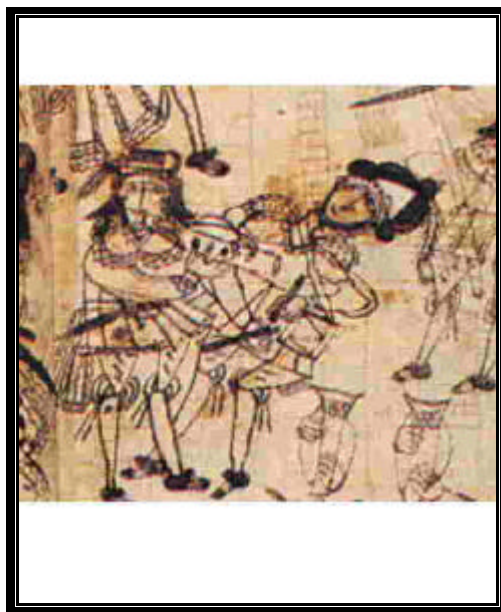
²⁴ Ibid: 45.

²⁵ Castro Gutiérrez, 1986: 66

la infantería dos tambores y en la caballería un clarinero.²⁶ Fuera de la tropa al servicio directo del virrey, las demás milicias eran armadas y sostenidas económicamente por sus propios elementos; ellos debían costearse uniforme, armas y caballo.

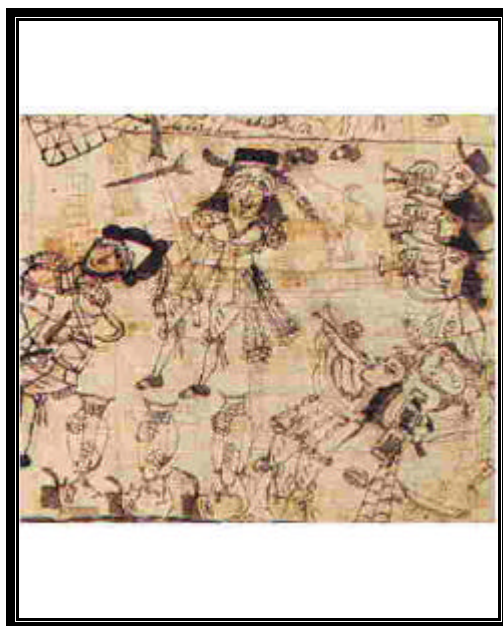


Códice Chapa de Mota, Jilotepec (Hdgo)



Pífano y tambor en el códice Chapa de Mota

²⁶ Gómez Ruiz, 1991: 9-10



Trompetas y chirimías, códice Chapa de Mota

Todas estas fuerzas ayudaron a mantener la Colonia más o menos en paz durante doscientos años. Sin embargo, ya entrado el siglo XVIII, la Corona, dadas las condiciones políticas en Europa, vio la necesidad de contar en sus territorios de ultramar con un ejército profesional.

3. EJÉRCITOS Y BANDAS DESDE LAS REFORMAS BORBÓNICAS, 1760-1821

El motivo para el envío a la Nueva España de tropa veterana desde la península y la creación de milicias locales fue la amenaza a las posesiones españolas por parte de Inglaterra, enemiga de los Borbones en la Guerra de Siete Años. El peligro era real y se manifestó en 1762 con la toma de la Habana y Manila por fuerzas inglesas. La Corona española se dio cuenta que el siguiente objetivo de Inglaterra serían las ricas posesiones mineras americanas. Por lo tanto, la tarea inmediata fue reforzar con tropas españolas los puertos principales: Veracruz, el Callao, Cartagena de Indias, Acapulco, además de crear un ejército eficaz que pudiera enfrentar la amenaza inglesa en caso de desembarco.

Sin embargo, para los habitantes de la Nueva España estos eran sucesos tan lejanos y ajenos que no creyeron que hubiera peligro alguno. La orografía del país y el clima de la costa harían imposible o muy difícil la conquista del territorio. Desde antes de desembarcar, la supuesta flota inglesa debía haberse enfrentado a los ciclones del golfo; de hacerlo, el clima de la costa veracruzana sería otro enemigo; más aun, el accidentado camino al altiplano representaría otra

barrera. Finalmente, los gastos de la defensa del Caribe, "el Situado", que corrían por cuenta de la Nueva España, eran vistos como una inversión para la defensa continental.

Lo que sí fue visto como un peligro para la autonomía y el pacto colonial que gozaban los novohispanos fue el ejército que supuestamente los defendería de la amenaza inglesa. Éste vendría a sustituir a la Iglesia como la fuerza más importante para sostener al régimen imperial español, tal como señala David Brading: "Mientras los Reyes Austrias habían empleado sacerdotes, los Borbones se sirvieron de soldados, porque aunque el fuero eclesiástico sufrió ataques, el militar fue fortalecido y ampliado [...] así pues, el ejército reemplazó a la Iglesia como instrumento predilecto para lograr la lealtad de sus súbditos en la colonia".²⁷ El ejército fue uno de los medios que desarrolló la corona para reducir el poder autonómico de los cabildos americanos, y entró como cuña entre las diversas corporaciones que formaban la sociedad novohispana. Su creación no significó la entrada de una corporación más. El ejército, junto con el sistema de intendencias, debía ser la fuerza que redujera a la Nueva España a una colonia en el sentido estricto de la palabra, lo que era el fin último de las reformas de la Corona española.

Como puede imaginarse la instauración del ejército en la Nueva España, tanto el regular como el miliciano, provocó una serie de enfrentamientos a nivel político entre autoridades de todo tipo e inquietó a población. Desde el reclutamiento de hombres, el gasto en armas, uniformes e instalaciones, hasta el uso y movimientos de tropas causaba zozobra y alarma entre la sociedad y autoridades regionales. Pero por otra parte, el ejército debería -en un sentido muy de los ilustrados del XVIII- servir para la regeneración de las castas.²⁸

Este proceso no estuvo exento de contradicciones, algunas muy graves. Por una parte la milicia provincial debía ser el contrapeso de las elites locales; pero la falta de interés y medios para alcanzar dicho fin hizo que el mando de tales fuerzas cayera en manos de los ricos del lugar. Así pues, si la creación de una fuerza armada tuvo por objeto replantear el pacto colonial en términos favorables a la corona, el resultado fue un reforzamiento del poder autónomo.

Es así que a partir de la década de 1760-70 se empieza a formar un verdadero ejército en la Nueva España. En esos años el marques de Croix puso en vigor las reformas propuestas por el teniente general Juan de Villalba y Ángulo (enviado por el Rey a organizar los ejércitos de la

²⁷ Brading, 1975: 49-50.

²⁸ Archer, 1983: 284.

colonia). El ejército se conformó por regimientos regulares y tropas milicianas, estos últimos constituirían la mayor parte de las fuerzas defensivas de la colonia. El ejército regular se creó con tropa y oficiales traídos de España, los cuales (creían las autoridades de la Corona) darían a los americanos ejemplo de disciplina, orden y lealtad al rey. Tales virtudes marciales, pensaban los mismos funcionarios, estaban escasas en los habitantes del Nuevo Mundo.

Así pues, hubo varios proyectos de formación del ejército regular y miliciano. Por lo general estos se ubicaban en uno de dos extremos. El primero hacía énfasis en una fuerza profesional, disciplinada y efectiva, no muy numerosa pero leal a la Corona, también este ejército reforzaría el poder central. Tal era el plan del virrey Revillagigedo (la desventaja era su costo, ya que debería ser pagado en su totalidad). En el otro extremo estaba la idea que la defensa de la colonia debía residir en las milicias. Estas estaría formadas por los mismos vasallos del Rey. Ellos recibirían instrucción con cierta frecuencia, y sus comandantes serían oficiales regulares españoles, pero el resto de ellos, los mismos americanos (la desventaja era su poca efectividad, pero sobre todo que el ejército miliciano vendría a reforzar las élites locales y las haría menos dependientes del poder central). Así creía el Gral. Francisco Crespo que debía llevarse a cabo la defensa americana. A estos dos tipos de fuerzas habría que agregar los contingentes españoles, italianos, flamenco e irlandeses que permanecieron en América.

Así pues, las reformas borbónicas en la Nueva España dieron pie para que hubiera cinco tipos de ejército:

- El regular, formado por tropas veteranas venidas de España y el creado en la Colonia, en él participan solamente militares profesionales, y en términos generales representaban la cuarta parte de las defensas del reino.
- El miliciano provincial, que representaría el grueso de la fuerza de defensa; su tropa estaría formada por los pobladores y su oficialidad por pudientes locales.
- Las milicias urbanas, las cuales eran anteriores a las reformas de Carlos III y que se centraban en las ciudades; su tropa la componían los dependientes de comercio.
- Las que protegían las costas y puertos, principalmente artilleros
- Las fuerzas de frontera ubicadas al norte que defendían las regiones de los ataques indios.

Además de lo dicho anteriormente, y antes de continuar con nuestro estudio sobre los músicos militares, es importante analizar, aunque sea de manera somera, la conformación de los ejércitos para comprender mejor su función. Empezaremos por la composición de los regimientos y el tipo de tácticas que llevaban a cabo durante el combate.

Aunque existían diferencias, por lo general cada regimiento de infantería estaba formado por varios batallones, y estos a su vez por compañías. Los regimientos de infantería de línea contaban con tres batallones y los de infantería ligera con uno. Cada batallón estaba formado por ocho compañías, entre granaderos y cazadores o fusileros. Los de caballería por cinco escuadrones y subdivididos por tres compañías cada uno.²⁹

Dado el tipo de armamento que se utilizaba (fusil de chispa con proyectil de plomo), era difícil acertar a un blanco pequeño aún a distancias cortas. La táctica era hacer fuego por descargas cerradas por toda la sección o unidad. Por tal motivo existían tres tipos de formaciones en orden cerrado: la primera era la formación en línea, es decir la colocación de los soldados codo a codo en un frente amplio y con una profundidad de tres filas, esta era utilizada tanto en la defensa como en el ataque; la siguiente era la formación en columna, que ofrecía menos frente, en ella el batallón adoptaba un orden de cuatro divisiones con dos compañías cada una, formado en tres filas para un total de doce filas de fondo (esta tenía la ventaja de maniobrar con mayor rapidez, aunque su potencia de fuego era menor); finalmente, la tercera formación era en cuadro o rectángulo al centro del cual se colocaban los mandos (dicha formación evitaba el ataque por los flancos y la retaguardia). Aparte había la formación de orden abierto, donde los soldados combatían sin mantener un orden estricto; esta era la táctica de la infantería ligera, también conocida como compañías de cazadores: su función era servir de vanguardia para las formaciones de orden cerrado.³⁰

Como podemos imaginar el cumplimiento preciso de las órdenes era parte fundamental en la batalla, sobre todo para el combate en formación cerrada. Por lo general las órdenes se enviaban a los comandantes por medio de correos que cruzaban a caballo el campo de batalla. Estos a su vez las daban a sus unidades por medio de tambores, y ya iniciado el siglo XIX con trompetas. Una costumbre era que los soldados vistieran de blanco ya que así eran más visibles

²⁹ Semprúm, 1992: 16.

³⁰ Ibid: 30-32.

para sus superiores. Debemos tener en cuenta que las armas de fuego utilizaban pólvora negra, que tras varias descargas dejaban espesas nubes que dificultaban la vista.

4. LOS MÚSICOS DE ORDENANZA

La efectividad de todo lo anterior debía estar basado en la disciplina que partía de la misma vida en el cuartel. Por lo general esta empezaba con la diana, el primer toque del día con pífanos y tambores, y con él deberían presentarse los soldados peinados, lavados y limpios en general. En seguida venía “parte”, tocada por el tambor, donde los sargentos pasaban lista y esta era entregada al capitán. Junto con la diana se abrían las puertas de la ciudad con una ceremonia en la que participaban los tambores. A continuación se hacían las labores propias del cuartel como la limpieza y aseo de las instalaciones y la instrucción de la tropa. Respecto a esta última los lunes, miércoles y viernes se enseñaban los toques de ordenanza. En la tarde se tocaba “marcha” y se permitía a la tropa salir del cuartel. Por la noche, cuando los tambores junto con las campanas de la iglesia tocaban “oración”, la tropa debía regresar al cuartel. Media hora después de la puesta de sol se tocaría “llamada”, para anunciar que aquellos que se hallen fuera de la ciudad regresen. Hacia las nueve de la noche se tocaba “retreta”. Sin embargo, los toques de la tarde y la noche dependían si la tropa estaba acuartelada en una ciudad, presidio, puerto.³¹

Tantos la plantilla instrumental, los toques y la reglamentación de la vida en el cuartel estaba definido en las ordenanzas militares. Para el periodo borbónico las más importantes son las de 1762 y sobre todo las de 1768. En ellas se especifica el número de elementos que debe tener cada formación, como debe llevarse a cabo una marcha e incluso como saludar a un superior. Igualmente se señalan los instrumentos para cada plantilla y los toques de infantería y caballería. Por lo general la infantería utilizaba tambores y pífanos; la caballería, trompetas y timbales y oboes los dragones; asimismo se ordenaba que cada instrumento debería llevar la insignia del regimiento.³² La ordenanza del 68 especificaba en el título X, artículos 36, 37 y 38, que “Se autorizan tambores, pífanos y clarinetes para los cuerpos de infantería: dos plazas para cada una de las compañías de fusileros, una en la de granaderos y dos en la plaza mayor de cada batallón”;

³¹ Marchena, 1992: 227-232.

³² En Argentina se conocía a este conjunto como “banda lisa”, en contraste con la “banda de armonía”, (*Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 1999, pp. 138), de la cual trataremos más adelante.

por su parte, el artículo 1 del título XXI señalaba que “El tambor mayor será jefe de todos los tambores, pífanos y clarinetes de todo el regimiento”.³³

Además de los toques ya señalados había otros como eran: *La Generala*, *Asamblea*, *Bandera*, *Marcha*, *El toque de Alto*, *Retreta*, *Bando*, *Llamada*, *Misa*, *Oración*, *Orden*, *Fagina*, *Baqueta*, *Diana*, *Calacuerda*, además de los específicos para caballería y dragones de los cuales ya hemos hecho referencia en el capítulo 1º. Un toque especial de la caballería era el conocido como "a degüello", éste no significaba como se ha llegado a decir, un ataque sin cuartel, sino era simplemente una carga de caballería. Lo mismo "calacuerda" que ordenaba el avance a bayoneta de la infantería.³⁴



Toque “A degüello” en el Reglamento de Caballería y Dragones de 1774

Para entender la labor de los músicos de ordenanza, los primeros datos que debemos analizar son las nóminas de los regimientos, batallones y compañías, tanto del ejército de línea, milicias y fuerzas presidiales. Por ejemplo, el *Regimiento de Dragones*, creado en 1765, contaba en cada una de sus compañías con un tambor. Por su parte, el *Regimiento Fijo de Nueva España* establecido en 1786 tenía en su Plana Mayor a un tambor mayor y dos pífanos, segundo y primero; y en la compañía de fusileros, dos tambores. Éste mismo número de músicos de ordenanza tenían el *Regimiento de Infantería Fijo de México* y el *Regimiento de Infantería Fijo de Puebla*.³⁵

³³ *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 1999, pp. 157.

³⁴ Semprún, 1992: 28.

³⁵ Gómez Ruiz, 1991: 11-13

En Veracruz estaba estacionado el *Regimiento de la Corona*, fundado en 1767. En su Plana Mayor tenía un tambor mayor y pífano 1º y 2º; y en cada compañía de fusileros, dos tambores. Ahí también estaba el *Regimiento de Dragones de España*, uno de los primeros creados por Villalba. Su plana mayor contaba con un tambor mayor y cuatro oboes; en tanto que cada compañía con un tambor. A su vez cada *Compañía de Artilleros* mantenía dos tambores. En Acapulco había dos tambores en la llamada *Compañía Fija de Acapulco*. La *Guarnición del Presidio del Carmen* contaba con tres tambores en su compañía de infantería y un tambor en la de dragones. A su vez la de San Blas mantenía tres tambores. En Yucatán estaba el *Batallón de Castilla*, la *Compañía de Dragones de Yucatán* y los *Voluntarios Catalanes* con un tambor las dos primeras y dos la última. En la *Compañía Fija del Presidio* de Bacalar habría tres tambores.³⁶

Las milicias era muchas más numerosas que el ejército de línea; pero en términos militares, menos efectivas. Se dividían en Provinciales y Urbanas, y a su vez en infantería, caballería y mixtas. Entre las primeras estaba el *Regimiento de Infantería Provincial de México* quien para 1767 contaban en su Plana Mayor con un tambor mayor y dos pifanos; en sus Compañía de Granaderos, un tambor, al igual que en los Fusileros. La Plana Mayor del *Regimiento de Infantería Provincial de Puebla* era igual a la anterior a excepción de un pífano. En la misma ciudad estaba las *Compañía de Infantería de Blancos de Puebla*, ésta no difería mucho de las anteriores pues contaban con tambor mayor y pifanos. Mismo caso con algunas variantes eran los regimientos de infantería de Milicias de Tlaxcala, Toluca, Las Tres Villas (Córdoba, Orizaba y Xalapa), Veracruz, Oaxaca, y los de Pardos de México, Puebla (sin pifanos), Guadalajara (sin pifanos), Yucatán, Campeche, el *Batallón Provincial de Guadalajara*, el *Regimiento de Infantería de Milicias de Valladolid*, el *Batallón de Milicias de Guanajuato*, el *Regimiento de Milicias del Rey* después conocida como *Voluntarios Blancos de Mérida*, en Yucatán, y el *Regimiento de Milicias de la Reina* en Campeche.³⁷

Los soldados a caballo fueron la otra fuerza miliciana; por lo general se dividió en caballería, dragones y regimientos mixtos de infantería y caballería. Entre los primero estaban el *Regimiento de Caballería Provincial de Querétaro* que contaba en su Plana Mayor con un timbalero y un trompeta; mismo tipo de instrumentos tenía el *Regimiento Provincial de*

³⁶ Ibid: 17-19, 24, 27, 29-31, 35, 33.

³⁷ Ibid: 64, 67-69, 70, 72, 78, 79-81, 82, 83, 86, 87, 118-120, 87, 97, 100, 115, 117.

Caballería del Príncipe ubicado en Guanajuato. Por su parte los dragones contaban con tambores, como el *Regimiento de Dragones Provinciales de Puebla*, el *Escuadrón Provincial de Lanceros de Veracruz*, el *Regimiento de Dragones de Michoacán*, los *Dragones de Nueva Galicia*. De los regimientos mixtos estaba el *Cuerpo de Milicias de Valladolid y Pátzcuaro* que al igual que las infanterías contaba con tambores para fusileros y granaderos, sin embargo en su Plana Mayor incluía 4 pífanos y 6 trompetas, instrumentos de infantería y caballería respectivamente. Mixta también era *La Legión de San Carlos* creada en San Luis Potosí en 1767. Contaba en la infantería con los instrumentos ya señalados (pífano y tambor) y en la caballería, trompetas (en su planta no se mencionan timbales).³⁸

Finalmente estaban las Milicias Urbanas de las ciudades de México, Puebla, Veracruz y Yucatán. Las infanterías contaban con tambores como la del *Regimiento Urbano de Comercio de México*, de *Comercio de Puebla*, de *Plateros de México*, las *Urbanas de Veracruz* y Yucatán. Las trompetas era para las caballería como la de *Panaderos de México*.³⁹

Aparte de las nóminas estaban los reglamentos, tanto para el ejército de línea como para las milicias urbanas y provinciales. En ellos se establecía con precisión el número y sueldo de los músicos de ordenanza. Recordemos que los músicos de ordenanza eran parte importante, ya que ellos traducían las ordenes verbales en sonidos amplificados para ser escuchados por toda la tropa. Probablemente el más importante de ellos era el tambor mayor que, según las ordenanzas, debía ser de “buena traza, airoso manejo y suma destreza en los toques de guerra, con una genial inclinación a este ejercicio”. El tambor mayor estaba adscrito a la Plana Mayor de la unidad, y en algunos casos se prefería para este puesto a los pardos antes que los blancos.⁴⁰

El ejército miliciano de la Nueva España se organizó según el modelo español, pero además se redactaron reglamentos especiales para las fuerzas milicianas en América. El "Reglamento para las Milicias de Infantería y Caballería de la Isla de Cuba", emitido en 1769 (siete años después de la toma de la Habana por los ingleses), fue utilizado para los reglamentos milicianos en la Nueva España.⁴¹ En él se establecía que cada uno de los regimientos provinciales, ya sea de infantería o dragones, debía contar con una plana mayor formada por un coronel, teniente

³⁸ Ibid: 88, 101, 91, 92, 94, 98, 104, 102-103.

³⁹ Ibid: 109-112, 123, 111.

⁴⁰ Marchena, 1992: 242-243.

⁴¹ Vega Juanino, 1986: 91.

coronel, sargento mayor, ayudantes mayores, capellán, cirujano, tambor mayor, pífano y asesor. El reglamento especificaba que el sargento mayor, los ayudantes, el tambor y el pífano debían ser militares profesionales.⁴²

Según este reglamento, en las milicias de blancos un tambor mayor ganaba 18 pesos, un tambor sencillo 12 y una trompeta 22; en las milicias de pardos, tambor y pífano 4 pesos; en las milicias de morenos, tambor y pífano 30 reales. En el *Reglamento de Milicias de Guatemala* (1799), se establecía que un tambor mayor percibía 16 pesos y el sencillo 11 pesos. Según los sueldos mensuales propuestos por el virrey de Azanza en 1799, un oboe del regimiento de dragones ganaba 12 pesos. Estos sueldos eran semejantes a los que obtenía un sargento.⁴³

En el reglamento provisional del *Escuadrón Urbano de Caballería*, que procedía de las antiguas Compañías de Panadería, Tocinería y Curtiduría, se establecía en el artículo 2º que en su plana mayor habría un timbalero (característico en la caballería) y 3 trompetas, una por compañía. En tanto que en el 12º señalaba que los tres trompetas deberían ser veteranos y vivir dentro del cuartel, además, tenían la obligación del aseo del vestuario, montura y ornamentos y de custodiar algún preso, si lo hubiere (1788). Los nombres de los músicos eran: José Ellín, timbalero; Cayetano Aguinaga, trompeta; Mariano Vibanco, otros siete músicos y un tal Manuel Gambino, trompeta también (1790).⁴⁴ Éste último podría ser el Manuel Gambino constructor de timbales que desde 1774 ofrecía dichos instrumentos a los regimientos y orquestas. Tenía su taller en la ciudad de México y construía dichos instrumentos tanto de madera como metal.⁴⁵ Además, un Gambino fue quien inventó un aditamento para evitar que las vibraciones producidas por los parches de los tambores dañaran el estómago y pulmones de los músicos.⁴⁶ Todavía su apellido sigue apareciendo entre los músicos en la lista del Escuadrón en 1807, con un familiar, José Rafael Gambino⁴⁷ y hacia 1839 tenemos un Gambino como clarinetista en una función en el Sagrario Metropolitano.⁴⁸

⁴² Ibid: 91.

⁴³ Ibid: 176, 172 y 179.

⁴⁴ AGN, Indiferente de Guerra, Vol. 190b, años de 1788 y 1790.

⁴⁵ Saldívar, 1987: 236.

⁴⁶ *La Gaceta de México*, 1820 en Baqueiro, 1954, N° 365: 14.

⁴⁷ Archivo Histórico de la Cd. de México, Militares, Milicias Cívicas, V. 3273, Exp. 63, 1807, f. 1.

⁴⁸ Olavarria y Ferrari, T. I 1961: 346.

Por su parte en el *Regimiento de Infantería Urbano de Comercio* que constaba de dos batallones y cada uno de cinco compañías incluiría, además de sus oficiales, un tambor, en tanto que la plana mayor un tambor mayor. El reglamento especificaba que

Para ocupar las plazas de tambor mayor y sencillos se recibirán individuos que puedan serlo, de honrada conducta y conocida habilidad. De ellos se elegirán para músicos en número necesario, y de sus contratas se ha expresar el tiempo porque [por el cual] se obligan a servir, y el sueldo anual que se les ha de asistir, tanto cuanto el Regimiento se hallé en actual servicio, como cuando no lo execute. (f. 17r)

Además en su artículo 89º se señala que los músicos y tambores gozarán del fuero criminal (f 21 r).⁴⁹ Aquí el reglamento se refiere a dos tipos de músicos, los de ordenanza (tambores mayor y sencillo) y los de contrata -músicos-, aunque su plaza sería considerada como de tambor (esto era común en los regimientos de infantería y que se mantendrá durante la primera mitad del siglo XIX, como veremos en el siguiente capítulo).

En otros reglamentos, como el de las milicias provinciales de Tabasco, se incluían otros instrumentos además de los de ordenanza. En efecto en su artículo 2º establece que en la plana mayor habrá un tambor, dos pífanos y dos clarinetes (f. 71 a).⁵⁰

Por otro documento, sabemos que a dos timbaleros que vinieron en la expedición de Don. Juan de Villalba se les pagaron a cada uno treinta pesos mensuales para venir a enseñar “a los de este reino”. Además los oficiales de hacienda preguntan al virrey que sueldo deben gozar las trompetas y timbales del dicho escuadrón. El virrey, que a la sazón era Martín de Mayorga, respondió que de acuerdo al artículo 3º., tratado 1º., título 3º del primer tomo de las reales ordenanzas, comprende en la plana mayor al timbalero, y a doce trompetas, una por cada compañía en los regimientos de caballería ligera. Y según el artículo 8º, se pone en iguales términos, en los regimientos de dragones, al tambor mayor como equivalente del timbalero, y a los tambores sencillos y a las trompetas. El sueldo era de 18 pesos al mes para el timbalero y 12 pesos a cada trompeta.⁵¹

A diferencia de los ejércitos regulares y milicianos, en el norte del país, las llamadas “Provincias Internas”, si algún comandante o capitán de los presidios quisiera para su ostentación

⁴⁹ AGN, Indiferente de Guerra, Vol. 32ª, f. 17-23.

⁵⁰ Ibid, Vol. 21ª. F. 71-86.

⁵¹ Ibid, Vol. 265a. *Consulta de los oficiales reales de estas caxas sobre los sueldos que deban gozar los trompetas y timbalero del escuadrón del Regimiento de Caballería Provincial de Querétaro que se haya haciendo el servicio en esta capital, julio de 1782.*

mantener tambor o trompeta, no habrá de ser a cuenta del Rey, sino que lo costeará de su caudal propio.⁵²

El uso de músicos ordenanzas también fue característico en los insurgentes, y durante la guerra de Independencia en la Nueva España fue común el uso de tambores, pífanos y clarines. Morelos (a diferencia de Hidalgo quien optó por un ejército numeroso pero mal disciplinado y peor entrenado) prefirió una fuerza menor pero más efectiva, tal como lo demostraron sus acciones en Tixtla, Acapulco, Oaxaca y Cuautla. Aunque de forma intuitiva, Morelos estaba al tanto de la estrategia y formas de hacer la guerra; por ejemplo, para pedir la rendición de una plaza, como la de Tixtla en 1811, hacia uso de una bandera blanca y un tambor que tocaba parlamento.⁵³

Sus músicos de ordenanza también sabían de los viejos ardides de la guerra. En el sitio de Cuautla en 1812 para mantener en tensión la enemigo y no darle pausa de descanso, uno de los tambores de los insurgentes tocaba por las noches “paso de ataque” cerca de la línea de los realistas. Fue tal la molestia que les causó que una vez que Morelos se retiró de Cuautla, el mismo Calleja ordenó buscaran a dicho tambor entre los prisioneros para castigarlo.⁵⁴

5. LA RETRETA

Como puede suponerse la documentación que generó una institución tan importante como el ejército es muy amplia, y existen innumerables circulares, órdenes e informes. Una serie de documentos interesantes son los del pleito en Puebla entre los Dragones Provinciales y el Regimiento de Comercio de la misma ciudad por la preeminencia para "romper la retreta". Guy C. Thomson, refiriéndose también a Puebla, señala que los domingos tocaba la banda de la milicia provincial.⁵⁵

⁵² *Ordenanzas que se han de observar y guardar todos los gobernadores y comandantes de los presidios y provincias internas para el mejor gobierno de ellas (1729)*. Aparece en el "Reglamento para todos los Presidios de las Provincias... Hecho por el Excelentísimo Señor Marqués de Casafuerte, Virrey, Gobernador y Capitán General de esos Reinos. De orden de su excelencia. En México en la imprenta Real del Superior Gobierno de los herederos de la viuda de Miguel Rivera Calderón, en el Empedradillo año de 1729, Artículo N° 73 en Naylor, 1988: 313.

⁵³ Vargas, 1985: 44.

⁵⁴ Ibid : 72.

⁵⁵ Thomson, 1994: 310.

Ya arriba señalamos que parte del trabajo de los ejércitos era tocar con sus tambores la retreta en la noche.⁵⁶ Esta, ya para el siglo XVIII, era una ceremonia muy importante, al grado que el regimiento que la tocara (en el caso de haber dos o más) era reconocido como el de mayor prestigio. Por tal motivo se generó un pleito entre los regimientos arriba señalados.

La controversia sobre la preferencia al romper la retreta fue muy larga, e incluso llegó a las manos del Rey. Los documentos sobre este problema pasan de 100 fojas, y cada parte expuso sus razones; el Regimiento de Comercio argumentaba su fidelidad al Rey y al servicio (participó en la expulsión de los jesuitas); por su parte, los Dragones Provinciales hacían referencia a las ordenanzas, las cuales, según su interpretación, le daban preeminencia para romper la retreta con su banda de tambores.⁵⁷

Tal vez aquí vemos un conflicto de intereses entre comerciantes y terratenientes, y probablemente el gobernador de Puebla tendría alguna relación con los primeros al grado de pedir que sus regimientos tuvieran preferencia sobre los dragones provinciales. Estos últimos eran sostenidos económicamente por el ayuntamiento y sus oficiales eran jóvenes criollos poblanos. El pleito terminó con la orden del Rey la cual daba la razón a los dragones.

Una controversia semejante se dio en Jalapa entre el Regimiento de Dragones de España y las milicias ahí destacadas. El asunto se llevó al virrey, Marqués de Croix, y la petición fue la siguiente:

Exmo. Señor

Señor. Con motivo de haber venido a este pueblo dos tambores y un pífano destinados para las milicias de él, ha establecido retreta su sargento mayor, D. Francisco Panda, haciéndola salir desde las Casas Reales en que vive el alcalde mayor [y que se hallaba en la plaza] hasta en la que habitan tres o cuatro sargentos a la vista de un ayudante, desentendiéndose de que me hallo mandando, y que la de la tropa de Dragones de mi cargo rompe en el cuartel (en que yo también vivo) por carecer de principal, y dando vuelta por las calles señaladas, concluye en él; ningún paso he querido dar para manifestarle su irregular proceder par evitar disensiones que en el día se hayan deban tener retreta, y caso de que la usen de donde ha de salir, y quien la ha de romper, si los tambores de ellos o de los Dragones, por que la preferencia de la milicias solo contemplo que la tienen para en el de hacer el servicio, pero no en el presente. V. E. resolverá lo que de su agrado.

N. G. G. a V. E. muchos años, Jalapa, 27 de septiembre de 1770. Luis de Ullate."

Respuesta:

⁵⁶ Para alumbrarse, las bandas contaban con unas grandes farolas esféricas llamadas *marmotas*, siendo el *marmotero* quien las cargaba.

⁵⁷ AGN, Indiferente de Guerra. Vol. 265-A, *Expediente formado sobre competencia entre los Regimientos del Comercio de Puebla, y Dragones Provinciales de la misma sobre preferencia al romper la retreta*, marzo de 1782

En vista de quanto Ud. me representa en sus carta de 27 de septiembre próximo, le prevengo que la retreta debe salir desde las Casas Reales, a donde mandaba Ud. sus tambores a la hora regular para que marchen por las calles acostumbradas a su cuartel, bien que ellos prefieran el rompimiento de ella a los de las milicias; cuya noticia con intención de esta orden parará Ud. al sargento mayor don Fc. Pando. 3 de octubre, 1770."⁵⁸

Estos documentos dan fe, además de la costumbre de la retreta, de las diferencias entre las fuerzas regulares y las milicianas, conflicto que se repetiría en ciudades y pueblos donde ambos ejércitos convivían. Otro eran las molestias que causaban a los vecinos las bandas reglamentarias en el servicio diario de la plaza. En efecto, la rutina de la tropa y oficiales era marchar con el arma a discreción, a filas abiertas y sonando la caja. Como puede verse esto obstruía el camino y escandalizaba al vecindario. En algún momento, la queja llegó a manos del Rey quien ordenó se marchara en formación cerrada y no se tocaran los instrumentos.⁵⁹ Sin embargo, y a pesar de todos los llamadas de atención de la autoridad, esta costumbre persistió durante todo el siglo XIX, como se puede advertir en la innumerables quejas de los vecinos que para su desgracia vivían cerca de los cuarteles.

Al parecer ciertas prácticas musicales de la milicia influenciaron algunos géneros regionales, e incluso crearon algunos nuevos. Un caso fue la llamada “picota” de Nuevo Santander, Tamaulipas, la cual en la actualidad se toca con clarinete y redoblante. En esas épocas (1767) se ejecutaba el pífano y el tambor para reunir las milicias provinciales que irían a combatir a los indios.

¡Que se acabe el convite
y con esto dé fin!
¡Que suene en la provincia
la caja y el clarín!
Todos se han remontado
y han ganado la sierra.
Soldados milicianos,
a guerra, a guerra, a guerra.⁶⁰

⁵⁸ AGN, Archivo Histórico de Hacienda, 1770, Vol. 543-1-2. *Correspondencia con el Regimiento de Dragones de España*. F. 112-114.

⁵⁹ Dublán, Manuel; Lozano José María, 1876, T.I, Num, 222, *Circular comunicada por el Ministerio de la Guerra.- Por la cual se manda que la tropa en guarnición no marche con el arma a discreción sonando el al mismo tiempo la caja o corneta, sino que se observe lo dispuesto en el reglamento de la materia contra este abuso*, Madrid, 17 de agosto de 1820, p. 647.

⁶⁰ Herrera Pérez, 1987: 73

También algunos sones de Veracruz parecen haber sido utilizados como cantos militares. Éste podía ser el caso de la "Bamba" de la cual sobreviven algunas coplas que hacen referencia a la guerra.

Por su parte los soldados indígenas, como hasta la fecha, continuaron con el uso de caracoles y tambores. Quizá el ejemplo de Cuba puede ser ilustrativo. Ferrnando Ortiz nos dice:

Como instrumentos de `viento` los indios utilizaron las trompas hechas de los grandes caracoles, *guanós* o *cobos*, abundantes en nuestros mares y muy apreciados por los pueblos aborígenes de América, como instrumentos de sus mitologías, liturgias y magias. También fueron usados en el siglo XIX, como cornetas bélicas, cuando las guerras de independencia y todavía se emplean por los pescadores, carboneros y campesinos antillanos como *fotuto*, instrumento para avisos lejanos.⁶¹

En el Perú en la década de los sesentas del siglo XVIII el virrey Manuel de Amat rápidamente puso manos a la obra para organizar al ejército miliciano. La nobleza criolla, urbana y rural, acudió con entusiasmo al llamado y formaron de su propia bolsa las compañías y batallones. Así acudían a las revistas de tropas los dueños de estancias y haciendas con sus peones precedidos por bandas de *sikuris* (flautas de pan de origen prehispánico) acompañadas por tambores.⁶² En Argentina, un rico habitante de Mendoza, Rafael Vargas, formó una banda con 16 de sus esclavos, los mandó a Buenos Aires para adiestrarse y después la obsequió al general San Martín para su campaña en los Andes.⁶³

Como podemos advertir, la música se daba a conocer de varias formas, una de ellas, la retreta, la cual a veces era motivo de pleito entre las fuerzas milicianas y regulares. El auge de la banda militar está unido a la expansión de las fuerzas milicianas. La nobleza local vio en esta una forma de aumentar su prestigio y poder, y como en el caso de Perú referido, la banda era con los instrumentos tradicionales del lugar. En el transcurso del XIX, la retreta se iba haciendo más formal, al grado de llegar a ser parte de las diversiones populares.

6. LAS BANDAS DE MÚSICA

En el capítulo 1º hemos dicho que para mediados del siglo XVIII en Europa las bandas militares ya estaban utilizando el tipo de dotación instrumental de la Harmoniemusik, basado en oboes, clarinetes, fagot y cornos (también conocidos como trompas), al cual más tarde se integraran las

⁶¹ Ortiz, 1975: 44.

⁶² Marchena, 1992: 196.

⁶³ "Bandas, Argentina", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 1999, pp. 139.

percusiones turcas (platillos, pandero, sistro y tambores). Esta forma de dotación instrumental también llegó a América; por ejemplo a fines del siglo XVIII la milicia de los pardos en Cuba mantenía una banda formada por seis pífanos, un oboe, siete clarinetes, dos fagotes, dos serpentones, un clarín, dos trompas, dos contrabajos y batería militar (percusiones).⁶⁴ Al parecer esta banda fue formada por un francés de apellido Dubois, quien había llegado desde Haití.⁶⁵ De manera semejante, en la Nueva España, el Regimiento de Comercio en la capital de Reino, contaba en 1807 con una plantilla (basada en los aliento-madera) de 12 músicos: 5 clarinetes, un baxo (seguramente un fagot), 3 trompas, 2 flautas y una tambora.⁶⁶

De esta forma, además de la cornetas y clarines de ordenanza (músicos reglamentarios), cada cuerpo formó su banda de música (banda de armonía) aunque seguramente existían músicos que participaban en ambas. Ya vimos que el tambor mayor, por reglamento (p. 84), debía ser el director tanto de los músicos de ordenanza, como de armonía. Por ejemplo, en la lista de músicos, tambores y pífanos del Regimiento de Comercio de la ciudad de México, el Tambor Mayor era Josef Maizada, quien también aparece como maestro de la banda de armonía.⁶⁷

Así pues, los regimientos de nueva formación crearon sus banderas, insignias, cantos y todo lo que ayuda a desarrollar el "esprit de corps". La separación en Regimientos por castas, es decir, regimientos de blancos, regimientos de morenos y regimientos de mulatos, también debió operar para desarrollar este sentimiento de identidad.⁶⁸

La manera como se formaban una banda militar era cuando la plana mayor de cada regimiento contratava a los músicos, los cuales eran pagados directamente por la tropa y la oficialidad. Esto era común en todos los ejércitos durante el siglo XVIII y buena parte del XIX. Por tal motivo, en documentos como las nóminas de pago, no siempre aparecen listados los músicos. Sin embargo, en ocasiones, cuando se requería el vestuario, los músicos de armonía si recibían el suyo. Tal es el caso del *Regimiento de Infantería de Milicias de Toluca*, en el cual se

⁶⁴Carpentier, 1972: 146-147.

⁶⁵Carpentier, 1972: 128

⁶⁶Robles Cahero, p. 157.

⁶⁷Robles Cahero, p. 157.

⁶⁸Actualmente entre los indios yaqui, la autoridad militar se jerarquiza como en el ejército español, siendo el alférez o abanderado el de mayor jerarquía, le sigue el tambulero (tamborilero), el capitán yoowe o primero, capitán segundo, tenientes, sargentos y cabos, v. Varela, Leticia. *La música en la vida de los yaquis*, México, Gobierno del Edo. de Sonora, 1986.

consideran a los clarinetes y trompas.⁶⁹ En otros casos los mismos oficiales milicianos parecen haber sido los dueños de los instrumentos, según se deduce por lo que Don José García de Aragón (rico artesano del gremio de tejedores de seda en Puebla) había dejado en herencia, la cual incluía un pequeño arsenal, numerosos instrumentos de viento y uniformes.⁷⁰



Tambor, siglo XVIII, México

Respecto de la milicia de Oaxaca existen algunos datos en los archivos parroquiales que permiten conocer a los músicos; es probable que algunos de ellos hubieran participado en los conjuntos de armonía además de los de ordenanza. Los nombres, casta, cargos y años que aparece son: Lorenzo Morales, español, músico del Batallón; en 1765 a Simón Rosalino, músico de Batallón; en 1777, José Barragán Machuca, soldado músico del Batallón; en 1781, Tomás Manuel Castillo, miliciano músico de la sexta compañía del Batallón Provincial; ese mismo año, Domingo Barrera, morisco, pífano miliciano; en 1784 a José María Flores, español, pífano segundo de la milicias; en 1785, Vicente Aguirre, mulato, pífano del Batallón de Veracruz.⁷¹

Otro elemento para conocer a los miembros de las bandas son las licencias matrimoniales, ya que se requería del conocimiento del comandante para contraer matrimonio, aunque en ellas solamente aparece el nombre del músico y su cargo, por ejemplo: Jacobo Cremer, clarinete del Regimiento de Infantería de Granada, 1775;⁷² Joseph Cano, clarinete del segundo Batallón de

⁶⁹ Gómez Ruiz, 1991: 76.

⁷⁰ Thomson, 1989: 89.

⁷¹ Ramírez Bohorquez, 2-4.

⁷² AGN, Bienes Nacionales, Vol. 411, Exp. 135.

Saboya, 1770;⁷³ Juan García, Maestro de Música, con plaza de Granadero en el Regimiento de Infantería de la Nueva España, 1804;⁷⁴ Cayetano Maltrana, soldado músico del Regimiento de Infantería, México, 1804;⁷⁵ José María Alcerreca, músico contratista del Regimiento de Infantería, 1827;⁷⁶ Diego Casares, músico del Regimiento de Artillería, 1827;⁷⁷ José Mariano Villegas, músico del Regimiento de Dragones en la capital, 1773;⁷⁸ Pedro Magdalena Boe, soldado músico del Regimiento de Dragones, 1793;⁷⁹ Feliz Ortiz, soldado músico del Regimiento de Dragones, 1793;⁸⁰ Diego Bonilla, soldado tambor de la primera compañía del segundo regimiento de Infantería de Granada, 1775;⁸¹ Luis Seguin, soldado músico del Regimiento de la Corona, 1794⁸² (es probable que sea el mismo *Luis Següen*, segunda trompa y suplente del primer clarinete, que menciona Olavarría y Ferrari como músico del Coliseo de la Ciudad de México en 1786).⁸³



Mulato con tambor.

La necesidad de instrumentos debió haber sido grande ya que para 1792 Pablo Musín, un músico del Regimiento de Dragones de España que era también del Real Coliseo de México, ofrecía clarinetes manufacturados en París, al igual que cañas y demás refacciones.⁸⁴

⁷³ AGN, Archivo Histórico de Hacienda, 1770, Vol. 543-4, Correspondencia con el Regimiento de Saboya, f65 -66.

⁷⁴ AGN, Bienes Nacionales, Vol. 72, Exp. 3.

⁷⁵ Ibid, Vol. 72, Exp. 4.

⁷⁶ Ibid, Vol. 322, Exp. 4.

⁷⁷ Ibid, Vol. 322, Exp. 11.

⁷⁸ Ibid, Vol. 911, Exp. 21.

⁷⁹ Ibid, Vol. 911, Exp. 67.

⁸⁰ Ibid, Vol. 911, Exp. 72.

⁸¹ Ibid, Vol. 441, Exp. 140.

⁸² Ibid, Vol. 584, Exp. 73.

⁸³ Olavarría y Ferrari, T. I, 1961: 45.

⁸⁴ Saldívar, 1987: 236.

Es probable que los contingentes militares de Saboya, Ultonia y Flandes que llegaron a la Nueva España hacia 1770 ya utilizarán la nueva dotación instrumental. Además, es factible que los regimientos españoles que arribaron con don Juan de Villalba integraran músicos de otras nacionalidades, ya que en esta época era muy común y normal que los ejércitos de línea contaran en sus filas con europeos no españoles. Por ejemplo, el Regimiento de la Corona tenía hacia 1788 franceses, alemanes, italianos y flamencos que representaban el diez por ciento del total de la fuerza.⁸⁵

Los músicos bien sabían que su arte podía dejarles ingresos extras, además de los que recibían por su trabajo en la banda militar, sin embargo algunos oficiales diferían de esto y no permitían el uso de los instrumentos para funciones que no fueran las estrictamente militares, tal como puede verse en el siguiente documento de 1802 del Regimiento Provincial de la Reyna acuartelado en San Miguel el Grande, donde también se informa de la escoleta.

Para la instrucción de los tambores en la música; que es conveniente aprendan y no falten a sus obligaciones, deberán asistir a el estudio de la escoleta (que de mi orden esta dispuesta) por la mañana dela onze a las doze, y en la tarde de las tres a quatro y media: que los músicos no podrán salir a tocar, ni sacar instrumento al quartel, para bailes, bodas o casa particulares, sin mi licencia, exepto el músico mayor, que lo podrá hacer sin ella, pero sin sacar instrumento, ni faltar a su obligación.

El estudio deberá ser en el quarto que esta a mano izquierda al entrar al quartel con puerta a la calle: los instrumentos estarán a cargo del sargento Montero, quien lo entregará a las horas señaladas, que concluida volverá a recoger.

San Miguel el Grande seis de marzo de mil ochocientos dos.⁸⁶

Los movimientos de Independencia en las posesiones españolas en América pusieron en pie de guerra a los ejércitos realistas, y como puede imaginarse parte del botín de guerra eran los instrumentos o la banda misma. Así, tras la derrota que inflige el cura Hidalgo a las fuerzas realistas en Celaya el 21 de septiembre de 1810 al inicio de la guerra de Independencia, se le une su ejército un regimiento con todo y su banda de música.⁸⁷ En la batalla de Maipo, durante la guerra de Independencia en Chile, el ejército libertador capturó, 2 redoblones, 2 tambores, 2 panderetas, 2 clarines, 1 media luna (puede referirse a un bugle o un chino), 1 trompa, 1 corneta y un fagot.⁸⁸ Se sabe que San Martí llegó a Chile con una banda de negros africanos y

⁸⁵ Archer, 1983: 289

⁸⁶ AGN, Indiferente de Guerra, Vol. 32ª, f. 219 a.

⁸⁷ E. Higuera. Hidalgo: *Reseña biográfica, con una iconografía del iniciador de nuestra independencia*, Col. Medallones Mexicanos, México, D.F., 1955, pp. 82 y 132, cit. en Gastelum, 1989: 21.

⁸⁸ Claro Valdéz, 1979: 9.

criollos uniformados "a la turca". Un músico negro famoso fue Domingo Lara "que fue el trompa de órdenes de San Martí en Chacabuco y Maipo y después en Perú y Ecuador".⁸⁹



Tambor español, 1821

En Chile, en 1814, la primera banda militar nacional se formó con los siguientes músicos (aquí podemos ver que la dotación instrumental era la de la *Harmonienusik* que hemos hecho referencia en todo este trabajo): Francisco de la Lastra, director y **clarinete**; Juan Nepomuceno Vargas, **clarinete**; Teodoro Guzmán, Pedro León, José Santa María y Luis Lara, **flautas**; Miguel Gómez y José Silva, **trompas** (cornos); Pedro Córdoba, **fagot**; José Noriega, **serpentón**; Juan Luis Correa, **platillos**; Juan Rocha, **tambora**; Bartolo Tacamán, **pandereta** (pandero) y José Cárcamo, **triángulo**.⁹⁰

Como podemos advertir los conjuntos musicales milicianos y regulares seguían la dotación instrumental que estaba en boga en Europa, y que una parte de los instrumentistas eran contratados por los propios regimientos. Seguramente, la llegada de contingentes militares no españoles influyó la prácticas musicales.

7. DESFILES Y RETRETAS

La banda militar en sus dos acepciones (como conjunto de tambores, pífanos, clarines y timbales o con instrumentos como oboes, fagot, cornos, clarinetes, y percusión) tuvo una papel preponderante en las ceremonias oficiales, religiosas y civiles.

⁸⁹ Aretz., 1977: 273.

⁹⁰ Claro Valdéz, 1979: 7.

En principio, que la población vieran a la institución armada como parte necesaria e indispensable de la sociedad fue algo que los altos mandos del ejército buscaron de muchas formas. Los ejercicios militares, marchas y desfiles debían provocar admiración, respeto y el deseo de enrolarse al ejército. Así sucedió en Guanajuato en 1790 con motivo de la coronación de Carlos IV, donde se llevaron a cabo corridas de toros y desfiles en los que "abrían la marcha timbales y clarines, con Piquete de la Legión Mixta Provincial del Príncipe con espada en mano, y a continuación la música del Gobierno Político, compuesta de timbales, clarines, chirimías y tambores, con ropajes encarnados, Ministros y Alguaciles de Justicia, todos a caballo".⁹¹ Las excitativas para el reclutamiento ponían énfasis en conceptos como el honor, deber, la gloria y el servicio al Rey. Esto se llevaba a cabo a través de las "banderas de reclutas", y era la opción ante el alistamiento forzado de vagos y criminales.

El fallecimiento de un virrey, sobre todo si estaba en funciones, era motivo de una gran solemnidad, tal como fueron las ceremonias por la muerte del virrey Don Juan de Acuña, Marqués de Casafuerte, en marzo de 1734. En ella participó, además de un gran número de cofradías y funcionarios públicos, la Infantería y Caballería de Guardias de su Excelencia (la guardia de Alabarderos), "con los fusiles bueltos, Espada en mano, igual y uniformemente vestidos, corbatas, y divisas de luto, *Tambores, Caxa y Clarín* a la sordina...".⁹²

El nombramiento de algún comandante era motivo de fiesta para el regimiento, y naturalmente se celebraba con música. Tal fue el caso de Miguel Áviles del Regimiento de Dragones de España estacionado en Puebla. Es necesario señalar que en éste, al igual que en otros documentos que se refieren a asuntos del ejército, el término "música" o "músicas" se refieren a la banda militar.

El 31 del pasado enero [1784] recibió el Capitán Comandante del Regimiento de Dragones de España la noticia de haberle conferido S. M. el empleo de coronel... Pasó al Quartel, y después de comunicársela a todos, puso en libertad a los presos... Iluminó el Quartel por tres noches seguidas en que hubo variedad de músicas y fuegos...⁹³

Un testigo de la época, José Gómez, que era alabardero de virrey, da cuenta de un desfile en motivo de la declaración de guerra contra Francia. Menciona el orden de marcha y como participaron las bandas de los regimientos.

⁹¹Nicolás Rangel. *Historia del toreo en México*, cap. XXXIV, cit. en Galán, 1991: 27.

⁹² *Gacetas de México, Sahagún de Arévalo*, 1950: 167-168.

⁹³ *Gazeta de México*, enero a agosto de 1784: 13.

Razón de la forma en que se publicó en México el bando el día 19 de junio de 1793, por mandado del rey nuestro señor don Carlos IV y por orden del señor virrey conde de Revillagigedo; fue del tenor siguiente: fueron por delante cuatro soldados granaderos dragones del regimiento de España con espada en mano; luego siguió la música del gremio de panaderos y tocineros, a caballo; luego siguieron los tambores mayores y todas las músicas y tambores de todos los regimientos interpolados [alternadamente] con el uniforme de gala; [...] Luego siguió una compañía de granaderos de dragones del regimiento de España con espada en mano y la música del regimiento por delante, por último, una compañía de soldados de caballería del gremio de tocineros y panaderos, con lo que finalizó el bando. La mañana de este día y todo el resto de él, estuvo lloviendo.⁹⁴

Las celebraciones de Semana Santa en la época del virrey Revillagigedo fueron particularmente admirables. Nuevamente José Gómez nos dice como intervinieron las músicas.

El día 17 de abril de 1794 en México, fue jueves santo y asistió el virrey a la catedral, y a la vuelta viniendo [este señor] por [el] frente del Sagrario, salió su Divina Majestad y la acompañó hasta la calle de San Lorenzo. Acompañaron al virrey la Nobilísima Ciudad y toda la oficialidad, la compañía de alabarderos y la de granaderos del regimiento de la corona con sus respectivas músicas, de forma que no se han visto sacramentos semejantes de más lucimiento. La tarde de este día salió el señor virrey a las estaciones [de semana santa] y fue [acompañado por] la Nobilísima Ciudad, toda la oficialidad, la compañía de alabarderos y la de granaderos de milicias con su música. El señor virrey visitó las siguientes iglesias: Espíritu Santo, San José el Rial, Santa Clara, Santo Domingo, Nuestra Señora del Pilar o la Enseñanza, Santa Catarina de Sena y la Catedral.⁹⁵

La erección en 1796 de la estatua ecuestre de Carlos IV durante el gobierno del virrey Marqués de Branciforte fue todo un acontecimiento. Esta era una réplica en madera dorada de la original en bronce que se develaría años después. De cualquier forma la ceremonia en honor del monarca, aunada a la inauguración de los trabajos del camino a Veracruz, contó con la participación fuerzas militares y de toda la sociedad y pueblo de la capital del virreinato. La noticia aparece en un hoja volante llamada “Descripción de la fiestas celebradas en la imperial corte de México con motivo de la solemne colocación de una estatua ecuestre de nuestro augusto soberano el señor don Carlos IV en la plaza mayor”⁹⁶

En principio, el virrey Branciforte colocó a mediados de julio de 1796 la primera piedra de la obra, la cual incluía además de la estatua el arreglo de la Plaza Mayor. En esa ocasión “Estaba formada la Tropa de Infantería y Caballería en todo el ámbito de la Plaza, [y] cuya música se alternaba con las festivas aclamaciones del concurso [la población]”⁹⁷ Para diciembre del mismo año ya estaba terminada la obra en la Plaza y se procedió a develar la estatua de madera dorada. En el momento cumbre, al ser descubierta, “presentó sus armas la Tropa, hizo la Artillería su Salva de quince tiros, y siguió después la Infantería con tres descargas de fuego graneado, cuyo

⁹⁴ Gómez, 1986: 76

⁹⁵ Ibid: 96-97.

⁹⁶ Marley, 1983.

⁹⁷ Ibid: 3.

marcial estruendo, con el repique general de campanas de las Iglesias, y armoniosos conciertos de la música de los Regimientos, formaban un todo grande y admirable”.⁹⁸ La fiesta siguió en la Alameda donde se ofreció “un gran golpe de música, que estaba distribuida en los cuatro ángulos de la Alameda”.⁹⁹



Trompetas de caballería

Dado que la gran mayoría de los cuarteles en la Nueva España como en el resto del continente eran inadecuados y faltos de espacio, las guarniciones debían hacer sus ejercicios, revistas, instrucción y retreta en las plazas públicas (en México esto continuará hasta bien entrado el siglo XIX). De esta forma la plaza mayor de muchas ciudades americanas se empezó a llamar "plaza de armas".¹⁰⁰ En la ciudad de México el virrey Revillagigedo ya señalaba la necesidad de contar con un espacio para que las fuerzas se concentraran en caso fuerza mayor; pero igualmente serviría para maniobras militares.

Carecía esta hermosa población de una Plaza de Armas que pudiese servir en un caso de alboroto u otro semejante, de un puesto proporcionado de reunión a donde la tropa, y demás leales vasallos pudiesen acudir a tomar de los jefes las órdenes oportunas.¹⁰¹

Desde los primeros momentos de la lucha independentista era natural que las bandas de los regimientos participaran en las ceremonias. Ignacio Rayón fue el primero en celebrar el 16 de

⁹⁸ Ibid: 8.

⁹⁹ Ibid:12.

¹⁰⁰ Ibid: 212.

¹⁰¹ Revillagigedo, *El segundo conde de. Juicio de Residencia*, México, Talleres Gráficos de la Nación, Publicaciones AGN, 22, 1933 en Sánchez de Tagle, 1997:192..

septiembre. En el *Diario de Operaciones Militares* dice: “a las doce, en la serenata, compitiendo entres si las dos músicas desempeñaron varias piezas selectas con gusto de S. E. y satisfacción de todo el público”.¹⁰² De manera semejante, cuando se emitió el Plan de Iguala en los primeros meses de 1821, en la orden del día del *Ejército Imperial de las Tres Garantías* se estableció que tras haber prestado juramento de independencia los jefes y oficiales, y al momento de comenzar la misa y Te Deum, “deberán estar en la puerta de la Iglesia 50 hombres del regimiento de Murcia, otros tantos de las Tres Villas e igual fuerza del de Celaya, y las respectivas bandas de estos cuerpos, para las descargas de estilo...”¹⁰³. Pocos días antes de la proclamación de la Independencia, y ya conocidos los términos del tratado de Córdoba, algunos jefes pro independentistas dieron muestras de honor y generosidad. El coronel D. Miguel Barragán, cuya división había tomado tres prisioneros de las fuerzas españolas, los entregó a su comandante. Previo a ello marchó “al golpe de la música militar de los cuerpos de su mando” de Tacuba al lugar donde estaba el jefe enemigo.¹⁰⁴



Niño tambor en el fusilamiento de Morelos (detalle)

¹⁰² Baquero, 1954, N° 365: 14

¹⁰³ *Colección de documentos relativos a la época de la Independencia de México*, 1870: 310-311. “Ordenes del día del Ejército Imperial de las Tres Garantías, Previene de las Solemnidades militares para el juramento del plan de Independencia”.

¹⁰⁴ *Diario Político Militar Mejicano*, T. I, N°. 5, 5 de septiembre de 1821: 19, en García, Genaro, 1985.

8. CONCLUSIONES

En muchas ocasiones la primera música europea que escucharon los indígenas del Nuevo Mundo fue el retumbar de los tambores y timbales, el penetrante sonido de los pífanos y trompetas. Después vendrían los frailes con sus cantos religiosos y los colonos con sus canciones y bailes. Estos instrumentos eran comunes en las infanterías y caballería en Europa dado que la guerra misma los había difundido; primero con las conquistas árabes y turcas, y después con soldados como los piqueros suizos que lo mismo combatieron en Granada, Flandes o el norte de Italia.

La necesidad de defender lo conquistado, ya sea contra los indígenas, negros esclavos o piratas hizo que la población española se mantuviera en armas, y que en los puertos hubiera tropa permanente. En mayor o menor medida estas tropas contaban con músicos para dar señales en el combate o en los ejercicios permanentes llamados alardes. Al mismo tiempo que cumplían con sus labores netamente militares, las bandas formadas por algunas chirimías tocaban en otro tipo de eventos tanto religiosos como civiles.

Un cambio fundamental en el ejército ocurrió en la década de los sesentas del siglo XVIII con la llegada de tropa veterana peninsular y de un extenso plan para la formación de milicias. A partir de esos años la sociedad novohispana tuvo que admitir la existencia de los militares. Su presencia en la vida cotidiana fue cada vez mayor, ya sea con sus ejercicios y desfiles en las plazas principales o en las retretas.

Para fines del siglo XVIII y principios del XIX la actitud hacia el ejército había cambiado. La posibilidad de acceder a un cargo militar por medio de un donativo, permitió que hacendados, comerciantes y dueños de minas entraran como oficiales en las milicias provinciales.¹⁰⁵ Para esos años el ejército de la Nueva España había adquirido gran fuerza, el programa de construcciones militares estaba muy avanzado, y los virreyes eran militares al igual que muchos intendentes. Estos se habían convertido en el principal apoyo de la Corona, y eran quienes detentaban el poder en las colonias. Finalmente las militares dominarían los gobierno independientes tanto en México como en el resto de Latinoamérica durante todo el siglo XIX y hasta muy entrado el XX.

La música militar y las bandas tendrán un gran desarrollo en el siglo XIX gracias al nacionalismo y a los nuevos instrumentos. La ordenanza de 1768 perduraría como el modelo para

¹⁰⁵ Vega Juanino., 1986: 34.

muchos otros reglamentos, y las costumbres militares españoles, incluida la música, se mantendrían hasta mediados del XIX.

CAPÍTULO 4

LAS BANDAS EN LOS EJÉRCITOS MEXICANOS DEL SIGLO XIX

1ª PARTE

Los mexicanos son músicos por naturaleza. Cada compañía militar y cada población tienen una o más bandas cuyos miembros nunca han tenido una instrucción regular. Los hijos aprenden algo del padre y el director hace lo demás, siendo el resultado muy satisfactorio, pues hay millares de plazas donde se oye buena música durante las tardes, en estos climas tropicales... El oído de los mexicanos es notablemente fino y aunque la mayor parte no tiene instrucción, su gusto e instinto musical son exquisitos.

Fray Angel Tiscareño¹.

1. EL EJÉRCITO, LA NUEVA NACIÓN Y SUS MÚSICAS

Tras la consumación de la Independencia las fuerzas armadas mexicanas siguieron los modelos del ejército español y de las milicias provinciales. También, durante buena parte del siglo XIX se mantuvo la polémica respecto a la organización de las fuerzas armadas que ya se había dado en el periodo colonial. En efecto, las autoridades virreinales habían concebido dos proyectos opuestos para la organización del ejército: el primero, de Francisco Antonio de Crespo, consideraba a las milicias provinciales como la columna vertebral de la defensa del reino; en él el ejército de línea debía ser reducido, y su labor centrada en vigilar las costas y fronteras; el segundo, propuesto por el virrey Revillagigedo, pugnaba, por el contrario, por un ejército fuerte y bien disciplinado, y una milicia reducida.²

A lo largo del periodo independiente las autoridades navegaron entre ambas propuestas, según el tipo de gobierno que estuviera en el poder; los monarquistas y centralistas apoyaban algo semejante al plan de Revillagigedo; en tanto, los republicanos y federalistas, el de Crespo. En el primer caso, la defensa debería estar a cargo del ejército permanente y de una fuerza auxiliar que

¹ Fray Angel Tiscareño. *El Colegio de Guadalupe* [de Zacatecas], t. I, Segunda parte, p. 358, México, 1905, cit en Romero, 1963: 14)

² Ortiz Escamilla, 1991: 261.

sería la milicia activa; en el segundo, los estados, sin descontar al ejército permanente, pugnaban por que los ciudadanos se organizaran militarmente en las milicias cívicas y después en la Guardia Nacional.

Los principales cambios en el ejército empezaron a mediados de siglo, cuando coinciden toda una serie de factores que empezarán a transformar de manera decisiva al Ejército Mexicano. Uno fue la creación de la Guardia Nacional, que si bien en un primer momento se pensó como auxiliar del ejército en la guerra contra los Estados Unidos, pronto jugó un papel primordial en la lucha contra los conservadores y el Imperio. También por esos años empieza a tomar el mando una nueva generación de oficiales que substituirían a aquellos que habían iniciado su carrera en las guerras de Independencia. Finalmente, las luchas contra los extranjeros y conservadores fueron catalizadores decisivos en la formación de la nacionalidad mexicana y de los cambios en el ejército. Además, con el triunfo definitivo de los ideales republicanos se generó un nuevo tipo de ritual patriótico en el cual la música estaba presente y que ya no contemplaba ceremonias religiosas conjuntas.

Durante la primera mitad del siglo era común que los oficiales del ejército permanente (al igual que en otros países de Europa y Latinoamérica) provinieran de las clases acomodadas. Esto les daba además de un espíritu de cuerpo, una sentido particular de casta. Parte del orgullo de un regimiento era su música, y los oficiales y jefes trataban de mantenerla en un buen nivel. Para tal fin se contrataban músicos que eran pagados por el mismo regimiento, descontando una parte de su salario.

En el plano musical los instrumentos de aliento ya habían alcanzado hacia mediados de siglo un nivel de perfeccionamiento que permitía a la banda tocar música sinfónica y oberturas de ópera, lo que redujo la preponderancia de las cañas a favor de los instrumentos de boquilla circular. Esto últimos comenzaron a producirse en serie, lo que disminuyó su precio y los puso al alcance de la mayoría de las bandas militares, las cuales empezaron a aumentar en número de ejecutantes.

El teatro tuvo una influencia muy grande en la música popular, y no es extraño que durante gran parte del siglo pasado las bandas ejecutaran oberturas y arias de ópera, partes de zarzuelas, valeses y polcas. Por ejemplo, Mauricio Solís, músico tabasqueño recordaba: "Yo fui soldado en mi juventud y ejecutante de flauta y flautín en la banda de música militar, habiéndonos tocado

pelear contra los invasores norteamericanos en 1847. En nuestro repertorio, formado de selecciones, oberturas y música fina, y también exquisitas piezas bailables, era una de las piezas más aplaudidas la obertura de la ópera *El califa de Bagdag*".³

Es importante señalar que las bandas militares eran conocidas también como "músicas" u "orquestas militares", y lo que hoy conocemos como serenata, durante buen aparte del siglo XIX fue llamada "retreta". Fue común que se llamase *música militar* a cualquier banda, aunque no perteneciese al ejército o la milicia. Además, al igual que en Europa, no era raro que las civiles usaran uniformes, lo que las podía confundir con las militares.

En este capítulo y el siguiente veremos el desarrollo de las bandas militares en el periodo que va desde la consumación de la Independencia hasta el triunfo de la República y los años anteriores al porfiriato. Las bandas mexicanas siguieron los modelos de sus contrapartes europeas, y al igual que ellas, ofrecían audiciones en parques, plazas y jardines; ahí tocaban un repertorio que consistía en arreglos de ópera y música sinfónica, valeses, cuadrillas y demás géneros bailables, piezas populares y, evidentemente, marchas, himnos y demás música marcial. Los conjuntos mexicanos estuvieron al tanto de los cambios en el instrumental, las modas musicales y el número de elementos fue creciendo hasta llegar a las grandes bandas del porfiriato.

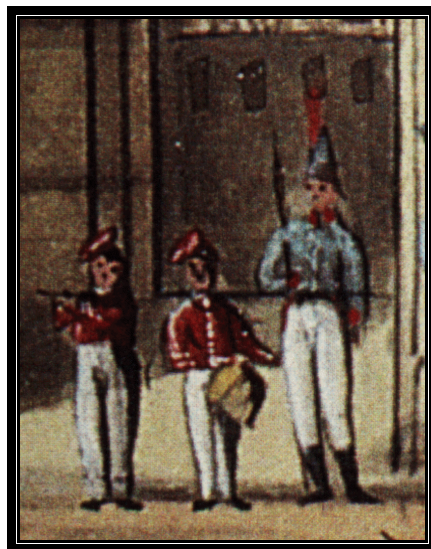
2. LEYES Y REGLAMENTOS

Uno de los primeros elementos que debemos considerar en nuestro estudio de las bandas de guerra y música de los ejércitos son las leyes y los reglamentos. En términos generales podemos hablar de dos tipos de reglamentos: uno para el ejército permanente y otro para el miliciano; a su vez estos últimos divididos en milicia activa y cívica. Como podemos suponer, a lo largo del siglo los constantes cambios de gobierno, y la lucha por aquellos que deseaban un poder central fuerte en oposición a los que pugnaban por una mayor autonomía de los estados generó un gran número de reglamentos respecto al ejército y las milicias. A esto debemos agregar las transformaciones propias del instituto armado que buscaba adecuarse a la modernización, y más aún a la amenaza de las invasiones extranjeras.

En principio el Ejército Trigarante se comprometió a seguir las ordenanzas militares coloniales; permitió que los jefes y oficiales continuaran en sus mismos puestos hasta que se

³ Santamaría. *Antología folklórica y musical de Tabasco*, p. XXXVIII.

dictara un nuevo reglamento, y que las tropas que se adhirieran al Plan de Iguala lo harían en el nuevo ejército permanente.⁴ Mientras que en todos los reglamentos se determinaba el número y grado de músicos de ordenanza, sólo en algunos tomaban en cuenta la música militar, y en tal caso se adscribían a la plana mayor de los regimientos. Es de notarse que en los dragones desaparecen los oboes y en la caballería los timbales. Tal vez este último instrumento reflejaba un aspecto señorial que el nuevo ejército deseaba desterrar. Aunque desde los primeros años de vida independiente se intentó que los músicos de banda no fueran pagados por la misma tropa y oficialidad, esto en muchos casos no fue posible dado la falta de dinero, y sólo será hasta fin de siglo que se buscará desterrar esta costumbre que se consideraba perniciosa para los haberes del soldado. A continuación veremos los diferentes tipos de reglamentación que tuvieron las fuerzas armadas mexicanas durante la primera mitad del siglo tanto para el ejército regular, las milicias y la Guardia Nacional.



Pífano y tambor en la entrada de Agustín de Iturbide a México (detalle)

2.1 EL EJÉRCITO PERMANENTE

Se puede decir que en el Ejército Permanente de la naciente república quedaron los antiguos militares profesionales del ejército español como Pedro Celestino Negrete y los criollos que habían combatido a los insurgentes (Santa-Anna, Gómez Pedraza, Bustamante, Miguel Barragán). A los que lucharon por la Independencia se les apartó del mando, y en su mayoría

⁴ Ortiz Escamilla, 1991: 265-266.

quedaron relegados a las milicias. Tal vez esta fue una de las razones por las que se mantuvieron los reglamentos, usos y costumbres del antiguo ejército colonial.

En el plano de los músicos reglamentarios, desde los primeros años de vida independiente el ejército regular empezó integrar cornetas de ordenanza en los regimientos de infantería en substitución de tambores y flautas (algo que ya venía haciéndose desde la guerra de Independencia); más aún, el que estos disfrutaran del sueldo de soldado. Además, existe una ordenanza donde se manda que se construyan dichos instrumentos.⁵ Sin embargo, dada la escasez de los cornetas, los tambores y flautas debieron de permanecer en los cuerpos. De cualquier forma, tanto tambores y flautas se les daba la oportunidad de permanecer, ya sea integrándose a la música militar o, si alcanzaban la estatura mínima, quedar como soldados, de otro modo se retiraba del servicio.⁶ Seguramente tanto la paga como el requisito de la estatura trataban de evitar que muchachos o niños sirvieran en el ejército, algo bastante común durante todo el siglo XIX y los primeros años del XX.

Otra de las tareas de la Secretaría de Guerra fue el reorganización de la caballería que - según decreto del Congreso de septiembre de 1824- estaría formada por trece regimientos; cada uno de cuatro escuadrones, y estos a su vez de dos compañías. La plana mayor de cada regimiento incluiría un clarín mayor. Las compañías que en tiempo de paz eran de 60 elementos tendrían dos clarines, y en tiempos de guerra aumentaba a 105, manteniéndose los dos clarines.⁷



Clarín en la entrada de Iturbide a México, 1821 (detalle)

⁵ Ramírez y Sesma, 1827: 46.

⁶ Ibid: 198-199.

⁷ Ibid: 47.

La forma en que debían desfilar las tropas en actos donde participara el Presidente estaba bien definida y se cuidaba mantener un paso determinado en la marcha. Por tal motivo, se emitió en 1826 una serie de reglas que señalan la ubicación precisa de oficiales y músicos. Por ejemplo, se establece en su artículo 5º que cada regimiento ira precedido por sus gastadores⁸, y seis pasos atrás de ellos, los cornetas, trompetas y banda de música. Una vez que los músicos hubiesen rebasado a la persona a quien se honrara en el desfile, girarían de manera que se colocasen frente dicha persona y se mantendrían tocando en tanto desfile el regimiento al que pertenecen. Una vez que terminara de pasar su última compañía, a una orden de su corneta o trompeta mayor, cesarían de tocar y a paso redoblado o trote irán a colocarse nuevamente a la cabeza de su regimiento. Inmediatamente que terminara la banda de un regimiento, debería empezar a tocar la siguiente, por tal motivo se recomendaba que el corneta o tambor mayor del regimiento que continuara estuviera atento al compás y a la señal de cesar del anterior.⁹

Un problema que se presentó durante todo el siglo fue la falta de uniformidad en los toques reglamentarios. Ya desde 1825 se ordenaba que los jefes de los cuerpos debían cumplir con la normatividad en relación a la ejecución de estos por trompetas y clarines, y para tal fin se hizo circular un cuaderno con los toques oficiales. Ella señalaba que en dos meses debía adiestrarse a las bandas para que desde el 1º de enero de 1826 "no vuelvan a oírse otros toques en la república, que los designados en los cuadernos respectivos [...], evitándose así la confusión que hasta ahora se ha notado [...]"¹⁰ Al mismo tiempo, se indicaba que la caballería, además de los toques particulares de su arma, usará de aquellos que le son comunes con la infantería *como generala, misa, asamblea, diana y oración, llamadas, retreta, reunión, dispersión*. Dado que la caballería utilizaba clarín y la infantería, trompeta, se mandaron construir unos clarines que tenían una vuelta que al quitarse se transformaba en corneta, para así ejecutar los dichos toques de infantería.¹¹ Al desaparecer los tambores de ordenanza y ser sustituidos por cornetas, el sueldo de los primeros pasaba a los segundos; asimismo, los doce individuos concedidos a cada batallón para la música devengaban el salario de tambores.¹²

⁸ El gastador es "El que sirve en el ejército sin tomar las armas, para las operaciones de manos; como abrir trincheras, traer faginas y otras cosas". *Diccionario de la Lengua Castellana*, 3ª Ed., Madrid, 1791.

⁹ Ramírez y Sesma, 1827: 64-67.

¹⁰ Ibid: 339-340.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid: 341.

Para 1826, los músicos de ordenanza en infantería recibían los siguientes salarios por mes: un corneta mayor obtenía 18 pesos, 11 granos; un cabo de cornetas, 14 ps, 4 reales, 6 grs (estos dos adscritos a la plana mayor); en tanto, un corneta de compañía, 13 ps, 4 rs, 8 grs. En caballería, el clarín mayor recibía 20 ps, 5 grs; y el clarín de compañía, 13 ps, 4 rs, 8 grs. La artillería contaba, en sus compañías de a pie, con un tambor o corneta que obtenía 15 ps, 6 rs, 1 gr; mientras que un trompeta en compañía de a caballo, 17 ps, 2 grs. Los doce músicos adscritos a cada batallón gozaban del haber de 11 ps, 7 rs (el sueldo más alto en el ejército era el del general de división empleado con 471 ps mensuales, en tanto que el más bajo era el de fusilero de infantería con 11 pesos).¹³

En ocasiones, el excesivo número de músicos de ordenanza fue mal visto por las autoridades militares, tal como lo hizo el experimentado militar español Diego García Conde, quien en un documento analizó los problemas que aquejaban al ejército. Ellos iban desde gastos injustificados, falta de disciplina hasta el excesivo número de cornetas, pífanos y tambores de ordenanza. Esto representaba un costo adicional al erario, por lo cual proponía se distribuyan los sobrantes en los cuerpos que lo necesitaran.¹⁴

El decreto de 1823 que formaba la Milicia Nacional con destino al servicio de artillería "en las capitales de provincia, plazas de armas, puntos del interior, y de las costas donde deba usarse esta arma á juicio del gobierno", formaría compañías (de treinta a cuarenta artilleros) y piquetes (de veinte a veinticinco). En el caso de la compañía, esta tendría como músicos de ordenanza un tambor y un pito.¹⁵ Ese mismo año se ordenó el arreglo de las divisiones de infantería y caballería de las costas. Ya no serían tropas mixtas, sino compañías separadas. Cada batallón constaría de seis compañías, y como músicos de ordenanza habría dos tambores, un pito y un corneta. En el pie veterano de cada batallón tendría, además del comandante y oficiales, un tambor mayor y un tambor por compañía de los dos. Los dragones constarían de cuatro compañías, y cada una de capitán, un teniente, dos alféreces, cuatro sargentos, dos clarines. El pié veterano del escuadrón se

¹³ Ibid: 342-345.

¹⁴ Ibid : 305.

¹⁵ Dublán y Lozano, t. I, Número 329, Decreto de 5 de Mayo de 1823, Creación de milicia nacional de artillería, p. 647.

compondría de un comandante, un capitán de detall, un ayudante teniente, un subayudante alférez, un clarín mayor y un clarín por compañía de los señalados.¹⁶

En otros reglamentos, como el *Provisional del cuerpo de artillería* de 1824, sí se tomaba en cuenta la música militar. En su artículo 4º señalaba que en la plana mayor de cada brigada (además de oficialidad, capellán y cirujano) habría "doce plazas con el haber de tambores para la música militar".¹⁷ El cambio de tambores como instrumentos de ordenanza continuó, y en 1826 se establece que el sueldo de los tambores de infantería ya no existe por haberlos substituido los cornetas. En tanto que dicho sueldo debería pagarse a los músicos, que en número de doce formaban la banda.¹⁸



Tambor mexicano, siglo XIX

Quizás la falta de ejecutantes de corneta para la infantería permanente hizo que se regresara a los tambores en las planas mayores.¹⁹ De tal forma, el cuerpo de ingenieros para 1833 sólo consideraba el uso de tambores, tanto en sus compañías como en la plana mayor.²⁰ Pero en 1834 se hizo otro arreglo para los cuerpos de infantería, al crearse ocho compañías: una de granaderos,

¹⁶ Idem, Número 349, *Decreto de 20 de Agosto de 1823. - Arreglo de las divisiones de infantería y caballería, de las costas*: 665.

¹⁷ Idem, t. I, *Decreto de 14 de Febrero de 1824*, Número 392, *Reglamento provisional del cuerpo de artillería*: 700-701.

¹⁸ Ramírez y Sesma, 1827: 24-25.

¹⁹ Dublán y Lozano, t. II, Número 560, *Marzo 28 de 1828, Ley. En la milicia permanente de infantería y artillería e establecerán cierto tambores en lugar de cornetas*: 66.

²⁰ Idem, t. II, Número 1291, *Noviembre 17 de 1833. Bando. Contiene la circular de la Secretaría de Guerra del día 16, que inserta el decreto de la misma fecha. Arreglo del cuerpo de ingenieros*: 602.

otra de cazadores, y seis de fusileros. La dotación de cada compañía en el tiempo de paz, tendría, además de su oficialidad, tres cornetas.²¹

En las tarifas de sueldos del ejército de 1839 se pueden ver el número y tipo de instrumentos de ordenanza y músicos en las diferentes armas del ejército. Debemos señalar que los primeros (los de ordenanza) aparecen en todos los casos; en tanto que los segundos (los músicos), no siempre. Por ejemplo, en la Artillería de la brigada de a pie habría 16 tambores o cornetas, uno mayor y 12 músicos;²² en la brigada de a caballo de la misma Artillería habría 12 clarines y un clarín mayor;²³ en el caso de los Ingenieros, un Batallón de Zapadores tendrían 12 tambores, 6 pífanos, un tambor mayor y 12 músicos.²⁴ Por su parte la Infantería contaría en la Plana Mayor de un Regimiento un tambor mayor y un cabo de cornetas; y las diez y seis compañías, 4 tambores y pífanos y 22 cornetas en las compañías de granaderos, y 24 tambores y pífanos en la de fusileros;²⁵ en su Plana Mayor la caballería tendría una trompeta mayor, un cabo de trompetas; y en los cuatro escuadrones sumarían 16 trompetas.²⁶ Debemos señalar que tanto en infantería como caballería no se mencionan músicos.

La derrota ante los norteamericanos y la pérdida de la mitad del territorio fue motivo para una reorganización a fondo de las fuerzas armadas. En el proyecto del presidente Mariano Arista de 1851 se planeaba un ejército permanente de más de diez mil elementos y un presupuesto que superaba los tres y medio millones de pesos. Dicho plan establecía que además de los músicos de ordenanza (tambores y cornetas para la infantería y artillería, cornetas para la artillería de plaza, clarines para la artillería ligera y clarines en la caballería) habría en las planas mayores de infantería 8 plazas para banda con un salario de 15 pesos 4 reales al mes; para la caballería 5 con un salario de 17 pesos, y 10 músicos en la artillería con 18 pesos.²⁷ Aquí no se mencionan músicos, pero no significaba que no contaran con una banda de música ya que los instrumentistas podían ser contratados, como veremos más adelante.

²¹ Idem, t. I, Número 402, *Decreto de 5 de Mayo de 1834, Organización de los cuerpos de infantería del ejército*: 705.

²² *Tarifas de los haberes líquidos mensuales*, 1840: 13.

²³ Ibid: 15.

²⁴ Ibid: 21. (En la rama de Ingenieros del Colegio Militar había, entre otros profesores, uno de baile, *ibid*, 23.

²⁵ Ibid: 31.

²⁶ Ibid: 37.

²⁷ Dublán y Lozano, t. VI: 48-54.

El plan de Arista no pudo ponerse en práctica ya que fue derrocado, quedando en su lugar Antonio López de Santa Anna. Este presentó un proyecto más ambicioso en el cual el ejército estaría formado por 90 mil elementos, casi una tercera parte de permanentes y el restante de activos. Incluso, Santa Anna ordenó en febrero de 1854 la traducción e impresión de textos militares publicados en Francia y España.²⁸ La Guardia Nacional desaparecería al quedar integrada a la Milicia Activa. Este proyecto no desglosaba el número de elementos de músicos de ordenanza y de banda, y sólo menciona que en la plana mayor del batallón de ingenieros habrá veinte plazas para la música militar.²⁹

A su vez, el plan de Santa-Anna no fructificó ya que fue derrocado por los liberales en la Revolución de Ayutla. En los años siguientes, dadas las condiciones del país (la Guerra de Tres Años, la lucha contra los franceses y el Imperio) tampoco pudo hacerse mucho por la reorganización del ejército permanente. Será hasta el último cuarto de siglo, con el ascenso de Porfirio Díaz al poder que se llevó a cabo una modernización y profesionalización real del instituto armado.

2.2 LAS MILICIAS

Como hemos visto, la idea que la población debería ser junto con las fuerzas profesionales copartícipe de la defensa interior y exterior surge desde los primeros años de la Colonia. Sin embargo, fue con las reformas borbónicas que se reglamentó dicha participación y que empezó el auge en términos numéricos y de poder de las milicias. En la lucha de Independencia, la necesidad de defender al Reino llevó a la creación de otros contingentes milicianos.

Ya durante el periodo independiente se crearon varios tipos de milicias, con diferentes funciones y perspectivas. En ocasiones, la situación del país demandaba el establecimiento de nuevas fuerzas; por ejemplo, la amenaza francesa en 1838 llevó a la formación de cuerpos de infantería y caballería que se llamarían "Defensores de la Patria".³⁰ Pero sobre todo, fue la guerra contra Estados Unidos la que creó una fuerza que jugaría un papel primordial en las décadas de los cincuenta y sesenta: la Guardia Nacional. Si bien en muchos casos las milicias sirvieron de contrapeso a las disposiciones de la autoridad central, en otros generaron cacicazgos de gran

²⁸ Hefter, 1962: 11

²⁹ Dublán y Lozano, t. VI: 413.

³⁰ Idem, t. III: 565-566

poder, sobre todo donde las milicias cívicas y la Guardia Nacional tenían gran influencia. Respecto a su reglamentación, algunas se basaron en disposiciones coloniales (el caso de la Milicia Activa); en otras, su idea partió de la concepción de ciudadano en armas de la Revolución Francesa (el caso de la Guardia Nacional).

2.2.1. LA MILICIA ACTIVA

En 1823 se ordenó la creación de una serie de cuerpos provinciales de infantería llamados “Milicia Activa” inspirados en la “Ordenanza general y la declaración de milicias” de 1767. Su nombre se tomó de la ley Constitutiva del ejército español de 1820. Los activos deberían sustituir a los provinciales que al final de la guerra de Independencia habían sido integrados al Ejército Permanente. Entre los objetivos de la Milicia Activa estaba el "crear un tipo de fuerza disciplinada intermedia entre la vida militar y la doméstica; es decir, que sus miembros, sin abandonar de manera definitiva sus actividades económicas, apoyaran al ejército en caso de emergencia".

El Estado veía en la milicia activa varias ventajas. En principio, esta fuerza no recibiría dinero del erario nacional (solamente las planas mayores recibirían sueldo), además de cubrir las vacantes del ejército permanente. Por otra parte, ahí encontrarían cobijo aquellos oficiales que no tuvieran cabida en el ejército permanente, ya sea por falta de preparación o prestigio.³¹ El plan consideraba se crearán dieciséis batallones, con la fuerza cada uno de mil doscientas doce plazas en distintos lugares: La ciudad de México, Cuautitlan, Tlaxcala, Puebla, Toluca, Tres Villas, Mextitlan, Celaya, Guanajuato, Valladolid, Guadalajara, Zacatecas, en la zona del Sur, San Luis, Querétaro, Oaxaca.³²

En el proyecto para la milicia activa no se consideraron las plazas para tambores, únicamente cornetas. Cada batallón constaría de nueve compañías, sin distinción de granaderos y cazadores; ésta tendría, además de sus oficiales y tropa, tres cornetas. A su vez, la plana mayor integraría, además de sus oficialidad, un corneta mayor y un cabo de cornetas, que lo sería de órdenes. En la plana mayor miliciano habría un teniente coronel, un capellán, un cirujano, un

³¹ Ortiz Escamilla, 1991: 270.

³² Ramírez y Sesma, 1827, *Plan para el que deben formarse los cuerpos provinciales de infantería* : 232-234.

armero, un cabo y ocho gastadores.³³ Las cornetas aparecen también en el proyecto de 1823 para la formación de dieciséis batallones con un total de 19 200 hombres llamados "Cuerpos provinciales de infantería". La plana mayor de cada batallón incluiría una corneta mayor y un cabo de cornetas, y cada compañía, tres cornetas.³⁴



Tambores y pífanos frente a la casa de Iturbide, 1822 (detalle)

En 1840, durante la presidencia de Anastasio Bustamante, se reorganizó la milicia activa. Esta se dividiría en infantería y caballería y en el decreto no se menciona banda de músicos, pero sí ordenanzas. En el pie veterano de los seis batallones que constaría, debería haber un tambor mayor y un cabo de cornetas. En tanto que cada batallón de ocho compañías constaría de granaderos, fusileros y cazadores. Las dos primeras incluirían tambor, corneta y pífano; la de cazadores, cuatro cornetas. En la caballería, en su pie veterano, incluye un cabo de trompetas, y en cada escuadrón dos trompetas.³⁵

2.2.2. LA MILICIA CÍVICA

En 1823 entró en vigor el reglamento que creaba la milicia cívica. Entre sus funciones estaba la defensa de los pueblos, escoltar presos o caudales en caso de que no hubiera ejército permanente. Los oficiales cívicos eran elegidos por los pobladores y estaban bajo el mando de la autoridad civil. Además, cada estado tenía la libertad de levantar la fuerza que creyera conveniente y emitir la reglamentación que considerara adecuada. La milicia cívica ganó popularidad en los Estados ya que defendía su soberanía y evitaba que sus elementos fueran integrados al ejército

³³ Dublán y Lozano, t. I., Número 362. *Decreto de 12 de Septiembre de 1823. Plan bajo el que deben formarse los cuerpos provinciales de infantería*: 674-675.

³⁴ Ramírez y Sesma, 1827, *Plan para el que deben formarse los cuerpos provinciales de infantería* : 232-234.

³⁵ Dublán y Lozano, t. III: 716-719.

permanente o las milicias activas.³⁶ Como puede advertirse, las milicias cívicas fueron el baluarte que defendieron el federalismo, en tanto que el ejército permanente, el sostén del centralismo

En el primer reglamento de la milicia cívica de abril de 1823 se establecía que si la fuerza estaba formada de entre veinte a treinta milicianos (llamado "piquete"), no incluiría tambores ni pitos. Si aumentaba de treinta a sesenta elementos, formarían la mitad de una compañía e incluiría un tambor. De sesenta a cien, serían una compañía con dos tambores y un pito. También, en su artículo 23º se mandaba que la milicia cívica no diera honores a persona alguna, exceptuándose al jefe del batallón o regimiento, siempre que fuera teniente coronel. Para la caballería existían disposiciones semejantes. Cuarenta y un hombres constituirían dos tercios de una compañía, mandados por un teniente e integrarían una trompeta. Sesenta y dos hombres, una compañía, serían dirigidos por un capitán e incluiría dos trompetas. Los fondos para la paga de trompetas, tambores, pitos y la adquisición de instrumentos y municiones de guerra saldrían de la propia comunidad. La instrucción de los milicianos debería estar a cargo de oficiales retirados que se hallasen alistados en las milicias; a falta de estos el ayuntamiento debería solicitarlos al jefe militar. Dicha instrucción se llevaría a cabo los días festivos que señalaran los comandantes.³⁷

Como acabamos de señalar, cada estado de la naciente República tuvo facultades para formar su milicia y para tal fin los congresos locales emitieron sus reglamentos respectivos. Como era costumbre, en todos los reglamentos se establecía el número de instrumentos de ordenanza para cada arma (infantería, caballería y artillería). Por ejemplo, en el *Reglamento para la Milicia Cívica del Estado Libre de Zacatecas*, se señala que la dotación de cada compañía de infantería sería de un capitán, un teniente, dos subtenientes, un sargento primero, tres segundos, dos tambores, diez cabos y ochenta y tres soldados, teniendo las compañías de granaderos y cazadores tres cornetas en lugar de dos tambores. En tanto que la plana mayor, además de la oficialidad, un tambor mayor y un cabo de cornetas. Cada compañía de caballería incluiría a un capitán, un teniente, dos alféreces, un sargento primero, tres segundos, tres cabos primeros, tres

³⁶ Ortiz Escamilla, 1991: 272-275.

³⁷ *Reglamento Provisional para la Milicia Cívica*, Ramírez y Sesma, 1827: 219-230, artículos 4º, 5º, 6º, 23º, 33º, 68º y 72º.

segundos, dos clarines y cincuenta y seis dragones montados. Por su parte, la plana mayor de un regimiento habría un clarín mayor; y en la artillería, dos tambores.³⁸

A veces se encuentran diferencias a nivel de músicos de ordenanza. Por ejemplo en el *Reglamento de la milicia Nacional local del Estado de Guanajuato* las compañías de artillería había dos tambores y dos pífanos; en tanto que cada batallón tendría un tambor mayor, y no habría cornetas. En caballería, en la plana mayor habría un clarín mayor.³⁹

Aunque no pertenecía a la milicia activa, pero si cumplía funciones semejantes estaba el Regimiento de Infantería de Comercio. En su Plana Mayor había un tambor permanente y un cabo de cornetas; en tanto que un sus diez y seis compañías, 22 cornetas y 28 tambores.⁴⁰

2.2.3. LA GUARDIA NACIONAL

Un capítulo muy importante en la vida política y militar de México fue la creación de la Guardia Nacional. Esta surgió a raíz de las difíciles condiciones que enfrentó el país en la guerra contra los norteamericanos que obligaron al gobierno mexicano, por primera vez, a proponer el servicio militar obligatorio y universal. Aunque el servicio militar ya había existido desde 1766 con la creación de las milicias provinciales, formadas de acuerdo al modelo de los treinta y tres regimientos de infantería de las provincias de Castilla⁴¹, la Guardia Nacional se inspiró más en el pensamiento francés del "ciudadano en armas".

En efecto, la Guardia Nacional se creó por decreto del 11 de septiembre de 1846 en plena guerra contra los Estados Unidos y comprendía 84 artículos. En ella debían ser inscritos todos los mexicanos de 16 a 50 años (aunque había sus excepciones), y el que no lo estuviera perdería todos sus derechos políticos.⁴² La Guardia se compondría de todas las armas (infantería, artillería, caballería e ingenieros) y entre los gastos estaban considerados, además del tambor mayor, los cornetas y diez y ocho hombres de banda (músicos).⁴³

³⁸ *Reglamento para la Milicia Cívica del Estado Libre de Zacatecas*, 1828: 17-19, 49.

³⁹ *Reglamento de la milicia Nacional local del Estado de Guanajuato, decretado por su tercer Congreso Constitucional en 26 de abril de 1831*, Guanajuato, México, s. f.

⁴⁰ *Tarifas de los haberes líquidos mensuales*, 1840: 35.

⁴¹ Lozoya:18

⁴² Dublán y Lozano, t. V: 1 62.

⁴³ Idem, t. V: 165.

La Guardia Nacional poseía ciertas características que la hacían diferente del ejército ya que intentaba mantener el carácter civil de sus miembros. Sus elementos juraban en presencia de un capellán defender la Independencia y el sistema de gobierno, conservar el orden interno y obedecer a las autoridades. A excepción de cuando estuviesen en servicio, se les prohibía el uso de uniforme. Los hombres de la Guardia Nacional favorecían la autoridad civil sobre la militar, la distrital sobre la local y la estatal sobre la federal. Sin embargo, en épocas de paz, tenían prohibido reunirse o movilizarse sin expresa orden de autoridad civil. Los guardias elegían a sus propios oficiales, algo que reflejaba el carácter democrático e igualitario y que enfatizaba la idea del ciudadano libre.⁴⁴

Desde 1855, la Guardia Nacional dependió de los gobernadores y no directamente de la Secretaría de Guerra, esto a la larga ayudó al fortalecimiento de los cacicazgos locales y regionales. Durante la Revolución de Ayutla y la Guerra de Tres Años, los soldados de la Guardia Nacional formaron el grueso del ejército liberal, en tanto que los regulares combatieron bajo la bandera de los conservadores. Esto llevó al bando triunfante liberal a considerar que el ejército regular debía suprimirse y que su lugar lo ocupara la Guardia Nacional. El Gral. González Ortega llegó a dictar la siguiente orden:

Considerando que el Ejército Mexicano que se ha denominado permanente ha sido la rémora de todo adelanto social en nuestra Patria desde nuestra organización que se le ha dado y no ha servido en el largo período de cuarenta años sino para trastornar constantemente el orden público, guiado por intereses puramente personales... en uso de las facultades de que me hallo investido he tenido a bien decretar la siguiente:

Art. 1º. Queda dado de baja el Ejército Permanente que haya empuñando las armas o rebelándose contra la Constitución Política de la República. Este se substituirá para cuidar los puertos y fronteras con los Cuerpos permanentes que existen en el Ejército Federal...⁴⁵

La Guardia Nacional tuvo un papel preponderante en la lucha contra la Intervención y el Imperio, y fue la fuerza que llevó a Porfirio Díaz a poder con la Revolución de Tuxtepec. Sin embargo, cuando éste se consolidó, vio en ella un peligro para la continuidad de su mandato y en 1884 ordenó su reducción al integrarla como una contingente auxiliar del Ejército Federal.

En algunos casos, la relación entre la Guardia Nacional y las comunidades fue muy cercana. Para algunos pueblos de la sierra norte de Puebla como Xochiapulco, Cuahugtic, y Zacapoaxtla la Guardia tuvo mucho prestigio y sus soldados jugaron un papel importante en el triunfo de la causa liberal y la derrota de la Intervención. Además de evitarles la odiada leva del Ejército

⁴⁴ Thompson, 1990: 35-36.

⁴⁵ *Historia documental militar de la Intervención Francesa en México...*: 35.

Federal, ser guardia ofrecía a los serranos servir cerca de sus pueblos y cierta inmunidad fiscal y legal.⁴⁶ El responsable de organizar la guardia en dicha zona fue un político liberal, indio de pura cepa, Juan N. Méndez, quien supo combinar muy bien su conocimiento de la zona y del carácter de los indígenas con su habilidad política y mercantil.⁴⁷

Méndez sabía de la importancia de la música en la vida ceremonial de las comunidades y apoyó a las bandas, llamadas en la zona “cuerpos filarmónicos”. Tras la derrota de los franceses, hubo una proliferación de bandas en toda la Sierra. El apoyo de los políticos a *los cuerpos filarmónicos* también tenía el objetivo de restar poder a la iglesia la cual mandaba sobre la vida ceremonial de la comunidad.⁴⁸

Probablemente este tipo de relación entre comunidad, guardia civil, jefe político y banda de música se repitió en otras partes del país. El caso de Puebla arriba citado es paradigmático de las relaciones clientelares y de los cambios que se dieron con el ascenso de los liberales al poder. Algunas partes de este esquema debieron haber sido semejantes a las de la Revolución de 1910. Los revolucionarios sólo siguieron el modelo de la Guardia Nacional donde sus padres y abuelos habían combatido.

2.3 TOQUES DEL EJÉRCITO

La reglamentación de los toques del ejército fue una preocupación constante para la Secretaría de Guerra, y a lo largo del siglo se emitieron toda una serie de disposiciones tratando de uniformarlos. Por lo tanto, no puede dejarse de lado la importancia de las órdenes que se daban con los tambores, clarines, cornetas y trompetas, ya que de ellos podía depender el triunfo o la derrota en una batalla.⁴⁹

Naturalmente debía haber dos tipos de reglamentos: uno para la infantería, otro para la caballería, y en los primeros años estos debieron haber estado basados en los toques del ejército español. Desde el primer año del periodo independiente, en 1821, se editó un reglamento para el

⁴⁶ Thomson, 1990: 40 -48.

⁴⁷ Ibid: 48-51.

⁴⁸ Ibid: 52-55.

⁴⁹ Desde el punto de vista musical, muchas obras musicales de corte marcial (principalmente marchas) utilizaban estos toques como parte de su material melódico, y más aun en las obras de batalla de las que hemos hechos referencia en el capítulo 2.

ejercicio y maniobras de la Infantería. En él se establecían quince toques para tambores y pífanos, (estos después serían dados por corneta):

1. Cuando toda la infantería que estuviere en un mismo parage, bien sea en guarnición, cuartel, o campo, hubiere de tomar las armas para marcha, revista, ejercicio, o cualquiera otra función, se tocará por prevención la *general*.
2. El toque de *asamblea* servirá para que las tropas que han de formarse tomen las armas.
3. El toque de *tropa* tendrá su uso después de la *asamblea*, cuando las compañías hayan de salir de sus tiendas en un campo, y en guarnición o cuartel del puesto de unión de cada una para formar el batallón; y cuando los tambores con el destacamento o escolta acompañen las banderas para llevarlas al batallón o retirarlas.
4. Siempre que cualquiera tropa marche con la formalidad correspondiente, tocarán *marcha* los tambores que haya en ella; y si es tropa de granaderos, usarán entonces de la *marcha granadera*. Se tocará la *marcha* y no la *general*, cuando solo sea un regimiento o batallón el que haya de marchar, y haya otros cuerpos en la guarnición, cuartel o campo.
5. El toque de *alto* servirá de señal para suspender su marcha toda la tropa que se halle en movimiento.
6. El toque de retreta servirá a la hora en que en campaña señale el general, y en guarnición y cuartel a la que determina la ordenanza, para que se retiren a sus tiendas, cuarteles o alojamientos los soldados que aun no se hubiesen recogido.
7. El *bando*, para publicar las ordenes, penas o providencias que el que mande las armas dispusiere hacer entender para notoriedad solemne en esta forma.
8. La *llamada* regularmente tiene su uso para avisar a la tropa que acuda a tomar las armas, poniéndose cada soldado al pie de la suya, cuando las tiene arrimadas, en tierra o en pabellones; y para llamar a los soldados y paisanos que estén fuera de una plaza, cuando se han de cerrar las puertas de ella.
9. El toque de *misa* servirá de señal para que los soldados acudan a oír la donde se haya prevenido la orden.
10. La *oración* se tocará cuando la señalsen en cuartel la campana más inmediata al parage en que estuviere acuartelado el regimiento; pero en una plaza debe tocar primero el tambor de la guardia principal, sirviendo para todo de gobierno a las demás guardias que tengan tambor, incluso las de prevención de los cuarteles.
11. La *orden* se tocará siempre que se ha de llamar a los individuos o cuerpos entre quienes debe distribuirse.
12. El toque de *fagina* sonará cuando la tropa vaya a hacerla, y marche a otros trabajos semejantes.
13. La *diana* se tocará al romper el día.
14. El *calacuerda* o *ataque*, cuando al paso de ataque se marche con bayoneta calada al enemigo.
15. En los ejercicios no se usará de toques de caja para las evoluciones; y solo en los de batallón podrá el que le mande hacer tocar algunos compases al tambor de ordenes, para uniformar el paso de algunas compañías que se hubiesen desigualado. Pero para llamar la atención de la tropa cuando se halla en descanso, o para hacer cesar los fuegos, se tocará un redoble corto, que repetirán todos los tambores que hubiesen en una línea.⁵⁰

En dicho Reglamento de 1821 se especificaba claramente la posición de los tambores y músicos tanto para el combate y ejercicios (orden de batalla) como el desfile (orden de parada). En el primero se señalaba que

⁵⁰ Reglamento para el ejercicio y maniobras de la infantería, 1821: 1-3.

- 20 Los tambores de cada batallón, formados en una o dos filas, se colocarán a quince pasos detrás de la primera mitad de la cuarta compañía de fusileros. Los músicos en una dos filas detrás de los tambores del primer batallón.⁵¹

En el caso de los desfiles, había dos posiciones: en la columna de maniobra se colocaba a la altura de la primer mitad de la quinta compañía de su batallón; en el columna de camino, a la cabeza de sus batallones respectivos.⁵² A su vez se indican las señales que el Tambor Mayor de regimiento haría con su bastón para ordenar los toques de caja; por ejemplo

El brazo derecho extendido horizontalmente sobre la derecha, agarrando el bastón a un palmo, y manteniéndole perpendicular con la punta hacia el suelo será señal de *General* a compás regular.⁵³ La *Oración* se indicará quitándose con la mano izquierda el sombrero y cubriéndolo con él el puño del bastón.

El resto de las quince órdenes seguían un sistema semejante. Por último se indicaba como los tambores debían poner caja en tierra y levantarla.⁵⁴

Años después, en 1824, se emitió un reglamento para los movimientos de caballería. Las órdenes eran dadas con el clarín y consistían en una combinación de dos o tres toques, siempre utilizando el de atención:

Atención y marcha: que marchen de frente.

Atención y alto: que lo ejecuten.

Atención y derecha: que ganen terreno a la derecha.

Atención e izquierda: que ganen terreno a la izquierda.

Atención y retreta: que se retiren.

Atención y tres puntos altos: que rompan el fuego.

Atención y tres puntos bajos: alto el fuego.

Atención, trote (o galope): que lo ejecuten.

Atención y degüello: que carguen al sable.

Atención, derecha e izquierda: que se corran a derecha e izquierda para tomar más extensión.

Atención y orden: que venga a tomar la orden el segundo.

Atención y llamada: que se reúnan al escuadrón.

Atención y vanguardia: que den frente a los enemigos.

Atención y tres puntos bajos derecha o izquierda: que los tiradores se hagan a derecha e izquierda para dejar libre el frente del escuadrón.

Atención y vanguardia: que los tiradores hagan alto y frente.

Atención y llamada de honor: que se reúnan los tiradores al centro o hilera de dirección.

⁵¹ Idem: 9.

⁵² Idem: 174.

⁵³ Idem: 174.

⁵⁴ Idem: 174-179.

Atención y un punto bajo: primera guerrilla.

Atención y dos puntos bajos: segunda guerrilla.⁵⁵

En 1841 apareció un nuevo texto para la infantería ligera el cual, como otros manuales para el ejército, debía pasar por el análisis de una comisión habilitada ex-profeso. Esta obra era importante, ya que según la comisión se adaptaba a las particularidades del ejército mexicano. Otra de las ventajas era que

reducía aquella multitud de toques de tan difícil inteligencia para el soldado, como de ejecución para la trompeta, a solamente diez de maniobra y nueve de avisos: en segundo, porque estos toques son todos de cuartel y análogos al movimiento que se indica con ellos, y por consiguiente de facilísima comprensión, y de difícil o casi imposible olvido por oírlos el soldado todos los días y saber sus objetos.⁵⁶

Las maniobras de esta arma, que por su naturaleza combatía en orden extendido, se llevaban a cabo por medio de la combinación de diez toques básicos: *atención, dispersión, fuego, marcha, retirada, derecha, izquierda, reunión, paso veloz y alto*, más diez toques de avisos: Por ejemplo, el toque de fuego y marcha significaba "fuego ganando terreno".⁵⁷



Toques de maniobra en el Reglamento de 1841

⁵⁵ Idem: 52.

⁵⁶ *Instrucción para la Infantería del Ejército Mexicano*, 1841: 3.

⁵⁷ Idem: 20-23.

Una parte substancial era la cadencia de marcha, la cual era marcada por los tambores. La velocidad normal para infantería a paso de camino era de 76 pasos o 60 varas por minuto; a paso redoblado 100 pasos o 80 varas; a paso de carrera 200 pasos o 155 a 160 varas por minuto; la caballería al paso, 120; al trote 180 pasos o 235 varas, y al galope 100 tiempos de 385 varas por minuto.⁵⁸

Tras los desastres de la guerra contra Estados Unidos y las constantes amenazas que se cernían sobre la nación, se inició desde fines de los cuarenta y sobre todo en los cincuenta una reestructuración general del ejército y la milicia; ejemplo de ello fue el *Reglamento para el ejercicio y maniobras de la infantería aprobado por su alteza serenísima el general presidente* de 1854, el cual en lo relativo a los toques, se basaba en las disposiciones del Reglamento de 1821. En su Título I, capítulo I, Artículo I señalaba que los toques de caja debían ser: *Generala, Asamblea, Llamada, Tropa, Marcha, Ataque, Diana, Bando, Fagina, Orden, Oración, Retreta, Redoble*.⁵⁹

En el artículo II se explicaban la aplicación de los toques que en esencia es semejante al de 1821:

1. El toque de generala se usará únicamente cuando todos los militares deban acudir con la mayor prontitud a tomar las armas.
2. El de asamblea servirá para que las tropas que han de formarse, tomen las armas.
3. El de llamada, para que la tropa acuda al pie de sus armas o donde debe reunirse sin ellas.
4. El de tropa después de llamada, servirá cuando las compañías hayan de salir de sus tiendas en un campo, y en guarnición o cuartel del punto de reunión de cada una, para formar el batallón; también se usará para conducir las banderas.
5. El de marcha lo tocarán los tambores de toda tropa que marche con la formalidad correspondiente.
6. El de ataque, cuando cerca del enemigo se marche hacia él en este orden hasta cruzar bayonetas o arrancarle la victoria.
7. El de diana se tocará al romper el día para que la tropa se levante.
8. El de bando se usará para publicar las [p. 7] órdenes, penas o providencias que el que mande las armas dispusiese hacer entender para notoriedad solemne.
9. El de fagina servirá para que las compañías se separen del batallón y se dirijan a sus tiendas o alojamientos.
10. El de orden se tocará siempre que se haya de llamar a los individuos que deban tomarla.
11. El de oración se usará para que la tropa la rece.

⁵⁸ Nieto-Brown, 1958: 7.

⁵⁹ *Reglamento para el ejercicio y maniobras de la infantería aprobado por su alteza serenísima el general presidente* de 1854: 5

12. El de retreta servirá para que se retiren a sus tiendas, cuarteles o alojamientos los soldados que aun no lo hubieran hecho; servirá también para marcar la orden de retirada en los casos que se juzgare conveniente.
13. El de redoble servirá para que la tropa preste atención a lo que se vaya a mandar; para que cese el fuego cuando se este haciendo, y para que la banda de tambores cese de tocar.⁶⁰

Por último, en el artículo III se mencionan las señales que hará el tambor mayor con el bastón para indicar cada uno de los toques, y que son las mismas que menciona el citado Reglamento de 1821.

14. *Generala*. Pondrá el brazo derecho estendido horizontalmente sobre su costado, tomando el bastón por debajo de su puño, manteniéndole perpendicular con la punta hacia el suelo y la mano con las uñas hacia la espalda. (...)

17. *Tropa*. Colocará el bastón horizontalmente a la altura de las cejas, un palmo distante de ellas y con la punta hacia la izquierda. (...)

21. *Diana*. Llevará el bastón debajo del braza izquierdo con la punta hacia atrás. (...)

25. *Oración*. La significará con el brazo derecho doblado, la mano a la altura de la visera de chacó y el bastón perpendicular con la punta hacia abajo.

26. *Retreta*. Llevará el bastón debajo del brazo derecho con la punta hacia la espalda.⁶¹

A pesar de la repetidas disposiciones para mantener la uniformidad de los toques, esto no se lograba e incluso se prohibió, tras el triunfo de la República, se usaran toques del ejército francés como puede verse en esta circular del ejército de 1867.

El ciudadano general en jefe me ha prevenido se haga saber por la orden general...

Me previene también haba saber que desde hoy queda prohibido que las bandas de música del ejército usen toques militares franceses u otros, que deberán sujetarse a los de ordenanza en el concepto de que si se notase la falta de cumplimiento a esta disposición, será suspendido de su empleo hasta nueva orden el jefe del cuerpo en que se permita.⁶²

La reglamentación de los toques sólo fue efectiva hasta el porfiriato, como veremos en el capítulo siguiente. Pero una parte importante era como actuaban los músicos en el combate, tanto los de ordenanza como los de armonía. Esto es lo que veremos a continuación.

3. LOS MÚSICOS EN LA GUERRA

Se puede decir que todavía que hasta las guerras del siglo XIX se permitía cierto pacto de caballeros entre los combatientes, ya que las convenciones y costumbres guerreras eran más respetadas que en los conflictos armados del siglo XX. En algunos casos, los oficiales capturados podían quedar libres tan sólo empeñando su palabra de no volver a combatir al enemigo. Todo

⁶⁰ Idem: 6

⁶¹ *Reglamento para el ejercicio y maniobras de la infantería aprobado por su alteza serenísima el general presidente. Tomo I. Comprende la instrucción del recluta y la compañía*, 1854: 8-9.

⁶² *El Monitor Republicano*, Gacetilla 9 de julio, 1867

esto era producto de varios factores: en principio, la infantería luchaba en orden cerrado, y eran comunes los combates cuerpo a cuerpo; aquí la habilidad, la destreza y el valor personal podían ser demostrados en la lucha, a diferencia de las guerras del siglo XX, donde la muerte era más impersonal y los soldados prácticamente no ven al enemigo. Además, la oficialidad en el XIX provenía en muchos casos de las clases altas, por lo cual en cierta medida poseían algunos valores comunes y, a pesar de combatir en lados contrarios, se manifestaban mutuo respeto.

Lo anterior puede aplicarse también a las guerras civiles y extranjeras que México padeció durante el XIX (tan sólo entre 1857 y 1867 se libraron 1780 acciones de armas⁶³). En general, como se acaba de mencionar, se mantenía el orden cerrado en infantería y la artillería era considerada más como una preparación para el ataque que como la fuerza principal. En estas épocas cuando la comunicación entre las unidades se hacía en base a correos y las instrucciones eran dadas por trompetas, clarines y tambores, su importancia era mayúscula.

En ocasiones los cornetas utilizaban sus instrumentos para burlarse del enemigo. En el combate de Guadalajara en 1852 (narrado por el coronel Manuel Balbontín, durante la rebelión que terminó derrocando a Arista), el General en Jefe de los sitiadores ordenó una maniobra de distracción y "pidió que se escogiese un oficial *travieso* que con una guerrilla hiciera *santiaguitos*⁶⁴, llamando la atención por varias partes con gran algazara y burlescos toques de corneta".⁶⁵ El ataque posterior a la distracción no tuvo el éxito deseado y los cornetas de los sublevados respondieron entonaban el estribillo de una canción popular "el torito ni entra ni nada".⁶⁶ Más aún, para mayor desgracia de los atacantes, en la plaza "todo era bulla y alegría, que aumentaban lo alegres toques de la diana que las bandas y las músicas de los cuerpos paseando por las calles trasmitían a los sitiadores por el vehículo del aire".⁶⁷ Finalmente Balbontín cuenta que cuando se retiraron, el enemigo lo festejó tocando las cornetas el ya citado "torito".⁶⁸

Como hemos visto era común que los músicos acompañaran a la tropa hasta el frente mismo (acabamos de ver en el Reglamento de infantería de 1821 que en el orden de batalla los músicos

⁶³ Hefter, 1962: 9.

⁶⁴ Seguramente se refiere a gritos para asustar al enemigo. Este término proviene de la invocación que los soldados españoles hacían a "Santiago" en su lucha contra los moros. v. *Diccionario de la Lengua Castellana*, 3ª Ed., Madrid, 1791: 750

⁶⁵ Balbontín, 1896: 41.

⁶⁶ Ibid: 42.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid: 46.

estarían detrás de los tambores del primer batallón), y ahí tocaran sus piezas. Esto servía tanto para festejar la victoria como para enfurecer al enemigo. Así sucedió durante las operaciones militares en Oaxaca en 1860, cuando las fuerzas juaristas sabedoras que Miramón se había retirado de Veracruz se prepararon para celebrar la noticia. Para tal fin sacaron de las iglesias gran número de faroles y subieron a los cerros. Una vez oscurecido, las prendieron, en tanto que la banda de música se paseaba tocando "Los Cangrejos", pieza ofensiva para los conservadores.⁶⁹

Tocar marchas e himnos durante el combate tenía un efecto inmediato en la moral de los combatientes, y en más de una ocasión la música ayudó en la derrota del enemigo. Así lo cuenta el Gral. republicano Miguel Negrete en su acción contra los imperialistas en la Angostura a mediados de 1865.

Cuando las guerrillas enemigas estaban a corta distancia, y las columnas a las de tiro de rifle de la fortificación, mandé hacer fuego a la artillería. Al mismo tiempo, la música tocó el Himno Nacional, y en toda la línea estalló el entusiasmo de nuestros soldados quienes se levantaron para ser testigos del completo desorden y de la precipitada fuga del enemigo.⁷⁰

Durante el sitio de Querétaro en 1867, uno de los actores principales, el general Sóstenes Rocha, da cuenta de una acción semejante donde la banda siguió tocando en pleno combate.

Cuando a la cabeza de mi infantería llegó al terreno de la acción, todavía estaba el 6º batallón formado en cuadro, rodeado de cadáveres de hombres y de caballos y con su música en el centro que tocaba el Himno Nacional. Hice que mis soldados vitoreasen al paso a aquel bizarro cuerpo que incorporé inmediatamente a mis fuerzas.⁷¹

Es interesante que en ambos casos la pieza que se tocó haya sido el Himno Nacional, ya que años antes la composición de Bocanegra y Nunó se había asociado a la dictadura santanista y no era del agrado de algunos liberales prominentes. El propio autor de la música, el catalán Jaime Nunó, cree que fue la guerra con Francia lo que provocó la popularización del Himno.

No estoy seguro de lo que aconteció después con el Himno, debido a que, por hacer caído el Gobierno de Santa-Anna, abandoné el país, para venir a los Estados Unidos. Creo que se hizo muy poco uso de él, pues, en mi opinión, se necesitaba, para hacerlo popular, un motivo; el que se presentó con la guerra que destronó al Emperador Maximiliano.

Según he oído decir, el Partido Liberal lo usó y cantó con fervor en todas las ocasiones para exaltar el valor de los soldados, y como el triunfo de dicho Partido puso el sello de Himno Nacional, como tal fue adoptado y se hizo popular.⁷²

⁶⁹ Ibid: 231-232.

⁷⁰ *Historia documental militar de la Intervención Francesa en México...*: 389.

⁷¹ Rocha, Sóstenes. "Apuntes históricos sobre el sitio de Querétaro", en Moreno, Daniel, 1982: 15.

⁷² Beltrán, 1939: 71-72.

Vale la pena hacer una paréntesis para hablar de la vida del músico catalán Jaime Nunó y de su relación con las bandas militares mexicanas. Este arribó a México procedente de Cuba en octubre de 1852 y se decía que tocaba "varios instrumentos con suma perfección"⁷³, aunque su especialidad era el cornetín de pistones.⁷⁴ Nunó había llegado a Cuba en 1851 como director de la banda del Regimiento de la Reina y ahí tuvo el encargo de organizar las músicas militares. El músico catalán llegó a ser amigo del general Manuel Concha, Gobernador y Capitán General de la Isla; sin embargo, en una ocasión, Concha le reclamó que estuviera fumando en su presencia. Nunó le respondió que por su carácter de capitán asimilado no estaba sujeto a la ordenanza militar, cuando no estuviese en servicio. El Capitán General amenazó con arrestarlo, no obstante todo quedó en una amonestación. Más tarde, el Regimiento se trasladó al interior de la Isla. Nunó se opuso a marchar con él y aprovechó para presentar su renuncia. Esta no fue aceptada, pero se le dio la opción de hacerse cargo de la banda del Cuerpo de Artillería estacionada en la Habana.⁷⁵ Probablemente estas diferencias con los militares españoles en Cuba hicieron que Nunó emigrara a México.

Santa-Anna había conocido a Nunó en Cuba. El dictador, una vez derrocado Arista, y habiéndoselo pedido que asumiera nuevamente la presidencia, invitó al músico catalán a México para que se encargara de las músicas militares. Aún antes que éste obtuviera el puesto, ya tenía a su cargo la escoleta de varias bandas en la capital, tal como se ve en el siguiente anuncio.

Orden General de la división del 19 al 20 de marzo de 1853... Debiendo verificarse una serenata para celebrar la elección de presidente de la República, dispone el Exmo. Sr. General en jefe que las bandas y músicas de los cuerpos de la división se reúnan en el cuartel del Batallón de Artillería de Mina para las escoletas que deben tener bajo la dirección de D, Jaime Nunó.⁷⁶

En principio Nunó recibió el nombramiento de capitán de la milicia activa, y después se le concedió el retiro tal como se ve en el documento siguiente:

Antonio López de Santa, Anna, Benemérito del Patria General de División, Gran Maestro de la Nacional y distinguida Orden de Guadalupe, Caballero Gran Cruz de la Real y distinguida Orden Española de Carlos III, y Presidente de la República Mexicana.

En atención al mérito y servicios, y a que no se halla en disposición de continuar en la carrera de las armas, le concedo retiro, con goce de fuero y uso de uniforme, en clase de Capitán de Infantería de milicia activa, a don Jaime Nunó, con el haber mensual de pesos, que le corresponden, conforme y por haber servidoaños. El Comandante General, a quien toque, pondrá el *cúmplase*, y el Jefe de Hacienda Nacional dará la

⁷³ *El Orden*, Noticias Varias 7 octubre, 1852

⁷⁴ Beltrán, 1939: 115.

⁷⁵ Ibid: 115-116.

⁷⁶ *El Orden*, Noticias Varias 10 de marzo 1853.

orden necesaria para que se tome razón de este despacho, en la Contaduría Mayor y demás oficinas a que corresponde.

Palacio de Gobierno General, en México, a 6 de febrero de 1854, cuadragésimo cuarto de la Independencia y trigésimo tercero de la Libertad. A. L. de Santa Anna. Rúbrica.⁷⁷

A los pocos días, se le nombró director de Bandas y Músicas militares, según se lee en la siguiente circular.

Al Exmo. S. Comandante del Distrito, digo, con esta fecha, lo que copio: E. S. Habiéndose servido el Supremo Gobierno, nombrar Director de Bandas y Músicas Militares, al Capitán retirado de milicia activa, don Jaime Nunó, tengo el honor de comunicarlo a V. E., para su conocimiento, y a fin de que se sirva mandar se le dé a reconocer en la orden general, como, asimismo, que, desde el día primero del entrante marzo, se hallen, en el día, de 6 a 8 de la mañana, las Bandas y Músicas de los Cuerpos, para dar principio a la instrucción. Lo que traslado a usted, para su inteligencia y efectos correspondientes. Dios y Libertad. Méjico, febrero 24 de 1854. Al capitán, D. Jaime Nunó.⁷⁸

El nombramiento de Nunó causó malestar ya que se consideraba que en México había músicos capaces para ocupar dicho puesto. En una carta dirigida al diario "El Siglo XIX", varios objetaron el nombramiento, y a la vez propusieron que este fuera por concurso público. En particular trataban de enfrentar -musicalmente hablando- a dos directores: los hermanos José María y Luis Pérez de León con el músico catalán. La carta era la siguiente:

México, 26 de enero de 1854. Sres. Redactores de "El Siglo XIX". Como hemos oído hablar en un sentido muy favorable, del señor don Jaime Nunó, nombrado hace poco director de músicas militares, creemos que los profesores mexicanos que se han dedicado a ese ramo del arte, estarán dispuestos a probar sus fuerzas para salir airosos o quedar honrosamente vencidos por el señor Nunó; y así desearíamos saber si los señores don José María y don Luis Pérez de León están dispuestos a competir con el señor Nunó, improvisando en poco tiempo y a vista del público, una composición para orquesta militar, sujetándola después al voto de los músicos más inteligentes que se encuentren en la capital. Por medio de "El Siglo XIX", esperamos, señores Redactores, que ustedes nos permitan publicar estas líneas, esperando la respuesta de los señores Pérez de León. Somos de ustedes seguros servidores. Varios vecinos.⁷⁹

Dos de los referidos en la carta, los Pérez de León, respondieron que estaban de acuerdo con el desafío y respondieron de esta manera:

México, 27 de enero de 1854. Señores Redactores. Hemos leído el artículo que en el diario de ustedes publicaron varios mexicanos, acerca del señor Nunó, proponiendo que entremos en competencia con él, improvisando una pieza para orquesta militar. Aceptamos, desde luego, esta proposición, siempre que no la rechace el señor Nunó. Dejamos a dicho señor la elección de la banda militar que toque las piezas improvisadas. Cada cual compondrá su pieza a vista del público y la que merezca la aprobación de los inteligentes, será dedicada a S. A. S., el Presidente de la República. Aguardamos, pues, que el señor Nunó se sirva decir, por medio de "El Siglo" o de cualquier otro periódico, si acepta o no esta competencia. Somos de ustedes seguros servidores, Q. B. SS. MM. José María Pérez de León. Luis Pérez de León.⁸⁰

⁷⁷ Cit. en Beltrán, 1939: 117-118.

⁷⁸ Ibid: 118.

⁷⁹ Ibid: 118-119.

⁸⁰ Ibid.

Al parecer Nunó no aceptó el reto, ya que por esos días había aparecido la convocatoria para componer la música del Himno Nacional y consideró más importante dedicarse a la composición que podría acompañar la letra de Francisco González Bocanegra. Una vez declarado ganador, Nunó se puso a la tarea de instrumentar el Himno, tanto para las músicas militares como para las orquestas de teatro. Es interesante que hubiese entregado un total de 230 ejemplares para repartir entre las bandas.⁸¹ De ahí que Gerónimo Baqueiro Foster considere que poco antes de la Revolución de Ayutla había 230 músicas militares.⁸² Finalmente Nunó abandonó el país a la caída de Santa-Anna, aunque regresó a fines de siglo para una serie de homenajes, como veremos en el capítulo 6º.

Como hemos dicho, algunos liberales no utilizaban el himno de Nunó y Bocanegra, y en particular el presidente Juárez prefería para sus actos oficiales la marcha "Zaragoza" de Aniceto Ortega. (1825-1875), escrita en 1867.⁸³ Dicha obra fue compuesta por Ortega a petición de la *Sociedad Filarmónica Mexicana* para sustituir al himno santanista. Se estrenó el 1º de octubre de 1867 en una larga función junto a otra obra de Ortega titulada *Marcha Republicana*. Estas fueron ejecutadas por orquesta, banda y 10 pianos a cuarenta manos, todos bajo la dirección del autor.⁸⁴ Más aún, el propio presidente Juárez hizo tocar la *Marcha Zaragoza* en funciones de Himno Nacional en una recepción diplomática.⁸⁵ Sin embargo, hemos visto que la obra de Nunó y Bocanegra sí era utilizada por las bandas militares republicanas durante la guerra contra los franceses y por tal motivo continuaron tocándola. Por ejemplo, en Morelia, en 1867, la victoria sobre el Imperio se festejó con un impresionante desfile en el cual se reunieron todas las bandas, y al entrar la vanguardia de la columna militar tocaron al unísono el Himno Nacional.⁸⁶

Se puede oír
la marcha
Zaragoza en
CD3-1

⁸¹ Ibid: 46.

⁸² Baqueiro Foster, 1954, N° 361: 14. En ese mismo artículo Baqueiro, hablando de Santa Anna, señala: "Y ninguno de los gobernantes dejó tanta protección a las músicas y estimuló su desenvolvimiento como este militar de tan extraño temperamento", sin embargo no aporta más datos.

⁸³ Garrido, 1981: 28. Aniceto Ortega también compuso una marcha dedicada a Vicente Riva Palacio. Moreno Rivas, 1986: 44.

⁸⁴ Romero, 1958: 388-389.

⁸⁵ Romero, 1955: 478.

⁸⁶ Tavera Alfaro, 1988, t. I: 26.

The image shows the first page of the musical score for the National Anthem of Mexico, as it appeared in 1854. The score is written for a military band and includes parts for the following instruments: OCTABINO EN Re, REQUINTO EN MI, CLARINETE PRINCIPAL, CLARINETES 1º EN SI, CLARINETES 2º EN SI, CLARINETES 3º EN SI, BUGLES EN SI, PISTONES EN SI, CORNOS 1º EN MI, CORNOS 2º EN MI, SAXORNS EN MI ALTO, BARITONOS EN SI, TROMBONES EN DO, FICLES 1º EN DO, FICLES 2º EN SI, CONTRABAJOS EN MI, CAJA, REDOBLANTE, and GRAN CASSA. The score is in 2/4 time and is marked with a tempo of 'Allegro'. The title 'HIMNO' is prominently displayed at the top, with 'BANDA MILITAR.' and 'J. NUNO' also visible.

Primera página del Himno Nacional con la instrumentación de 1854

Fue con Sebastián Lerdo de Tejada que el Himno se volvió a tocar en los actos presidenciales.⁸⁷ Además de este, el repertorio de música dedicada a recordar la guerra contra el invasor fue parte primordial de la bandas militares. En Morelia la Banda de Caballería de Seguridad Pública del Estado ejecutaba los jueves por la noche en la Plaza de los Mártires piezas como el *Himno a Juárez* y la *Mamá Carlota*.⁸⁸

Regresando al tema de la música en la guerra, era natural que las victorias fueran festejadas con la banda de alientos. Una de las fechas más importantes para el Ejército Mexicano fue el 5 de mayo de 1862. En esa ocasión se tocó un género que empezaba a tener presencia: la danza habanera.

Día 7 de mayo.

El General Zaragoza, por la tarde, dirigió una sentida y elocuente proclama á la valiente brigada de Guanajuato, que llegó ayer a las órdenes del general Antillon. A las cinco de la tarde, el Gefe de nuestro ejército salió á reconocer un campamento, y ninguna novedad observó respecto del enemigo, el cual permanece como en la mañana de hoy. El general se ocupó en dictar algunas providencias para el mejor servicio de

⁸⁷ Romero, 1958: 389.

⁸⁸ Tavera Alfaro, 1988, t. II:238.

las fuerzas que manda. Por la noche, tres bandas de música de la brigada de Guanajuato vinieron, a felicitar al General en Gefe, por el espléndido triunfo del 5 de mayo, y le tocaron esquisitas piezas, siendo las más hermosas unas danzas habaneras que tienen tan agradable armonía.⁸⁹

Día 8 de mayo.

El General Zaragoza ordenó al general Álvarez que fuese a su retaguardia con la brigada de su mando. Y en nuestro campamento se comenzaron a tocar dianas, y en los semblantes de los soldados mejicanos, que a pecho descubierto en su mayor parte tuvieron la gloria de vencer a los vencedores de Sebastopol, se traslucía el regocijo, el gozo, la satisfacción. El entusiasta general Tapia, comandante militar del Estado, hizo también las mismas demostraciones: en la plaza se oyeron disparos de artillería, cohetes, repiques a vuelo; y nuestros soldados sacaron paseos por las calles con sus bandas de música, dirigiendo vivas a la Patria y al Gral. Zaragoza.⁹⁰

Tras el peregrinar del Gobierno de la República por el norte del país entre 1863 y 1867, este finalmente regresó a la capital. La recepción al presidente Juárez y su gabinete y el desfile militar fue grandioso, aunque como se verá dominaron las fuerzas de Oaxaca las que habían participado en la toma de la capital. La contribución de las bandas militares fue la siguiente:

Recepción del Presidente. He aquí como la describe el *Comercial Record* de ayer: “Antes de ayer fue un día de gala en la capital. El programa para la recepción del C. Presidente D. Benito Juárez, de Oajaca, fue arreglado previamente por una comisión...

La comitiva se formó en el *Paseo* [de Bucareli] y se dirigió hacia la ciudad... El orden de la procesión era el siguiente. [subrayamos la participación de las bandas].

50 caballos

300 hombres y chico formando un vóctor.

10 carruajes conducidos por caballos.

El presidente con sus ministros Lerdo, Iglesias y Mejía, en una carretela abirta, tirada por dos troncos de caballos prietos.

El General Porfirio Díaz a la cabeza de las siguientes tropas, que forman parte del ejército de Oriente.

El 1º. de Oajaca, infantería, 500 hombres.

El 2º id. id. 400.

El 3º id. id. 400.

El lijero de Oaxaca 250.

5º de Voluntarios 250

Banda 24 instrumentos

6º de Voluntarios 400

Banda de 17 instrumentos

7º de Voluntarios 400

Música Militar

Música austriaca de caballería [?]⁹¹

⁸⁹ *Historia documental militar de la Intervención Francesa en México....*: 96

⁹⁰ Ibid: 98.

⁹¹ Probablemente se refiera a un tipo de instrumentación especial.

Primer batallón de infantería regular, 400

General Riva Palacio con ocho ayudantes.

Banda del 3° de Voluntarios de Oajaca, 24 instrumentos

Escolta del General

30 hombres de caballería chinaca

Banda de Caballería

1° de Caballería

Charanga⁹²

El usar niños o muchachos como pífanos, cornetas y tambores era una práctica común, tanto en los ejércitos mexicanos, latinoamericanos en general, así como europeos, tal como se podrá advertir en varios de los grabados, pinturas y fotografías que ilustran este trabajo.⁹³ La costumbre era muy antigua y persistió en México hasta las primeras décadas del siglo XX. Estos, al igual que los adultos, eran integrados al ejército por reclutamiento forzado, la leva; aunque en muchas ocasiones los banderos eran hijos de soldados. En otros, la natural alarma de los padres hacia que buscarán intermediarios para solicitar la liberación de sus hijos, que en este caso fue Guillermo Prieto quien en una carta al Secretario del gobierno de Oaxaca dice:

En el cuartel del C. coronel Quesada, cogieron de leva a un niño que no tiene aún nueve años diz que para corneta, y su familia me ha visto rogándome, como ruego a usted, se ponga libre al muchacho.

El muchacho se llama Juan García. Escuche usted su buen corazón y haga un bien a su familia desgraciada.

De usted, afmo. S.S. Q. B. S. M.

*Guillermo Prieto*⁹⁴

El engaño es una táctica común en la guerra y los jefes se valían de cualquier artimaña con tal de confundir al enemigo. En este caso el hermano de Porfirio Díaz, Félix, utilizó las trompetas de caballería para fingir que contaba con elementos de esa arma. De este modo el ataque a Ixtepeji, Oaxaca, durante la Guerra de Tres Años, fue un éxito, y cuando el enemigo se dio cuenta de la mentira ya era muy tarde.

15 de mayo de 1860

El día 14 de mayo de 1860 vine a Ixtlán y en la madrugada siguiente salí para atacar a Trejo que estaba en Ixtepeji, y aunque el día anterior se nos había desertado don Vicente Ramos con toda su caballería, como tomó

⁹² *El Monitor Republicano* Gacetilla, 20 de julio, 1867.

⁹³ En Argentina se emitieron varios decretos que establecían que los jóvenes vagos o pobres fueran destinados a las bandas lisas. Incluso, en Santa Fe, a mediados del XIX, dice Lina Beck-Bernard: “la banda... reemplaza a lo que en Europa se llamaría pena de galeras. En este país se condena a tantos años de clarinete o de bajón”. En “Bandas, Argentina”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 1999, p. 139.

⁹⁴ *Archivo del Gral. Porfirio Díaz*, 1949, Vol. IV: 27.

camino por dentro de la Sierra, para salir a la cañada de Cuicatlán por el rancho del Cuajilote, el enemigo no podía tener noticia de que nos habíamos quedado sin caballería.

Mi hermano Félix, que como oficial de caballería tenía gran empeño en organizar algunos soldados de esa arma, había reunido cuatro o cinco hombres montados, casi todos trompetas, que él consideraba como base para su regimiento. En los momentos en que yo atacaba por la ermita de San Miguel al pueblo de Ixtepeji, él tomó al trote el camino de La Piedra de Lumbre para la Parada, por Las Animas, tocando degüello con sus clarines que era lo único que tenía disponible. Como el enemigo podía ver desde Ixtepeji algunas banderolas sobre la cerca del camino y oía una banda de caballería que tocaba degüello, comprendió que llegando aquella columna a Las Animas o a La Parada, le cortaban su retirada para Oaxaca; y creo que esto contribuyó mucho para que abandonara a Ixtepeji y se retirara hacia La Parada, que por otra parte era punto más defendible.

Ese movimiento inició su derrota sin que después pudiera remediarlo, no obstante la superioridad de sus fuerzas, y si al fin se desengañó de que no había caballería, era ya tarde para reparar la moral de sus soldados.

Después lo mandé flanquear con la compañía de Ixtepeji, por una vereda muy corta que es la del Cebollal, se la situé hasta la cumbre del Pinabete, donde él tendría que pasar dos horas después en su derrota.⁹⁵

En los partes de guerra era costumbre anotar, además del número de bajas, los prisioneros hechos al enemigo y el equipo capturado, y cuando lo había, los instrumentos musicales). En un informe que manifiesta las armas y demás pertrechos de guerra quitados al enemigo en la villa de Zacualtipán durante la guerra de Intervención aparecen 2 cajas de guerra, 6 clarines y 8 cornetas.

96

Una de las acciones de guerra más brillantes del lado republicano fue la batalla de Santa Gertudis en junio de 1866. En ella el Gral. Mariano Escobedo logró una importante victoria sobre los austriacos y los auxiliares mexicanos; el botín de guerra fue muy grande, y no dejan de mencionarse las cornetas y tambores de la banda.

Relación de la Artillería y municiones que le corresponden, utencilios, juegos de armas, carruajes de servicio, cartuchería y demás pertrechos de guerra; quitados al enemigo en las batallas de 16 del corriente. [...]

Ynstrumentos de Banda

Cornetas de Ynfanteria ... 27.

Yd de Yd austríacas ... 3.

Clarines ... 3.

Cajas de guerra 3.⁹⁷

En otras ocasiones, los instrumentos de una banda, como botín de guerra, era un buen pretexto para llevar a cabo acciones temerarias. El coronel Balbontín cuenta que durante la campaña sobre Puebla en 1856, al principio de la Guerra de Tres Años, una tropa de Guerrero que comandaba el Gral. Álvarez "Sabedores de que la música de un batallón enemigo estaba en

⁹⁵ Ibid: 111-112.

⁹⁶ *Historia documental militar de la Intervención Francesa en México....*: 228-229.

⁹⁷ Ibid: 523.

una casa de la calle de Cholula, entre ambas líneas, se propusieron ir a sacarla, volviendo provistos de bombo, chinesco, serpentones, etc.; pero esta audacia les costó el capitán de la escolta del General Ghilardi, que quedó muerto".⁹⁸

A pesar de la guerra que se libraba en Puebla en ese entonces, los soldados no dejaban de divertirse. Durante esa misma batalla alguna tropa de Guadalajara que ocupaban la Plaza de Toros simulaban una corrida; otros no quisieron ser menos y mientras tiroteaban al enemigo escenificaron en el Teatro del Progreso un "Don Juan Tenorio", aunque de vez en cuando pasaba una granada por el techo, pero "nadie le hacia caso". Otros oficiales que habían encontrado un piano en una casa tocaban y cantaban, al igual que otros soldados que entonaban con una guitarra la "Vida de Juan Soldado".⁹⁹

Al parecer, en ciertas ocasiones los músicos eran respetados y no recibían el mismo trato que las clases y oficiales, sino se les buscaba integrar a las fuerzas que los había capturado. Este pudo haber sido el caso de la banda del estado de Oaxaca que se fundó en 1868 con 43 elementos, algunos de ellos extranjeros que posiblemente llegaron con el ejército francés durante la Intervención¹⁰⁰ y cuyo director era un austriaco llamado Francisco Sakar.¹⁰¹ Durante el Imperio, en Tabasco existió una banda de música que dirigía un maestro de origen italiano apellidado Ronqueti, que tal vez haya llegado con Maximiliano. Además, en ese conjunto tocaban otros dos músicos italianos.¹⁰² En el pueblo de Tuxpan, Jalisco, los pobladores ocultaron a un director de banda francés de la persecución del ejército juarista a fines del Imperio.¹⁰³ Los músicos militares que caían en manos de los temibles cruzoob (los indígenas mayas que combatieron en la Guerra de Castas a mediados del siglo) recibían mejor trato. Eran llevados al centro ritual Chan de Santa Cruz, donde ejercían su trabajo, al grado que llegó a ser famosa la banda de músicos cautivos.¹⁰⁴

Además de la victoria, las bandas acompañaban otros eventos que para algunos sólo eran un acto de justicia, en tanto para otros una falta de toda consideración y miramiento. Tal fue el caso

⁹⁸ Balbontín, 1896: 74-75.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Notas al disco *Guelaguetza Oaxaqueña*, Peerless, LD 738-739.

¹⁰¹ Ramírez Bohórquez: 3.

¹⁰² Santamaría, 1952: XXXVIII.

¹⁰³ Stanford, 1984: 33.

¹⁰⁴ González, 1956: 304-305.

de la música que tocó afuera del teatro donde se juzgaba a Maximiliano.¹⁰⁵ Otro caso muy comentado en la época fue el fusilamiento en la plaza Santo Domingo de la Ciudad de México de Santiago Vidaurri, otrora defensor de la causa liberal y republicana, y después notable miembro del Imperio. Su muerte fue acompañada por la música de una banda, lo que molestó a varios republicanos, entre ellos a don Lorenzo Elíziaga, director del primer periódico liberal que se publicó tras la toma de la capital, quien dirigiéndose a Porfirio Díaz escribió:

No podemos dispensarnos de llamar la atención del ciudadano general en jefe, sobre un hecho horrible e indigno de una nación civilizada y de una causa tan santa como la nuestra; la fuerza que formaba el cuadro tenía su banda al frente y ésta ejecutó valeses, danzas, polkas y los cangrejos, mientras llegaba el ajusticiado. Después de concluido el momento fatal, la música empezó de nuevo a ejecutar piezas del mismo género hasta que se retiró al cuartel.¹⁰⁶

Durante todo el siglo y hasta la Revolución de 1910, la banda siguió acompañando a los soldados hasta el frente mismo de batalla, tanto en México como en el resto del mundo. Cuando en la literatura de la época se narra que la música marcial se escuchaba durante el combate, esto no es sólo metáfora. Los sonidos de la banda de viento se mezclaban con el de los cañones, fusiles y granadas.

4. LOS MÚSICOS DE CONTRATA

A diferencia de los trompetas, tambores, pífanos y clarines que siempre se mencionan en número y ubicación, no en todos los reglamentos se tomaba en cuenta la banda musical. Cuando se incluían, el número de elementos músicos era de doce y estaban inscritos, como era costumbre, a la Plana Mayor de cada regimiento. En tales casos, los directores de banda de música tenían el grado de capitán, ya sea en las milicias o en el ejército permanente. Los gastos que ocasionaba la música podían ser cubiertos de varias maneras; una era con el mismo presupuesto designado a la tropa; otra, que se pagara con impuestos especiales; la última, la más común, era que la oficialidad y tropa dieran una parte de sus sueldo para el sostenimiento de los músicos.

El número de músicos podía aumentarse con las contratas, o incluso (para los reglamentos que no consideraban los doce) que toda la banda fuera de contrata y pagada por los mismos oficiales y soldados. Esto ocasionaba que los músicos fueran utilizados para los fines personales

¹⁰⁵ Basch, Samuel. "Recuerdos de México" en Moreno, Daniel, 1982: 122.

¹⁰⁶ *Archivo del Gral. Porfirio Díaz*, 1949, Vol. III: 135.

de la oficialidad, lo cual, a pesar de las disposiciones en contra, era tolerado. Los otros músicos que pertenecían al regimiento y que eran pagados por el erario se llamaban “de plaza”.

Desde los primeros momentos de la época independiente hubo un interés por la música militar. En 1823 el Congreso Mexicano, para comenzar la reforma del Ejército Nacional, ordenó el arreglo de los cuerpos de infantería. El decreto en cuestión establecía doce batallones con nueve compañías de fusileros las que a su vez se dividirán en tres trozos o escuadras. Cada compañía tendría tres cornetas, y en la plana mayor habría un corneta mayor, un cabo de cornetas y doce individuos con el sueldo de tambores para música militar.¹⁰⁷ Tres años más tarde, en 1826, se establece que el sueldo de los tambores de infantería ya no existen por haberlos substituido los cornetas. Dicho sueldo debía pagarse a los músicos, que en número de doce formaban la banda.¹⁰⁸

El interés del Ministro de Guerra, Manuel Gómez Pedraza, por las bandas militares queda manifiesto en este documento fechado en octubre de 1826. Estas deberían ser pagadas no por la tropa, sino por impuestos especiales.

Con fecha de ayer me dice el exmo. Sr. ministro de la guerra lo que copio.

„Exmo. Sr.- Con esta fecha digo al comandante general de esta capital lo que sigue.- Exmo Sr. He dado cuenta al exmo. Sr. presidente de la república con el oficio de V. E., número 3 de 11 de septiembre último, en que manifestándome las ventajas que resultan al ejército con la permanencia de las músicas militares en los cuerpos, consulta el aumento en ellos de cierto número de plazas, para que agregadas a la que de reglamento, se complete el suficiente para llenar aquel objeto; y en vista de lo informado por el jefe del estado mayor general e inspector general de milicia activa, conformándose con su opinión, se ha servido determinar S. E. Que se verifique el aumento de plazas que propone V. E., pagándoseles sus haberes de arbitrios que no siendo gravosos al tesoro público ni al soldado, puedan adoptar los gefes de los cuerpos de infantería consultándolos al gobierno para su aprobación, - Al efecto traslado esta superior determinación al jefe del estado mayor general e inspector general de milicia activa, y la comunico a V. E. para su inteligencia y con contestación a su citado oficio".- Y lo traslado a V. E. para su cumplimiento en la parte que le toca.

Y lo inserto a V. Con su mismo fin.

México octubre 3 de 1826. - José Morán.¹⁰⁹

La milicia activa también contaba, según una disposición de la Secretaría de Guerra, con la misma cantidad de músicos para la banda; y de igual manera que los de línea, sus haberes deberían ser pagados por el gobierno.

En contestación a la nota de V. E. de 26 del próximo pasado Marzo, relativa a la consulta sobre si los batallones, activos están en el goce de la concesión hecha a los permanentes en la ley 12 de Septiembre de [1]823, con referencia a las doce plazas para la música militar, el Excmo. Sr. presidente interino ordena diga a

¹⁰⁷ *Decreto de 12 de septiembre de 1823, Arreglo de los cuerpos de infantería*, Dublán y Lozano, t. I, Número 361: 673-674.

¹⁰⁸ Ramírez y Sesma, 1827: 24-25.

¹⁰⁹ *Ibid*: 242.

V. E. que no habiendo reclamo alguno por la comisaría y estando ésta abonándoles a los cuerpos activos las doce plazas lo mismo que a los permanentes, no hay mérito para que se haga novedad en este asunto.¹¹⁰

En el reglamento provisional de 1834 de la milicia cívica que formarían las casas de comercio del Distrito Federal con el nombre de "Defensores de la Constitución", se ordenaba formar un batallón. Además de los músicos de ordenanza (donde se proponían tres cornetas en lugar de tambores y pífanos para las compañías de fusileros) habría doce músicos. En su artículo 6º se mencionaba que los músicos de contrata se obligaban a servir tanto durante el servicio como fuera de él.¹¹¹

Sin embargo, las contratas hacían que los músicos no se sintieran totalmente parte del ejército, sino más bien como un personal que ofrecía sus servicios a particulares. Por este motivo se emitían, con cierta frecuencia, órdenes que por una parte señalaban que el sueldo de los músicos debería provenir de impuestos especiales, y por otra a respetar la ordenanza militar, tanto para los permanentes como para los activos.

Número 1817.

Enero 30 de 1837. Providencia de la Secretaría de Guerra. Prevenciones a que debe arreglarse en lo sucesivo las músicas militares de los cuerpos permanentes y activos.

Habiéndose instruido expediente para el arreglo de las músicas militares en los cuerpos, el Excmo. Sr. presidente interino, de conformidad con la opinión que han dado en el particular los señores inspectores y directores generales de las armas, se ha servido determinar, que en lo sucesivo las músicas militares de los cuerpos de milicia permanente y activa, se arreglen ó restablezcan conforme a las prevenciones siguientes:

1ª Que los doce individuos que la ley de 12 de Septiembre de [1]828, concede a los cuerpos con el haber de tambores para la música, deberán ser filiados, y quedar sujetos al tiempo, penas y obligaciones de los soldados a excepción de servicio de armas y mecánico [trabajos manuales].

2ª Que los músicos que contraten los cuerpos, sea con arreglo a lo que previene la resolución del supremo gobierno de 3 de Octubre de 826, no debiendo en manera alguna ser gravosos al erario ni al soldado.

3ª Que no se admita a los músicos de contrata la condición de no marchar con el cuerpo donde quiera que este tenga orden de dirigirse.

4ª Que se anulen todas las filiaciones que se hayan formado y no estén conformes con lo que previene la Ordenanza, así como las contratas que no se arreglan a las prevenciones 2ª y 3ª.

5ª Que asimismo se consideren sin efecto las de los doce individuos destinados por la ley que no estén conformes con lo que dispone la 1ª prevención, dándose por libres a los que no quisieren continuar con sujeción a ella, y abandonándoseles a los que verifiquen el tiempo anterior de sus servicios.¹¹²

A pesar de lo dicho en la orden anterior, los músicos seguían siendo pagados por la oficialidad y la tropa, y no deseaban cumplir con todo lo establecido en la ordenanza militar.

¹¹⁰ Mayo 9 de 1835.-*Providencia de la Secretaría de Guerra, comunicada a la inspección general de milicia activa. Que los cuerpos activos están en el goce de las doce plazas para música militar*, en Dublán y Lozano, t. III: 45.

¹¹¹ *Archivo Histórico de la Ciudad de México, Militares, Milicias Cívicas*, t. III, exp. 120.

¹¹² Dublán y Lozano, t. III: 275.

Aunque aquí debemos distinguir varios casos: uno de ellos eran el de los regimientos y batallones de las ciudades importantes, donde los músicos de mayor nivel establecían contratos con más ventajas. Por ejemplo en el celebrado entre el Batallón de Tiradores del Ejército Permanente y el maestro Tiburcio González en diciembre de 1876, establecía que

1º.- La música se compondrá de treinta filarmónicos y el presupuesto que disfrutará será la cantidad de seiscientos sesenta pesos (\$660,00) cuyo pago se verificará por diario.

2º.- Será obligación de la música tocar la revista de comisario, la semanaria de ropa y armas, una retreta a la semana, las formaciones en que marchen los jefes principales del cuerpo y las asistencias extraordinarias que ordenare la plaza.

3º.- El uniforme será por cuenta del batallón, así como las orquestas y utensilios para la música.

4º.- Esta contrata será por un año y sólo tendrá su valor mientras el cuerpo dure en la capital, para donde únicamente se contrata la música.

5º.- Las filiaciones que se les haga a los filarmónicos, sólo tendrán por objeto sacar el haber de la comisaría, pues los músicos se consideran como artistas contratados.

6º.- Las fallas de los músicos serán castigadas a juicio del director, de acuerdo con el jefe más inmediato a la corporación.

7º.- Esta contrata queda concluida y de ningún valor, por quebrantar algunos de los artículos de ella, o por falta del pago del presupuesto convenido.

México, diciembre 1º de 1876

*Tiburcio González.*¹¹³

Para el caso de las milicias que deseaban mantener una banda, estas deberían sacar de los haberes de la tropa y clases el sustento para los músicos. Así lo establece, por ejemplo, el artículo 51 del plan para la Milicia Nacional del Estado Libre de México de 1830.

51.- Otras prendas menores que se acostumbra tener en las compañías, saldrán de sus respectivos gastos comunes, que se cargarán á prorrata á sus individuos según sus clases, entrando en dicho gasto también oficiales, diciéndose lo mismo de los que erogen las bandas de música que no sean de ordenanza, que quisieran mantener los cuerpos.¹¹⁴

Debemos mencionar que no siempre se consideraban en las planillas el contratar músicos. Este fue el caso del reglamento que emitió el gobernador de Jalisco para la creación de cuerpos de seguridad, dada la gran cantidad de malhechores que merodeaban en todo el estado. El Artículo 18 señalaba que “No habrá bandas de clarines ni músicas en esto cuerpos; pero los comandantes procuraran que en cada división de dieciocho auxiliares sepa uno tocar el clarín, para que sirva para las señas que se acuerden con los primeros comandantes para el mejor éxito

¹¹³ "Contrata que celebra el señor teniente coronel del batallón de Tiradores del Ejército Permanente, con el C. Tiburcio González, para la formación de la música que servirá en el expresado cuerpo bajo las bases siguientes": *Archivo del Gral. Porfirio Díaz*, T. XIV, 1952: 136-137.

¹¹⁴ Miramón, 1830: 11.

de sus combinaciones”. Seguramente lo anterior fue para economizar y evitar erogaciones innecesarias.¹¹⁵

5. LA ESCOLETA

Por lo general las bandas de guerra hacían sus ensayos fuera del cuartel, dado que muchas veces éstas eran casas habilitadas y en el mejor de los casos ex-conventos, por lo cual era común la falta espacio. Además, las maniobras que ejecutaba la tropa debían ser llevadas a cabo extramuros de la ciudad, pero al ir o regresar a su cuartel lo hacían a tambor batiente. Como podemos imaginar esto causaba molestias a la población que eran motivo de muchas quejas las que en ocasiones llegaban a las más altas autoridades. Por ejemplo, el mismo presidente Guadalupe Victoria ordenó que los soldados no ocupasen toda la calle, sino solo el centro.¹¹⁶ Estas órdenes se repetirán durante todo el siglo, aunque al parecer el personal del cuartel no les hacía mucho caso.

La disposición que las tropas no tocaran durante sus salidas del cuartel fue repetida en 1833, cuando el comandante general de la ciudad de México ordenaba que

cuando las bandas de los cuerpos salgan de sus cuarteles para la escoleta que generalmente tienen a extramuros de la ciudad, no vayan tocando por las calles, observando lo mismo cuando regresen, pues en uno y otro caso deben verificarlo a la sordina, teniendo solamente todo su uso en el paraje que destinen al efecto.¹¹⁷

A pesar de todas las excitativas para evitar las molestias que esto causaba a los vecinos, los oficiales hacían caso omiso. Nuevamente el Presidente de la República, en este caso Mariano Arista, tuvo que tomar cartas en el asunto, y en 1848 emitió un reglamento para evitar los perjuicios a la población. En él se ordenaba que la tropa y la banda no ocupara toda la calle, y mucho menos las banquetas. Igualmente, que la banda marchara a la sordina, y que sólo tocara al pasar frente de alguna guardia. Los toques de tambores y cornetas que debían de iniciarse frente de la casa del comandante de las armas, lo harían ahora al frente de sus respectivos cuarteles, y sin que el toque excediera de diez minutos. Además se prohibía que las escoletas de las bandas se hicieran dentro de los poblados.¹¹⁸

¹¹⁵ *El Monitor Republicano*, Interior, sábado 12 de enero, 1850.

¹¹⁶ Ramírez y Sesma, 1827: 282.

¹¹⁷ Dublán y Lozano, t. II, Marzo 19 de 1833. *Providencia de la comandancia general. Prevención a las bandas de cuerpos militares*: 497.

¹¹⁸ *Idem*, t. V: 396-397.



Haciendo escoleta, 1850

La costumbre de hacer escoletas dentro de ciudad de México, así como el marchar ocupando toda la calle y tocando los tambores y trompetas fue suprimida durante la Intervención y el Imperio; sin embargo, una vez restaurada la República en 1867 se reinició esta práctica. Un periodista del *Monitor Republicano*, haciendo eco de las demandas de los habitantes, señalaba:

Aunque nada deseáramos de que se imitase de los franceses, sobre todo ciertas infracciones perniciosas de policía... queríamos que siguiese su ejemplo en lo bueno: que las bandas de los cuerpos no hagan escoleta en las calles y plazuelas molestando a los vecinos, o en los paseos públicos alejando de ellos a la concurrencia, sino en las calzadas de las goteras de la ciudad: si fuera posible, que en las marchas de las guardias por las calles no sonasen las cajas y los clarines, y si la ordenanza lo permite, que fuesen más cortos los toques de lista, revista, asamblea y análogos: que al formar las bandas para el toque de retreta, no estorbaran el paso de la calle del Puente de Palacio y Plaza Mayor por Flamencos y el Volador...¹¹⁹

Las peticiones se hacían en todos los tonos y formas. Una de ellas era la siguiente:

Una súplica. Los vecinos pacíficos de las calles de la Acequia y Puente del Correo Mayor, suplican al jefe de los vecinos bélicos del cuartel situado en la primera de estas calles, que aprovechando la deliciosa frescura de la mañana, y gozando a la vez del magnifico panorama del Valle de México, salgan los individuos que estudian los deliciosos instrumentos clarín y tambor, á hacer sus escoletas a las espaciosas llanuras adonde el genio de la armonía descenderá sobre ellos, inspirándoles sublimes melodías, en tanto que los pacíficos vecinos puedan gozar de las dulzuras de Morfeo.¹²⁰

Esta costumbre de la escoleta que tanto molestaba a los vecinos, y la marcha por las calles a tambor batiente subsistió hasta fines de siglo.¹²¹

¹¹⁹ *El Monitor Republicano*, Gacetilla Martes 23 de julio, 1867.

¹²⁰ *Ibid*, Gacetilla 9 enero, 1872.

¹²¹ Todavía la Ordenanza General del Ejército de 1903 señalaba en su artículo 317º que la escoleta debería hacerse fuera del poblado, y que a la salida del cuartel y a su regreso la banda debería ir a la sordina. *Compendio de la Ordenanza General del Ejercito*, 1903: 47-48.

6. CONCLUSIONES

Al igual que en Europa, los ejércitos mexicanos hicieron cambios en los instrumentos de ordenanza y en las bandas de guerra, aunque las cornetas tardaron en sustituir a los pífanos y tambores en los cuerpos de infantería, tanto en el ejército regular como en las diferentes milicias, tal vez por la falta de ejecutantes o por el peso de la costumbre. Los toques eran (cuando menos en nombre) los mismos, aunque en realidad su ejecución variaba, razón por la cual se intentó normarlos de muchas maneras.

Las guerras civiles, asonadas, las intervenciones extranjeras y los continuos cambios de gobierno provocaron un gran número de disposiciones militares, a veces contradictorias; sin embargo, una de ellas, la que creó la Guardia Nacional fue muy importante, ya que esta tuvo un carácter decisivo durante la segunda mitad del siglo. La Guardia se estableció ya no siguiendo los modelos de las milicias coloniales, sino en el espíritu del ciudadano en armas producto de la Revolución Francesa. Los guardias nacionales jugaron un papel fundamental en la revolución que derribó a Santa-Anna y fueron el grueso de los ejércitos liberales durante la Guerra de Tres Años y la lucha contra los franceses y el Imperio.

La costumbre de contratar músicos con cargo a oficiales y tropa perduró durante todo el siglo, pese a las excitativas que señalaban lo contrario; más bien, la solución fue mantener los dos tipos de músicos: los de contrata y los de plaza (debemos recordar que esta era una práctica común en los ejército europeos), aunque algunos convenios consideraban a los músicos como “artistas contratados”, razón por la cual no deseaban acompañar a su unidad cuando esta se movilizaba.

Además de las serenatas que ofrecían las bandas de música (que veremos con detalle en el siguiente capítulo), para los habitantes de la ciudad de México, y seguramente para los de las capitales estatales que contaban con grandes guarniciones militares, el marcial sonido de los pífanos, clarines, trompetas y tambores eran parte cotidiana de sus vidas. Una costumbre que molestaba de sobremanera a los vecinos era la escoleta, ya que además del estruendo de los instrumentos, la tropa ocupaba toda la calle. A pesar de que se prohibió durante el Imperio, se reinstauró tras el triunfo de la República.

CAPÍTULO 5

LAS BANDAS EN LOS EJÉRCITOS MEXICANOS DEL SIGLO XIX

2ª PARTE

1. LOS NUEVOS INSTRUMENTOS

En el capítulo 2º hemos visto que durante el siglo XIX se dio el gran desarrollo en los instrumentos de aliento-metal y aliento-madera y como este impactó a la banda militar. En un lapso relativamente breve, la antigua instrumentación para banda basada en la "Harmoniemusik" (con predominio de las maderas) fue sustituida por los metales de boquilla circular. Los promotores de dichos cambios fueron Sax en Francia, Wieprecht en Prusia y Leonhardt en Austria.

Los nuevos instrumentos eran fabricados con maquinaria, razón por la cual eran importados de Europa (en México no se creó una industria para los alientos). Entre los comerciantes alemanes y franceses en México algunos establecimientos se especializaron en música: tales fueron los casos de las casas *Schoenian*, *Nagel*, *Wagner & Levien* y el repertorio *Bizet*.

Los cambios en la instrumentación y organización de las bandas militares que se dieron a mediados de siglo fueron analizados por un periodista musical, Vicente María Riesgo en una serie de artículos llamados "Reforma de las orquesta militares", publicados en el periódico "El Orden" en mayo de 1853. En principio el autor señalaba que ante la idea del gobierno de reformar las bandas de música. (seguramente parte de los grandes cambios al ejército que planeaba el reinstaurado gobierno santanista), era importante manifestar su opinión en lo que consideraba un "verdadero adorno de los cuerpo á que pertenecen, y en extremo útiles lo mismo en tiempos de paz que en campaña".¹

Tomando como modelo "la nueva organización de las bandas de música de los ejércitos europeos", Riesgo presenta un proyecto de reforma. En primer término consideraba que todos los conjuntos del ejército deberían estar sujetos a una sola dirección, esto con el fin de evitar "el abuso que suelen hacer algunos jefes de ellas"² (aquí seguramente se refiere a que los oficiales y

¹ Riesgo: 18 de mayo de 1853.

² Ibid.

comandantes, dadas las contratas con los músicos, consideraban la banda de música como patrimonio de su regimiento).

La solución para elevar el nivel musical -continúa Riesgo- no era, como se creyó en algunos países europeos, crear una escuela de bandas militares y enviar al personal a dicho establecimiento. Las consecuencias de ello serían una excesiva cantidad de alumnos, la necesidad de instalaciones muy grandes, un extenso número de profesores y los gastos que todo esto implicaba. Por tal motivo los músicos regresaron a sus cuerpos. Sin embargo, la creación del cargo de Director General si fue de utilidad. Este se transformó en la autoridad principal en cuanto a la música militar y del dependerían los demás directores, llamados “particulares”. Además él tendría a su cargo una banda especial que serviría como modelo para las demás.³

La orquesta-modelo también tendría la obligación de ejecutar las obras que presentaban los opositores “para que el director general, único juez examinador, pudiera calificar los trabajos de aquella con igual exactitud en sus efectos, como lo hubiera hecho en la pureza de escritura relativamente á la armonía y tratamiento de los instrumentos”. Aquellos que tocarán en la orquesta-modelo deberían ser ejecutantes de gran calidad, y obtener el puesto por oposición. A diferencia de la escuela, el modelo propuesto por Riesgo no implicaba grandes gastos. El puesto de director, huelga decirlo, debería recaer en una persona de vastos conocimientos, tanto en la composición y dirección, y al igual que los ejecutantes de la banda modelo, debía acceder al cargo por rigurosa oposición.⁴

A continuación, Riesgo examina cuales deberían ser las obligaciones del director general y de los directores particulares, respecto al primero debía:

Presentar a la aprobación del gobierno todas las observaciones que crea prudentes para mejorar las bandas del ejército con el menor gasto posible.

- Hacer, al principio de cada año, una reseña de los adelantos que durante el anterior se hayan conocido en la variación instrumental militar, el carácter y ventajas de su mecanismo, tanto para facilitar el estudio como en sus efectos.
- Examinar a los profesores que opten á la plaza de músicos mayores de las bandas imitadoras, en todos los puntos de que hablaremos al tratar de las obligaciones de estos.
- Ser juez nato ó voto decisivo en la junta de profesores que sea convocada para calificar la aptitud de aquellos solicitantes.

³ Ibid..

⁴ Ibid.

- Dar a todos los gefes de bandas las instrucciones necesarias, para que la enseñanza de sus discípulos sea regular y pronta, con sujeción al método formado ó aprobado por él.
- Dirigir la banda-modelo y formar parte integrante de ella, desentendiéndose del desempeño de la parte principal en todas las distintas clases de instrumentos durante la ejecución de grandes piezas, para que en todo tiempo pueda atender á la dirección de la manera que debe.
- Crear una cátedra de composición, en la cual reciban lecciones de armonía seis de los profesores que hayan sido admitidos en la banda-modelo, para que en todo tiempo haya pronto reemplazo á las vacantes de directores secundarios; cuidando de hacer conocer a sus discípulos teórica y prácticamente el tratamiento regular de los instrumentos á solo y en masa, presenciando una vez al mes, cuando menos, el desempeño de los trabajos que aquellos presenten, que será hecho por toda la banda y dirigida ésta por los mismos discípulos para que se acostumbren poco a poco á dirigir y á conocer por la delicadeza del oído los errores del copista, sin necesidad de que se le sean manifestados por otro. Los gastos de papel y copia de estas piezas de estudio, deberán ser de cuenta de quienes las presenten, puesto que ellos son los que recogerán un día el fruto de su aplicación.
- Formar una lista del personal que deban tener las bandas y charangas, con especificación de número de contratados y de plaza, y de los instrumentos que han de tocar.
- Recibir á exámen, con la estension que crea regular, á los maestros de charanga que le sean presentados por los gefes que los necesiten para la dirección de sus respectivas, sujetándoles también á un régimen particular de estudio, como orquestas de segundo orden, á las cuales alcanza igualmente su dirección.
- Pasar revista de inspección facultativa á todas las bandas y charangas del ejército una vez al año, si así lo dispusiese el gobierno, dejando para desempeñar la dirección de la orquesta-modelo, durante su comisión al discípulo mas aventajado entre los que asistan á la cátedra de composición.
- Tomar noticia exacta de las diferentes cornetas de ordenanza, agregándolas a las bandas de tambores de todo el ejército, y los clarines de guerra de los cuerpos de artillería y caballería, para que examinada detenidamente, pueda indicar á las inspecciones de cada arma el mejor modo de conseguir el que todo este instrumental sea igual en su afinación, cada uno de ambos géneros en su clase.
- Pedir á los músicos mayores de las bandas que se hallen en la capital, una nota de las piezas que han de tocarse en las retretas [más adelante hablaremos sobre la retreta], para evitar el que mas de una banda ejecute una misma, evitándose de este modo la mas entendida emulación que hasta ahora ha habido en aquellas que mas debiera llamarse envidia de los directores.
- Dar la víspera de retreta una noticia de las piezas que cada banda ha de ejecutar, la cual puede ser remitida por él mismo a los periódicos de la capital, para que el público de entere de ellas el mismo día que han de ejecutarse.
- Proponer á quien corresponda el sueldo que deba asignárseles a los músicos mayores, maestros de charangas, músicos de contrata de ambas orquestas, según la parte que desempeñen en cada una, y gratificación mensual á los de plaza.
- Intervenir en la compra de toda clase de instrumental para la renovación ó aumento del general de todas las orquestas, charangas y bandas de corneta de ordenanza y clarines de guerra, para que de este modo no se altere nunca la afinación que desde un principio se hubiera arreglado en todo el ejército.
- Escribir particiones para doble y triple orquesta, cuando para solemnizar alguna fiesta nacional, le sea mandado por el gobierno, dirigiendo él mismo esta grande masa, y disponiendo a su voluntad de cuantas bandas de todas clases haya en al capital, para realzar del modo mas brillante aquel mandato, sin que se le ponga objeción de ninguna especie por parte de los demás directores, dependientes inmediatos de él, ni de los gefes superiores de estos, para lo cual se elegirán para el estudio horas en que las distintas bandas no estén de servicio.
- Proponer el género de castigo que deba aplicarse á los individuos todos de la bandas, por faltas de puntualidad en asistencia y desempeño, prefiriéndose siempre el pecuniario en el sueldo de unos y

gratificación de otros; esceptuándose de esta clase de penas cualquiera otra género de delitos, para los cuales las tiene marcada la ordenanza.⁵

A su vez, en el plan de Riesgo, los directores particulares tendrían las siguientes obligaciones.

- Hallándose ya el frente de las orquestas cuya dirección le haya sido encomendada, para lo cual han debido ser rigurosamente examinados por el director general, sujetándose á todas las pruebas que aquel crea necesarias, tanto en la parte teórica como en la práctica tendrán a su cuidado:
- No separarse nunca de las instrucciones que su superior facultativo les haya dado respecto al régimen o método de enseñanza que han de seguir con sus discípulos.
- Estos podrá elegirlos de entre las plazas del cuerpo á cada cual pertenezca, sujetándose al número que le director general les señalase, y sin violentar á aquellos al estudio, pues debe cuidarse en este caso el que su voluntad sea mayor que el deber de obedecer, único modo de sacar mas partido de ellos.
- Establecer á horas fijas el tiempo de lección, pero siempre diario: y aun cuando tenga completo el personal de banda, debe seguir la escuela con asistencia de sus discípulos, cuando menos, para poder disponer de cualquiera de ellos en el momento que alguna parte quede vacante por cumplimiento de servicio, enfermedad ó fallecimiento del individuo.
- No tomar a su cargo ninguna parte obligada en las grandes piezas, pues es bien sabido que por abandono de la dirección suele desaparecer las mas veces la precisión y exactitud de las orquestas mejor organizadas.
- Tener diariamente academia, a horas y por tiempo fijo, pues se consigue con ello el que sean subordinados no se hagan indolentes y el que con tan continuado estudio presente sus orquestas mas variedad en las piezas que ejecutan, y mas unión y delicadeza en el desempeño.
- Pasar todos los años al director general una nota del estado en que se encuentran sus bandas, lo mismo en los adelantos materiales, cuanto de los aumentos de personal, con especificación de los individuos de contrata y los de plaza.
- Presentar al mismo en igual fecha una relación circunstanciada de la disposición en que se encuentra el instrumental de sus orquestas, para poder atender á su renovación del mejor modo posible, teniendo conocimiento de ello cada gefe de su respectivo cuerpo.
- Obedecer las órdenes que emanen del director general relativas á la parte facultativa, cuando estas no contrarién á las que reciban de sus gefes para actos del servicio.⁶

Respectos a los ejecutantes y su instrumento, para los años que escribe (1853), ya los instrumentos de aliento-metal estaban en pleno desarrollo y eran los preferidos en las bandas militares mexicanas, tanto por su potencia de sonido, facilidad de aprendizaje y menor costo comparándolos con los de aliento-madera. Esto conduciría a un aumento de personal, (de treinta o cuarenta o cincuenta elementos) no por contratas, sino con plazas de regimiento “cuyos individuos dejaban gustosos las fatigas del soldado, en cambio de un estudio que había de reportarles ventajas positivas después de concluido su servicio militar”. Riesgo proponía que la

⁵ Idem: 19 de mayo de 1853.

⁶ Ibid.

banda-modelo contara con cincuenta o sesenta plazas; las imitadoras, con cuarenta o cincuenta y las charangas, con veinticinco a treinta.⁷

Como era costumbre en la época, los músicos militares se dividían contratistas y de plaza. Para Riesgo, a los de contrata debían de encomendárseles las partes solistas, e ingresar por oposición. Estarían obligados a enseñar a los de plaza, desde los primeros rudimentos de la música así como el estudio del instrumento. Los de plaza llevarían las segundas partes instrumentales. Si alguno de ellos destacara en su estudio, podría tocar la parte principal, y así aliviar al regimiento del sueldo asignado al músico de contrata. En el caso que alguno por negligencia o abandono no adelantase en su estudio, sería obligación del Músico Mayor separarlo de la banda. Sin embargo, el director musical (que tendría cargo de capitán) debería cuidar que este no abusara de los castigos ya que decía Riesgo “esta probado que se consigue mas con razones y reprensiones suaves, que con insultos y golpes; falta gravísima muy común en los directores militares”.⁸

Respecto al instrumental, en él se suplantarían las cañas (clarinetes, figles e instrumentos de llave). Esto, por las mayores dificultades en la ejecución y estudio que ofrecían los instrumentos de aliento-madera (los nuevos instrumentos ofrecían economía de tiempo, ya que el alumno tardaba menos en aprender el instrumento; economía pecuniaria, ya que los metales, en general, eran más baratos que los aliento-madera y economía en trabajo, porque su conservación era más fácil que los de caña⁹). Riesgo concuerda con los inventos de Sax, que permitían una facilidad en la digitación y mantenimiento del instrumento. Sin embargo, para el autor los desarrollos en Alemania (el sistema de rotación) eran los mejores. De cualquier forma, era evidente la diferencia entre el instrumental antiguo (basado en cañas y llaves) y el moderno (ya sea el de Sax o los sistemas de rotación alemanes). El moderno ganaba en abundancia de timbres; potencia de sonido “mucho mas notable en las marchas militares, que entusiasman más al soldado cuanto mayor es la vibración de los sonidos y el número de instrumentos”¹⁰; por otra parte, la brillantez del metal producía un efecto agradable a la vista y la variedad en que se pueden instrumentar las piezas.¹¹

⁷ Idem: 20 de mayo de 1853.

⁸ Ibid..

⁹ Idem: 22 de mayo de 1853.

¹⁰ Ibid..

¹¹ Ibid..

En caso de llevarse a cabo el proyecto de renovación de las bandas del ejército, Riesgo, veía en él varias ventajas. Una de ellas alcanzar la igualdad en el instrumental, ya que su ausencia era causa de desafinaciones. Para lograr dicho fin, el director general de bandas debería presentar un presupuesto del costo que tendría la renovación de toda clase de instrumentos. Por su parte, el instrumental antiguo se pondría a subasta “pues la gran porción de orquestas particulares que hay en la república solicitarían casi por completo la adquisición de aquellos”.¹²

Los resultados de la nueva organización, según Riesgo sería:

- Igualdad en la instrucción y dirección de todas las orquestas del ejército.
- Aumento del personal en las mismas, sin mayores gastos, ó con muy corta diferencia.
- Creación de una cátedra de composición. Generalizar la enseñanza á un gran número de hombres, de la que pueden utilizar al concluir su servicio.
- Colocar las orquestas militares y charangas á igual que las mejores de Europa.
- La posibilidad de que todas formen una masa sin la menor desunión en la afinación.
- Mejorar el instrumental con muy corto desembolso, á tal vez sin ninguno.
- Y por último, desterrar la fea emulación que pudiera haber entre los directores, causa principal de los pocos adelantos en las bandas.¹³

Como podemos ver el plan de Riesgo era amplio: crear una dirección general, cambiar todo el instrumental en las bandas y ordenanzas y sustituirlo por instrumentos alemanes del sistema de rotación; sin embargo, no pudo llevarse a cabo por el levantamiento de los liberales contra Santa-Anna y los músicos y ordenanzas militares tuvieron que acompañar a sus regimientos al combate, y esperar épocas mejores.

2. LA RETRETA

Una parte fundamental de las bandas militares era la serenata, también conocida como retreta, que ofrecían en plazas, paseos y jardines públicos. Esta debe ubicarse a partir de una concepto diferente del espacio público que incidió durante todo del XIX. A lo largo de ese siglo se intensificaron las reformas a la ciudad iniciadas en el XVIII. La naturaleza domesticada llevada a la urbe daría a los ciudadanos una forma de encuentro con el campo; la calle, y sobre todo la plaza, ya no usarían para todo tipo de actividad, en su lugar se construirían sitios específicos: mercados, talleres, rastros. La plaza ya no funcionaría como el lugar de ejecución, el cadalso

¹² Idem: 23 de mayo de 1853.

¹³ Ibid..

pasaría al panteón o la penitenciaría. Así pues, el jardín substituyó a la plaza colonial donde predominaba la idea de higiene y ornato.

La serenata se ejecutaba en la plaza principal, el paseo o el jardín, o como antiguamente, frente al cuartel militar. Inicialmente la banda se colocaba simplemente en semicírculo; posteriormente, a partir de la Intervención y el Imperio se empezaron a erigir pequeños temples para una mejor visión de los espectadores. Más tarde, hacia 1870, se inició la construcción de kioscos (tal como veremos en el siguiente capítulo), y se hizo costumbre el paseo del domingo por la tarde que congregaba a todas las clases sociales, tal como lo pintó Diego Rivera en su famoso “Sueño de un domingo en la Alameda”.

En las capitales de los estados se inició el hábito de dar serenatas dos días por semana, (comúnmente miércoles y domingo), aun antes que se construyeran los kioscos. Los ejércitos, en parte para congraciarse con la población, daban serenatas con las bandas de sus regimientos; por ejemplo, leemos en un periódico de 1852 que el general Uraga había “obsequiado a los poblanos con una serenata en la plaza de armas...”, y que “Por dicha serenata hemos conocido también la magnífica música que trae el cuerpo de zapadores”.¹⁴ En Mazatlán se sabe que la banda militar estacionada en el puerto ofrecía serenatas ya desde la década de los cuarenta.¹⁵

La Marquesa Calderón de la Barca, quien viajó a México a principio de 1840, dejó una amplia descripción de costumbres y lugares, entre ellas la música. Escribe que en la procesión de Viernes Santo en el Zócalo de la ciudad de México, “Afuera, en la plaza, el fresco era agradable. Una banda militar tocaba aires de Norma [ópera de Vincenzo Bellini]...”.¹⁶

El lugar donde tocarían las bandas se especificaba en las Ordenes Generales para el Servicio de la Plaza y se publicaban en periódicos como el *Monitor Republicano*. Por ejemplo, en la Orden General de la División Lombardini del 8 al 9 de febrero de 1853 señala que “Las músicas de los cuerpos de situarán entre las dos puertas del palacio para tocar en serenata de las ocho a las diez de la noche [las bandas a las que se refiere eran las de *Artillería de Mina y la del Batallón de*

¹⁴ *El Orden*. 1852, 27 de agosto: 8.

¹⁵ Simonett, 1999: 62-63.

¹⁶ Calderón de la Barca, 1994: 103.

Policía]".¹⁷ Como vemos las bandas tocaban dos horas, aunque meses después se aumentó a tres horas.¹⁸

Guillermo Prieto, asiduo concurrente a todo tipo de diversión pública, nos ha dejado algunas reseñas muy interesantes de como era la retreta en la década de los cuarenta. En uno de sus tantos artículos describe la gente que escuchaba la música militar en la Alameda:

A la retreta: las ocho a la retreta: la lara la: qué linda aria.

Música triste, la escena está oscura; muchos y muchas embozados en capotes y capotas, aunque éstas sean de sangalete: un hombre de sombrero tendido e inclinado hasta los ojos, con su espada debajo del brazo, por supuesto, la misma que llevó al paseo.

Uno que atraviesa cantando mal.

Varios jóvenes solitarios y meditabundos.

A lo lejos los hermanos de nuestro amo cantando el santo fuerte.

Varios cócoras, aturdiendo con sus gritos y formando semicírculo al frente de una cadena, aspirando con los circunstantes al renombre de "veteranos" con insulsas y groseras chocarrerías.

Varios amantes que obsequian a sus amadas con llevarlas a la Alameda, a la retreta o a tal cual bailecito casero, mientras quiere Dios darles una lotería en las rifas de Santa Inés y el hospicio para efectuar el suspirado enlace.¹⁹

En Puebla, la retreta se colocaba afuera del cuartel. Guillermo Prieto señala:

No me cansaba de oír la charla; pero reclamó nuestra atención la música militar, que rompiendo alegre en la plaza convidaba a los curiosos a la retreta.

Mis lectores mexicanos, a esta mágica palabra se habrán figurado ver reproducida en Puebla esta gratuita diversión tan amable para la gente de poca fortuna.

No señores, la retreta en Puebla convoca a la mayoría a la plebe que rodea a la música y disfruta en tertulia tumultuosa de las sentidas quejas de Bellini o de los vales sensuales de nuestros modernos. La música se coloca fuera del cuartel, que se halla situado en el portal que está frente de la catedral.

La concurrencia se divide por sí misma, el pueblo soberano comiendo, retozando o sentado en la opuesta banqueta, acurrucado, escucha.

Mientras, en el portal algunas familias decentes y gran número de jóvenes disfrutan paseando de la diversión.²⁰

¹⁷ *El Orden*, Noticias Varias 11 de febrero 1853.

¹⁸ "Orden general de la división del 2 al 3 de abril de 1853..." *las músicas de los cuerpos de la división se situarán esta noche entre las dos puertas de palacio, para tocar en serenata de las ocho a las once*. Micheltorena. *El Orden*, Noticias Varias 3 de abril, 1853.

¹⁹ Prieto, Guillermo. "Costumbres Mexicanas I; un domingo", en *Obras Completas II, Cuadro de Costumbres 1*, p. 45. Publicado por primera vez en *El Museo Popular*, México, enero 15 de 1840: 36-43.

²⁰ Idem. "V. Jueves [Por la mañana] El mercado.- Instrucción pública.- Visita a algunos edificios", en *Obras Completas V, Crónica de Viajes 2*, p. 198. Publicado por primera vez en *El Siglo XIX* el 28 de octubre de 1849: 533.

En Querétaro, Prieto da fe de una función de música militar y de su carácter descriptivo, aunque a su parecer no fue tan bien ejecutada (esta seguramente era alguna composición del tipo "de batalla" de las que ya hemos hablado en el capítulo 2º).

-A la posada, amigos.

-Tenemos función extraordinaria.

-¿Cómo función extraordinaria?

-Sí, señor, retreta, con música magnífica.

-¡A la retreta!

-Nos vamos a la retreta.

-Adiós, amigo, beso a usted la mano.

-Hasta después.

Por aquellos tiempos había llegado a Querétaro el cuerpo que estaba al mando del señor H., que ni recuerdo el nombre.

La llegada de un cuerpo a una población como Querétaro produce cierta animación y es deseada por muchos; cierto es que fuerzan a sus mujeres y a los paisanos les tratan con la punta del pie; que un alojado es un tiranuelo, y ni queda arriero en paz, ni tendajo en donde no haya un alboroto. Pero en cambio, el panadero y el carnicero hacen sus contratos usurarios; en los tendajones y vinaterías se aumenta el trajín, los billares y el café cobran vida, las hijas del placer tienen solaces cotidianos. Por eso se dice que en donde hay tropa hay animación, y entre la plebe es un acontecimiento benéfico la llegada de un cuerpo.

Por otra parte, es teatro gratis un cuartel: las listas, la asamblea, la instrucción, el ejercicio, y hasta los que salen a la limpieza con sus rótulos en los chacós, y los que sufren sus bancos de palos [castigos corporales].

Cuando un cuerpo tiene música, entonces el espectáculo es magnífico: los oficiales hacen sus convites; ese pretexto de reunión se aprovecha y una retreta es una diversión de primer orden.

De todas maneras, el cuerpo tenía música, ésta producía la retreta, y la retreta era una preciosa diversión.

Figúrese el lector en la esquina de la iglesia de la Congregación, peana del templo levantado del nivel del piso que desciende por gradillas a la acera; por todas partes hervía y se extendía la concurrencia alrededor de la casa del señor Barasorda, entonces comandante general; debajo de los balcones de este señor estaba la música, y se veían en el atril de la orquesta las luces de sus farolillos empañados. [...]

Los acentos de la música me interrumpieron, la atención estaba extraordinariamente dispuesta... había habido sus voces y preparativos... se iba a tocar... nada menos que el "Ataque de Guadalajara" ... era una página de revolución... traducida a corcheas y calderones, y nosotros íbamos a tener la ventaja que nos la explicara sin querer un grupo de oficiales acompañantes de unas hermosas...

-Van ustedes a oír el "Ataque", ¡divino!, ya empieza...

Comenzó efectivamente a saltar una recua de ruidos que tenía todos los tonos...

Los oficiales decían:

-Las conversaciones, los parlamentos claritos.

-Atención, señores, va a romperse el fuego.

-Entonces unas tambores teatralmente preparadas a lo lejos, interpolaron sus huecos bajos a la música...

-¡Fuego! ¡Fuego! ¡Qué fantasía de músico!

Positivamente los músicos se desmorecían, tocaban todos los instrumentos a la vez, pero con tal furia que temí se dieran con ellos en la cara...

La tambora retumbaba a lo lejos, los clarines tocaban divorciados de las armonías, enemigos a la derecha y a la izquierda, y por momentos se esperaba que una granizada de piedras nos acabara de poner de manifiesto hasta dónde llega una imaginación ardiente.

Cesó aquel *meeting* instrumental y siguieron otros tonos...

-Oigan, señores, los lamentos de los heridos; se ve claro poner las vendas a los cirujanos.

-Ese es creo *allegro*...

-No, son las carcajadas de los curanderos.

Me esperaba ya, ver figurar las vendas y las espátulas, en los sonidos.

Después de aquel tono de miserere de la música, intempestiva, bullanguera, alegrísima, se suelta una diana...

-Ya ganamos... Oiga usted... los vivas, los repiques... Viva el general Santa Anna, clarito todo... efectivamente, aquélla era una insurrección canina, una torre de Babel musical.

Los músicos quedaron rendidos, el público estupefacto, los oficia litos frescos como unas malvas.²¹

Antonio García Cubas nos ofrece otra descripción de una retreta en el Zócalo de la capital a mediados de siglo. En ella encontramos las dos acepciones del término: como una orden para la retirada de los soldados a su cuartel y como serenata musical.

[...] En este momento las nueve suenan en el reloj de la Catedral, hora en que la retreta rompe frente del Palacio Nacional, o sea el momento en que se retiran a sus cuarteles las bandas de los diversos cuerpos de la guarnición. Al toque especial de cornetas y tambores vemos marchar las diversas bandas por la plaza, tomando distintos caminos para desaparecer por las bocacalles. No hace mucho tiempo esas bandas, a causa de la insuficiencia del alumbrado público, caminaban a favor de la luz de sus *marmotas*, que consistían en voluminosas farolas de lienzo blanco completamente esféricas, que eran conducidas en astas de madera por soldados que iban adelante de aquéllas. Algunos cuerpos han sustituido las *marmotas* con elegantes farolas de cristal. Las bandas van acompañadas de sus músicas, a las que les está prohibido detenerse en las calles para dar concierto ante la casa de algún jefe de graduación, según costumbre que habían establecido, y sólo por permiso especial se queda alguna en la plaza para que el público goce, por un par de horas, de la llamada *retreta* o sea de la audición musical. Después del toque de retreta ningún soldado anda franco en la calle.

Mucha gente se retira del paseo de las Cadenas para ir a recrearse con las armonías de la música en el andén del Palacio Nacional.²²

En el poema de Aurelio Luis Gallardo *A Guadalajara* de 1857, se describe de una manera romántica (muy al estilo de la época) el ambiente en el cual se desarrollaba la serenata. En ella se nombran varias piezas; las primeras, *La Contla* y *Los Esponsales*, pertenecen al músico Sabás Contla; las últimas cuatro, *La hermosa Anita*, *El Recuerdo*, *Las faces de la luna* y *La Ilusión*, fueron compuestas por José María Pérez de León, de quien hablaremos más adelante.²³

A Guadalajara

Plaza de Guadalajara,

²¹ Idem. "Los Conventos, la Alameda, la Retreta", en *Obras Completas IV, Crónica de Viajes 1*: 192-194. Checar datos

²² García Cubas: 220-221.

²³ Pareyón, Gabriel, 1998: 29.

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

[...]

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

[...]

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

[...]

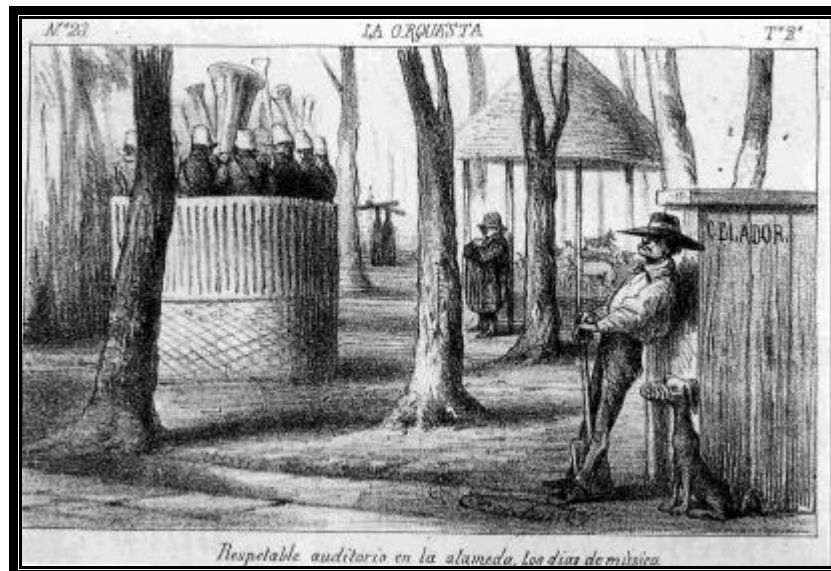
Tocan piezas tan selectas
esos músicos marciales,
La Contla, Los esponsales,
qué placer al alma dan.
La hermosa Anita, El recuerdo,
y *Las faces de la luna;*
La ilusión, como ninguna,
cuando a su cuartel se van.

¡Que serenatas tan bellas!
en la estación calurosa

no puede haber otra cosa
que cause más impresión.
Allí va a gozar el alma
de los amantes placeres,
y ángeles son las mujeres
de divina inspiración.²⁴

Un viajero, John Lewis, al dar testimonio de las costumbres de Guadalajara en la década de los sesenta, señalaba entre ellas la serenata en la plaza: “Cada tercer día, de siete a nueve de la noche, tocan ahí las bandas militares; todo mundo se presta a gozar de la música, dando su vuelta por la Plaza. Esta costumbre se lleva a cabo con regularidad y hasta podría imitarse en otras partes”.²⁵

El que una banda militar ofreciera serenatas dependía del jefe de la guarnición. En Morelia, en 1871, “la concurrencia al paseo de la plaza y a nuestra hermosa calzada aumenta cada día, especialmente en la primera por las noches y los martes en la segunda, porque el Sr. general [Pablo] Gómez ha tenido la galantería de mandar la música de su cuerpo a esos paseos”. Otra banda que gozaba del favor de los morelianos era la del 17o. batallón, la cual se dio a conocer el 20 de enero de 1876. Este grupo tocaba los jueves y domingos en la plaza principal.²⁶



Banda en la Alameda hacia 1865

²⁴ Ibid.

²⁵ J. Lewis Geiger. "Toros y paseos públicos", en Muría, J. M: 302.

²⁶ Tavera, 1988, t. II: 238-239.

En ocasiones la prensa era el medio para pedir que se tocaran tal o cual pieza, ejecutar en el programa a un solo compositor o sugerir cambios en la instrumentación. Respecto al primer caso, un redactor del "Monitor Republicano" solicitó a la banda de Zapadores y de Policía una mazurca de D. Julio Vargas dedicada a la cantante Ángela Peralta, intitulada "Bienvenida al Ruiseñor Mexicano", "que hace tiempo tiene en su poder y que el público desea oír".²⁷ Cuando una nueva pieza se iba a tocar, esta se anunciaba; por ejemplo, "La Violeta", danza del Sr. D. J. L. Fernández Coca, dedicada a la Srita. María Luisa Baz y Arrázola, que fue tocada en la Alameda por la música de Policía.²⁸ El mismo redactor hizo la sugerencia al director de la Banda del Batallón del Distrito Federal que presentara en sus programas música de un solo compositor, como Miguel Planas "el Bellini Mexicano". La ventaja sería que "los amantes a cierto grado de música, asistiesen de preferencia en el día en que se tocaran piezas del autor favorito".²⁹ Por otra parte pedían que dicho conjunto tuviera más elementos, y que se integraran más instrumentos, particularmente saxofones.³⁰



Músicos hacia 1870, Fotografía de Cruces y Campa

²⁷ *El Monitor Republicano*, Gacetilla 7 enero, 1872.

²⁸ *Idem*, 28 febrero, 1872.

²⁹ *Idem*, 9 junio, 1872.

³⁰ *Idem*, 18 mayo, 1872.

El interés por la serenatas llevó a que en 1872 se solicitara que en el Zócalo de ciudad de México la colocación una plataforma (tal vez siguiendo la costumbre francesa), substituyendo el ramillete que ahí se encontraba; sin embargo, el regidor de paseos, Vicente García Torres, no accedió por "ser en su concepto un verdadero adorno de la plaza, el ramillete arriba mencionado".³¹ Lo que García Torres si aceptó fue que en la Alameda se hiciera una remodelación general, y que en ella estuvieran contempladas "la música que han de obsequiar los complacientes gefes de los cuerpos del ejército".³² Sería hasta tres años después que en el Zócalo se construyó un kiosco, uno de los primeros en el país

El programa que tocaría la banda del Batallón del Distrito Federal en la Alameda de diez a doce de la mañana era anunciado en un diario de la capital, *El Monitor Republicano*. En el mismo periódico se solicitaba que en las noches de luna se colocara una música en el Zócalo.³³ El repertorio era una combinación de oberturas de ópera y música ligera (vales, cuadrillas, polcas, habaneras) de compositores europeos y mexicanos. Veamos tres ejemplos de 1872.

1. Marcha Querien, alemana, Zipoff.
2. Obertura Tancredo, Rossini.
3. Cuadrillas: Un viaje a China Strauss.
4. Aire Corsario, Verdi.
5. Fantasías sobre temas de Traviata, Verdi.
6. Wals, Ideas del Ciudadano, Strauss.
7. Dúo Rigoletto, Verdi.
8. Galopa Festival, Wallstein.³⁴

Música en la Alameda.- Hoy, de diez a doce de la mañana, la banda del Batallón del Distrito ejecutará las piezas siguientes:

1. Marcha imperial alemana, Zikoff.
2. Obertura El Dominó Negro, Aubert.
3. Schotish El Escocés, Wallstein.
4. Dueto El Rigoletto, Verdi.
5. Walls Los Charlatanes, Offenbach.
6. Coro y Terceto Macbeth, Verdi.
7. Polka Mazurca La Esperanza, V.J.G.

³¹ Idem, 9 enero, 1872.

³² Idem, 30 enero, 1872.

³³ Idem, 24 febrero, 1872

³⁴ Idem, Charla de los domingos 21 enero, 1872.

Danzas: La Charla de los Domingos.- Sosiégate, Juvenal, Julio Vargas.

Director. Pérez de León.³⁵

La música en la Alameda tiene hoy una novedad. La banda del Batallón del Distrito ejecutará las siguientes piezas:

1. Cuadrillas, “Las Mujeres de mármol”.
2. Introducción de Lucrecia Borgia, Donizetti.
3. Polka mazurca, “Un Saint enfant”.- C. Faust.
4. Obertura, “El Sitio de la Rochela”.- Walt.
5. Polka de Salón, “Le Follets”, Gestebalk.
6. Cuarteto de Lucía. Donizetti.
7. Wals Bougacissen.- Strauss.
8. Dos danzas “La Perla de Guanajuato” y “Natalia”.- Por el Sr. Herrera.

Director. Pérez de León.

La danza titulada “La Perla de Guanajuato” es una preciosa composición dedicada á la Srita. Aurora Suárez: el autor parece que quiso recordar en suaves melodías toda la belleza, todo el atractivo que adornan a la que con razón ha llamado “La Perla de Guanajuato”.

“Natalia” es otra danza, composición también del Sr. Herrera, que ha dedicado a la Srita. Natalia Jáuregui; y en verdad que la simpatía y la gracia de aquella de que la danza tomó su nombre, están dignamente representadas en la pieza a la que aludimos. Es muy natural que estas dos danzas sean dentro de poco tiempo las favoritas de los salones, y que al escuchar sus dulcísimas notas siempre se recuerde que Natalia y Aurora fueron el númen que inspiró aquellas melodías.

Conque, lectoras, id a escuchar hoy a la Alameda. No importa que estéis confesaditas: la música es el idioma del cielo. Aquí me despido, pidiéndoos perdón si he interrumpido vuestros preparativos para el examen de conciencia.

Adiós, lectoras, hasta el domingo.

Juvenal.³⁶

En ocasiones la banda del Batallón del Distrito fue utilizada para funciones particulares, como el caso del cumpleaños del gobernador del Distrito Federal, Tiburcio Montiel a celebrarse en el bosque de Chapultepec. Esto provocó el malestar de los redactores del *Monitor Republicano* y de los asistentes a la serenata del domingo en la Alameda y el Zócalo, ya que el gobernador tuvo a bien llevarse no una, sino las dos bandas, y señalaban que “los músicos que tocaron en la fiesta de San Tiburcio, no quedaron en estado de tocar por la noche en el Zócalo...”³⁷

El director de la banda del Batallón del Distrito era Luis Pérez de León. Este junto con José María (su hermano mayor) fueron figuras centrales en las bandas militares de mediados de siglo. José María fue director de las bandas del Estado Mayor de los generales Anastasio Bustamante,

³⁵ Idem, Gacetilla 18 febrero, 1872.

³⁶ Idem, Charla de los domingos 10 marzo, 1872

³⁷ Idem, Gacetilla 16 y 17 abril, 1872.

Melchor Múzquiz y Antonio López de Santa-Anna. Fue también compositor, y el musicólogo Gabriel Pareyón menciona varias de sus obras: las danzas *Rita*, *Aurora* y *Crepúsculo*; la serie de valeses *Las flores mexicanas* y la “valse” *El pensil delicioso*, la marcha *La batalla del Cinco de Mayo*, la *Polca militar...* y un *Himno Patriótico* compuesto en 1853. Luis, por su parte, compuso la marcha *Presidente Benito Juárez* (1859), la “valse de eco” *La libertad* (1856) y la galopa *La felicidad* (1861).³⁸

Con los nuevos instrumentos de boquilla circular, la banda pudo imitar los efectos de la orquesta sinfónica y permitió que casi cualquier partitura se pudiera arreglar para los alientos. La serenata o retreta funcionó como un gran difusor de la música de concierto, y las bandas francesas y austriacas que llegaron con la Intervención sólo continuaron con una tradición ya establecida. Será durante la pax porfiriana cuando se inicie la construcción de kioscos a lo largo y ancho del país, lo que vendrá a reforzar el contacto de las músicas militares con la población.

3. FIESTAS Y DESFILES, EL CEREMONIAL PATRIÓTICO

Las celebraciones cívicas siempre fueron parte primordial en la vida de los mexicanos y distracción gratuita para el pueblo. Algunas de estas festividades eran organizadas por los ayuntamientos y las juntas patrióticas de las ciudades. En el caso de la capital de la República, se llevaban a cabo en dos de los puntos más concurridos: la Alameda y el Zócalo. La fiesta de la Independencia fue festejada desde los primeros días de la República. En la de 1825 las músicas se colocaron, al igual que en el evento de la erección de la estatua de Carlos IV, en las esquinas de la Alameda, y “Por la tarde, a pesar de la continuada lluvia, se verificó el paseo de la Alameda, y bailes de cuerda en el interior, al que concurrieron las músicas militares, colocándose en los ángulos del paseo”.³⁹ Otra fecha cercana, el 27 de septiembre, día de que entró triunfante el ejército Trigarante, también era motivo de fiesta. Fernández de Lizardi escribe que en 1824 fue conmemorada con un desfile que participó un “rumbosa música militar”.⁴⁰

Además del 16 de Septiembre y de las victorias contra invasiones extranjeras como del 11 de septiembre (aniversario del triunfo obtenido por Santa-Anna en Tampico contra la invasión española) y del 5 de mayo, las bandas militares deberían participar en los días que el

³⁸ Pareyón, Gabriel, 1998: 72.

³⁹ Luis González Obregón en Baquero, 1954, N° 366: 14.

⁴⁰ Fernández de Lizardi, 1982: 20.

Congreso abriera sus sesiones y el Presidente y Vicepresidente tomaran posesión de sus cargos. Esto último fue establecido por bando en 1833, el cual señalaba:

Nada más conveniente para hacer perceptible y grabar en el conocimiento del pueblo, que la esencia del sistema de gobierno representativo popular que afortunadamente nos rige, consiste en la renovación periódica de los representantes y altos funcionarios que la nación, misma nombra para su administración, que recordar continuamente estos importantes sucesos, celebrándolos con manifestaciones sensibles que mantengan vivo este recuerdo y exciten el patriotismo de los mexicanos, formando un contraste notable con aquellas forzosas demostraciones que la política del gobierno monárquico obliga a hacer con motivo de los días y cumpleaños de los reyes, príncipes, infantes, o cualquiera otro acontecimiento de la familia real. Por tanto, para lograr el objeto indicado, se observarán en lo sucesivo las prevenciones siguientes:

1ª En los días en que abran sus sesiones las cámaras del congreso general, en la renovación de éstas y en los que tomen posesión el presidente y vicepresidente de la República, se adornarán de día las puertas, balcones y ventanas de las casas, según el gusto y proporciones de los dueños e inquilinos, y las torres de las iglesias con cortinas y gallardetes, de la manera que lo verifican en las festividades de sus santos patronos, y por la noche se iluminarán en el propio orden.

2ª En los mismos días concurrirán al paseo las músicas militares vestidas de gala, para lo que se suplicará con anticipación al señor comandante general expida las órdenes correspondientes.

3ª La comisión de paseos del Excmo. Ayuntamiento, cuidara de que se riegue éste como se acostumbra en los días solemnes, y que las fuentes que adornan á aquellos estén aseadas y con la agua corriente.⁴¹

Pero además de las festividades oficiales que marcaba el decreto anterior, también había otras fechas para homenajear; por ejemplo, una vez que Santa-Anna llegó a la presidencia, su cumpleaños fue motivo de fiesta pública. El *Periódico Oficial* de 1834 daba la noticia que:

desde temprano por la mañana, multitud de pueblo que le esperaba en la plaza lo proclamaba con vítores a su persona, a la libertad y a la religión; por la tarde, el paseo, en que se hallaban situadas músicas militares, estuvo solemnemente asistido, y en la noche el teatro ofrecía, por la numerosísima y lucida concurrencia de gente toda decente, un espectáculo que de muchos años atrás no se había visto. Al presentarse S. E. repetidos vítores anunciaron la complacencia general; pero siempre reinando en aquel lugar y en todo el día la tranquilidad y el orden.⁴²

En relación al festejo de la victoria contra la invasión española de 1829, las músicas se colocaban en la Alameda. Guillermo Prieto hizo la crónica de dicho festejo en 1843.

En la tarde se situaron las músicas en la Alameda, el paseo estuvo muy concurrido: a las cinco y media de la tarde se presentó su excelencia solo en su coche antecedido por los señores ayudantes y ministros, lo seguían los húsares, paseó las calles de la Alameda, que ven a la Mariscal, Santa Veracruz, y San Diego; se dirigió al paseo de donde volvió a las oraciones por el mismo rumbo.⁴³

⁴¹ Dublán y Lozano, t. II, Número 1138, *Marzo 18 de 1833. Bando. Modo de solemnizar los días en que abran sus sesiones las cámaras del congreso genera, en que se renueven estas y en los que tomen posesión el presidente y vicepresidente de la República*: 497.

⁴² Olavarría y Ferrari, T. I., 1961: 303.

⁴³ Prieto, "BOLETIN SEMANARIO; Solemnidad del 11 de septiembre", en *Obras Completas II, Cuadro de Costumbres I*, 1993: 281-282. Publicado por primera vez en *El Museo Mexicano*, t. II, México, 1843: 191-192

Sin embargo, la principal fiesta cívica era el 16 de Septiembre que en la ciudad de México tenía como puntos principales la Alameda (donde las bandas tocaban por la tarde) y el Zócalo (por la noche), tal como se puede ver en estas notas del periódico “El Siglo XIX” de 1841.

Función Cívica. Los días 16 y 27 se celebraron las fiestas de Independencia. “La alameda presentó en la hora del paseo el cuadro más agradable..., aumentándose con los gratos acentos de las músicas militares, sin que se haya notado ni el menor desorden”

“Por la noche en la plaza principal, y de las ocho a las nueve, se quemaron los fuegos que se dispusieron al efecto: continuaron las músicas militares y la concurrencia numerosísima hasta cerca de las once....”⁴⁴

Para las fiestas de 1845 se ordenó que una de las músicas se colocara en el patio de la Universidad.⁴⁵ Ese mismo año la celebración de consumación de la Independencia empezaban desde un día antes con los fuegos artificiales y una “serenata de estilo” frente a Palacio Nacional. El veintisiete, a rayar el alba, las bandas de música tocarían diana, y por la tarde se situarían en la Alameda.⁴⁶

Las festividades del 16 de septiembre de 1865, durante el Imperio, fueron del todo lucidas y entre el gran número de actos había, invariablemente, la participación de las bandas que tras recorrer las calles en la mañana se situarían en los paseos por la tarde.

Oficial

Ceremonia

Disposiciones jenerales par la fiesta nacional del 16 de Septiembre.

I. Al romper el alba se anunciará la solemnidad del día con una salva de artillería tirada en la Ciudadela.

II. A las once de la mañana, todas las músicas presentes en la capital, se reunirán en la Plaza Mayor, donde juntas tocarán el himno nacional, dispersándose en seguida por las calles principales, que recorrerán a son de música hasta las seis, hora en que se retiraran a sus cuarteles.

III. Diez minutos antes de las ocho de la mañana SS. MM. Saldrán de palacio para ir a la Catedral, en la forma siguiente...

Programa de la tarde...

Corridas de toros...

Función dramática... Teatros Iturbide, Principal, Hidalgo...

Músicas y globos en los paseos.⁴⁷

Por su parte, el ceremonial del Grito para el presidente Juárez, arrinconado en el norte del país, fue de lo más austero que se pueda imaginar; pero como señaló Guillermo Prieto “sublime y

⁴⁴ *El Siglo XIX*, No. 23, sábado 30 de octubre de 1841

⁴⁵ Idem, jueves 31 de julio de 1845.

⁴⁶ Idem, viernes 26 de septiembre de 1845.

⁴⁷ Idem, Martes 12 de septiembre, 1865

lleno de ternura para nuestros corazones.”⁴⁸ En esa ocasión lo más que se pudo conseguir fue una tambora y un violín.⁴⁹

Desde su establecimiento como fiesta nacional, era costumbre que la función oficial del 15 de Septiembre se llevara a cabo en un teatro, donde obviamente la gran mayoría del pueblo no era partícipe. Esto recibió las críticas de Ignacio Manuel Altamirano, quien en 1870 escribió un artículo sobre las festividades de Independencia, y lo que a su parecer debería ser la manera en que se festejara.

En principio, Altamirano se quejaba de la falta de canciones patrióticas entre el pueblo. Estas, decía, “son necesarias, son indispensables en un pueblo republicano, ¡que decimos! En todos los pueblos del mundo que conocen el valor de las tradiciones gloriosas y del patriotismo” Además, estos cantos “inmortalizan los hechos gloriosos en la memoria de los pueblos, y los conservan más fielmente que los libros, que muchas veces van a pedir la canto el tesoro de la verdad.” Altamirano atribuía la falta de canciones de esta naturaleza a la pereza de poetas como Guillermo Prieto, el cual, a pesar de su éxito entre el pueblo, garantizado con canciones como los *Cangrejos*, la *Chinaca*, los *Moños Verdes* o el *Bombardeo a Veracruz*, no producía tan abundante como debiera. A otros poetas de importancia, como Carpio, los veía más ocupados cantando “las proezas del Ángel Exterminador, o las desdichas del Faraón, o las escenas de Semana Santa, que las glorias de su país y las grandezas de sus héroes...”⁵⁰

También la crítica se hace extensiva a los compositores de quienes decía:

Da tristeza el número fabuloso de danzas insignificantes, de vals monótonos, de polkas ridículas, de *salves*, de *alabados*, de romanzas lloronas que componen todos los días nuestros artistas y que ni enriquecen el arte musical mexicano, ni tienen larga vida porque son flores de un día, música de actualidad, que pasa con la moda y que los pianos mismo, y los bandolones y las flautas, se aburren de repetir al cabo de cierto tiempo.⁵¹

Sin embargo, Altamirano reconocía que algunos de los compositores más importantes, como Aniceto Ortega, Melesio Morales, Agustín Balderas o Lerdo de Tejada habían llevado a la pauta obras de carácter patriótico.⁵²

⁴⁸ Prieto, 1982: 30.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Altamirano, 1987: 446-448.

⁵¹ Ibid: 448-449.

⁵² Ibid: 449.

Altamirano, tras darse cuenta de los efectos en el pueblo de los discursos de Guillermo Prieto y Justo Sierra, consideraba que es en la plaza misma donde estaba la verdadera fiesta popular, y no en el Teatro Nacional reservado para la aristocracia. Por lo tanto, proponía que la celebración oficial se hiciera en la plaza de Armas, lugar en el cual se levantarían diez tribunas para sendos discursos de oradores como los arriba señalados. Respecto de la música es evidente la preferencia por la banda militar, ya que decía: “Allí no se escucharán los trémolos de los violines, no la voz acatarrada del oboe, sino el toque marcial de los tambores, los acentos vibrantes de los instrumentos de bronce, únicos que convienen a las fiestas de la libertad”.⁵³

Finalmente-decía Altamirano- el momento más importante vendría cuando el Presidente de la República saliera al balcón y “tremolando la bandera nacional, puede dar el grito de Independencia, grito que responderán millares de voces en un concierto grandioso, terrible, inmenso, que poblará el espacio y que será digno de un gran pueblo”.⁵⁴ En fin, lo que Altamirano proponía era una fiesta popular, algo que empezara a conformarse años después, con la llegada de Porfirio Díaz al poder y se desarrollará plenamente con los gobiernos surgidos de la Revolución de 1910.

Además del 16, las celebraciones incluían los triunfos contra los ejércitos extranjeros como el del 5 de Mayo que fue declarado fiesta nacional. El programa del festejo en 1872 en la ciudad de México fue organizado por el Ayuntamiento constitucional y la Junta Patriótica y presentado días antes por los periódicos de la capital. La participación de las bandas militares empezaba desde la madrugada y finalizaba hasta la noche.

PROGRAMA...

3o- Al toque de diana, se verificará un repique general, y las músicas de la guarnición, así como las de los cuarteles menores de la ciudad recorrerán las calles tocando hasta las siete de la mañana.

[...]

5o- Al desfilar la procesión cívica por la calle del 5 de Mayo, las músicas tocarán la marcha nacional Zaragoza.

[...]

7o.- En la tarde de este mismo día tendrá lugar una función en el Teatro Hidalgo, según el programa que se circulará, y acróbatas en las plazas de Villamil, el Carmen, Vizcaynas y Juan J. Bat, situándose las músicas militares en los paseos públicos.⁵⁵

Se puede oír la marcha Zaragoza en CD3-1

⁵³ Ibid: 452.

⁵⁴ Ibid: 452.

⁵⁵ *El Monitor Republicano*, Gacetilla 3 mayo, 1872

Músicas. El domingo Cinco de Mayo, en la tarde, habrá una en la glorieta del mismo nombre; otra en el Zócalo, y en la Alameda otra; esto ha manifestado el Sr. D. Vicente García Torres el galante general García.

Como esto redundará particularmente en bien de las señoras que disfrutarán de agradable melodías, el *Monitor* da las gracias por lo que toca a las bellas lectoras.⁵⁶

En otras partes del país se repetía el mismo esquema, con igual preferencia por la músicas militares. Por ejemplo, en Puebla hacia 1869 el programa para el 5 de Febrero, aniversario de la Constitución, señalaba en su artículo primero que al amanecer, además de los repiques y salvas de artillería, las bandas recorrerían las calles; en su artículo sexto ordenaba que por la tarde, de cuatro a seis, se situarían en los paseos, y de ocho a diez de la noche en la Plaza de Armas.⁵⁷ La celebración de la batalla del 2 de abril seguía el mismo modelo. En la mañana se tocaría diana frente al cuartel general de la 2ª División del Ejército Nacional, y en la noche, después de la retreta, tocarían serenata hasta las once de la noche.⁵⁸ La conmemoración del 5 de mayo en Puebla era un poco más elaborada. Un día antes se daría una función patriótica en un teatro, y al concluir esta las bandas y músicas recorrerían las calles. Al día siguiente, las músicas militares se situarían en las plazas Principal y de San José donde darían serenatas de 8 hasta las once.⁵⁹ Las fiestas de Independencia en Puebla en 1869 fueron particularmente importantes ya que se aprovechó la ocasión para que el presidente Juárez inaugurara el ferrocarril de Veracruz a Puebla. La actividad de los músicos militares fue la siguiente: Desde el 15 a partir de las once de la noche las bandas “partirán de la plaza de armas tocando dianas por las calles hasta llegar a sus cuarteles, y habrá salvas de artillería”. El 16, de las 8 de la noche al las 11 “las músicas estarán sonando en la plaza de armas...”⁶⁰

La participación de las músicas militares en las festividades patrióticas era insustituible, tal como señalaba Ignacio Manuel Altamirano, y el mismo esquema de festividad se aplicaba en los pueblos más pequeños. En las ciudades, a pesar de ser una fiesta popular, los actos centrales se llevaban en teatros donde sólo accedían un pequeño grupo. Esto cambiará con el ascenso de Díaz

⁵⁶ Idem, 1872.

⁵⁷ “Programa de la función que debe tener lugar el próximo día 5 del presente, Aniversario de la Promulgación de la Carta Constitucional del Pueblo mexicano en el año de 1857”, Puebla de Zaragoza, febrero 2 de 1869, en *Decretos del Estado de Puebla, 1869-1870*, f. 248, Instituto Mora, *Fondo Conde*.

⁵⁸ “Alcance al num. 69. Periódico Oficial”, Zaragoza abril 1º de 1869, en *Decretos del Estado de Puebla, 1869-1870*, f. 272, Instituto Mora, *Fondo Conde*.

⁵⁹ “Junta Patriótica. Programa acordado por esta junta para solemnizar el aniversario del 5 de mayo de 1862”, en *Decretos del Estado de Puebla, 1869-1870*, f. 285, Instituto Mora, *Fondo Conde*.

⁶⁰ “Programa presentado por la Junta Patriótica y aprobado por el superrío Gobierno de Estado para las festividades del los días 15, 16 y 17 de septiembre de 1869”, en *Decretos del Estado de Puebla, 1869-1870*, f. 347, Instituto Mora, *Fondo Conde*.

al poder. El festejo patriótico fue importante para la ideología nacionalista, ya que debemos considerar que durante buena parte del XIX la escuela primaria no jugaba un papel en la formación de la idea de nacionalidad, que años después sí tendría.



Banda en Puebla durante la inauguración del ferrocarril a Veracruz, 1869

4. LAS BANDAS MILITARES EN LAS FESTIVIDADES RELIGIOSAS

La banda de alientos ha sido muy importante en la vida ceremonial religiosa de los pueblos en México desde la época colonial. En otro trabajo hemos hecho referencia a esta característica.⁶¹ En él se habló de su relación con las cofradías y mayordomías y los compromisos que adquiere la comunidad con los músicos y viceversa. La banda militar tuvo también durante la primera mitad del siglo XIX una participación activa en las festividades religiosas.

Como hemos visto en los capítulos sobre Europa y el periodo colonial novohispano era obligación del ejército, tanto miliciano como permanente, el participar en las fiestas religiosas más importantes. Los hombres de uniforme y sus músicas daban mayor realce a las procesiones; además, con su presencia disuadían a aquellos que deseaban aprovechar la fiesta para provocar desmanes. Esta labor continuó durante la época independiente, hasta la separación de la Iglesia y el Estado. Por ejemplo, en *Reglamento para la Milicia Cívica del Estado Libre de Zacatecas* de 1828 se ordenaba que los contingentes militares debían participar (además de todos los actos propios como las patrullas; en las funciones cívicas que decreta el Congreso General y del Estado

⁶¹ Ruiz Torres, 1997.

y la publicación de las leyes generales y particulares del Estado) en la procesión de Corpus y Viernes Santo en la tarde y cuando mas, a la del santo patrono del pueblo en que resida.⁶²

Otros ejemplo de su participación religiosa lo tenemos en Guadalajara, donde las solemnidades de la Semana Mayor eran acompañadas por las músicas del ejército;⁶³ y ya entrado el siglo XIX, la presencia de las bandas militares era algo normal. El viajero austriaco Isidoro Loewerstein describe en 1838 una de las muchas procesiones que se llevaban a cabo en la capital de Jalisco:

las tardes de todos los domingos y días de fiesta, se ven procesiones en honor de los santos patronos de las diversas iglesias. La imagen del santo, de cera, es llevada por las calles, rodeada por el clero y las cofradías con cirios encendidos, escoltada por la tropa y precedida por una banda militar.⁶⁴

La Fiesta de Corpus era una de las principales celebraciones religiosas, y hasta la época de la Reforma las bandas militares participaban en ella, ya sea en la procesión o simplemente ofreciendo su música, tal como lo señala Guillermo Prieto en la fiesta de Hábeas de 1842.

Pasa el tiempo, las tropas esperan impertérritas la salida de la procesión; el populacho forma círculo alrededor de las músicas militares y la artillería; ondean las cortinas en los balcones; juega el viento con los dóciles gallardetes de las torres y la escena se vuelve más variada y adquiere nueva vida.⁶⁵

En los últimos años de la dictadura santanista la procesión de Corpus llegó a su apogeo. En ella participaban (además de las autoridades religiosas, la cofradías y la órdenes) los empleados civiles y militares. En 1854 se formó una gran columna con todas las guarniciones de la capital. García Cubas, testigo presencial, lo cuenta así:

Todos los cuerpos iban precedidos de sus músicas a la orden del *Tambor Mayor*, hombre corpulento, vestido de gran uniforme, con una ancha banda terciada sobre el pecho; alta gorra de pelo con enorme chilillo rojo, y bastón colosal de voluminoso puño dorado, bastón que hacia girar en diversos sentidos, para indicar los movimientos que debía seguir el batallón. Entre los instrumentos músicos de las bandas militares, contábase el *Chinesco*, hoy en desuso completamente, el cual consistía en varios semicírculos o medias lunas de metal, de diversos diámetros, de los que pendían muchas campanitas, hallándose aquellos colocados de mayor a menor y de abajo a arriba, en una asta que a su tiempo sacudía el que la portaba para hacer vibrar las campanillas.⁶⁶

Otra festividad de singular importancia era la de Semana Santa, cuya larga procesión terminaba con los músicos militares. El Viernes Santo, en especial, "Los soldados marchaban

⁶² *Reglamento para la Milicia Cívica del Edo. Libre de Zacatecas*, Zacatecas 1828: 15-16.

⁶³ J. Cornejo Franco. "Procesiones y recepciones" en J. M. Muría; Jaime Olveda comps. *Sociedad y costumbres, Lecturas históricas de Guadalajara II*, 1991: 215.

⁶⁴ Orendáin, L. "Procesiones al aire libre", en J. M. Muría; Jaime Olveda comps, 1991: 196.

⁶⁵ Prieto, Guillermo. "Corpus. Año de 1842", en *Obras Completas II, Cuadro de Costumbres 1*, p 112. Publicado por primera vez en *El Siglo XIX* el 6 de junio de 1842, pp. 2-3.

⁶⁶ García Cubas, 1978: 480.

lentamente al son pausado de los tambores a la sordina, y todos llevaban un pequeño escapulario sobre el pecho y el chacó a la espalda, pendiente del cuello por unos cordones”.⁶⁷

Con el triunfo de la Revolución de Ayutla y del ataque a los fueros de la Iglesia, el Ejército dejó de participar en las festividades del culto. Además, se suprimieron los toques de misa y oración, aunque de todas maneras, cuando se fusilaba a algún civil o militar se le permitía la asistencia de un sacerdote. Sin embargo, durante el Imperio se volvió a retomar la costumbre que las bandas militares participaran en las procesiones religiosas. García Cubas da razón de las festividades de Corpus de los años de 1865 y 1866 en Puebla y México, siendo esta la última en que participaron los músicos militares.⁶⁸

Con la restauración de la República en 1867, la separación entre Iglesia y Estado fue definitiva; incluso se permitió que las bandas ofrecieran sus serenatas en los días santos. Esto lo señala Ignacio Manuel Altamirano en una de sus crónicas:

El gobierno mandó situar una música militar en la tarde del jueves Santo, en el jardín de la Plaza Mayor, y jamás desde que ese lugar es el paseo favorito de las familias mexicanas, ha habido en él mayor concurrencia. No se cabía. La música estuvo tocando hasta la noche, algunas piezas de ópera, de zarzuela, danzas y el *ta* y el *té*, con gran contentamiento de todos.⁶⁹

En el mismo artículo, Altamirano señala que el periódico católico la *Voz de México* se criticó furibundamente al gobierno por haber permitido semejante violación de “las antiguas tradiciones de nuestro piadoso pueblo”. Sin embargo, el mismo Altamirano responde al decir que este pueblo ya no es el mismo de hace medio siglo, al que le gustan ya “otras cosas que el antiguo silencio de los días santos”; e incluso anota que en dicha serenata se hallaban familias católicas.⁷⁰

Con el triunfo decisivo de los liberales, el rompimiento entre la Iglesia y las fuerzas armadas fue definitivo; y si bien la mayoría de los soldados profesaba la religión católica, el Ejército como institución se mantenía al margen. Será hasta el lapso de la guerra Cristera que una fuerza armada mantuvo una relación estrecha con la Iglesia.

⁶⁷ Ibid: 434, 439.

⁶⁸ Ibid: 483, 485.

⁶⁹ Altamirano, Ignacio Manuel:21.

⁷⁰ Ibid: 21-22.

5. LAS BANDAS MILITARES EN LAS DIVERSIONES PÚBLICAS

Además de la retreta y su intervención en las fiestas religiosas, la banda militar participaba en diversos tipos de actos y diversiones públicos. Una de ellos eran las corridas de toros, sobre todo cuando asistía el presidente de la República. García Cubas nos ofrece una descripción de dichas corridas en la época de Su Alteza Serenísima.

La fiesta era de gala, y como a ella concurría S. A. S. el General Santa-Anna y su esposa la Sra. Doña Dolores Tosta, hacía la partición o despejo de la plaza el famoso Cuerpo de Granaderos de la Guardia, con sus casacas encarnadas y altas gorras de pelo y chilillo rojo. La desaparición en nuestras costumbres, de ese acto ejecutado por los cuerpos militares, es un adelanto, por cuanto a que el ejército, por su alta y noble misión, debe apartarse de servir de diversión al público, por más que aquel acto fuese muy vistoso y agradable. Consistía dicha partición en ciertas evoluciones ejecutadas al son de la música por los soldados, que iban y venían en columnas, apartándose unas veces y juntándose otras, o girando sobre sus flancos en diversas direcciones para representar diferentes figuras, como en las cuadrillas lancers, con sólo la diferencia de ser el paso tardo y medurado.⁷¹

Los músicos militares también llegaron a tocar para espectáculos circenses. Tal fue el caso del circo de Chiarini, ubicado en la calle de San Agustín, quien contaba con la participación de la música del 81º de Línea. En esa ocasión se celebró una función en beneficio para el Sr. García, intrépido trapealista cubano. También se presentó “La Aroga” un “baile nuevo de costumbres gujiras de la Isla de Cuba”.⁷² Años después puede leerse que el mismo circo ofreció a la entrada una serenata por dos músicas militares, a las siete de la noche. Dicho circo se ubicaba en la calle de Gante en la ciudad de México, y entre sus actos destacaban las acrobacias a caballo.⁷³

A veces la bandas militares tocaban previamente a las funciones de teatro y ópera, tal como se puede ver en esta noticia proveniente de Veracruz.

Música militar en el teatro. Dice el *Proceso* de Veracruz. “Galantería .- El Sr. D. José Dolores Sierra, música mayor de la banda militar del 4o. Batallón, se ha brindado en unión de sus apreciables artistas, para tocar en el pórtico del “Teatro Principal” las noches de función, piezas escogidas de las mejores óperas y que, principiadas a tocas desde dos horas antes de la función, serán dedicadas a las aéreas ninfas de sus médanos, ó sean las encantadoras veracruzanas”. Nuestras bellas mexicanas, no pueden menos, por ser del mismo sexo que aquellas ninfas, que elogiar la galantería del Sr. Sierra y enviarle una dulce sonrisa exclamando: ¡Dichosas las ninfas de los médanos!⁷⁴

En otra ocasión, la función de beneficio de la actriz María Rodríguez en el *Gran Teatro* en 1876, la *Sociedad Fraternal Militar* apoyó enviando a la puerta del teatro varias bandas militares

⁷¹ García Cubas, p. 356.

⁷² *El Pájaro Verde*, Diversiones Públicas, Viernes 26 de mayo, 1865.

⁷³ *El Monitor Republicano*, Jueves 8 de julio, 1867.

⁷⁴ Idem, Gacetilla 14 enero, 1872.

que tocaron de seis de la tarde a nueve de la noche.⁷⁵ En otras ocasiones, menos exquisitas, también participaban las músicas de viento; por ejemplo, para gusto de los bañistas, la banda del 4º Batallón tocaba los días de fiesta en la plazoleta que había frente a la alberca Pane en la ciudad de México.⁷⁶

Seguramente las músicas militares se consideraban con el derecho de alquilarse para este tipo de funciones, ya que como músicos contratados gozaban de ciertas canonjías. Más adelante veremos que con la llegada al poder del Gral. Porfirio Díaz se intentó remediar -con resultados disparejos- la costumbre de las contrataciones y terminar con las canonjías que gozaban los músicos militares.

6. LA INTERVENCIÓN NORTEAMERICANA

Al parecer, la invasión norteamericana no dejó huella en los conjuntos musicales mexicanos, algo que sí haría las bandas europeas durante la Intervención y el Imperio. La razón puede ser que para ese momento los músicos militares norteamericanos no contaban con los nuevos instrumentos que estaban apareciendo en Europa, los cuáles incluirían hasta la época de la Guerra Civil. La influencia norteamericana empezará a verse hasta fines del XIX con la presencia de algunas obras de John. Philip Sousa, la entrada de música impresa y sobre todo en las primeras décadas del XX con la introducción del fonógrafo.

Según Roa Bárcena en el tomo II de su obra "Recuerdos de la Invasión Norteamericana", durante la entrada a Puebla de los norteamericanos en mayo de 1847 llegaron poco más de cuatro mil soldados al mando del general Worth, "trayendo banda de música la mayor parte de los cuerpos..."⁷⁷ Por su parte, aún en los momentos más difíciles, la música de los cuerpos milicianos mexicanos participaban en eventos públicos; por ejemplo, en enero de ese mismo año, durante la inauguración de la Academia de San Carlos, "En el patio tocó por varias horas la música del batallón de milicias de Victoria, o sea de comerciantes, y los granaderos de ésta hicieron la guardia"⁷⁸

⁷⁵ Olavarria y Ferrari, Enrique, T. II, 1961: 944.

⁷⁶ González Valadez, 1955: 53.

⁷⁷ Roa Barcena, 1993: 139-140.

⁷⁸ Moreno, Salvador, 1969: 141.

Entre los tristes recuerdos de la Guerra del 47 están los datos que García Cubas comenta sobre las bandas de los norteamericanos, que según el cronista eran malas. Por ejemplo, da cuenta de la música en los entierros de los invasores.

Otra práctica que llamaba mucho la atención era la observada en sus funerales. En donde quiera enterraban a sus muertos, en la Alameda, en los atrios de los templos, en el paseo, en el campo del Ejido, en San Lázaro y en los potreros, pues poco o nada les importaba que el lugar fuese o no sagrado. Para la conducción de un cadáver al campo mortuario, la comitiva guardaba el orden siguiente: por delante iban unos cuantos músicos tocando una marcha desentonada y desabrida, que más tenía de fúnebre por su desbarajuste que por su ritmo; a los músicos seguía un pelotón de soldados con las armas terciadas, luego un carro grande de transporte con su toldo de lona armado en aros de madera y en ese carro iba el cajón con el cadáver... Cuando andaban en formación por las calles para renovar sus guardias o por cualquier otro motivo, veíaseles siempre acompañados de música que ejecutaba la canción favorita del *yankee doodle*.⁷⁹

Los norteamericanos también ofrecían la música de sus bandas en algunas de las ciudades que ocupaban. En Mazatlán, cuenta un testigo, el teniente Henry A. Wise, que tras la toma del puerto los lugareños se retiraron a sus casas, pero más tarde volvieron para escuchar a las bandas que tocaron en la plaza principal.⁸⁰

La guerra de Estados Unidos contra México produjo una serie de obras descriptivas de batalla (género del cual ya hablamos en le 2º capítulo), principalmente de las acciones de Palo Alto, Buenavista (La Angostura) y Resaca de la Palma. Entre ellas están *The Battle of Buena Vista* y *The Battle of Palo Alto y Resaca de la Palma* de Charles Grobe; *Fall of Vera Cruz and Surrender of the City and Castle of St. Juan D' Ulúa to the American Forces under Major Gen'l Scott 29 March 1847* de Francis Buck Además se pueden agregar de Augusta Brown *The Warlike Dead in Mexico*, dedicada a los muertos en acción; *The Battle of Buena Vista* de W. Striby; *Battle of Palo Alto* de B. R. Lignoski; *Battle of Resaca de la Palma* de John Schell y *Santa Anna's Retreat from Buena Vista* de Stephen Foster.⁸¹ Todas ellas escritas para piano y algunas incluyen canto. Es necesario recordar que este género tenían como objetivo reflejar musicalmente el combate.

Del lado mexicano tenemos noticia de una obra llamada *La Gran Batalla de la Angostura* del músico Luis Pérez de León, la cual probablemente era de carácter descriptivo y que se estrenó el domingo 29 de enero de 1854 en la retreta frente a Palacio Nacional.⁸² Otras piezas fueron *Piedad Señor para tus hijos de México*, para tiple coro y piano de Joaquín Martínez Falcón,

⁷⁹ García Cubas: 579-580.

⁸⁰ Simonett, Helena 1999:63.

⁸¹ Arnold, 1993: 95, 99-102, 115.

⁸² Olavarría y Ferrari, Enrique, T. I., 1961: 551.

fechada en 1847; *Versos* (dedicados a la virgen de Guadalupe por la salida de los norteamericanos de México) del coronel José María Garmendia; la *Marcha Patriótica* del capitán José María Luzuriaga, y una obra de mayores pretensiones: *Los yankees en el valle de México* para solistas, coro y orquesta de Niceto de Zamacois del año de 1851.⁸³ No obstante, el impacto de la guerra contra los Estados Unidos, a nivel de influencia musical, volvemos a señalar, no dejó huella; esta vendría años después con la invasión francesa.

7. LAS BANDAS DE LA INTERVENCIÓN Y EL IMPERIO

Durante el siglo XIX Francia se consideraba, en muchos sentidos, el portavoz de la cultura occidental. Desde la filosofía, la ciencia y el arte, hasta el vestido y la comida, lo francés era modelo a seguir. La música no se quedaba atrás, y París junto con Viena se veían como el destino final de compositores y ejecutantes. En el plano político Napoleón III quiso ser el árbitro de los destinos de Europa y el mundo, y condujo a su país a aventuras de conquista y guerras en Crimea, África, Indochina y México; para tal fin el Emperador contaba las fuerzas armadas francesas, lo que muchos pensaban era el primer ejército del mundo.

Con la Intervención y el Imperio llegaron con los más de treinta mil elementos, las bandas de música francesas, belgas y austriacas. Ellas portaban los nuevos instrumentos desarrollados a mediados de siglo en dos de los países (Francia y Austria) que llevaban la vanguardia en música militar. Algunas eran de gran calidad, además que traían las últimas modas musicales, tanto en instrumentación, número de ejecutantes y repertorio. Por ejemplo, el *Regimiento Extranjero*, que sería conocida como la *Legión Extranjera* contaba con tres bandas de alrededor de cuarenta elementos dirigidas por Jalabert, Manens y Wilhelm⁸⁴, este último el autor del himno de la Legión: *Le Boudin* (La Morcilla)⁸⁵ Escúchese *Le Boudin* CD3-2 Todo ello impactó en las bandas mexicanas, tanto civiles como militares, y más aún, los soldados franceses también dejaron huella en costumbres culinarias y ciertas danzas en algunas partes del país. Por ejemplo, en Guerrero, en la zona de Chilapa, se dice enseñaron la tradición del pan francés (amasado con los pies) y el baile de los lanceros.⁸⁶

⁸³ Pareyón, 1998: 14-15.

⁸⁴ Pénette, 1962: 103-106.

⁸⁵ Schauvilege, 2.

⁸⁶ Carranco, 1963: 61.

El plan de Napoleón III y Maximiliano era que la tropa francesa sólo permanecería en el país, en tanto el Ejército Imperial tomará el mando de las operaciones. Sobre este ejército se creó un proyecto, y parte de él era la fundación en 1865 de un "Gimnasio Imperial de Música Militar", donde se integrarían 400 alumnos, y que sería la base para reorganizar las bandas militares del Imperio. Entre los argumentos de dicho proyecto se decía que la música militar era útil por

su facultad suprema de hacer nacer los sentimientos belicosos, despertar el valor, escitar el ánimo, inspirar a los que combaten por su amada patria... infundir en su pecho ... esa firmeza inalterable, esa confianza sin límites, esa sublime intrepidez, que forma a los héroes, asegura las victorias ... En las maniobras, arregle el paso ... En las marchas forzadas sostiene el soldado, le acorta el camino y le hace olvidar de sus fatigas.⁸⁷

Nada de esto se llevó a cabo, ya que Napoleón retiró sus fuerzas y Maximiliano fue a encerrarse a Querétaro donde acabaría fusilado en el Cerro de las Campanas. Pero de cualquier manera las bandas francesas y austriacas si dejaron su influencia en México, ya sea con los músicos que se quedaron, u ofreciendo retretas (serenatas) en los lugares donde estaban acantonadas.

7.1 SERENATAS DE LAS BANDAS FRANCESAS

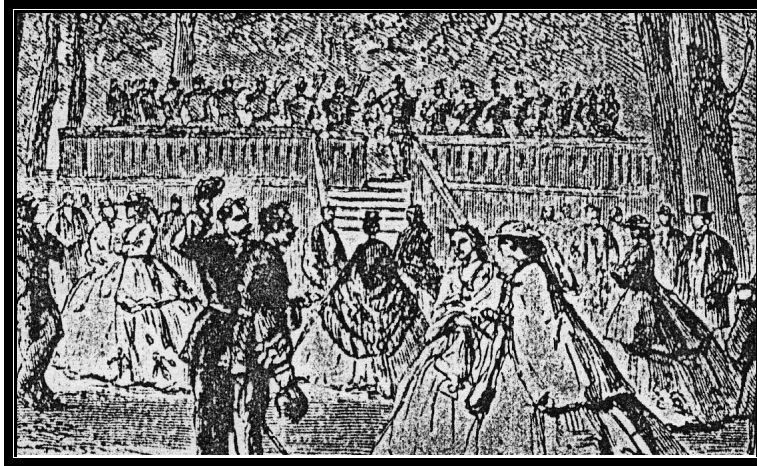
Desde los primeros momentos de la llegada del ejército expedicionario francés, los comandantes ordenaban a sus bandas ofrecer serenatas en las plazas principales. Como hemos visto, esta era una costumbre ya conocida en México, e intentaba que los soldados buscaran congraciarse con la población local y dar una imagen menos ruda de la Intervención. Por lo general, la serenata se daba en la plaza principal, y para tal fin en algunas partes se empezaron a construir unos templete o pabellones, semejantes a los que había en Francia por esa época. Estos serian los antecesores de los kioscos que tendrían su auge en el porfiriato.

En la ciudad de Guadalajara, cuando menos desde 1864, ya se daban audiciones semanales de bandas militares como la que ofrecían la del Séptimo Batallón de Cazadores de a Pie, que dirigía Juan Sabardiel, la del Segundo Batallón Móvil de Jalisco y la de la Gendarmería de Guadalajara; en una de estas funciones se estrenó la Redowa, "La Guadalupeña", compuesta por Bourginal.⁸⁸ Un testigo de la época, el doctor Jules Aronsohn, médico mayor del ejército expedicionario francés decía: "¡ Como olvidar las noches de Guadalajara, donde se paseaba en la plaza alrededor

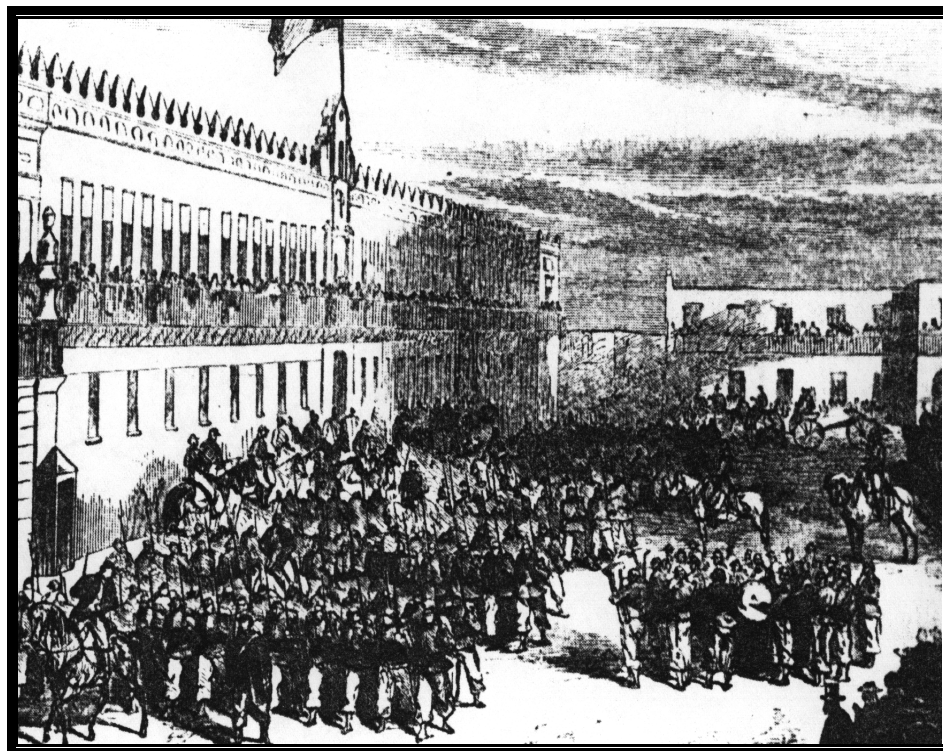
⁸⁷ Archivo de la Defensa, XI/481 -3/fo. 162, en Thompson, Guy, 1990: 52. El plan del "Gimnasio Imperial de Música Militar" seguramente estaba inspirado en el famoso *Gymnase de Musique Militaire* de París, fundado en 1836 y que tuvo como directores a Berr, Klosé y al italiano Carafa. (Whitwell, David, Vol. 5: 75).

⁸⁸ Cornejo Franco, J. "La llegada de los franceses", en Muría, J. M.; Jaime Olveda comps: 288-289.

de la música, respirando el perfume de la flor de los naranjos iluminada por una luna tan brillante que se podía leer con su claridad...!”⁸⁹



Banda francesa tocando en la Alameda



⁸⁹ Lewis Geiger, J.. "Toros y paseos públicos", en Muría, J. M.; Jaime Olveda comps: 302.



Banda tocando en el Zócalo durante la entrada del cuerpo expedicionario francés a la ciudad de México, junio de 1863 (detalle)

En Sinaloa, durante los años de la ocupación francesa (1864-1866), la banda del general Castagny daba serenatas y participaba en las festividades de la comunidad.⁹⁰ En Oaxaca se llegó a construir un kiosco central a imitación francesa (seguramente un templete), para que ahí dieran conciertos nocturnos las bandas militares de los austriacos.⁹¹ En 1866, en Saltillo, Coahuila, el programa de música tocado por la banda del 12º Regimiento de Cazadores del ejército francés en la Alameda era el siguiente.

12º Regiment de Chasseurs

Programme de Musique

De 27 Mai 1866

1. Le Tyrol (Allº Mre.) Gurtner.
2. Le Debardeur (Quadrille) Bourginal.
3. Galathe (Mosaique) V. Massé.
4. La Chanteuse Voilà (Valse) Landremont.
5. I Lombardi (Mosaique) Verdi.
6. El Gris (Schotisch) G. V.

À l'Alameda de 5 á 6 hr 1/2.⁹²

Además de las serenatas, los distintos contingentes que iban entrando a la capital eran recibidos con música. La Legión Belga fue recibida con las bandas de la Legión Extranjera.⁹³ A

⁹⁰ Simonett, Helena 1999: 63.

⁹¹ *El Estado de Oaxaca*, Gobierno del Estado de Oaxaca.

⁹² León, Jesús de, 1994: 37

su vez, un batallón de esta última que venía procedente de Oaxaca fue saludado a su entrada por la música del regimiento austriaco.⁹⁴ Cuando llegó el resto de la fuerza, salieron a su encuentro las bandas de la misma legión y la austriaca.⁹⁵

El santo del Emperador, 12 de diciembre era celebrado con repiques de campana y música militar. En Guanajuato, desde la cinco de la mañana la Banda del Batallón de la Guardia Civil anunciaban el festejo. Por la tarde la música del mismo batallón se situó en la Alameda del Cantador, y por la noche en la plazuela del Jardín.⁹⁶

Algo que seguramente fue todo un acontecimiento ocurrió en el Teatro Imperial de la ciudad de México, donde se llevo a cabo un gran *concierto monstruo*. Como ya hemos visto en el capítulo 2º en este tipo de eventos era fundamental la participación de las bandas militares, y en él seguramente intervinieron todas las acantonadas en la capital. El programa fue el siguiente: .

Gran Teatro Imperial. gran festival y concierto monstruo nunca visto en México, por doscientos profesores, para la noche del sábado 10 de diciembre de 1864.

1º En lugar de obertura, comenzará con una hermosa fantasía que se denomina: *El ajiaco cubano*, desempeñada por las bandas militares en combinación con la orquesta. 2º Se jugará la preciosa comedia en un acto, titulada: *Alza y bala*. La dirección esta a cargo del señor Morales. 3º Precioso y difícil baile titulado: *El Marinero*, por el sobresaliente y siempre aplaudido señor Velarde. 4º Rumbosa marcha que se denomina: *El último sitio de Puebla*. 5º Hermoso himno nuevo, música y letra del que suscribe, dedicado a SS. MM. II., el que será desempeñado por el coro de la ópera, y acompañado por todas las bandas de música militares y orquesta, debiendo ejecutar la estrofa el sobresaliente y distinguido tenor señor Mazzoleni. 6º Otra jocosa comedia en un acto, titulada: *Alumbra a tu víctima*. La dirección de la pieza está encomendada al señor Mata. 7º Polka titulada: *La artillería francesa*, dedicada al ejército de su nombre. 8º y final. Preciosa danza habanera, dedicada al Casino Español: *Tú eres la flor*, cantada por la señora Sulzer, y acompañada por todas las bandas militares y grande orquesta.⁹⁷

El impacto de las bandas europeas ha debe sido muy grande al grado que algunos autores asocian erróneamente la llegada de estos conjuntos con la aparición de las bandas civiles en México. Por ejemplo Orta Velásquez en su *Historia de la música en México* señala que

... el ejemplo que dieron las magníficas bandas dirigidas por J. Saverthal (Banda de la Legión Austriaca) y por M. Jalabert (Banda de la Legión Extranjera), harían que aun en pequeños poblados se crearan modestas "Bandas" que esparcieron sus brillantes sonidos en fiestas y solemnidades, dando, en esta forma, un recurso más a la expresión musical.⁹⁸

⁹³ *El Pájaro Verde*, Noticias del día, Jueves 10 de enero, 1865.

⁹⁴ Ibid, Lunes 27 de marzo, 1865.

⁹⁵ Ibid, Viernes 31 de marzo, 1865

⁹⁶ Ibid, Lunes 23 de octubre 1865.

⁹⁷ Olavarría y Ferrari, Enrique, T. I., 1961: 692.

⁹⁸ Orta Velásquez, 1970: 336.

Esta idea se ha repetido erróneamente en varias historias de la música en México. Sin embargo, la impresión que dejaron los músicos europeos ha de ser grande. Una de estas bandas que dejó honda huella fue la de la Legión Austriaca dirigida por Joseph Rudolf Sawerthal (a veces escrito Saverthal).

7.2 LA BANDA DE LA LEGIÓN AUSTRIACA

Seguramente uno de los conjuntos musicales militares de mayor nivel que llegó a tierras mexicanas y que le recordó por varios años fue la banda de la Legión Austriaca que dirigía Joseph Rudolf Sawerthal. Enrique Olavarría y Ferrari, testigo presencial y autor de la famosa *Reseña Histórica del Teatro en México*, y que tendría por aquella época poco más de veinte años, da testimonio de su calidad de quien dice “el elogio que de ellos hiciera, por grande que fuese no alcanzaría nunca a la altura de su mérito. Pocas veces se habrá oído en México un conjunto tan superior con el de aquella banda militar”.⁹⁹ La noticia de su llegada a Puebla fue la siguiente:

La Legión austriaca. El 24 había llegado, parte de ella a Puebla. *La Reconciliación* dice de ella: “El personal nos parece bastante bueno, y su porte marcial revela educación y finura. La música es de lo mejor y más escogido, y en cuanto a la oficialidad, es cortesana, simpática y de maneras muy finas”.¹⁰⁰ El arribo del contingente austriaco a la ciudad de México fue todo un acontecimiento, habiéndolo recibido el mismo Emperador, algunos comerciantes alemanes y las músicas de los batallones francés y belga.¹⁰¹

Proveniente de una familia de músicos, Joseph Rudolph Sawerthal nació en Austria en 1819 (recordemos que el Imperio Austriaco era mucho más grande que el la Austria moderna e incluía a Checoslovaquia, Hungría y parte de Polonia entre otros estados). Sawerthal estudió en el Conservatorio de Praga, y tras su graduación fue nombrado director de la banda del 6º de Coraceros. En 1845 llegó a la banda del 53º Regimiento de Infantería, con el cual participó en la campaña de Italia en 1849. Al año siguiente fue nombrado director de la banda de Marina. Tras la caída de Maximiliano, fue a Inglaterra donde dirigió varios conjuntos militares. Se retiró del servicio en 1891 y murió en 1903. Sawerthal recibió condecoraciones del Emperador de Austria, Francisco José y de Napoleón III.¹⁰²

⁹⁹ Olavarría y Ferrari, Enrique, T. I., 1961: 699-700.

¹⁰⁰ *El Pájaro Verde*, Noticias del día, Jueves 26 de enero, 1865.

¹⁰¹ *Ibid*, Noticias del día, Lunes 13 de febrero, 1865.

¹⁰² Farmer, H. G., 1912: 1947.



Soldado flautista

El programa que tocaría La banda de la Legión Austriaca aparece por primera vez en un periódico de la capital el 16 de marzo de 1865. Desde ese día la banda empezó a ofrecer sus serenatas en la Plaza de Armas de la ciudad a las 7 1/2 de la noche, siempre tocando ocho piezas. Este aparecía en el periódico *el Pájaro Verde*, del cual presentamos tres ejemplos.

Serenata en la Plaza de Armas. Música de la Lejión Austriaca. Jueves 16 de marzo a las 7 ½ de la noche.

1. Marcha por Sawerthal.
2. Obertura Rübezahl, Flotow.
3. Wiener Kinder Walzer, Strauss.
4. Introducción de Traviata, Verdi.
5. Polka Francesa, Strauss.
6. Bailable de Rodolfo, Giorza
7. Cuadrilla, Strauss.
8. Marcha.¹⁰³

¹⁰³ *El Pájaro Verde*, Diversiones Públicas, Jueves 16 de marzo, 1865.

Serenata en la Plaza de Armas. Música de la Lejión Austriáca. Jueves 20 de Julio a las 7 ½ de la noche.

1. Marcha. Sawerthal.
2. El Poeta, Obertura. Supée.
3. El mensajero de carnaval, wals. Strauss.
4. Nabucodonosor, canción. Verdi.
5. Las cancioncillas, cuadrillas. Strauss.
6. Los contrastes de las melodías, potpurri. Leonhardt.
7. La marcha mascarada, polka. Fahrbach.
8. Marcha. Sawerthal.¹⁰⁴

Serenata en la Plaza de Armas. Música de la Lejión Austriáca. Lunes 20 de noviembre a las 7 1/2 de la noche.

1. Marcha. Sawerthal.
2. El Poeta, obertura. Suppé.
3. Fortunato, cuadrillas. Offenbach.
4. Tannhausser, fantasia. Wagner.
5. Los Temas, wals. Strauss.
6. El Nuevo Moisés, final. Strauss.
7. Milka, polka mazurca. Sawerthal.
8. Marcha. Sawerthal.¹⁰⁵

Entre marzo de 1865 y enero de 1866, la banda de la Legión Austriaca presentó obras de cuarenta compositores, de los cuales dominaban los austriacos. Se tocaron 172 piezas; la música más ejecutada fue la de Strauss que representó el 23 %; Sawerthal, el 20 % y Verdi, el 11 %. Estos tres compositores ocuparon más de la mitad del repertorio de la banda.¹⁰⁶

La banda austriaca causó furor y era solicitada en diferentes eventos. Uno de ellos fue "El baile de Moza" celebración de la Cuaresma y que incluía el "entierro de la sardina", a celebrarse el domingo 18 de marzo de 1865 en el gran Teatro Imperial. La noticia dada en el "Pájaro Verde" decía:

La celebrada, la acreditadísima MUSICA AUSTRIACA, que está verdaderamente a la moda, y a cuya cabeza se halla el gran maestro D. José Rodolfo Sawertal, será la que toque en este baile, proporcionando al público por esta sola vez, el placer de gozar, de admirar en un local tan a propósito como este espacioso salón, de todo el mérito, de toda la bondad de esta magnífica *Banda Militar*.

¹⁰⁴ Idem, Jueves 20 de julio, 1865

¹⁰⁵ Idem, Lunes 20 de noviembre de 1865

¹⁰⁶ Idem, 16 de marzo, 1865; 23 de marzo, 1865; 6 de abril, 1865; 27 de abril, 1865; 4 de mayo, 1865; 11 de mayo, 1865; 18 de mayo, 1865; 25 de mayo, 1865; 29 de mayo, 1865; 20 de julio, 1865; 17 de agosto, 1865; 21 de septiembre, 1865; 6 de octubre, 1865; 13 de octubre, 1865; 20 de octubre, 1865; 27 de octubre de 1865; 10 de noviembre de 1865; 20 de noviembre de 1865; 27 de noviembre de 1865; 4 de diciembre de 1865; 8 de diciembre de 1865; 15 de diciembre de 1865; 18 de diciembre de 1865; 1 de enero de 1866.

Con el objeto indicado y para que se juzguen no solo en las *Danzas Habaneras, Walses o Cuadrillas*, luego que den las doce de la noche, ejecutará una gran pieza toamda de los temas principales de la gran ópera de Verdi, *Una ballo un Maschera*.

Para que tenga efecto el entierro de la *Sardina*, que por primera vez tendrá lugar en el presente año, se ha mandado fabricar una inmensa *Sardina Monstruo* de rica pasta de dulce, la que se rifará en estos términos:

Concluída la pieza de música que queda anunciada, se arrojarán por la galería alta múltitud de cédulas, y la presente que lleve impresa esta palabra:

PREMIO

El reglamento de bailes dado por la autoridad, y que se fijará en las entradas del Teatro, se observará estrictamente.

PRECIOS DE ENTRADA

Plateas y palcos con ocho entradas.....\$16.0

Entrada general.....\$2.0

Idem a Galería.....\$0.4¹⁰⁷

La banda de la Legión Austriaca también participaba en otro tipo de funciones, como la que se llevó a acabo en el Colegio Imperial de Minas. En esta ocasión el evento fue a beneficio del Sr. A. Prioré, jefe de la orquesta de la Compañía Francesa y se tocó música de Auber, Meyerbeer, Beethoven y Bellini. Destaca una Fantasía y Variaciones sobre temas de la ópera "La Favorita", ejecutadas "por el primer saxophonista mexicano D. José Ortíz".¹⁰⁸ El éxito de la banda llevó que fuera contratada en el teatro Principal, por lo que debió cambiar los días que ofrecía serenata en la Plaza de Armas.¹⁰⁹

La banda dirigida por Sawerthal llegó a publicar varias piezas en reducción para piano. Estas se presentaban como el "Álbum de Música Austriaca-mexicana" y se vendía en el repertorio de H. Nagel y Cia. y en la litografía de Rivera, calle del Coliseo número 4, frente al Teatro Principal.¹¹⁰ También se publicó una marcha para piano titulada "Maximiliano".¹¹¹ Además su director formó parte en 1866 de la Sociedad Filarmónica junto con lo más destacados músicos de la época.¹¹²

Finalmente, un elemento que no hemos considerado son los músicos ambulantes europeos, particularmente alemanes, que trabajaron a lo largo y ancho de Latinoamérica durante el siglo XIX. Algunos de ellos se integraron a las bandas militares locales. Muchos provenían de una

¹⁰⁷ Idem, *Diversiones Públicas*, Sábado 18 de marzo, 1865.

¹⁰⁸ Idem, Martes 25 de abril, 1865.

¹⁰⁹ Idem, *Noticias del Día*, Lunes 24 de abril, 1865.

¹¹⁰ Idem, *Avisos Generales*, Lunes 1º. De mayo, 1865.

¹¹¹ Moreno Rivas, Y, 1986: 43.

¹¹² Olavarría y Ferrari, Enrique, T. I., 1961: 714.

pequeña comunidad de apenas siete mil habitantes del norte de Alemania llamada Salzgitter, cuyos músicos poseían una gran calidad, contaban con un gran repertorio (Beethoven, Mozart, Strauss, Berlioz, Donizetti y Glinka, entre otros) y se adaptaban rápidamente a los gustos del lugar. La emigración de este lugar obedecía a una serie de factores, entre ellos: las guerras napoleónicas, la Revolución de 1848, los conflictos con Dinamarca, Austria y Baviera o el hambre producto de las malas cosechas. Se sabe que algunos de estos músicos llegaron a México en 1812 y 1845¹¹³; sin embargo, la mayor parte de la investigación sobre los músicos de Salzgitter en América Latina se ha llevado a cabo en Chile y Brasil.¹¹⁴

8. CONCLUSIONES

En este capítulo hemos visto cual fue el desarrollo de las músicas militares en el siglo XIX en el ceremonial patriótico, las festividades religiosas y las diversiones públicas desde la década de los veinte hasta los años anteriores al ascenso de Porfirio Díaz. Lejos de haber sido formada por la influencia de los conjuntos musicales que llegaron con la Intervención y el Imperio en la década de los sesentas como han señalado algunos investigadores, la banda militar en México fue durante la primera mitad del siglo XIX una institución bien establecida y parte fundamental de los ejércitos mexicanos.

El gran éxito de la banda militar -coinciden los historiadores- se dio a mediados de siglo, ya que para esos años los instrumentos de boquilla circular habían alcanzado un nivel de desarrollo para poder ejecutar cualquier tipo de música y asemejar los efectos de la orquesta sinfónica. Estos empezaron a sustituir a la antigua instrumentación basada en las cañas; los nuevos instrumentos -los de boquilla circular- tenían mayor potencia sonora, eran más fáciles aprender a tocar y, además, de menor precio.

El éxito de los conjuntos de viento de los ejércitos llevó a suponer que el término “banda militar” se aplicara a otros tipos de bandas civiles. Incluso estas se llegaban a uniformar de manera militar, lo que provoca confusión cuando vemos fotografías antiguas de bandas que sabemos son civiles, pero que lucen atuendos militares.

¹¹³ Lange, 1980: 227

¹¹⁴ Ibid, 1980.



Trompeta de la Legión Belga



Trompeta de las fuerzas de Porfirio Díaz

Los conjuntos musicales militares mexicanos sólo seguían las normas y tradiciones que eran comunes a otras bandas en Europa y América: participaban en paradas y desfiles, en el combate mismo y eran parte del ceremonial de las más altas autoridades. Asimismo, las bandas de alientos cumplían toda una serie de funciones que iban más allá de lo estrictamente militar; también intervenían en procesiones religiosas, corridas de toros (si asistía una alta autoridad), ascensiones en globo, funciones de circo, inauguraciones de obras públicas, serenatas en las plazas mayores y sobre todo en los días de fiesta nacional.

Al igual que sus contrapartes europeas, el repertorio de la banda militar en México estaba formado de cuatro grandes partes: música de la sala de concierto arreglada para los alientos; géneros de moda como el vals, la habanera, la mazurca; música popular y por último, marchas, himnos de demás música militar. Más aún, la banda militar fue quien popularizó el Himno Nacional de Bocanegra y Nunó.

Durante todo el siglo hubo diferentes planes y proyectos de reforma al ejército mexicano. Uno de los más ambiciosos fue el de Mariano Arista; sin embargo, no pudo ser llevado a cabo debido al regreso de Santa-Anna al poder (el artículo de Riesgo que hemos referido al principio

de este capítulo se ubicaba en el contexto de las reformas santanistas). A su vez los proyectos de este último se enfrentaron a la Revolución de Ayutla y sería sólo hasta el último cuarto de siglo cuando se lleve a cabo una reforma efectiva en las fuerzas armadas..

La guerra contra los Estados Unidos no influyó en la instrumentación de las bandas mexicanas, algo que sí harían los conjuntos europeos que llegaron con los franceses en la década de los sesenta. Con estas últimas llegaron directores de gran nivel como Sawerthal; e incluso entre los planes de Maximiliano hubo el intento crear una escuela de música militar. De cualquier forma la música militar francesa y su instrumentación fue -al igual que la alemana y austriaca- una influencia muy importante en las bandas militares en todo el mundo.

Con la llegada de Díaz al poder empezaron toda una serie de reformas al instituto armado que harían de él un ejército profesional. Esto también se manifestó en las bandas militares, tal como veremos en el capítulo siguiente.

CAPITULO 6

LAS BANDAS MILITARES DURANTE EL PORFIRIATO

¿Para qué habitante del Distrito Federal cuya niñez haya transcurrido de los años noventa a la otra década, Porfirio Díaz, marcha de honor e himno nacional no serán tres partes de un solo todo?

Martín Luis Guzmán.¹

1. EL NUEVO EJÉRCITO

Uno de los orgullos del régimen porfirista, junto con los ferrocarriles, las grandes construcciones y el crecimiento económico en general, era el Ejército. En efecto, lo que hasta hace algunos años eran una serie de contingentes desordenados, peor vestidos y armados, y dirigidos por oficiales que actuaban más por intuición que por conocimiento se había transformado en un cuerpo disciplinado y profesional. Ver marchar en desfiles como el del 16 de Septiembre o 5 de Mayo a los flamantes batallones, la caballería y artillería era motivo de orgullo, satisfacción y confianza. Esta última por que se tenía fe que este ejército ya no sería, como en el pasado, botín de caudillos o jefes ambiciosos. Así, con estas fuerzas armadas, el orden constitucional estaba asegurado.

La profesionalización y modernización del Ejército Federal fue consecuencia de una serie de factores: en principio, el período de paz que gozó México evitó que este fuera usado constantemente contra el pueblo (a excepción de rebeliones indígenas como las de Yucatán y Sonora); otro fue el crecimiento económico que permitió contar con recursos suficientes para pagar puntualmente a la tropa, elevar el sueldo de oficiales y jefes e invertir en armas y educación militar.

Así pues, desde que Díaz llega al poder en 1877 se empezaron a tomar toda una serie de medidas tendientes a mejorar el nivel profesional del instituto armado. Entre ellas estuvo la reestructuración del Cuerpo Especial de Estado Mayor en 1877; la "Organización Definitiva del Ejército" de 1881 que dividía la Secretaria de Guerra y Marina en siete secciones y la Ordenanza General al año siguiente, esta dos últimas bajo la presidencia de Manuel González. La construcción de cuarteles, polvorines, puertos y demás instalaciones militares fue constante

¹ Guzmán, Martín Luis, "El Águila y la Serpiente", 1ª parte: 237.

durante todo el período. Una parte primordial en dicha profesionalización fue la educativa que representó, a nivel de oficialidad, una forma de democratización. Efectivamente, a diferencia de la oficialidad de la primera mitad del siglo XIX independiente (en su mayoría elementos de origen criollo), los cadetes que ingresaban a las academias militares en la época de Díaz eran clase media baja. Todo esto debería redundar en un ejército más disciplinado y fiel a las instituciones. Sin embargo, esto no llevó a la militarización del país.

En México, a diferencia de las naciones de América del Sur, el militarismo no ha encontrado terreno fértil, a excepción de la primera mitad del siglo XIX y durante los primeros diez años de la Revolución. Esto se debió a varias circunstancias. En principio, la modernización de los ejércitos en Brasil, Paraguay, Argentina, Chile, Perú y Bolivia, que empezó en la década de los sesenta y setenta, obedeció principalmente a conflictos fronterizos, ya sea por el control de rutas fluviales o materias primas. Por su parte, la modernización del ejército mexicano se dio con una demora de 10 o 20 años. Además, México no dependió de un solo proveedor en armamento, como lo era Alemania y Francia para América del Sur. El crédito para la compra de armamento moderno empezó a otorgarse hasta fines del los ochenta, en parte porque el gobierno no había regularizado sus lazos diplomáticos con Francia e Inglaterra a causa de la Guerra de Intervención y el Imperio. El no entrar México en una carrera armamentista con sus vecinos -como fue el caso de los países sudamericanos- tuvo sus ventajas; por un lado se privilegió la inversión económica sobre la militar; por otro, el gobierno de Díaz a través de su ministro de Hacienda, Limantour, trató de diversificar las inversiones entre las varias potencias y no dar a una sola el derecho exclusivo sobre una materia prima.²

Una parte de ese presupuesto también se utilizó en lo que hoy conocemos como "cultura". La construcción de kioscos y el apoyo a las bandas de viento fue parte de ese programa. A ello habría que agregar que durante el siglo XIX se desarrolló la idea del esparcimiento o uso del tiempo libre en actividades que -como decían en esos años- deberían ser "provechosas para el espíritu"; los jardines y plazas públicas con sus bancas, árboles, fuentes y música eran parte de esta idea. Fue también durante el último tercio del siglo XIX cuando se fundaron la mayor parte de las bandas estatales y se elevó el número de grupos de música de viento, tanto militar como civil.

² Hernández Chávez, 1989: 257-261.

Para los críticos musicales de la época, directores de banda e historiadores de la música las bandas eran educadoras del pueblo ya que tocaban tanto el arte musical nacional como las obras de los genios europeos. El musicólogo Jesús C. Romero señala que estas vendrían a ser verdaderas “instituciones culturales”.³ La situación se comprende si consideramos que durante esos años México al igual que muchos otros países en América y Europa, contaban con pocas orquestas sinfónicas y las presentaciones de ópera eran escasas, salvo en las grandes ciudades. Por tal motivo las bandas militares, junto con las civiles, ofrecían música que de otra forma era casi imposible escuchar.

El mantener una buena música militar era objeto de orgullo o de envidia. En una de las primeras novelas de Mariano Azuela, “Los Fracados” (1908), los habitantes del mítico “Álamos” (en realidad San Juan de los Lagos, Jalisco) se quejan de los impuestos que, según ellos, se gastaban en la capital de la República; y el escritor pone en boca de sus personajes la siguiente pregunta:

¿Es justo, señor licenciado, que se extorsione a los municipios con tanta contribución, para que los currutacos de allá tengan sus grandes teatros, sus bandas militares de primer orden, sus magníficos jardines y paseos., y el demonio?...⁴

El de “bandas militares de primer orden” debería ser cierto, ya que el nivel de algunos conjuntos era bastante alto, en parte porque el Conservatorio Nacional de Música fue una de las instituciones que los proveyó de directores y ejecutantes. Varios de los más importantes músicos de banda militar pasaron por sus aulas, y la formación ahí obtenida fue puesta en práctica, tanto para dirigir y hacer transcripciones de música de concierto europea, como para llevar a cabo arreglos de música popular. Tocar en mismo programa obras académicas y populares era lo más normal, lo cual nos puede llevar a pensar que la dicotomía entre lo popular y lo culto no es tan estricta como pareciera, y que ambos universos no son excluyentes. De cualquier manera, al igual que en Europa, la bandas militares mexicanas tocaban ambos repertorios.

En este capítulo revisaremos cual fue el proceso de los conjuntos militares musicales durante los largos años que Díaz estuvo en el poder. Para algunos historiadores de la música, como Rubén M. Campos, esta fue la época de oro de la banda militar mexicana. En ello se combinaron varios elementos: por una parte, en el plano musical, los instrumentos de aliento ya

³ Romero, 1949: 10.

⁴ Azuela, v. I, 1993: 26.

habían alcanzado un nivel de perfeccionamiento que permitía que la banda tocara cualquier tipo de música, y algunos conjuntos fácilmente pasaban de los cuarenta elementos. Asimismo, el periodo de paz que permitió la organización y profesionalización del ejército. Así pues, la banda militar fue como la pista sonora de la *belle époque* porfirista..

2. REGLAMENTOS Y ORDENANZAS

Como se ha señalado repetidamente, con la llegada de Díaz al poder comienzan toda una serie de cambios en el Ejército que se manifestaron en numerosos reglamentos y ordenanzas. Por fin el ejército mexicano empezaría una reforma real y efectiva, la cual no se había llevado a cabo desde inicios de la época independiente. En el ámbito de los músicos militares, dichos reglamentos buscaban uniformar el vestuario, los instrumentos de ordenanza y toques; evitar que los soldados mismos pagasen el costo de la banda, e incluso se llegó a presentar un proyecto para una Escuela de Bandas de Guerra.

En principio los reglamentos establecían dos tipos de uniforme: uno para tierras calientes y otro para climas templados; y entre estos un uniforme de campaña y otro de gala. Los reglamentos indicaban con toda precisión los colores, tamaños y duración de los vestuarios. Para el caso de los músicos de ordenanza el Reglamento de uniformes del ejército y Marina Nacional de Guerra de 1884 señalaba que:

Todos los individuos de banda usaran sobre las mangas dos grupos de cuatro cintas de lana unidos en ángulos de cien grados y con pequeñas bolas en los extremos; los ángulos hacia arriba. Las cintas separadas entre sí, cuatro milímetros. Los grupos estarán colocados, uno entre el codo y el hombro, y otro cinco a seis centímetros más abajo. Los Sargentos 1ros. de banda usarán las cintas de seda.

Los músicos usarán el uniforme de su cuerpo respectivo, pero los de caballería llevarán dormán como los oficiales. En las mangas dos grupos de dos cintas cada uno y entre ellos, y en la manga izquierda, una lira borda de seda amarilla, de treinta y cinco milímetros de alto.

Los de caballería usarán en la cartuchera para papeles de música, con una lira de metal blanco en la tapa y llevarán sable.

Los infantería tendrán el cinturón, cartuchera y vericú de la fornitura de Artillería, para llevar en dicha cartuchera sus papeles de música, y en el vericú, marrazo con cubierta de acero. En la tapa de la cartuchera una lira de metal dorada. México, Agosto 5 de 1884.⁵

Además del uniforme, el reglamento establecía con suma precisión el tamaño, color y demás elementos en los tambores y alientos.

⁵ Ministerio de Guerra y Marina, *Colección de circulares y decretos de la Secretaría de Guerra y Marina*, 1889-1891: 679-680.

Los aros de las cajas de guerra deberán estar pintados de color verde, que no sea demasiado oscuro. Las baquetas serán de madera de encino macho y barnizadas en negro; su largo cuarenta centímetros, diámetro de la parte más gruesa de veinticinco milímetros, diámetro de la parte más delicada, antes del botón, diez milímetros.

El tahalí porta caja será de cuero negro; su ancho ocho centímetros y su largo un metro diez centímetros. En las extremidades irán cosidas unas tiras fuertes del mismo cuero, de cinco centímetros de ancho, remachados sus extremos con dos estoperoles y teniendo una hebilla donde se abrochará el otro extremo de la correa. De estas correas pende una argolla, fuerte, de fierro, de seis centímetros de diámetro y de cinco milímetros de grueso. El tahalí deberá angostarse en sus extremos hasta llegar al mismo ancho de las correas. De la argolla penderá un gancho de fierro de cinco milímetros de grueso, cinco centímetros de largo, para suspender la caja. Las correas tendrán de largo, cada una, veinte centímetros.

En el frente y centro del tahalí se colocará el baquetero que será de latón y se compondrá de una chapa sesenta y ocho milímetros por lado, en la cual irán colocados dos tubos de cincuenta y cinco milímetros de largo para recibir las baquetas.

La rozadera de la caja será igualmente de cuero negro y de figura de trapecio regular, cuyas bases serán de 33 y 21 centímetros, y su altura de 45 centímetros. Los ángulos de la base menor estarán redondeados. La rozadera se sujetará a la cintura por medio de una correa de 25 milímetros de ancho y 1 metro 10 de largo, cosida en la base mayor y que tiene una hebilla en su extremo. En la parte media de su altura lleva dos correas cosidas a los bordes, una de ellas con una hebilla para sujetar dicha rozadera arriba de la rodilla.

Los cordones de las cornetas y clarines serán de lana roja y con las dimensiones siguientes: los de las cornetas tendrán 15 metros de largo y 5 milímetros de grueso; en sus extremos un alamar circular de 8 cm de diámetro del cual depende una borla de un largo total de 11 centímetros. Los de los clarines serán igual a los de las cornetas, pero su largo será de 16 metros 50. Los de los Batallones de Artilleros, Escuadrón del Tren, Zapadores y Colegio Militar, serán carmesíes. México, Agosto 5 de 1884.⁶

Tres años más tarde se emitió otro reglamento de uniformes para el Ejército y Marina, pero en el caso de la banda y los músicos, prácticamente no hubo cambios. No obstante de tales disposiciones, algunos oficiales o los músicos mismos se sentían con derecho a introducir modificaciones en los uniformes. Por tal motivo, en 1890 la Secretaría de Guerra y Marina recordó que no debían hacerse tales cambios, y emitió una orden recordando cuales debían ser los uniformes para la banda.⁷ Se puede pensar que estas libertades que se daban los oficiales y músicos respecto a los uniformes estaban basadas en el hecho que muchas músicas eran de contrata, y que su salario no dependía de la Secretaría de Guerra, sino del bolsillo de oficiales y tropa.

Además de vestuario y equipo, una tarea urgente era el uniformar los toques. Para tal fin se creó en 1879 en la capital de la República una escuela de bandas militares, y se emitió el reglamento respectivo. A excepción de un músico maestro con el sueldo de \$75.00 mensuales, todos los demás elementos pertenecían al Ejército. La forma de trabajo era la siguiente: cada batallón, regimiento de caballería y brigada de artilleros debería enviar dos miembros de su banda

⁶ Ibid.

⁷ Ibid, Circular número 125: 815.

a la escuela; luego que dichos cornetas, tambores y trompetas estuviesen lo suficientemente instruidos, pasarían a sus cuerpos, los cuales mandarían otros dos, así hasta que el ministerio de Guerra juzgara conveniente el cierre de la escuela. En el reglamento se hacía hincapié en que los toques fueran los que estén prevenidos y que el compás sea uniforme, para lo cual el director procurará que los individuos de banda conozcan la lectura musical.⁸



Cornetas del cuerpo de Rurales

Veinte años más tarde, en 1899, se emitió un decreto para la creación de otra escuela. El reglamento de esta última era mucho más completo que el de 1879. Además, esta ya no sería provisional como la anterior, aunque a semejanza de aquella las guarniciones de la capital debían mandar dos o tres de sus individuos de banda, y una vez instruidos regresarían a sus cuerpos para enviar otros tantos. Para los cuerpos de provincia, el reglamento establecía formar dos compañías que darían la instrucción necesaria.⁹

Tales escuelas de bandas sólo tenían el objetivo de uniformar los toques militares, ya que al parecer durante todo el porfiriato nunca hubo la intención de crear una escuela de músicos militares a semejanza de las que existían en Inglaterra, Francia o Prusia. El proyecto que más se les asemejó es, como hemos visto, el "Gimnasio Imperial de Música Militar" de 1865.¹⁰ Seguramente, las autoridades de la Secretaría de Guerra y Marina sabían que el nivel de las bandas militares mexicanas era bueno, ya que así lo mostraban las giras internacionales de

⁸ Ibid: 224.

⁹ Ministerio de Guerra y Marina, *Reglamento para las Escuela de Bandas Militares*, 1899.

¹⁰ En otras partes de América Latina sí se fundaron escuelas de este tipo; por ejemplo: en Paraguay se creó en 1821 la Escuela de *Aprendices de Música Militar* (*Diccionario de la Música Española ...* p. 157); en Guatemala, en 1870-71, la *Escuela de Sustitutos* para proveer de músicos a las bandas militares (ibid, p.153); en 1899, en Bolivia, la *Academia de Música Militar*, (ibid, p. 141).

conjuntos como el del Estado Mayor o de Artillería (de las que hablaremos más adelante), razón por la cual creerían inútil o costoso la creación de una escuela de ese tipo.

Lo que sí se llegó a fundar en 1910 en el Conservatorio de México, a iniciativa del eminente músico de San Luis Potosí, Julián Carrillo, fue la primera cátedra de banda militar. Carrillo narra que dos de sus alumnos, ambos miembros de la Banda de Artillería dirigida por el capitán Ricardo Pacheco, dejarían de asistir a sus clases. Extrañado, Carrillo preguntó la causa, ellos contestaron: "Dice el maestro Pacheco que el Conservatorio no sirve para nada, puesto que él, que jamás estudió en plantel alguno, es quien hace las instrumentaciones para banda militar cuando los directores del Conservatorio lo necesitan, porque ellos no saben hacerlo." Carrillo se sorprendió y de inmediato propuso que se instaurara dicha cátedra.¹¹ Más aún, años después Carrillo escribió un tratado sobre instrumentación para banda militar.¹²



Portada del Reglamento de 1899

¹¹ Carrillo, 1967: 29.

¹² Julián Carrillo fue también el autor de la música del *Canto a la Bandera*, con versos de Rafael López. Dicha pieza se ejecutó por primera vez el 6 de septiembre de 1910, frente a Palacio Nacional y como parte de los festejos del Centenario. Participaron sesenta mil niños y dos de las mejores bandas de la época, la de Policía y la de Artillería. Carrillo, Julián, 1967: 428.

La necesidad de uniformar los toques era importante ya que los movimientos, tanto de infantería y caballería, eran cada vez más complejos. Por ejemplo, para 1910 los toques establecidos en el Reglamento para el ejercicio y maniobras de la caballería eran sesenta y tres: *Atención, Generala, Asamblea, Llamada, Marcha Dragona, Marcha de Honor, Paso redoblado, Paso veloz, Trote, Galope, Carga, Carga en forrajeadores, Diana, Bando, Vivace, Fatiga, Orden, Retreta, Reunión, Derecha, Izquierda, Alto, Fuego, Cesar el fuego, Vanguardia, Retaguardia, Levantarse, Perseguir al enemigo, Batalla, Columna, Pelotones, Secciones, Escuadrones, Columna cerrada, Columna doble, Línea de columna, Masa a, Escalones, Reserva, Al hombro sable, Envainen sable, Parte, Lista, Negación, Enemigos, Infantería, Caballería, Artillería, Llamada para ejercicios, Llamada de trompetas, Llamada de músicos, Llamada de sargentos, Llamada de honor, Llamada de oficiales, Forraje, Limpia, Agua, Botasilla, A caballo, Pie a tierra, Desensillar, Rancho, Silencio, Hospital.*¹³



Toques de Caballería en el Reglamento de 1910

Algunos de estos toques se podían oír todas las mañanas en Zócalo de la ciudad de México; y aquellos que fueron niños en la época de Díaz los recordaran muy bien, tal como dice Martín Luis Guzmán en el epígrafe al inicio de este capítulo. Pero también lo era para los jóvenes, como aquel Salvador de la novela *Reconquista* de Federico Gamboa.

¹³ Reglamento para el ejercicio y maniobras de la caballería, T. II, 1910: s. n. p..

A media Plaza iría, deleitado con el hormigueante espectáculo del jardín y sus afueras, inundados de sol, movimiento y ruido, cuando escuchó toques de cornetas y redoblar de tambores, frente al palacio, y vio, dándole a él las espaldas, una doble fila de soldados en irreprochable alineamiento, armas y galones despidiendo destellos tan vivos, que, a la distancia, simulaban héroes...

Era el diario cambio de guardias que van a tomar el santo y seña, a que los revisten. para encaminarse luego a sus cuarteles, a pie todos, artilleros, dragones e infantes, encabezados por sus bandas que regulan y ritman, al enérgico compás de sus notas marciales, la marcha viril de esos fragmentos de ejército.

[...]

a la cabeza de los destacamentos, las bandas de trompetas y tambores las bandas de clarines, a las que precedían los granujas y golfos desarrapados, los carnes de tropa, ariscos y serios, mientras en los aires se desgranaban las notas brillantes de los paso-dobles triunfales.¹⁴



Trompetas de caballería, 1905

Obviamente, todos estos toques eran parte de la vida del cuartel, la cual es descrita con conocimiento de causa por Francisco L. Urquiza (1891-1969), actor y testigo de la Revolución, en su novela "Tropa Vieja". La trama se desarrolla a fines del porfiriato y los primeros años de la Revolución y narra la vida de un soldado raso cogido por la leva. Todo en el cuartel se hacía a base de las órdenes de las cornetas. Además de los toques anteriores arriba señalados, había (por si fueran pocos) diez y seis toques de tambor y diez toques que daban los jefes y oficiales con el silbato. Urquiza pone en boca de un personaje: "Solo los de la banda o la tropa muy viejos tenían en la cabeza tanta música".¹⁵

Un toque muy importante era la Diana, ejecutado por toda la banda. Era un toque "largo y alegre como el comienzo del día". "Los banderos viejos decían que aquel toque,

Ejemplo:
Diana
Antigua
CD3-4

¹⁴ Federico Gamboa en Stohaugh, Helen, 1952: 108.

¹⁵ Urquiza, 1971: 411.

(que duraba cerca de diez minutos) en otros tiempos allá muy lejanos, duraba cerca de media hora y se componía aquella diana antigua de treinta y seis partes”.¹⁶

Fumar marihuana ayudaba sobrellevar dura vida del soldado, y particularmente los músicos se daban sus mañan para introducir la yerba al cuartel. Los elementos de la banda metían la marihuana en los pabellones de las cornetas o bajo de los parches de los tambores ayudados por los hijos de las soldaderas (futuros soldados o banderos); y cuando la banda hacia escoleta lejos del batallón -decía Urquiza- aprovechaban este momento para esconder la droga y después llevarla al cuartel.¹⁷

Por el contrario, en el combate los toques adquirirían otra importancia. *Tomochic*, novela de Heriberto Frías sobre una campaña del ejército a fines del siglo XIX contra los habitantes del pueblo del mismo nombre en la sierra de Chihuahua, nos ayuda a comprender la importancia real y simbólica de los toques en batalla.

En plena sombra todavía, en pleno silencio, arrancó de súbito la diana., despertando al campamento de la Alameda de Guerrero, la madrugada de 16 de Octubre.

....

Pero al escuchar la música de la diana, el hábito del Deber tonificaba su médula, y sacudiendo el sopor del sueño apenas iniciado, erguiense listos para la obediencia.

A las doce y media del 17 de Octubre, la banda de cornetas de las compañías del 9º Batallón “dio el primer toque de marcha”.

....

Repentinamente, el lejano son de las cornetas del 9º, batiendo melancólicamente el segundo toque de marcha, le hizo volver a su puesto, frene a las compañías, listas para desfilar.

.....

--¡Viva el Noveno Batallón!... ¡Nos está mirando el Once! Arriba muchachos!

Mandó tocar “Ataque “.

...

Escuchóse, entonces, débil por la distancia, del campamento de la Medrano, el toque del corneta de órdenes del General. “Alto el fuego”.

En aquel momento se escuchó, lejano, muy lejano a través de las montañas, el toque de Atención, parte y rancho -la contraseña de la colma del Coronel Torres que venía por el camino de Pinos Altos...”

...

Por fin, se escuchó ya en la tregua de las primeras descargas la ansiada contraseña que del otro lado de los cerros, débilmente repetía el toque de “Atención, parte y diana”.

...

Y allá, del Cuartel General del Coronel Torres, partió el toque siniestro de Media vuelta, y hubo que retroceder, tras el heroico ataque.

...

Entre tanto, el corneta de órdenes del Coronel Torres, después de transmitir la retirada, continuaba tocando sin cesar la contraseña convenida: Atención, parte y rancho. Al fin se oyó en los cerros del Oriente, la

¹⁶ Ibid: 392.

¹⁷ Ibid: 401-408.

contestación -Atención, parte y diana. El General Rangel llegaba cuando las fuerzas de Sonora se retiraban diezmadas por completo.¹⁸



Niño corneta

Como podemos darnos cuenta, el conocer bien los toques era de suma importancia razón por la cual el reglamento establecía con precisión las funciones y obligaciones de los responsables de la banda; estas, de acuerdo a la ordenanza de 1903 (que a excepción de los artículos 316 y 317, era igual a la 1911) eran las siguientes:

TITULO VII

Del Cabo de Banda

Art. 255. Cuando la Banda de un Batallón o Regimiento esté reunida en una sola cuadra, al Cabo de aquélla, además de las disposiciones generales que para el soldado y el Cabo se prescriben en los títulos anteriores, observará las siguientes:

Art. 256. Vigilará que los instrumentos de la Banda se conserven en buen estado y arreglados al mismo tono.

Art. 257. En las escoletas instruirá a los aprendices bajo los principios establecidos en el Reglamento de Maniobras, y cuidará de que no se alteren ni trastornen los toques de Ordenanza, los cuales se ejecutarán al compás determinado en el mismo Reglamento.

Art. 258. En las listas y demás distribuciones, dará el parte al Sargento segundo de Banda como superior inmediato.

Art. 259. Vigilará que los individuos que pertenecen a la Banda, se reúnan en el lugar designado, luego que se dé el toque respectivo, dando el parte al Sargento segundo de las faltas que notare.¹⁹

TITULO X

Del Sargento segundo de Banda

¹⁸ Heriberto Frías en Stohaugh, 1952: 108-109.

¹⁹ *Compendio de la Ordenanza General del Ejército*, 1903: 34-35.

Art. 290. El Sargento segundo de Banda, además de las obligaciones explicadas en los títulos anteriores, observará las prevenidas para el Sargento primero de Banda, a fin de desempeñar las funciones de éste durante su ausencia.²⁰

TITULO XIII

Del Sargento primero de Banda

Art. 309. El Sargento primero de Banda tendrá, con relación a ésta, todas las obligaciones que para los de la Compañía ó Escuadrón se han señalado en los títulos anteriores; estará subordinado inmediatamente al Subayudante; conocerá con precisión el nombre de cada una de las notas musicales que dan los instrumentos, y sabrá manejar el metrónomo para arreglar el compás.

Art. 310. Enseñará los toques a los individuos de ella, haciendo que cada uno conozca perfectamente el uso de su instrumento; les instruirá en los giros, marchas, cambios de dirección, formaciones que deban tomar y su colocación en todas las evoluciones del Batallón ó Regimiento.

Art. 311. En la enseñanza designará por sus nombres las notas de cada instrumento, las partes de que se compone y manejo de los tudeles, los toques de Reglamento y objeto que cada uno tiene, sin permitir que se alteren y cuidando se den todos al compás que se requiere, para lo cual empleará el metrónomo.

Art. 312. A las lloras de escoleta o en las que la Banda deba reunirse para dar algún toque, le pasará revista, después que el Sargento segundo de cornetas o clarines lo haya hecho; remediará las faltas que notare, y dará parte al Comandante de la Compañía ó Escuadrón correspondiente, de las que no estuviere en sus facultades remediar. Si la Banda tuviere cuadra separada, nombrará un cuartelero, y el servicio interior se hará igual al de una Compañía ó Escuadrón.

Art. 313. Concurrirá a los toques que se den por toda la Banda, y poniéndose á la cabeza de ella la conducirá al lugar señalado, indicando con la corneta ó clarín el que deba darse y el momento en que haya de cesar.

Art. 314. Usará las señales del Reglamento para indicar con la corneta ó clarín, a los individuos de Banda los toques que hayan de ejecutarse.

Art. 315. Será responsable de los adelantos de la Banda, y para que no se disculpe con que alguno no ha completado la instrucción que le corresponda porque se le distrae con servicios que no esté en aptitud de desempeñar, él será quien nombre los cornetas o clarines que acompañen a las guardias, retenes y demás puestos, pudiendo, cuando se destaque una Compañía o Escuadrón, pedir al Coronel por conducto del Ayudante, no sean destacados los individuos de Banda pertenecientes a aquella, que no estén suficientemente instruidos, supliéndolos con los de otras.

Art. 316. En todo lo demás del servicio, estará sujeto a lo determinado para Sargentos en general.

Art. 317. La escoleta se hará precisamente fuera de poblado y á la hora que el Coronel o el que mande lo disponga, para lo cual el Sargento de Banda pedirá el permiso correspondiente, teniendo entendido, que tanto a la salida del cuartel, como á su regreso, deberá ir la Banda á la sordina.²¹

Aunque la Ordenanza General del Ejército no consideraba para el servicio a los menores de 18 años, era costumbre muy arraigada utilizarlos para las bandas de guerra y estaban considerados en ciertos reglamentos de las escuelas militares (esta práctica continuó en la Revolución, hasta que Carranza prohibió expresamente que los menores de edad al igual que las mujeres participaran en las fuerzas armadas). Por ejemplo, la banda de guerra del Colegio Militar no estaba formada por los alumnos de la institución, sino por jóvenes de por lo menos 16 años de

²⁰ Ibid: 41.

²¹ Ibid: 46-48.

otros establecimientos como la Escuela Industrial (“siempre y cuando tuvieran buenos antecedentes”). Estos también estaban sujetos a la Ordenanza General del Ejército, y cumplían labores de limpieza de las armas de caballería.²² De igual manera, los elementos de la banda en Escuela Nacional Preparatoria, cuando fue militarizada en 1913 durante el huertismo, debería provenir de la Escuela Industrial de Huérfanos u otra semejante, y no se les permitía “mezclarse con los otros alumnos de ella, ni visitar, sin permiso, los diversos departamentos de la escuela”.²³ Sin embargo, los preparatorianos sólo tenían para el servicio interior seis toques: asamblea, llamada de banda, llamada de instrucción y reunión, orden, atención y contraseña de la escuela y fagina.²⁴



Banda de guerra del Colegio Militar

Si hiciéramos un balance de los ministros de guerra de Díaz, diríamos que cumplieron con su labor de profesionalizar al Ejército, y lo arriba señalado es solo una muestra del trabajo para lograr dicho fin. Además, para justificar el papel preponderante del Ejército Federal como la principal y primera fuerza militar de la nación, Díaz ordenó que la Guardia Nacional, que había jugado un papel central en la lucha contra los franceses y que lo había llevado al poder con el Plan de Tuxtepec, fuera solamente una fuerza auxiliar. Sin embargo, a nivel de la música militar todavía se daban algunos problemas como el de los músicos contratados y pagados por los

²² Secretaría de Guerra y Marina, Departamento del Cuerpo Especial de Estado Mayor, “Reglamento del Colegio Militar, expedido por esta Secretaría de orden del Presidente de la República, en 31 de diciembre de 1891”, artículo 123. *Colección de circulares y decretos de la Secretaría de Guerra y Marina*, 1889-1891: 844.

²³ “Reglamento Provisional para la organización disciplinaria militar de la Escuela Nacional Preparatoria, 30 de agosto de 1913, expedido por V. Huerta”, Art. 110 en Langle 1976: 160.

²⁴ Ibid: 153.

propios regimientos. Por ejemplo, cuando en 1886 fueron licenciadas las bandas de música con objeto de economizar y disponer de dinero para el pago de la deuda inglesa, muchos comandantes optaron por mantener sus bandas recurriendo al antiguo sistema de sacar de los haberes de soldados y oficiales fondos para el sostenimiento de los músicos.²⁵

3. LOS DIRECTORES Y LAS CONTRATAS

Ya hemos señalado repetidas veces que una forma como los músicos se integraban al ejército era por medio de contratos cuyo costo sufragaba la oficialidad y la tropa. Igualmente se ha dicho que esta costumbre era común a algunos ejércitos de Europa como el inglés. En el capítulo anterior presentamos un ejemplo de contrato entre el Batallón de Tiradores del Ejército Permanente y el maestro Tiburcio González fechado en 1876. Como puede verse, los términos del convenio (sobre todo en sus artículos 4º, 5º y 7º) iban contra las disposiciones más elementales de la disciplina militar tales como: que “la contrata será por un año y sólo tendrá su valor mientras el cuerpo dure en la capital, para donde se contrata la música”; que las “filiaciones que se les haga a los filarmónicos, sólo tendrán por objeto sacar el haber de la comisaría, pues los músicos se consideran como artistas contratados” y, por último, que el convenio quedará sin valor si a algunos de los artículos de ella no eran cumplidos o por falta de pago del presupuesto convenido.²⁶

Siendo uno de los objetivos de los Ministros de Guerra de Díaz profesionalizar y disciplinar al ejército, estos convenios (con el gasto que ocasionaban a soldados y oficiales) debían ser suprimidos. Así, en una circular de 1877 se establecía que

El C. Presidente de la República ha tenido a bien disponer que desde esta fecha el descuento que se ha hecho a la clase de tropa en los cuerpos del ejército para sufragar el gasto que causan las músicas militares: y que en lo sucesivo no se vuelva a establecer este descuento, bajo ningún pretexto; en la inteligencia de que esta disposición será cumplida bajo la más estrecha responsabilidad de los jefes de los cuerpos.²⁷

De igual manera ya no podrían considerarse como “artistas contratados”, sino someterse a la estricta ordenanza militar. Esto se dio en los años que el general Pedro Hinojosa tuvo a su cargo la Secretaría de Guerra.

Con motivo de la consulta hecha por el General, Jefe de la 10ª zona militar, acerca del carácter que los Directores de las músicas militares deben tener en el ejército, el Presidente de la República se ha servido

²⁵ Baqueiro, 1964b: 324.

²⁶ *Archivo del Gral. Porfirio Díaz*, T. XIV, 1952: 136-137.

²⁷ *Colección de circulares y decretos de la Secretaría de Guerra y Marina, 1889-1891*: 143.

disponer: que en lo sucesivo se les considere con el de asimilados a los oficiales del ejército, conforme a las siguientes reglas:

Los Directores de las músicas de los Batallones de infantería, serán asimilados a los subteniente de esta arma; el de la música del Batallón de Ingenieros a los subtenientes de infantería; los de las músicas de los batallones de artillería a los tenientes del arma; y a los alféreces los de las músicas de los cuerpos de caballería.²⁸

A pesar de los deseos de las altas autoridades por evitar que el pago a los músicos saliera de la tropa misma, dicha práctica continuó prácticamente hasta el fin del Ejército Federal en 1914. La falta de dinero y el peso de la costumbre fueron obstáculos que no siempre se superaron. Si algún comandante de regimiento consideraba que una buena banda de música era indispensable, hacía los imposible por alcanzar su objetivo, aunque al parecer, fueron más severos para que los músicos cumplieran la ordenanza militar. Por ejemplo, en 1902 llegó a Chihuahua una circular de la Secretaría de Guerra, en la cual se ordenaba que los músicos no tocasen en fiestas privadas, sino en las que estaban directamente relacionadas con el servicio.²⁹



Patio del cuartel del 7º regimiento (véanse los atriles al centro de la formación)



Banda del 7º Regimiento

²⁸ Ibid: 827-828.

²⁹ Balderrama, Montes, 1999: 29.

4. DIRECTORES

A diferencia de los conjuntos de música regional, como por ejemplo los del son mestizo de cuerda, las bandas de viento en general y militares en particular tocaban repertorios más amplios. Esto se debía en parte a que los directores y ejecutantes iban donde se les ofrecía trabajo, y a la movilidad propia del ejército. Veamos algunos ejemplos:

Candelario Rivas (1860-1916), el renombrado director zacatecano, tuvo a su cargo diferentes bandas; en 1890 fue subdirector en la del 10o. Regimiento de Puebla; director fundador de la banda del Estado de Hidalgo, a la que regresó en 1911 por petición del gobernador; también dirigió la banda del Parque Luna en el Distrito Federal, conjunto con el que alcanzó grandes triunfos.³⁰

Fernando Villapando (1870- 1905) compositor y director zacatecano, empezó su carrera musical en 1855 como cornista en la Banda de Música del 2o. Batallón de Zacatecas, a las órdenes del Gral. Jesús González Ortega. Villapando ascendió por riguroso escalafón hasta llegar a director de la Banda Municipal de la ciudad de Zacatecas.³¹

Abundio Martínez, el gran compositor de Huichapan, Hidalgo, empezó su carrera en la banda que dirigía su padre. A los 16 años, recibió el permiso de su familia con el fin de dirigir la banda de música de Polotitlán. Más tarde se encamina a la ciudad de Pachuca donde aprende violín y piano. Al emigrar la familia a México en 1890, Abundio se incorporó a la importante Banda de Zapadores que dirigía el maestro Miguel Ríos Toledano.³²

Miguel Vasallo, quien participó en la banda del 25º Batallón de Infantería con sede en Juchitán, Oaxaca; más tarde, en 1908, se hizo cargo de la banda municipal de dicho pueblo. Posteriormente Vasallo fue solicitado para dirigir la banda del estado de Chiapas.³³

Otro director famoso fue el michoacano **Isaac Calderón** (1857-1915) quien tuvo bajo su batuta a la Banda de la Gendarmería montada de la Ciudad de México. A este grupo Rubén M. Campos lo llamó la primer “gran banda” en México.³⁴ Dicho conjunto fue el primero en ejecutar

³⁰ Romero, 1963: 20, 44-45.

³¹ Ibid: 31.

³² Rubluo, 1976: 20-21.

³³ Romero, 1963: 52.

³⁴ Campos, 1928: 203.

obras de carácter sinfónico con la “Pastoral” de Beethoven.³⁵ Calderón nació en Michoacán y aprendió música en el seminario de Zamora. En 1887 se dio de alta en la banda de música del Regimiento de Gendarmes del Ejército; y por riguroso escalafón ascendió hasta director. Por un tiempo, de 1896 a 1899, dirigió la banda de la fábrica de Hilados y Tejidos “Hércules”, ubicada en las inmediaciones de Querétaro. Sin embargo, el General Clemente Villaseñor pidió que volviera al ejército, recibiendo en 1899 la batuta de la famosa banda del 8º Regimiento para suplir a los músicos que habían pasado a formar parte de la banda del Estado Mayor. Pero, en 1904 volvió a solicitar su baja en el Ejército y se dedicó a dirigir bandas civiles. Nuevamente ingresó al instituto armado en 1909, dirigiendo la banda del 28º Batallón y más tarde, la del 22º.

Tras la derrota del huertismo, Calderón ingresó a las fuerzas obregonistas, desgraciadamente fue capturado por los villistas en Salvatierra, Guanajuato y fusilado el 6 de julio de 1915. El maestro Calderón fue instructor de trompetas en regimientos de caballería, para los cuales instrumentó la famosa “Marcha Dragona”; en su catálogo hay danzas, danzones, boleros, pasos dobles, marchas, fantasías, oberturas, tres Zarzuelas, una Sinfonía en la menor y tres Misas;³⁶ fue también el autor de la conocida danza “Las tres pelonas”, pieza que gustaba de sobremanera al general Francisco Villa.

Ejemplo:
*Marcha
Dragona*
CD3-5

Otro director de igual importancia fue **Alfonso Ríos Toledano**. Este fue autor de innumerables piezas entre las que destacaron potpurris de sonos tradicionales como el de “Aires Nacionales” Op. 558.³⁷, que como veremos más adelante fue en género que se adecuó muy bien al primer nacionalismo musical mexicano.

Un músico importante fue el jalisciense **Clemente Aguirre** (1828-1900) autor de la famosa marcha “Ecos de México” y director de varias bandas en el Bajío y Jalisco. Desde niño, Aguirre ya participaba en la banda del Batallón de Artillería de Ayo, Jalisco. Más tarde pasó a tocar clarinete en la banda del Tercer Batallón de Allende. En 1844 llega a la ciudad de México a estudiar composición y dirección orquestal con José María Pérez de León, sin embargo, abandona sus estudios y participa como músico y soldado en la guerra contra los norteamericanos en 1846-47. Después lo vemos

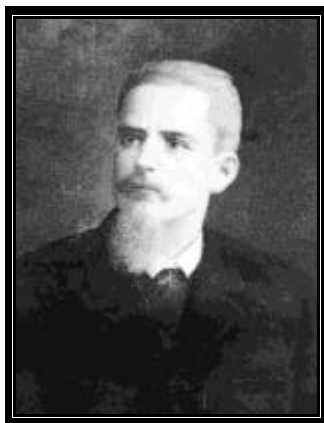
*Ecos de
México;*
escúchese
esta
marcha
CD3-6

³⁵ Pareyón, 1995: 58.

³⁶ Romero, 1952a: 560-561.

³⁷ Pareyón, 1995: 481.

dirigiendo las bandas del Primer Batallón Ligero de Guanajuato (1854), Quinto Batallón de Infantería (1861-64), 25º Batallón (1867). Aguirre tuvo mucha actividad como compositor, maestro y director.³⁸



Clemente Aguirre

El trabajo de los directores era variado; algunos, como Isaac Calderón hicieron parte de su carrera musical en el ejército; otros, como Abundio Martínez o Villalpando pasaron a las bandas civiles, o la composición y la enseñanza. Seguramente el sistema de contratas era más atractivo para los directores y ejecutantes, que el enrolarse como militares de planta. Aunque para algunos el trabajo en el ejército era más seguro y prestigiado. Todo esto condujo al gran auge de las bandas militares durante el porfiriato y una de las más famosas fue la del Estado Mayor.

5. LA BANDA DEL 8º DE CABALLERÍA, DESPUÉS DE ESTADO MAYOR Y SUS DIRECTORES: ENCARNACIÓN PAYÉN Y NABOR VÁZQUEZ

Si bien los directores mencionados tuvieron a su cargo conjuntos de gran nivel durante el porfiriato, hubo una banda militar que fue emblemática del dicho periodo. En efecto, si tuviéramos que elegir la música militar más importante de fines de siglo XIX y principios del XX, ésta sería la Banda de Música del 8º Regimiento de Caballería, que después se llamaría Banda del Estado Mayor. Las razones son varias. En principio, dicho conjunto estuvo bajo la batuta de dos de los mejores directores de la época: Encarnación Payén y Nabor Vázquez. Además era la banda elegida para representar a México en Ferias Internacionales y la que acompañaba al Presidente en sus actos oficiales.

³⁸ Ibid: 13-22.

La trayectoria de Encarnación Payén, director de la Banda de Música del 8º Regimiento de Caballería, es característica de los músicos que tenían a su cargo las grandes bandas militares. Payén nació en 1844, y siendo niño ya formaba parte del coro de la capilla de la Iglesia de San Francisco. Años más tarde se dio de alta como ejecutante (tocando pistón) en la banda del Cuerpo de Granaderos de la Guardia de los Supremos Poderes que dirigía el teniente José Pérez de León. Payén pasó por varias bandas, todas militares (la de Artillería de Mina, Primero Activo de Celaya, Noveno de Caballería, Sexto de Infantería, Tercero Ligero de Querétaro, Tercero Ligero de Colima). En 1872 se incorporó a la banda del 14º Regimiento, y para 1876 ya tocaba para la del 14º Batallón; un año después ascendió a subteniente director en la música del Batallón de Tiradores de Matamoros. Al poco tiempo, Payén ingresó al 8º de Caballería, con sede en Morelia, ya como director.³⁹



Encarnación Payén

Pronto la banda del 8º de Caballería ganó fama, en parte gracias al apoyo del jefe del regimiento el Coronel Epifanio Reyes. Para sostener la banda, el coronel Reyes ordenó que los soldados diesen un centavo diario de su sueldo, en tanto que los oficiales un día de su haber mensual.⁴⁰ La banda contaba con excelentes atrilistas como el fagotista Apolonio Arias (1864-1935), quien ingresó a ella en 1885,⁴¹ o el oboísta Julio Ávila quien llegaría a ser fundador de la

³⁹ Romero, 1946: 54-55.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Romero, 1950: 65.

Orquesta Sinfónica Nacional.⁴² La banda que dirigía Payén fue también una de las primeras en acompañar funciones de cine mudo (las llamadas “vistas”) en 1896. Esta proyección se realizó en el circo-teatro Orrin en la ciudad de México, contando con la presencia de doña Carmen Romero Rubio de Díaz, esposa del presidente.⁴³

Fue tal el éxito del conjunto que en 1893 el Gobierno de la República transformó la Banda del 8º Regimiento en Banda de Música del Estado Mayor Especial con base ya no en Morelia, sino en la capital del país.⁴⁴ Así pues, ahora los eventos oficiales importantes, y particularmente los del presidente Díaz, eran acompañados por la música que dirigía el maestro Payén. Por ejemplo, durante una visita de Díaz a Monterrey, el gobernador de Nuevo León, general Bernardo Reyes buscó impresionarlo con el progreso ahí alcanzado. Monterrey, gracias a la iniciativa y energía de Reyes, se había convertido en un ejemplo de prosperidad y desarrollo industrial. El gobernador también quiso demostrar que él mismo estaba preparado para asumir un cargo de mayor responsabilidad: la Presidencia de la República. Entre los festejos no podía faltar la música. Durante este viaje, Díaz se hizo acompañar de la banda del Estado Mayor y esto fue lo que se tocó en aquella visita:

Serenata en la Plaza Porfirio Díaz, Monterrey, N. L., 19 de diciembre de 1898.

Programa: Música de Estado Mayor

1o. Paso Doble	Americano	Favan
2o. Fantasía	Jone	Petrella
3o. Schottisch	Volvió la dicha	Anda
4o. Fantasía	Trovador	Verdi
5o. Polka	Adán y Eva	Reynaud
6o. Mosaico	Traviata	Verdi
7o. Vals	Hofball Fauzé	Fetrás
8o. Fantasía	Fausto	Gounod
9o. Polka	Bulevardeando	Fellam
10o. Danza	La Paloma	Iradier
11o. Danza	El Ratoncito	Lerdo de Tejada
12o. Jota	El Amor y el Desafío	Villalpando

⁴² Romero, 1949b: 227.

⁴³ Reyes, Aurelio de los, 1984: 90.

⁴⁴ Romero, 1946: 57.

LA CIUDAD DE MONTERREY, TIENE LA SATISFACCIÓN DE INVITAR Á UD. Á LA GRAN SERENATA QUE EN HONOR DEL SR. PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA GENERAL PORFIRIO DÍAZ CON ARREGLO AL PROGRAMA ADJUNTO, TENDRÁ LUGAR LA NOCHE DE Y HOY DE 8 Á 11, EN LA PLAZA DE ZARAGOZA. MONTERREY, Á 20 DE DICIEMBRE DE 1898.

P.C. MARTÍNEZ B. RAMÍREZ ANGUIANO SRIO.

MÚSICA DE ESTADO MAYOR, PROGRAMA

1. Marcha	The Stars and Strips forever	Sousa
2. Patrol	The passing Regiment	Coverley
3. Obertura	“América”	Meyreles
4. Polka	La Risa	Valladolid
5. Polka	Juventud	Martínez
6. Obertura	Mañana, Tarde y Noche	Suppé
7. Wals	Te amo, te adoro	Martínez
8. Pieza imitativa	“La cacería”	Bucalosi
9. Maybells herald	The approach of spring	Eilenberg
10. Zamacueca	Los sobrinos de Capitan Grant	Caballero
11. Selection	Medley	Conterno
12. Danza	La verbena de la Paloma	Bretón
13. Patrol	The Grack Regiment	Tovani
14. Idilio	El molino en la Selva Negra	Eilenberg
15. Wals	Gente alegre	H.
16. Galopa	Kikinki	Farbach
17. Danza	María	García

Monterrey, á 20 de diciembre de 1898

Cap. Director E. Payén

Nota. La marcha “Ecos de México” se ejecutará por las músicas unidas de Estado Mayor y 5o. Batallón, al presentarse en la Plaza el Sr. Presidente de la República, Gral. Porfirio Díaz.⁴⁵

Tras la gira a Monterrey, Payén tuvo una diferencia con el mismísimo Ministro de Guerra, el general Felipe Berriozabal, lo cual provocó su salida y retiro total del ejército. Berriozabal convocó, por medio del diario oficial, a un concurso para ocupar el puesto vacante: el ganador fue el músico oaxaqueño Nabor Vázquez, del cual hablaremos más adelante.⁴⁶

Payén regresó a Michoacán con su amigo y protector el general Epifanio Reyes para trabajar en la administración de una finca arrocera en Pátzcuaro. Sin embargo, el viejo director no

⁴⁵ *La visita del Sr. Presidente de la República, general Porfirio Díaz a Monterrey en diciembre de 1898*, 1899: 30, 55.

⁴⁶ Romero, 1946: 57.

podía vivir sin la música, y escribió al presidente Díaz para que lo ayudara a volver a las bandas. Este le contestó diciendo que “El señor Gobernador de Jalisco me dice que, reformado el presupuesto, dará al director de la banda el sueldo anual de \$ 780. 00. más una gratificación de \$ 1,018.00, también anuales”; y finaliza la carta: “Si le conviniera a usted, puede dirigirse al señor Curiel refiriéndose a la indicación mía”. Naturalmente Payén se marchó a Guadalajara, aunque sólo estuvo algunos meses, ya que obtuvo el puesto de director de la Academia de Música de Aguascalientes en 1902.⁴⁷

Payén tomó bajo su dirección la banda del Estado de Aguascalientes, y participó en la toma de posesión de Díaz en 1904 en Palacio Nacional; en esa ocasión alternó con la mejores bandas militares del momento: la Banda de Zapadores, la del Estado Mayor y la de Policía. Al poco tiempo de iniciada la Revolución, la banda sufrió los embates de la política y se desintegró; Payén se dedicó a la Banda Juvenil de la Academia de Música de Aguascalientes.⁴⁸ En 1914, al entrar la División del Norte en dicha ciudad, Francisco Villa mandó llamar a Payén y lo nombró Inspector de Bandas de la División. Más tarde, en 1916, fue designado Mayor Inspector de Bandas de la División del Noreste la cual estaba al mando del general Francisco Murguía. Años después, por enfermedad, Encarnación Payén causo baja de ejército revolucionario y se retiró a Morelia donde falleció el 25 de noviembre de 1919.⁴⁹

El otro gran director de la Banda de Estado Mayor fue Nabor Vázquez. Ya mencionamos que Payén había dejado la dirección por diferencias con el secretario de Guerra, y en el lapso entre éste y Vázquez la banda tuvo dos directores: Lorenzo Santibáñez, un clarinetista de Jalisco que murió accidentalmente por una bala, y Florencio Martínez que tampoco duró mucho tiempo.⁵⁰ Por tales motivos se citó a un concurso del cual saldría el nuevo director. Este se llevó a cabo los días 17 y 18 de agosto de 1899, participando Jesús Ramírez, Nabor Vázquez, Carlos Curtí, Gregorio Hinostroza (director de la orquesta del Circo-Teatro Orrín) e Issac Calderón. Las pruebas incluían disertaciones sobre armonía e instrumentación; esta última consistió en una improvisación que propuso el jurado para un cuarteto de saxofones. La segunda parte del examen fue dirigir. A Vázquez le tocó la "Rapsodia Noruega" de Lalo con la banda del 21º Batallón de

⁴⁷ Ibid: 57-58.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid: 58-59.

⁵⁰ Romero, 1953: 521.

Infantería. Las pruebas se llevaron a cabo en la Secretaría de Guerra y Marina y el Conservatorio Nacional de Música.⁵¹ Días después, los periódicos daban a conocer los resultados, habiendo ganado Nabor Vázquez. Así pues, por acuerdo del Presidente de la República, a partir de agosto de 1899, Vázquez, con grado de subteniente de infantería, empezó a laborar como director de la citada banda.⁵²

Nabor Vázquez nació en San Andrés Huayapam, Oaxaca, en julio de 1868. Su padre, también músico, lo inicia desde pequeño en el estudio y toma clase de clarinete con Bruno Martínez, el cual tocaba en la banda del Estado. A los 16 años (1884) ingresó a la banda del 17º Batallón de Infantería. Años más tarde, Vázquez llegó a la capital donde ingresó a la Escuela de Comercio y al Conservatorio Nacional.⁵³ Al poco tiempo se integra como saxofonista soprano en la Banda del 1er. Batallón de Infantería y al mismo tiempo da clases de clarinete en la Escuela para Ciegos. Durante su estancia en el Conservatorio obtuvo varios premios en clarinete y saxofón. Tomó clases con Melesio Morales y participó en el círculo del Sr. Teodoro Hanssen, Ministro de Rusia en México y pianista virtuoso. Como ya señalamos, Nabor Vázquez toma en 1899 la dirección de la Banda de Estado Mayor y a partir de ahí inicio su carrera ascendente, tanto como director, arreglista y maestro.

Como parte de su interés por las bandas, Vázquez presentó varios proyectos para el mejoramiento de las músicas militares, en el cual se establecían conjuntos de tres niveles, además de un plan de estudios para las trompetas de caballería y artillería y cornetas para la infantería.⁵⁴ La carrera del músico oaxaqueño en el ejército terminó en 1914. Con los tratados que disolvía al Ejército Federal, Nabor Vázquez fue dado de baja y ya no se dedicó a dirigir conjuntos militares. Fue contratado por una compañía de ópera y terminó como profesor de clarinete en el Conservatorio Nacional.⁵⁵

Una obra de Vázquez es la marcha *Estado Mayor* CD3-7

Al igual que otros conjuntos de viento, la Banda del Estado Mayor tocaba en una variedad de eventos como el llevado a cabo para apoyar a la víctimas de los terremotos de 1897 en Tehuantepec, el cual se realizó en el Gran Teatro. En esa ocasión bajo la batuta de Payén se tocó

⁵¹ Vázquez, N° 26: 12.

⁵² Ibid: 12; N° 31: 13.

⁵³ Baqueiro, 1964b: 323-324. Vázquez, N° 33: 10

⁵⁴ Vázquez, N° 33: 10.

⁵⁵ Velázquez, 1993: 367.

la Fantasía de *Sansón y Dalila* de Saint-Saëns.⁵⁶ Otra fue la ceremonia de la Asociación del Colegio Militar en septiembre de 1901, un concierto especial de bandas militares en el Teatro Abreu en 1904 y otro en el Principal en beneficio de los autores nacionales. Aparte cumplía con las consabidas serenatas en la Alameda y el bosque de Chapultepec en la ciudad de México.⁵⁷

Para algunos musicólogos como Rubén M. Campos, la época de oro de la bandas militares en México fue durante el porfiriato. Este periodo coincide con la misma época de oro en Europa. La paz que se gozó y el clima de optimismo durante el último cuarto de siglo y la primera década del nuevo, fue terreno propicio para la actividad musical militar, la cual también se manifestó en las composiciones.

6. LOS COMPOSITORES, LA MÚSICA

De manera semejante a las bandas militares europeas, el repertorio de la mexicana se componía de cuatro grandes partes: música tomada de la sala de concierto y la ópera, música de baile como valeses, polkas y cuadrillas, géneros populares y música militar. Entre este último destacaban las marchas e himno dedicados a los caudillos y héroes de la Guerra de Tres Años y la lucha contra la Intervención y el Imperio.

Porfirio Díaz, al igual que otros generales victoriosos y carismáticos fue motivo de homenajes musicales. El maestro Antonio Pacheco le ofreció su marcha *Canto Guerrero* y Díaz tuvo a bien que esta se entregara a los directores de las bandas para que difundiera. Esto era una práctica común, ya que era la forma como se popularizaba una pieza. La carta del compositor y la respuesta de Díaz fueron las siguientes:

Puebla de Zaragoza. diciembre 17 de 1876

Muy apreciable general y amigo:

El señor Pacheco, a quien usted oyó tocar en casa, me ha entregado la carta que le adjunto y los ejemplares del *Canto Guerrero* que le remito, para que si lo tiene a bien los reparta en las músicas militares a fin de que lo toquen.

Deseo que usted se conserve bueno y sabe que mucho lo aprecia su amigo y subordinado.

J. M. Couttolenc

⁵⁶ Olavarria y Ferrari, T. III., 1961: 1819.

⁵⁷ Vázquez, N.º 25-37. Durante la época de Vázquez la banda contó con excelentes músicos, entre ellos Jesús Corona que después se dedicó a la música del cine, dirigir orquestas para la XEB; además del ser el autor de la "Rapsodia Mexicana Revolucionaria" (Romero, 1954: 414).

R. Querétaro, diciembre 21. Que se recibieron los ejemplares y que se han mandado repartir a las bandas militares como lo indica. Mil saludos y recuerdos a los amigos.

De Puebla a San Juan del Río, diciembre 17 de 1876

C. general:

Tengo el honor de remitir a usted mi marcha Canto Guerrero que tuve el gusto de tocar y cantarle a usted la noche del día memorable de su entrada en ésta.

Espero, señor general, tendrá usted la indulgencia de aceptar la humilde prueba, pero sincera, de mi simpatía y justa admiración.

Reciba usted mis sumos respetos pues soy su más Atto. S.S. que B.S.M.

Antonio Pacheco

R. Querétaro, diciembre 21. Se le dan las gracias más cordiales por su obsequio, manifestándole que he mandado repartir su marcha entre las bandas militares para que se popularice.⁵⁸

Ya con el tiempo, fueron muchos los músicos que compusieron obras inspirados en el Gral. Porfirio Díaz. Entre ellos Genaro Codina (autor de la famosa marcha *Zacatecas*) quien le dedicó en 1900 una marcha llamada precisamente *Porfirio Díaz*; otro tanto hizo Miguel Lerdo de Tejada con su obra *El gran Presidente*, también de 1900.⁵⁹ Se pude mencionar igualmente de Castillo Urizar un vals para piano titulado "El héroe del Dos de Abril."⁶⁰ y de Velino M. Preza, "2 de Abril".⁶¹ A la esposa de Díaz, Carmen Romero Rubio de Díaz, también se le dedicaron obras como el muy conocido vals "Carmen" de Juventino Rosas y otro, "Flores de amor", del capitán Alfredo Pacheco.⁶²

Casi todos los directores de bandas militares de fama fueron compositores, entre ellos el ya citado Alfredo Pacheco quien en 1897 compone la obra "Luz y Sombra".⁶³ Otro fue Susano Robles (quien después sería director de la banda de la Primera Jefatura durante la Revolución) autor del "Himno Patriótico" (1899) con letra de Serafín Díaz.⁶⁴

Hasta los eventos internacionales eran puestos en pauta, y en 1901 Abundio Martínez compone la marcha *El Congreso Panamericano*.⁶⁵ Abundio Martínez presentó en 1903 una

⁵⁸ Archivo Gral. Porfirio Díaz, T. XV, 1952: 31-32.

⁵⁹ Garrido, 1981: 23.

⁶⁰ Ibid: 21.

⁶¹ Ibid : 29.

⁶² Ibid : 31.

⁶³ Ibid : 20.

⁶⁴ Ibid : 22.

⁶⁵ Ibid : 24.

marcha, *En la campaña*, que dedicó a Velino M. Preza.⁶⁶ 1907 fue un año muy prolífico para Preza, ya que publicó sus marchas "Chapultepec", "El Cuarto Poder" (que dedicó a la prensa), "Canto al pueblo", "Félix Díaz", "2 de Abril" y el "Himno a la Patria" con letra de Juan de Dios Peza.⁶⁷ Al año siguiente presentó su marcha "Ingenieros". Para el año del centenario se pone a la venta la marcha "El Veintitrés de Infantería" del capitán Alfredo Pacheco.⁶⁸



Escúchese
la marcha
*Cuarto
Poder*
CD 3-8

Marcha “El Cuarto Poder” de Velino M. Preza

Aquí hemos mostrado algunos ejemplos de música dedicada a don Porfirio y de otros temas variados; obviamente existe mucha mas, ya que la producción de música patriótica fue abundante y se extendió hasta bien entrada la década de los veinte. Además de los citados directores de las bandas militares de renombre, quienes se suponía estarían obligados a componer en este género, prácticamente todos los músicos de renombre y no tanto tienen en su haber alguna obra de carácter patriótico.

7. LA BANDA MILITAR COMO REPRESENTANTE MUSICAL DE MÉXICO

Una vez que México gozó de un periodo de estabilidad política durante el porfiriato, el país

⁶⁶ Ibid : 26.

⁶⁷ Ibid : 29.

⁶⁸ Ibid : 31, 34.

empezó a ser invitado a varios eventos internacionales. Entre ellos estaban las exposiciones mundiales e industriales en Estados Unidos y Europa. En ellas debía mostrarse un México moderno que ya había superado la etapa de anarquía, donde el progreso había sentado sus bases y que a su vez era terreno fértil para la inversión extranjera.⁶⁹

La representación musical corría a cargo de las bandas militares, lo cual puede explicarse por varios motivos. En el México porfirista el nacionalismo musical fue concebido como la suma de sus géneros (el popurrí o suite de aires nacionales), donde no dominaba una región en particular (como sí sería en el periodo posrevolucionario, donde imperaría el folklorismo a través de la canción mexicana acompañada por una orquesta típica con indumentaria de charros o policías rurales). Las músicas militares podía ejecutar este tipo de obras. El popurrí estaba compuesto por una suite de piezas que incluían sones, jarabes, marchas, y era común que se iniciaran o terminaran con el Himno Nacional u otra pieza de carácter oficial. Como bien señala Yolanda Moreno Rivas, el Estado requería de una expresión musical nacionalista, y a falta de un símbolo musical unificador (que más tarde lo sería el mariachi cinematográfico), la recopilación fue un buen sustituto:

¿Cómo traducir esa nueva realidad política, sentimental y melódica que buscaba una expresión sonora? ¿Cómo reunir la pluralidad étnica y sus prácticas musicales opuestas y distantes? La solución inicial fue la más obvia: la suite, popurrí, la enumeración seriada de temas, sonsonetes o tonadas, tomadas de aquí y de allá. Con los temas vernáculos, las danzas semi-cultas, las canciones, los remanentes indígenas y los himnos locales se podía crear un todo fragmentado que diese la impresión de una unidad sonora.⁷⁰ [...] Suites y recolecciones anónimas o de autor conocido fueron publicadas con reiteración inacabable y por momentos constituyeron el grueso de las ediciones mexicanas de música culta y popular.⁷¹

Por
ejemplo:
*Aires
Nacionales*
CD3-9

Una de las primeros conjuntos que asistió a dichos eventos fue la ya mencionada banda del 8º Regimiento de Caballería. Su participación en la exposición algodonera de Nuevo Orleans en 1884 fue todo un acontecimiento: "El día llamado de la Exposición la banda tuvo que repetir varias selecciones y prolongar el tiempo marcado para la audición y, al retirarse marcial en formación de cuatro, tuvo que tocar la marcha 'Ecos de México' entre las ovaciones de más de treinta mil gentes y con la positiva y muy explicable emoción de los filarmónicos".⁷² Un resultado

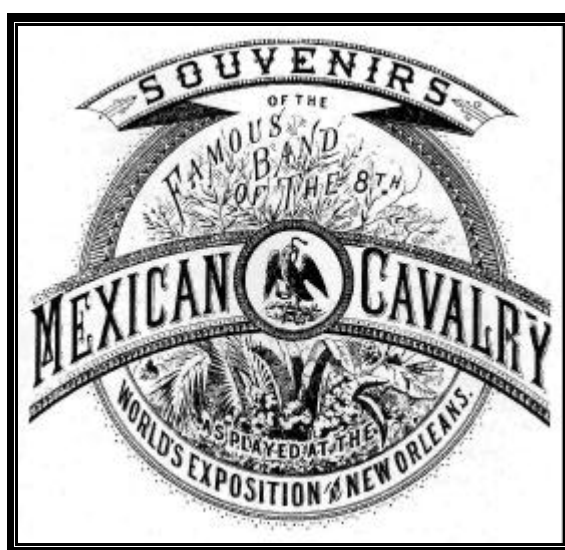
⁶⁹ La participación de México en dichos eventos puede revisarse en el libro de Mauricio Tenorio Trillo, *Artilugio de la Nación Moderna, México en las Exposiciones Universales, 1880-1930*, Sección de Obras de Historia, F.C.E., México, 1998.

⁷⁰ Moreno Rivas, 1986: 40.

⁷¹ Ibid: 78.

⁷² Torrea, 1945: 6.

de dicha visita fue la publicación de obras que ejecutó la banda, y a la que se le llegó a conocer como la “Mexican Band”.⁷³ El éxito se debió, en parte, a que la banda oficial de la exposición, la “Currier” de Cincinnati, se retiró por falta de pago, razón por la cual los organizadores y algunos empresarios pidieron al gobierno mexicano permiso para que la banda de Payén cubriera su lugar.⁷⁴ El triunfo de los músicos mexicanos hizo que el gobierno de los Estados Unidos solicitara a su contraparte mexicana permiso para que la banda actuara en marzo de 1885 en la toma de posesión del presidente Grover Cleveland. Más aún, después de dicho evento la banda realizó una gira por diferentes ciudades norteamericanas.⁷⁵



Recuerdo de la visita de la Banda del 8º Regimiento de Caballería a Nuevo Orleáns en 1884

El triunfo de la banda dirigida por el maestro Payén hizo que los altos mandos del ejército ordenaran que estuviera siempre lista para desempeñar servicios especiales dentro y fuera del país. En 1885 participó en la Exposición de San Luis Missouri en 1885, donde se le otorgó al capitán Payén una medalla de oro por su labor como director. Éste relató al general Troncoso : "Mi general, hemos hecho sonar el nombre de México, como nosotros lo podemos hacer sonar... con las trompetas que vibran con las notas de nuestro hermoso himno patrio".⁷⁶ Ya para el año de 1891, la banda del 8o. de Caballería era considerada, según Rubén M. Campos, como la primera banda de América, y al año siguiente fue solicitada para participar en los eventos del 4º

⁷³ Storm Roberts, J. 1982: 53-54.

⁷⁴ Romero, 1946: 55.

⁷⁵ Ibid: 55.

⁷⁶ Torrea, 1945: 7.

Centenario del Descubrimiento a celebrarse en España, pero antes de partir a Europa se le ordenó ofrecer unas audiciones en el kiosco de la Alameda.

Naturalmente que la banda tocaba magistralmente piezas de todos los estilos y de México, la marcial marcha "Ecos de México", de D. Clemente Aguirre, la "Marcha Zacatecas" y valeses del inmortal Juventino Rosas y de otros notables compositores mexicanos, no sin terminar siempre las audiciones -era reglamentario y usu al por las bandas militares-, con aquellas danzas que con tanto sentimiento como cariñoso decir musical nos hacían oír nuestras bandas militares, tan queridas de nuestro pueblo.- La audición de la noche se prolongó mas allá de las doce; el Corl. Monroy, que era uno de los asistentes, autorizó las innumerables repeticiones que de las gustadas piezas pedía toda aquella multitud congregada en todos los ámbitos de la Alameda y calles adyacentes.⁷⁷

Ya bajo la batuta de Nabor Vázquez, la música del Estado Mayor también salió de México, sobre todo a los Estados Unidos; por ejemplo, fue en 1907 a Jamestown a la Exposición Militar, donde recibió una medalla de oro; a Chicago, ofreciendo 20 conciertos; Washington, donde tocó en la Casa Blanca; de ahí siguió a Nashville y después San Antonio⁷⁸ (en el siguiente capítulo continuaremos con la historia de la Banda del Estado Mayor, sus directores y giras al extranjero).

Además de la banda del 8º de Caballería y del Estado Mayor, otros conjuntos militares también realizaron viajes al extranjero como represtación oficial. Por ejemplo, la banda del 101º batallón se presentó en la feria mundial de Paris en junio de 1889 durante la inauguración del pabellón mexicano.⁷⁹ Otro caso fue la Banda de Artillería, que dirigía Ricardo Pacheco, invitada en 1904 a la Exposición en San Luis Missouri.⁸⁰ Por su parte, la Banda de Policía bajo la batuta de Velino M. Preza realizó en 1908 una gira a los Estados Unidos. Esta duró un mes y se presentó en Boston, Filadelfia y Nueva York. A su regreso a México, al pasar por la Habana, ofreció una actuación a pedido especial del gobierno de Cuba.⁸¹

Era un fenómeno común que los conjuntos de aliento de las fuerzas armadas fueran durante fines de siglo XIX y principios del XX elegidos como representantes de la nación. Ya hemos dicho que su repertorio era amplio e iba de la música de sala de concierto a la popular, pasando por la patriótica. Además, debemos tener en cuenta que por razones acústicas la banda era la indicada para espacios abiertos y conciertos al aire libre. Los pequeños conjuntos de cuerda pudieron hacer los mismo hasta que se desarrollaron los sistemas de amplificación de sonido.

⁷⁷ Ibid: 9.

⁷⁸ Baqueiro, 1964b: 325.

⁷⁹ Tenorio Trillo, 1998: 120.

⁸⁰ Arias Zurinan, 1966: 13.

⁸¹ Romero, 1949: 10

Otra característica era que los músicos pertenecían al Ejército, la institución más importante del Estado.

8. CONJUNTOS RELACIONADOS: RURALES Y POLICÍA

Aunque no dependientes directamente de la Secretaría de Guerra, hubo otros conjuntos musicales que a lo largo del porfiriato tuvieron gran éxito y que es necesario mencionar. Tal fue el caso de la banda de Policía de la Ciudad de México y algunos de la Policía Rural.

Al ser nombrado Félix Díaz (sobrino de don Porfirio), jefe de la Policía de la Ciudad de México en 1904, creyó conveniente que esta tuviera su banda. El objetivo era que esta siguiera los pasos de la célebre "Banda de la Gendarmería" que dirigió Moisés Eduardo Gavira, la cual fue disuelta en 1867 ya que tuvo su origen durante el Imperio. Igualmente, la nueva banda de Policía debería competir con otras agrupaciones de gran fama como la del Estado Mayor que dirigía Nabor Vázquez.⁸²

Para la dirección de la nueva Banda de Policía se eligió a un músico de Durango con bastante capacidad y talento: Velino Miguel Preza. Al igual que otros directores de renombre, Preza estudió en el Conservatorio Nacional donde obtuvo excelentes calificaciones. En 1900, al fallecer Miguel Ríos Toledano, Preza se hace cargo de la banda de Zapadores, cargo que dejará en 1904 para organizar la Banda de Policía. Uno de los primeros eventos en los que participó fue en el concierto monstruo que se ofreció a Jaime Nunó ese año. Para tal efecto se reunieron 150 ejecutantes entre los mejores músicos, y se estrenó una *Marcha Heroica* que Nunó dedicaba al presidente Díaz.⁸³

Con este conjunto Preza realizó varias giras a los Estados Unidos, además de participar en actos oficiales como la recepción a embajadores. La Banda de Policía tomó parte en las ceremonias de la entrevista presidencial Díaz-Taft en Ciudad Juárez, Chihuahua en octubre de 1909. Para 1911, fue parte de la comitiva que dio la bienvenida a Francisco I. Madero en Celaya en su viaje a la capital.⁸⁴ (En el siguiente capítulo continuaremos con la carrera de Preza durante el periodo revolucionario).

⁸² Ibid: 10.

⁸³ Romero, 1954: 561.

⁸⁴ Romero, 1949: 38-39.

La Banda de Policía logró bastante éxitos en giras a los Estados Unidos, y fue de las primeras en adquirir instrumentos modernos y llegó a estar formada por 72 músicos. Bajo la dirección del maestro Arturo Rocha, la banda integró en su repertorio música moderna de autores rusos y franceses.⁸⁵ Podemos resumir la historia de esta banda con la opinión de Enrique Olavarría y Ferrari quien decía:

Desde el primer momento en que se dio a conocer aquel notable grupo filarmónico, llamó la atención de nacionales y extranjeros por lo bien organizado y dirigido y por sus sorprendentes efectos orquestales, como que estaba constituido por competentes solistas dotados de gran sentimiento y de la práctica necesaria para figurar en su especialidad. Los más expertos críticos musicales convinieron en que la susodicha Banda de Policía se hallaba a la altura de las mejores de su especie en el país y fuera de él.⁸⁶



La Banda de Policía que dirigía Velino M. Preza (primera fila, 5° de izq. a der.)

La clave del éxito de la Banda de Policía estaba en el apoyo que le otorgaban las autoridades. Por ejemplo, mientras que la Banda del Estado Mayor tenía 35 plazas, la de Policía siempre tuvo más de 60 y su presupuesto era de más de 5 mil pesos mensuales, en tanto que la del Estado Mayor apenas pasaba de los mil por mes. Por este motivo la banda de Preza podía reclutar mejores músicos.⁸⁷

Además de la policía de la capital, la policía rural llegó a contar con bandas muy importantes, entre ellas las de Pachuca y Querétaro. Como hemos visto, la decisión de formar una banda muchas veces estaba en la mano de algún militar de alto rango o prestigio. Este fue el caso del coronel don Manuel Lozada quien en 1885 empezó a formar una banda para los rurales del estado de Querétaro. Para ello les compró nuevos instrumentos, aumentó el número de músicos y

⁸⁵ Campos, 1928: 204.

⁸⁶ Olavarría y Ferrari, T. IV, 1961: 2745.

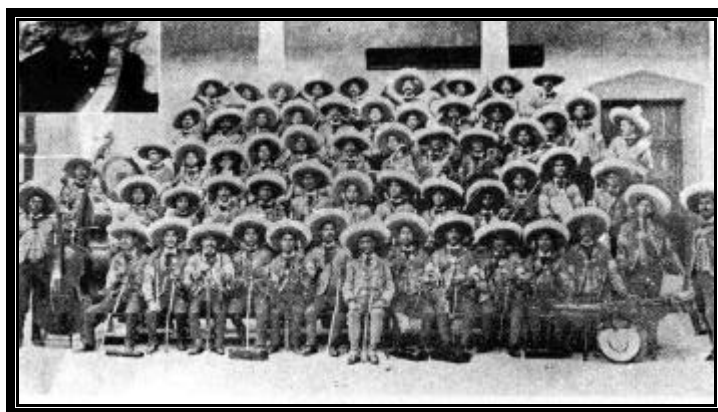
⁸⁷ Baqueiro, 1964b: 325.

la puso bajo la dirección del profesor Silverio L. Martínez.⁸⁸ Otro conjunto musical de rurales se creó en 1899 en la ciudad de México a iniciativa del Gral. Francisco Ramírez. Constaría de cuarenta elementos y tendría como residencia la villa de Guadalupe Hidalgo.⁸⁹



Trompeteros de los guardias rurales, 1894

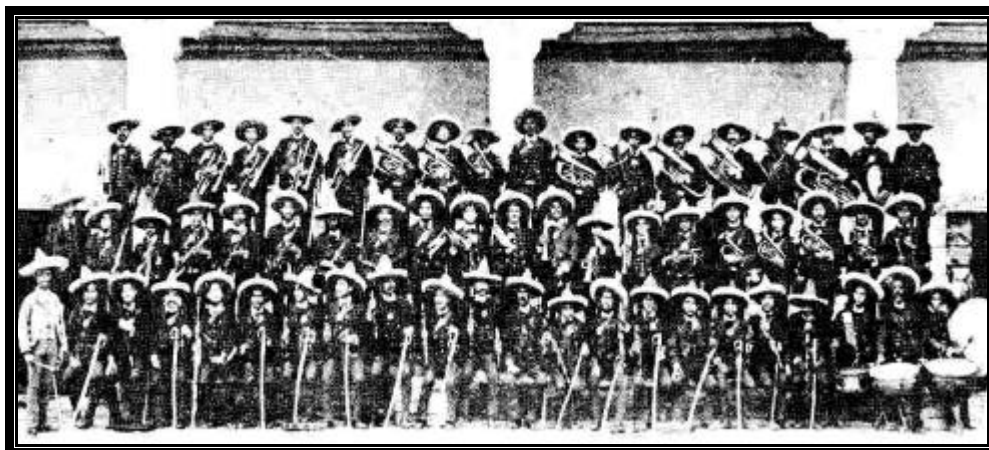
Sobraría decir que tanto la banda de Policía como las de rurales tocaban con los uniformes de sus respectivas corporaciones. Sin embargo, en el caso de estos últimos es necesario hacer algunas precisiones. La policía rural tenía gran fama entre la población de ser un cuerpo eficaz pero a veces brutal. Parte de esta fama era su proverbial habilidad como charros, y precisamente su uniforme consistía en el traje del vaquero mexicano. Dicha indumentaria fue tomada por otros grupos musicales como las “típicas”, y algunas bandas de los rurales (con su uniforme característico) se mantuvieron aún después de la disolución del cuerpo en 1914.



La Banda de Rurales en su primera época

⁸⁸ Rodríguez Familiar, 1973: 3.

⁸⁹ *El Imparcial*, martes 35 de julio de 1899 en Vázquez Nabor, N° 26: 11.



La Banda de Rurales de Pachuca

9. LOS KIOSCOS

En el primer capítulo hemos hecho referencia a los kioscos en Francia y la función musical que cumplían. Su relación con las bandas militares fue muy estrecha ya que en ellos se ejecutaba la música, e incluso en algunas ocasiones los ingenieros militares fueron los constructores. En México los kioscos empezaron a construirse hacia la década de los setenta del siglo XIX, aunque antes durante la Intervención Imperio ya se habían erigido una serie de templete para el mismo fin. Como veremos a continuación algunos de los kioscos en México fueron traídos de Europa, Particularmente de Francia, en tanto que la mayoría fueron de manufactura nacional.

El kiosco de música pertenece a un tipo de construcción prefabricada que se empezó a usar en el siglo XIX, las cuáles eran sinónimos de progreso y modernidad. Estaciones de ferrocarril, puentes metálicos, torres, mercados públicos, son algunas de las obras que se realizaban con materiales prearmados; en todas ellas el hierro jugaba un papel fundamental. (Muchas veces estas construcciones alcanzaban proporciones monumentales, tan sólo recuérdese el Cristal Palace en Londres o la Torre Eiffel en París).

Como se ha venido, diciendo la función del kiosco fue netamente musical. El techo, generalmente construido de lámina de zinc, operaba como una megáfono para el sonido, y en muchas ocasiones estaba rematado por una veleta en forma de gallo, o para enfatizar su carácter musical, una lira de Orfeo; en otros casos, como el ubicado en Tampico, esta adornado con unas columnas en forma de “f” de violín. El kiosco se levantaba sobre una base de mampostería lo cual permitía además de mejor difusión del sonido, observar a los músicos y al director. (Posteriormente se ha utilizado esta parte para comercios, estanquillos e incluso bibliotecas). El

kiosco, junto con las fuentes, bancas y alumbrados fue uno de las construcciones que los reformadores urbanos decimonónicos consideraron en los cambios en las plazas públicas y en la creación de jardines.



Música en la Alameda, 1904

Es necesario señalar que había también otro tipo de construcción llamada kiosk, de forma semejante, pero que cumplía otras funciones además de las musicales; por ejemplo, en la ciudad de México, el llamado “Pabellón Morisco” ubicado en la Alameda Central de la capital (donde ahora se levanta el Hemiciclo a Juárez), y posteriormente reubicado en la Alameda de Santa María la Ribera. Ahí se llevaban a cabo los sorteos de la lotería, serenatas los jueves y conciertos los domingos por la mañana. Fue construido por el ingeniero Ramón Ibarrola para la Exposición Internacional en San Luis Missouri en 1904 y luego traído a México. Otro era el conocido como “Kiosco de las Flores”, erigido a un costado del Palacio Nacional y, que como su nombre lo indica, era un expendio de flores. Estos últimos kioscos se diferenciaban de los usados por las bandas, tanto por su construcción (por ejemplo, techo de cristal en vez de metal, puertas, accesos) y por su tamaño, generalmente mayor que los diseñados para la música.

El primer kiosk musical del cual tenemos noticia se erigió en la Plaza Mayor de la ciudad de México. Fue inaugurado con toda propiedad el 24 de diciembre de 1875 con un concierto. En esa ocasión alternaron varias bandas que tocaron toda la noche.⁹⁰ Tal evento fue anunciado en el Monitor Republicano, y decía así:

⁹⁰ Casasola, 1989: 1072.

ESTRENO DEL KIOSKO

Ayer se nos envió lo que sigue:

Mañana, es decir, hoy en la noche, se inaugurará la caja acústica y kiosco que se ha construido, por acuerdo del Ayuntamiento, en el jardín de la Plaza de la Constitución.

Para celebrar esta mejora, se situarán en el kiosco músicas que tocarán desde las siete de la noche hasta las cinco de la mañana del día siguiente.

Se publica para conocimiento del público.

México, Diciembre 23 de 1875. Cipriano Robert.- Señores redactores del Monitor Republicano.⁹¹



El kiosco del Zócalo de la Ciudad de México

A partir de la década de los ochenta se da una verdadera fiebre de construcción de kioscos. En 1881 el gobernador de Oaxaca, Don Francisco Meijuerio, en vista de los adelantos de la banda del estado, mandó remodelar la Plaza de la Constitución en la capital del Estado quitando la fuente y colocando un kiosco y bancas de hierro y madera.⁹² El kiosco de Colima, ubicado en la Plaza de Armas, ya existía cuando menos desde 1885, por lo que se deduce de una fotografía de dicho año.⁹³ En agosto de 1886 se inició la construcción del kiosco en el jardín Zenea de Querétaro, Querétaro; con el fin de obtener fondos para dicha construcción, se llevaron a cabo veladas musicales y fiestas durante todo un año, hasta que por fin se inauguró el 15 de septiembre de 1887.⁹⁴ El de la Alameda de la ciudad de México se erigió en 1889 a instancias de Irineo Paz, cuando ocupaba el cargo de regidor de Paseos.⁹⁵ En Tehuantepec, el kiosco se inauguró en

⁹¹ *Monitor Republicano*, viernes 24 de diciembre de 1875.

⁹² Ramírez Bohórquez, s/f : 4

⁹³ Sánchez Menchero, 1994: 40, fotografía No. 11, "Plaza de Armas y Portal Medellín", Archivo Carlos Cevallos, 1885 [en dicha fotografía puede verse dos atriles y un timbal)..

⁹⁴ Rodríguez Familiar, 1973: 294, 352.

⁹⁵ González Valadez, 1955: 189.

septiembre de 1894.⁹⁶ Hacia la década de 1880 surgió en Morelia la idea de colocar un kiosco, el cual substituiría a una fuente ubicada al centro de la plaza principal.⁹⁷ En la ciudad de Toluca el kiosco se construyó entre 1889 y 1890.⁹⁸ El kiosco del parque Benito Juárez en Jalapa fue traído de Europa hacia 1889.⁹⁹ En ese mismo año en Matamoros, Tamaulipas, en la Plaza de la Constitución, después llamada Plaza Hidalgo, se erigió el kiosco; sin embargo, debido a los constantes ciclones que azotan a la ciudad fue necesario construir otro en 1947.¹⁰⁰ El kiosco del parque Lerdo, en la capital del estado de Chihuahua se instaló en 1894.¹⁰¹ Por su parte, en 1898, se levantó el kiosco de Ciudad Camargo, Tamaulipas, y en su construcción participó el Regimiento No. 10.¹⁰² El de Tampico se levantó a principios de siglo como parte del remozamiento de la plaza de armas que incluía bancas de hierro y luz eléctrica.¹⁰³ El de Batopilas, Chihuahua, ubicado en la Plaza de la Constitución, se erigió en 1900.¹⁰⁴ En Matamoros, Coahuila, el kiosco fue inaugurado en 1906, como conmemoración del centenario del nacimiento de Benito Juárez.¹⁰⁵ En el de Parras, Coahuila, puede leerse la siguiente inscripción: “Junta Provisional de Gobierno, junio 12 a diciembre 31 de 1911.”¹⁰⁶ En ocasiones el kiosco recibía el nombre de algún director famoso como Fernando Villalpando, cuyas glorias musicales fueron honradas al recibir su nombre el kiosco de la Alameda Central de Zacatecas.¹⁰⁷ En otros, como el de Durango, se encuentran grabados los nombres de músicos duranguenses famosos: Velino M. Preza, Alfonso Esparza Oteo, Fany Anitúa.

Para principios de siglo XX la serenata en la Plaza Mayor en las principales ciudades de México era una tradición bien establecida. López Portillo la describe así en Guadalajara:

La Plaza de Armas era el salón de recibir de la ciudad, Domingos y jueves, de siete a nueve de la noche, la banda militar de la Gendarmería del Estado daba serenatas muy gustadas. Esta banda era magnífica y obtuvo premios en concursos mundiales. Fue evolución de la Banda de la Escuela de Artes y Oficios en la cual no sé si creó, pero sí puedo afirmar que dio un poderoso impulso el maestro don Clemente Aguirre, autor de una dramática e imponente marcha militar llamada Ecos de México, que se toca sólo en las grandes ocasiones en

⁹⁶ Villalobos Ríos, 1991: 14.

⁹⁷ Tavera, 1988 t. I: 184.

⁹⁸ Breve historia de la plaza cívica de Toluca, 1977: 20-21.

⁹⁹ Naveda Chávez Hita, 1986: 45.

¹⁰⁰ *Catálogo nacional de monumentos históricos inmuebles, Tamaulipas*, T. 2, p. 529-530.

¹⁰¹ Idem, *Chihuahua*, T. 1: 581-582.

¹⁰² Idem, *Tamaulipas*, T. 1: 139-140.

¹⁰³ Sánchez, Ma. del Pilar: . 22.

¹⁰⁴ Idem, *Chihuahua*, T. 1: 195-196.

¹⁰⁵ Idem, *Coahuila*, T.1: 423-424.

¹⁰⁶ Idem, T.2, p. 725-726

¹⁰⁷ Romero, 1963: 37.

Guadalajara, y que es algo así como el canto patriótico de Jalisco. A don Clemente se debe el depurado gusto musical del pueblo de Guadalajara, que en masa acudía a escuchar las serenatas de la Plaza de Armas (...) Inmediatamente junto al famoso kiosco a que se encaramaban la banda, se reunía el grupo de verdaderos melómanos, de fanáticos aficionados a la buena música: hombres del pueblo que dedicaban aquellas dos horas maravillosas a escuchar la banda, a chupar con entusiasmo canutos de dulce de caña de azúcar, a comer cacahuates ... y a tomar de vez en cuando buenos tragos de tequila.¹⁰⁸

También Heriberto Frías, en su libro sobre la desdichada campaña del Ejército contra el pueblo de Tomochic, nos da noticia de las serenatas en la capital del estado de Chihuahua

En las noches en que había Serenatas en el jardín de la Plaza de Armas, en Chihuahua, cuando tocaba ahí la música del 5º Regimiento o del 11º Batallón ella, niña aún, llevada por lástima había entrevisto la sociedad aristocrática, lujosa y altiva de Chihuahua; le habían deslumbrado los trajes de las mujeres hermosas y le había fascinado la armonía de los valeses, nunca hasta entonces escuchados por ella.¹⁰⁹

Para fines de siglo, las bandas que tocaban en Chihuahua eran la de 13º Regimiento y las del 5º Batallón; en el año del Centenario, los grupos que ofrecían su música en el parque Lerdo y la plaza de la Constitución eran la del 3º Regimiento de Caballería y la del 12º Batallón de Infantería.¹¹⁰

El kiosco de Guadalajara fue construido en Francia por la firma Val d'Osne, y al parecer fue patrocinado por la comunidad francesa de dicha ciudad.¹¹¹ Algo semejante hicieron los alemanes en Mazatlán, donde unos comerciantes, los Melchers, donaron en 1898 el kiosco de la plaza central conmemorando así “los cincuenta años de unión entre sus intereses y los de Mazatlán”.¹¹² Sin duda el auge económico durante el régimen de Díaz permitió que particulares ofrecieran dinero para el arreglo de las plazas principales. Fuentes alumbrado y el kiosco mismo eran edificados gracias a la generosidad de los comerciantes del lugar, y es común ver en las bandas de muchas de las plazas públicas leyendas como “donado por la zapatería...”, “obsequio de la ferretería....” o simplemente el nombre de la razón comercial o la familia.

Aunque desde antes de la aparición de los kioscos ya se daban serenatas en las plazas principales con bandas y orquestas, ya sean militares o civiles, el kiosco vino a reafirmar esa costumbre, y a otorgar un espacio físico a la conjuntos de aliento-metal. (En el referido Catálogo

¹⁰⁸ J. López Portillo y Weber. "La ciudad en 1900", en Muría, 1991: 349.

¹⁰⁹ Heriberto Frías en Stohaugh, 1952: 80.

¹¹⁰ Balderrama Montes, 1999: 28-29.

¹¹¹ Dasques: 1

¹¹² Mentz, 1982: 134. El probable que dicho kiosco haya sido construido en Mazatlán ya que los Melchers también eran dueños de una fundidora.

nacional de monumentos históricos inmuebles, editado por el INAH aparecen registrados otros kioscos, sin embargo varias de las fichas sólo señalan siglo XIX como época de construcción).¹¹³

10. LA MÚSICA IMPRESA Y LAS CASAS DE MÚSICA

La amplia difusión de las obras musicales de autores europeos jugó un papel importante en el repertorio de la banda. Debemos entender que hasta la aparición del fonógrafo en la primera década del siglo XX, la única forma de transmitir la música, además de la forma oral, era por medios impresos. Las partituras podían viajar a grandes distancias, y aunque el estilo de interpretación era dejado a juicio del ejecutante o del arreglista (en el caso de las reducciones para piano), la melodía y la armonía se ejecutaban de una forma más o menos precisa. Los arreglos para banda de música "semiclásica" europea (Von Suppe, Flötow, Auber, Strauss) eran vendidos con profusión en los repertorios de música; también las reducciones para piano de oberturas, óperas y sinfonías se conseguían con relativa facilidad.

En México, las casas alemanas editoras de música alcanzaron gran fuerza en el siglo XIX, e incluso editaban las obras de autores mexicanos. Según los informes consulares alemanes, la música impresa que se vendía en México provenía casi en su totalidad de Alemania, y gran cantidad de los instrumentos de música se introducían de manera ilegal.¹¹⁴ Entre los comerciantes alemanes y franceses en México algunos establecimientos se especializaron en música; tal fue el caso de compañías como la Schoenian, la Nagel, la Wagner & Levien y el repertorio Bizet. Por su parte el gobierno, ya desde 1842 declaró la libre de la importación de música escrita o impresa.¹¹⁵

En 1867 existían en la ciudad de México varias casas y repertorios de música. En el "Directorio del comercio del Imperio Mexicano" se mencionan once.¹¹⁶ Sobresalían entre ellos el "Almacén de Instrumentos de Música de Cathodeau y Godard, situado en Puente de Palacio N°. 12", el cual anunciaba "un gran surtido de instrumentos de música de los más modernos y de las mejores fábricas de Europa, escogidos expresamente por varios artistas distinguidos".¹¹⁷ Otro

¹¹³ Véase: *Catálogo nacional de monumentos históricos inmuebles*, Chihuahua, Buenaventura, T. 1: 237-238; Chihuahua (capital): 617-618; Ibid, Tamaulipas, T.1, Santander Jiménez: 379-380; ibid, Coahuila, T.1, Candela: 119-120; Ibid, Baja California, Ensenada: 181-182; Ibid, Edo. de México, T. 2, Temascalcingo de José María Velasco: 1117; Ibid, Nuevo León, Cerralvo, T. 1: 417.

¹¹⁴ Mentz, 1982: 78.

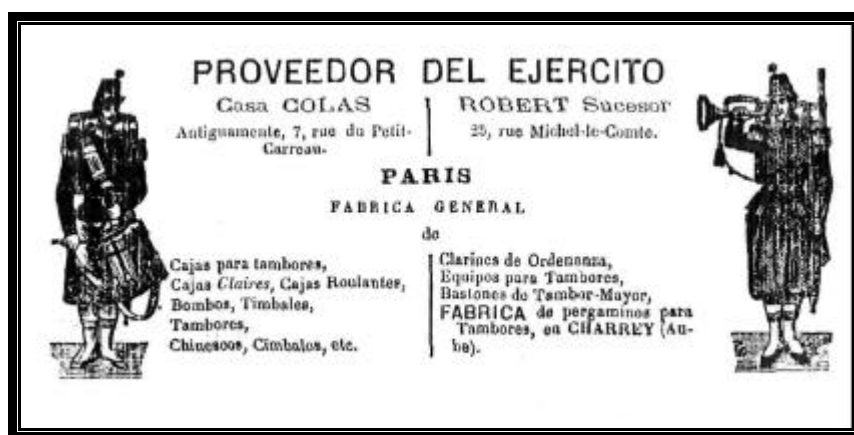
¹¹⁵ Saldívar, 1991, t. I: ficha No. 222.

¹¹⁶ Maillefort, 1867: 288.

¹¹⁷ Ibid: 195.

repertorio muy importante fue el de H. Nagel y Cía. de la calle de Palma No. 5.¹¹⁸ Esta casa había sido formada en 1850 en sociedad con un francés residente en París llamado Jacob y el alemán Nagel.¹¹⁹ En 1896 se anunciaba como Nagel H. y Sucesores, "Gran repertorio de música y almacén de pianos, órganos e instrumentos de todas clases" y en su catálogo incluía "Los ecos militares para banda militar".¹²⁰ Otra de las principales importadoras de música en México era la casa Wagner & Levien, fundada en 1851. Tan sólo en el año fiscal de 1871-1872 importó en instrumentos un total de 3 056 pesos. Le seguía en magnitud la Nagel y Cía. Sucs., la cual introdujo en el mismo lapso 807 pesos.¹²¹

Seguramente los contratos para las bandas del ejército mexicano, eran disputados por las diferentes casas de música; pero durante la época de la Intervención y el Imperio los instrumentos franceses debieron ser los elegidos. En el mismo Directorio de Imperio Mexicano aparece un anuncio del "Proveedor del Ejército" fábrica de instrumentos militares en París. En él se mencionan los siguientes artículos: "Cajas para tambores, Cajas, *Clares*, Cajas Rotulantes, Bombos, Timbales, Tambores, Chinescos, Címbalos, etc. Clarines de Ordenanza, Equipos para Tambores, Bastiones de Tambor-Mayor," además de pergaminos para tambores.¹²²



Anuncio sobre instrumentos para banda militar en el *Directorio del Comercio del Imperio Mexicano* para el año de 1867

Una parte importante de los negocios sobre música era la publicación de catálogos, tanto de instrumentos como de partituras, ya que así los potenciales compradores podían estar al tanto de

¹¹⁸ Ibid: 225.

¹¹⁹ Mentz, 1982: 485.

¹²⁰ Saldívar, 1991. t. I: 307.

¹²¹ Mentz, 1982: 81-82.

¹²² Maillefort, 1867: 18.

las novedades musicales. La casa Wagner & Levien, por ejemplo, inició la publicación de sus catálogos de música en 1886, y ya en el de ese año la segunda parte incluía "Instrumentos para banda militar y para orquesta, accesorios para todos los instrumentos y manual de instrumentación". El volumen 5o., editado en 1897, presenta música para orquesta, banda y de cámara, su precio era de 25 centavos.¹²³ Para 1912, la casa Wagner & Levien se anunciaba como "La de más importancia en el ramo de música en la república", con agencias en Puebla, Guadalajara y Monterrey.¹²⁴ La publicación de música de salón (vals, schotis, polca, danza, canción, habanera) fue muy importante, y tan sólo entre 1870 y 1900 el catálogo de la Wagner & Levien incluía obras de 103 compositores mexicanos de este género.¹²⁵ Estas, por general, eran partituras para piano, pero su importancia reside en que eran la base para los arreglos de las bandas.

En provincia, en el siglo XIX los instrumentos se comercializaban a través de los grandes almacenes que vendían todo tipo de mercancía, en tanto que la música impresa se ofrecían en librerías, papelerías o mercerías. Los establecimientos especializados empezaron a surgir a fines de siglo. Por ejemplo, en 1875, en Zacatecas, la librería de Andrade y Morales se hizo cargo de la representación de la Nagel & Cía. Ahí se comercializaban los métodos de solfeo de Pancerón y de Melesio Morales. Algunos compositores comercializaban sus obras por su cuenta; en 1901 Fernando Villalpando ponía a la venta, al precio de \$3.00, las Marchas *Hidalgo y Porfirio Díaz* y "los pedidos debían ser dirigidos a la casa del autor: calle de los Bordadores No. 10, ciudad de Zacatecas".¹²⁶ Por otra parte, el Repertorio de Música de Otto y Arzoz, con sede en la ciudad de México, nombró al profesor Miguel D. Durán director de la Banda del Hospicio de Guadalupe, su representante en Zacatecas.¹²⁷ Al parecer en Zacatecas el primer establecimiento especializado se fundó en 1909, cuando se inauguró la sucursal de la casa de música de Murgía, de México D.F.¹²⁸

En otros lugares del interior del país las mercerías eran comercios donde se expendían partituras. Por ejemplo, en Morelia a fines de siglo la "Papelería del Comercio" y "El Ferrocarril"

¹²³ Saldívar, 1991, t.I: 275, 316.

¹²⁴ Idem, t.II: 63-64.

¹²⁵ Stevenson, 1952: 205.

¹²⁶ Romero, 1963: 131, 151).

¹²⁷ Ibid: 172

¹²⁸ Ibid: 180.

vendían música de compositores locales, nacionales y extranjeros.¹²⁹ Por su parte, en Mazatlán la casa Heynam Sucs. comercializaba, desde mediados de siglo, instrumentos de música.¹³⁰

La comercialización de la música en el siglo XIX y principios del XX es un tema que prácticamente no se ha estudiado. Las posibilidades son muchas y variadas. Desde conocer la procedencia de los instrumentos, la circulación de partituras y la edición de obras mexicanas en el extranjero. Otro tema de importancia fue la venta de música grabada.

11. LA BANDA Y EL FONÓGRAFO

La música de viento militar fue uno de los conjuntos que primero se comercializaron en disco, y hacia la primera década del siglo XX ya se anunciaban grabaciones de marchas e himnos por los conjuntos más famosos (Policía, Artillería y Rurales de Pachuca). Por su parte, la banda de Artillería participó en grabaciones con los cómicos Rosales y Robinson en los llamados *cuadros de costumbres* como "Un circo de barrio", "Corrida de toros por Gaona", "Bendición de un santo", todas llevadas a cabo en septiembre de 1909.¹³¹ El nuevo medio llegó a todas partes y en una carta dirigida al "Imparcial", el 29 de noviembre de 1908, el general Félix Díaz alababa una grabación de la banda de Policía de la Ciudad de México que él había ayudado a crear:

Muy señores míos: Doy a ustedes mil gracias por haberme enviado los discos Víctor grabados por la Banda de Policía. Habiéndolos puesto en mi fonógrafo para oírlos, debo decirles que me han parecido bien impresas tales piezas, oyéndose por consiguiente perfectamente bien. De ustedes muy afectísimo y seguro servidor. Félix Díaz.¹³²

En los catálogos de las compañías disqueras aparecían las obras grabadas por las bandas militares. En uno de la *Columbia* de agosto de 1920 se presentan una serie de discos con piezas patrióticas, valeses, pasodobles además de selecciones de ópera. Los conjuntos que grabaron eran la Banda de Policía y la de Artillería que compartían créditos con otras agrupaciones como la *Banda Española* y la *Banda Gascón*. Además, era común que se ofrecieran "discos descriptivos", donde un narrador (recitador) contaba algún suceso de importancia como el destierro del Gral. Díaz o las batallas de la Guerra Europea. (En el siguiente capítulo veremos que la *Columbia* editó durante la Revolución un catálogo especial de *discos maderistas*).

Por ejemplo
Aires
Nacionales
Mexicanos
en arreglo
de Ricardo
Pacheco
con la
Banda de
Artillería,
grabado en
1906
CD3-10

Un circo de
Barrio (cuadro
de costumbres)
CD3-11.
Corrida de
Toros por
Gaona
(descriptivo)
CD3-12.
Bendición de un
Santo (cuadro
de costumbres)
CD3-13.

¹²⁹ Tavera, 1988, t I: 240.

¹³⁰ Mentz, 1982: 134.

¹³¹ Véase Abrego y Picazo & Rosales y Robinson, *Música del 900*. Disco 33 rpm, AMEF-T-221-H.

¹³² *El Imparcial*, 29 de noviembre de 1908: 7 cit. en I. Vázquez Valle, 1985: 118.

En pocos años el disco ocuparía un lugar fundamental en el mercado musical y llegaría a fomentar o condicionar gustos en el ámbito popular. El fonógrafo, junto con el cine y después la radio, pondría al alcance de la población toda una sería de música antes reducida a ciertas regiones (como por ejemplo el son de Jalisco, el huapango huasteco o el son de Veracruz).¹³³

12. EL REPERTORIO

Por lo que a continuación veremos, se puede pensar que algunos directores exageraban en la ejecución del repertorio europeo, particularmente el italiano, francés, alemán y austriaco; sin embargo esto era común en muchos países después de la mitad de siglo. En el capítulo 2º hemos presentado los programas de bandas inglesas, y en ellos se puede advertir la influencia musical de estas cuatro naciones. Además, la popularidad de la ópera italiana era incuestionable y cualquier banda tenía entre sus obras alguna obertura de Verdi, Bellini o Rossini. De hecho, las dos principales tendencias entre los compositores académicos mexicanos del periodo iban del afrancesamiento (como el de Ricardo Castro) al italianismo (de Felipe Villanueva). A continuación presentaremos algunos ejemplos de dicho predominio en las bandas, tal como se muestra en los programas que publicaban los periódicos.

En las audiciones que daba la Banda del Batallón 10. del Distrito Federal en la Alameda los domingos de diez a doce del día, nos podemos dar una idea del repertorio, mayormente europeo, que se tocaba durante la segunda mitad del año de 1875. El programa era anunciado el mismo domingo en el periódico *El Monitor Republicano*:

Domingo 11 de julio

1. Marcha Francesa
2. El Caballo de bronce, obertura.- Auber.
3. Soñé en tu amor, polka mazurca.- N.V. Nuño.
4. Sonámbula, coro y dúo.- Bellini.
5. Las campanas de Belem, polka de salón.- Julio Vargas.
6. Norma, fantasía.- Bellini.
7. Las hojas matinales, wals.- J. Strauss.
8. La locura, cuadrillas.- Arbeau.

Domingo 8 de agosto

¹³³ Desde hace algunos años la *Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos* se ha encargado de reeditar, en una labor realmente loable, grabaciones de las primeras décadas del siglo XX, entre ellas incluidas varias bandas militares de las que se hacen referencia en este capítulo.

1. Militaire Felislause, marcha. -C. Faust
2. El rey Ivelot, obertura.-Adam.
3. Traviata, fantasía.-Verdi.
4. El rizo de sus cabellos. schotis.- Julio Vargas
5. Nabucodonosor, duó.-Verdi.
6. Las campanas de Belem, polka de salón.-Julio Vargas
7. El lago de las hadas, wals.- C. Faust.
8. Los prados de San Gervasio, cuadrilla.- Le coq.

Domingo 15 de agosto

1. Marcha “Júpiter”.-Perez de León.
2. Mazurca “Soñé en tu amor”.-V. Nuño.
3. Terceto “Hernani”.-Verdi.
4. Schotis “En las Playas del Pacífico”.-C. Aguirre.
5. Obertura “La pouie de Rossenbourgo”.-C. Faust.
6. Dueto “Traviata”.- Verdi.
7. Wals “Esferas de Armonía”.-C. Faust.
8. Cuadrillas “La gran Duquesa”.- Offenbach.

Domingo 5 de Septiembre

1. Marcha de los cazadores de África.- Schiller.
2. Aria final Lucía.- Donizzetti.
3. Schotisch Un Rizo en tus cabellos.- J. Vargas.
4. Obertura la poupée de Quibienberg.-Adams.
5. Dueto Poluto.- Donizzetti.
6. Wals Los Ecos ciudadanos.- J. Shaufts.
7. Polka los Pífanos de la Guardia.

Domingo 14 de noviembre

1. Himno Nacional. -Nunó.
2. Semiramis, obertura.- Rossini.
3. Jaupa, Gran Obertura.- Herod
4. Belona, Aires militares.- Quétere.
5. Trovador, Cabatina.- Verdi.
6. Madame Angot, Gran Wals- Le coq.
7. Norma, Cabatina.- Bellini.
8. Supremos Poderes, marcha.- Villanueva.
9. Danzas.¹³⁴

¹³⁴ *El Monitor Republicano*, México, 11 de julio, 8 de agosto, 15 de agosto, 5 de septiembre, 14 de noviembre, 1875.

Lo anterior no sólo se daba en la capital del país, también sucedía en provincia; por ejemplo, en una recepción al presidente Porfirio Díaz en Guadalajara en 1897, la mayor parte de la selección estaba compuesta por valeses, polcas y cuadrillas de Strauss, y solamente tres obras de autor nacional.¹³⁵ En otra recepción, el 1º de mayo de 1910 en Chilpancingo, la Banda del Estado de Guerrero tocó el siguiente programa: la obertura de *Lohengrin* de Ricardo Wagner, una fantasía de *Norma*, *Cavalleria Rusticana*, *La Viuda Alegre*, *Aires Surianos* y *Bohemia*.¹³⁶ En otro caso Jesús Romero Flores señala que en 1874 la banda del estado de Zacatecas no tocó una sola pieza de autor mexicano.¹³⁷ Al parecer las obras de Wagner se prestaban muy bien para el carácter militar y en la ceremonia de la Asociación del Colegio Militar en septiembre de 1901, las bandas del Estado Mayor y Artillería ejecutaron dos de sus obras (“El buque fantasma” y Tanhausser”) y una de autor mexicano (“El destino de un artista” de A. Pacheco).¹³⁸

En otro programa de la banda del Estado Mayor, que tocaba en el kiosco de la Alameda en la ciudad de México, se puede ver la preponderancia del repertorio europeo, con sólo tres piezas de autor nacional, la uno, ocho y nueve.

1. Marcha. “Congreso Pan-Americano”. A. Martínez.
2. Characteristic Marcha “Campo Florido”. Smith.
3. Vals “Declaración de Amor”. F. Robinson.
4. Obertura de Concierto. Massenet.
5. Fantasía “Los Payasos”. Leoncavallo.
6. Divertimento a la Española. Gabrieli.
7. “Tosca”. Puccini.
8. “Vals Poético”. Villanueva.
9. Danza “Alma y Corazón”. Elorduy.¹³⁹

Como se puede advertir el repertorio europeo era predominante, sin embargo esta era una costumbre difundida por todas partes. Lo anterior puede comprenderse si consideramos que para las elites mexicanas, así como para las altas autoridades la cultura europea era el modelo a seguir en todos los ámbitos. Esto fue duramente criticado durante el periodo posrevolucionario cuando surgió otro tipo de nacionalismo musical. Pero de cualquier manera, en el caso de la música

¹³⁵ L. I. Orendaín. “Un baile a Don Porfirio Díaz”, en Muría, 1991, II: 362-363.

¹³⁶ Sánchez Castro, 1949: 25.

¹³⁷ Romero, 1963: 130.

¹³⁸ Vázquez, N° 26: 13.

¹³⁹ *El Imparcial* domingo 29 de diciembre 1901, en Vázquez, Nabor, N° 27: 9-10.

académica, aún en la actualidad, en México, los conservatorios y compositores del viejo continente mantienen un estatus alto, y sus obras predominan en los programas de las orquestas estatales, de conservatorio y nacional.

Además del repertorio antes señalado, era indispensable que los directores incluyeran en sus repertorios obras de carácter patriótico y la marcha era un género que se adecuaba muy bien para estos fines. Casi cualquier héroe, tanto del bando liberal como conservador, gozó del favor de algún compositor para traducir sus glorias en notas musicales. Durante la Intervención Francesa el director de la Banda Mexicano-Austriaca, Joseph Rudolf Sawerthal publicó una marcha para piano titulada "Maximiliano".¹⁴⁰ Las marchas dedicadas a los próceres y héroes de la Guerra de Tres Años y contra el Imperio ocuparon un espacio importante en el repertorio de los conjuntos de aliento-metal. Aniceto Ortega (1825-1875), compuso marchas a los generales Ignacio Zaragoza (*Marcha Zaragoza*) y Vicente Riva Palacio.¹⁴¹ Más aún, si el personaje en cuestión era originario del Estado era obligatorio tocar tal pieza. Así lo podemos ver en el programa de la banda del Hospicio en Zacatecas, que a fin del siglo ejecuta, aparte de las obras francesas e italianas, marchas patrióticas como "Batallón González Ortega" y, curiosamente, una zamacueca: "La Chilena".¹⁴²

Otra parte del repertorio estaba integrado por instrumentaciones de piezas populares, canciones y danzas. Muchos maestros y directores arreglaron la música de cantos y bailes tradicionales para los alientos. Otros como Angel Vidrique, en Sinaloa¹⁴³ o Candelario Rivas en Zacatecas, solicitaban le enviaran composiciones para darlas a conocer en las serenatas de las bandas de sus estados. Otro tanto sucedía en la banda de la ciudad de Oaxaca donde las piezas de Macedonio Alcalá era repertorio obligado.

Un caso especial del repertorio bandístico fue el Himno Nacional. En el capítulo anterior hemos dicho que la obra de Nunó y Bocanegra fue tomado como un verdadero símbolo nacional a partir de la guerra contra los franceses. Sin embargo, para algunos liberales como el mismo presidente Juárez, éste aún le recordaba la época de su *Alteza Serenísima*, así que no era usado

¹⁴⁰ Moreno Rivas, 1986: 43.

¹⁴¹ Ibid, 1986: 44. La *Marcha Zaragoza* tuvo gran éxito al grado que fue tocada por las bandas alemanas cuando atacaban a los franceses en 1870 durante la guerra franco-prusiana. (Romero, 1958: 387).

¹⁴² Romero, 1963: 146-147.

¹⁴³ Gastelum, 1989: 41.

por el Benemérito en actos oficiales. Sin embargo los directores siguieron tocándolo. En la capital de la República fue José Pérez de León, director de la banda del Distrito quien se encarga de mantener su ejecución, aunque para algunos críticos, como al eminente músico Melesio Morales (1838-1908) no le agradaba ni el compositor ni la obra y decía:.

[...] Don Jaime es un músico de tantos que vegetan en la obscuridad, nunca figuró ni pudo figurar como compositor malo que fuera. Si es que escribió el celebrado himno, lo cual siempre se ha puesto en duda, fue en un pujido de inventiva casual que nunca reprodujo [...].

El éxito del tal himno es debido también a la casualidad; cuando se estrenó no agradó y nadie le hizo caso, quedando por largo tiempo relegado al olvido, hasta que a los profesores Pérez y de León les dio la ventolera de sacarlo a flote ejecutándolo por sus bandas. Entonces, a semejanza del "Chin-chun-chan", musiquilla insípida y trivial, entró a empujones en el tosco oído popular.

Como obra de arte, se entiende que no vale un tamal, el efecto guerrero apenas esta delineado en el coro, siendo la estrofa un airecito melifluo inadecuado. El autor, a mayor abundamiento, es extranjero, circunstancia agravante que debe pesar en la consideración patria [...]¹⁴⁴

Sin embargo, ya desde la década de los ochenta el Himno ya era aceptado y se legisló su uso. Los directores militares tenían prohibido tocarlo en actos privados o cantinas y fiestas populares fuera de los espacios y fechas determinadas. La circular señalaba:

Secretaría de Estado y del Despacho de Guerra y Marina. México. Departamento del Cuerpo Especial de Estado Mayor

El Presidente de la República ha tenido a bien acordar lo siguiente:

Se prohíbe terminantemente que las bandas militares usen el Himno Nacional fuera de los casos especificados por la ley, para la recepción y despedida de las banderas y para ser honores al Primer Magistrado de la Nación.

En tal virtud, los Generales en jefe de las Zonas, Jefes de las Armas y Comandantes militares, publicarán en la jurisdicción de su respectivo mando la presente disposición, por la orden general y por tres días consecutivos.

Lo que comunicó a usted, para su conocimiento incumplimiento.

Libertad y Constitución. México, septiembre 4 de 1890. Hinojosa. Al...¹⁴⁵

No obstante de dichas disposiciones en lugares como Sinaloa se seguía tocando en actos públicos, cantinas y "demás lugares frecuentados por gente de buen humor", e incluso se detuvo a un organillero que lo tocaba para "divertir borrachos".¹⁴⁶ Aunque es necesario decir que había veces que sí se aplicaba la ley. Por ejemplo, en Orizaba había mucha afición a los toros, y en una ocasión director de la banda municipal se emocionó tanto que tuvo la ocurrencia de tocar el Himno Nacional, motivo por el cual fue llevado a la cárcel.¹⁴⁷ El Himno se fue glorificando cada

¹⁴⁴ Morales, Melesio, 1994: 110. (La autora del libro, Áurea Maya, considera que este artículo, que aparece en el diario del compositor, fue escrito en 1904).

¹⁴⁵ *Colección de circulares y decretos de la Secretaría de Guerra y Marina*, 1889-1891, circular número 130: 817.

¹⁴⁶ Simonett, 1999 nota 34: 94.

¹⁴⁷ García Díaz, 1991: 123.

vez más, y Jaime Nunó viajó de su lugar de residencia en Buffalo, Estados Unidos, a México para ser motivo de homenajes y reconocimientos.

Además del Himno Nacional hubo otras piezas, principalmente marchas y popurrís, que se hicieron muy populares entre las bandas militares. Una de ellas la ya mencionada *Ecos de México* del compositor jalisciense Clemente Aguirre; otro caso, la famosa *Marcha Zacatecas* de Genaro Codina. Esta fue popularizada gracias al director Candelario Rivas que la mantenía en su repertorio cuando dirigió la *Banda del Parque Luna* en el Distrito Federal, y la de *Charros de Pachuca*. El éxito de la *Marcha Zacatecas* hizo que fuera adoptada como himno por la *Sociedad Mutualista de Agentes Viajeros de la República* que presidía el zacatecano Esteban Castoreña, gerente de la fábrica de cerillos *La Central*.¹⁴⁸

Marcha Zacatecas con la Banda Sinfónica de la Secretaría de Marina. CD3-14

13. LOS CONCURSOS

Durante los primeros años del siglo XX se formalizaron los concursos de bandas. El confrontar dos o más grupos musicales tenía como objetivo la superación y estimular con premios a los ejecutantes. Aunque ya desde fines del XIX se intentó llevar a cabo un gran concurso de bandas militares, esto no tuvo eco entre las autoridades del Ministerio de Guerra, por lo cual se creyó que era mejor que participaran tanto militares como civiles.



Una grabación de la Banda de Artillería, realizada en 1908, es el pasodoble *Gaona* de Ricardo Pacheco CD3-15

La Banda de Artillería

Una competencia muy famosa a principios de siglo XX era el Concurso Nacional de Bandas. La banda del Parque Luna (ubicado a la entrada de Chapultepec, en la ciudad de México) era dirigida por el maestro Candelario Rivas, y obtuvo los primeros premios en los concursos de

¹⁴⁸ Romero, 1955: 178.

Bandas Militares y Nacional de Bandas llevados a cabo en la capital del país el 8 y 22 de septiembre de 1907. Los grupos concursantes en esa ocasión fueron la Banda de Policía dirigida por el maestro Velino M. Preza; la de Artillería, por Ricardo Pacheco y la ya mencionada del parque Luna. En el último concurso (el nacional) el jurado estuvo integrado por Ricardo Castro, José Rocabruna, Luis G. Jordá, Arturo Rocha, Pantaleón Arzós, Rafael Gascón (autor del famoso pasodoble "Cielo andaluz ") y José Austri. El evento se realizó en el Parque España, y participaron las bandas del Parque Luna, Artillería y Policía. El premio fue otorgado por aclamación a la banda dirigida por el maestro Rivas.¹⁴⁹ Las obras fueron: "Los preludios" de Franz Liszt, un trozo del maestro Jordá para ser leído a primera vista y como pieza de libre selección, "En el Mar" de Felix Mendelssohn.¹⁵⁰ Sin embargo se le criticó que la banda ganadora se hubiera apoyado en miembros de Conservatorio y no solamente con sus elementos de base.¹⁵¹

14. CONCLUSIONES

Durante el largo régimen de Díaz, la banda militar tuvo un papel preponderante en la cultura musical. En principio, fue una opción e trabajo para los músicos de viento; pertenecer a esta agrupación otorgaba un salario seguro, además del prestigio que otorgaba el uniforme. La música militar representaba una alternativa segura a diferencia de las orquestas de teatro que dependían de las temporadas, la asistencia del público o el talento de los empresarios y más aún de las compañías ambulantes que llevaban una vida azarosa y aventurera. El instrumentista en el ejército contaba, además del ingreso regular, con el acceso a los hospitales militares, reconocimientos por antigüedad, pensión y un apoyo para su familia en caso de muerte.

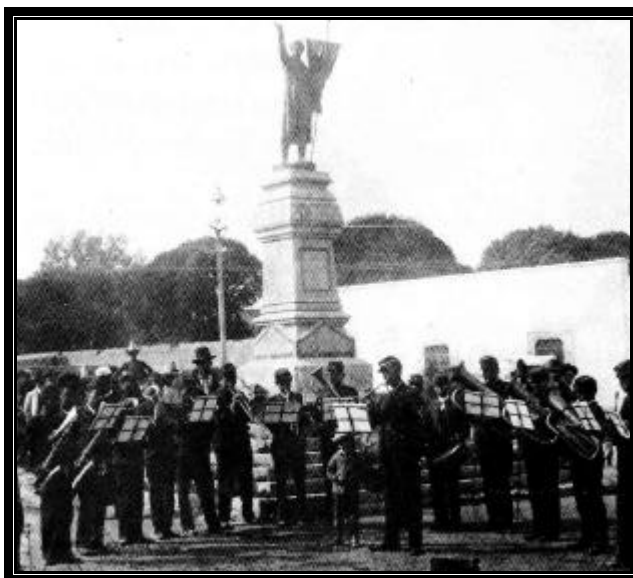
La banda militar puso al alcance de la población un repertorio musical (el de los grandes maestros europeos y mexicanos) que de otra manera hubiera sido imposible que se escuchara. Esto se logró gracias a la tradición de ofrecer serenatas en las plazas principales a lo largo y ancho del país, y que la construcción de kioscos vino a reforzar. La banda militar se convirtió en el símbolo musical de México, ya que era ella la que representaba a la nación en las exposiciones universales y demás eventos internacionales.

¹⁴⁹ Olavarría y Ferrari, T. IV, 1961: 2948-2949.

¹⁵⁰ Romero, 1963: 45.

¹⁵¹ Olavarría y Ferrari, T. IV, 1961: 2949.

Revisando las biografías de músicos que alcanzaron fama, puede verse que algunos de ellos -sobre todo los de cuna humilde- pasaron por bandas militares. El esplendor se alcanzó en la época de Díaz, cuando los grandes conjuntos militares contaban con directores egresados del Conservatorio Nacional o que se habían tomado clases con maestros de buen nivel. Igualmente, los conjuntos militares contaban con excelentes atrilistas; esto se puede explicar ya que no había la cantidad de plazas en orquestas sinfónicas donde encontrara trabajo.



Serenata en Saltillo

Las bandas militares eran de diferentes calidades: desde las prestigiosas bandas en las grandes ciudades, grupos más o menos buenos en guarniciones no tan céntricas o pequeños conjuntos en lugares alejados. La calidad de un grupo podía depender de varios factores. En primer lugar del interés del comandante en turno que podía preocuparse de su banda. Esto lo llevaría a contratar a un buen director, estar al tanto de las escoletas, adquirir instrumentos nuevos y promover la banda en serenatas y demás actos públicos. En segundo lugar, la importancia de la guarnición podía ser otro factor que ayudara a crear una buena banda. Otro aspecto que condicionaba la formación era la tradición musical local. El caso de Oaxaca es paradigmático ya que si bien no contaba con grandes acantonamientos, sus bandas eran de gran calidad dado el número de ejecutantes de aliento que había en el Estado.

El fin de las bandas militares y de las serenatas que ofrecían comienza con la Revolución, esto ya la había dicho Rubén M. Campos, y también lo señala otro autor para el caso de Guadalajara.

La edad de oro de las serenatas tapatías fue de 1885 hasta 1910, en que se extinguen con la Revolución [...] todo mundo acostumbraba ir a dar vueltas a la Plaza de Armas, los hombres hacia un lado y las mujeres hacia otro, deteniéndose de vez en cuando para intercambiarse flores y recados; caminaban con calma, y cuando alguna de las columnas se detenía, era porque ahí, en una esquina de la entrada, se estaban haciendo reverencias y saludos a los recién llegados. Las bandas militares tocaban sin descanso, desde una marcha que iniciaba la serenata a las ocho de la noche, hasta un danzón que anunciaba el fin, a las diez, cuando la concurrencia desaparecía.¹⁵²

Con el movimiento armado de 1910 comenzará otro proyecto de nación y cambiarán las formas de nacionalismo, incluido el musical. Los compositores de escuela del porfiriato serán vistos como europeizantes por los portavoces del nuevo nacionalismo musical académico. Por otra parte, el desarrollo de medios como el cine y la radio, hará que la banda militar ceda el paso a otros géneros que tomarán su lugar como portavoces de la nación mexicana.

¹⁵² Ignacio Villaseñor, *Los portales de Guadalajara*, Ed. Colegio Internacional, Guadalajara, 1981, Vol. 37 : 66-68, en Pareyón, Gabriel, 1998: 30.

CAPÍTULO 7

LAS BANDAS MILITARES EN LA REVOLUCIÓN

1. INTRODUCCIÓN

Para 1910 el Ejército Federal había alcanzado un buen nivel de profesionalismo. Los sueldos de oficiales y tropa habían aumentado y existía una línea de mando fiel y cumplida. Servir en las fuerzas armadas ya se presentaba como una posibilidad de trabajo y ascenso para las clases medias y el pueblo. Además, las reformas del Ministro de Guerra, el Gral. Bernardo Reyes, habían modernizado en equipo e instalaciones al instituto armado; Reyes era el militar más popular después de Díaz, a pesar que uno de sus proyectos más ambiciosos, la Segunda Reserva, fue anulado. De cualquier manera, a diferencia de los ejércitos de la primera época republicana y la Reforma, el porfirista era algo totalmente nuevo y orgullo del régimen. En el plano musical, las bandas militares del Ejército Federal alcanzaron un elevado nivel de ejecución y algunas, las que incluían a directores y ejecutantes egresados del Conservatorio, no se quedaban al margen de las europeas y norteamericanas. Asimismo, se habían uniformados los toques y los músicos de ordenanza contaban con una escuela.

Todo esto empezó a cambiar con el movimiento revolucionario que inició Francisco Madero en 1910. El Ejército Federal debió luchar contra las fuerzas maderistas en algunos combates en el norte y el centro del país, y si bien había perdido algunos enfrentamientos, estaba lejos de haber sido derrotado militarmente. Por este motivo, oficiales y jefes consideraban que la renuncia de Díaz se debió más a cuestiones políticas que a la capacidad armada de los revolucionarios.

Con la llegada de Victoriano Huerta al poder en 1913 empezaron los verdaderos combates entre federales y revolucionarios. En ese año y el siguiente se dieron las batallas más grandes en la historia de México, como la de Zacatecas donde sucumbieron miles de federales. Con Huerta el ejército recibió mucha atención dadas las condiciones de inestabilidad en el país. Se plantearon toda una serie de reformas, muchas de las cuales se quedaron sólo en papel. La creación de una gran fuerza armada fue prácticamente imposible. De cualquier manera la sociedad se militarizó y era muy común ver en la calle hombres de uniforme; se llegó a militarizar la preparatoria, a los empleados públicos e incluso a los periodistas.

El triunfo del Constitucionalismo puso en tela de juicio al militarismo, el cual fue visto como un obstáculo para el país, y Venustiano Carranza decidió que el Ejército Federal debería ser desbandado y que en su lugar quedaran los ejércitos populares. La fuerza federal al momento de los Tratados de Teoloyucan se componía de alrededor de 28 mil elementos más 10 mil de tropas auxiliares y rurales.¹ Carranza vio la necesidad de contar con un nuevo ejército, profesional y moderno; sin embargo, la inestabilidad del país producto de la lucha entre facciones retardó este proceso. No fue sino hasta la década de los veinte, una vez que los sonorenses tomaron el poder cuando se inició la estructuración del nuevo instituto armado (además se aprovecharon los levantamientos encabezados por Adolfo de la Huerta y José Gonzalo Escobar para purgar al ejército del exceso de generales, jefes y oficiales).

Tras la derrota del Ejército Federal en 1914, muchos de los directores de bandas y ejecutantes que habían participado en sus filas volvieron a integrarse al trabajo musical, pero ahora con las victoriosas huestes revolucionarias. Más aún, a pesar que los tratados de Teoloyucan ordenaban la desaparición de los federales y rurales, las bandas de estos últimos se mantuvieron durante varios años con todo y el uniforme de los temidos "soldados-charros".

Aunque los jefes revolucionarios conocían poco del arte de la guerra (tal vez los que habían participado en la famosa Segunda Reserva organizada por el Gral. Reyes) y actuaban más por intuición que conocimiento, y que los grados eran autoconferidos, sabían que el comandante debería contar con un Estado Mayor. Por lo tanto, es común ver en las fotografías de los Estados Mayores, al frente sentado el general y sus oficiales inmediatos, y de pie a un muchacho joven (muchas veces un niño): el corneta de órdenes.

Pero además de este elemento indispensable para dar las señales, muchos cuerpos militares contaban con una banda en toda forma, y al igual que los demás miembros de tropa y oficialidad, los elementos músicos eran reclutados en las mismas regiones: obregonistas y maytorenistas en Sonora, villistas en Chihuahua, gonzalistas en el noreste (Nuevo León, Tamaulipas, Coahuila), zapatistas en Morelos, pero a medida que estos ejércitos aumentaban en número y prestigio integraban músicos de otras regiones.

¹ Lozoya, 1976:48-49.



Banda villista en un desfile

En principio, el pertenecer tanto la banda como la tropa y oficiales a un mismo pueblo o región, la música operaba como un elemento de identidad cohesionando y haciendo más llevadera la ruda vida militar, sobre todo cuando se encontraban en regiones alejadas de su patria chica. Además, la banda compartía el prestigio de las victorias y recibía, como cualquier otro elemento, su paga o soldada.

Más que nunca, el movimiento armado iniciado en 1910 produjo un gran número de caudillos, algunos de los cuales fueron motivo de marchas e himnos, incluso aquellos que participaron en la Decena Trágica que culminó con la muerte de Madero y Pino Suárez. Igualmente todos los presidentes del periodo de Reconstrucción serían honrados por algún compositor, aún los más grises como Pascual Ortiz Rubio, presidente títere durante el maximato.

Por ejemplo
la marcha
Gral Calles
de Juan
Vázquez.
CD4-1

Escúchese
Presidente
Ortiz Rubio
marcha de
Fco.
Bustamante
CD4-2

La Revolución generó en pocos años toda una serie de cambios en la cultura oficial mexicana. En el caso de la música académica, esta se dirigió hacia el nacionalismo de corte mestizo o indígena, como opuesto al afrancesamiento del porfiriato, tal como se puede escuchar en las obras de Chávez, Revueltas, Moncayo. También en el ámbito popular musical hubo cambios. A partir de la década de los veinte se empezó a dar un mayor valor a las expresiones populares. Por ejemplo, en las exposiciones internacionales se enviaban orquestas típicas, junto a las bandas de viento militares, y el cine convirtió al mariachi y al charro en símbolos nacionales.

2. LA LUCHA ARMADA Y LOS MÚSICOS

Al igual que en las guerras civiles del siglo XIX, durante el conflicto revolucionario la música en los ejércitos cumplía diferentes funciones: para dar las órdenes en el cuartel y durante el combate; ofreciendo serenatas para la población en los parques y jardines donde estaban acantonadas las fuerzas, y finalmente como parte indispensable en el ceremonial militar.

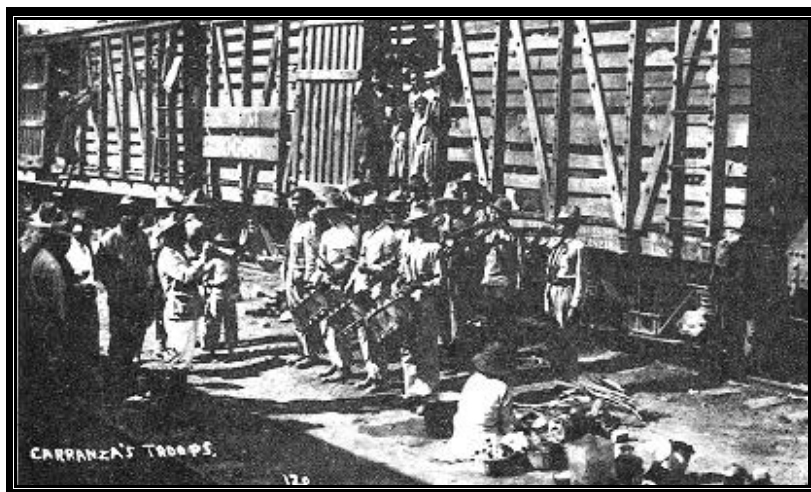
Martín Luis Guzmán, autor de varias novelas (algunas de ellas prácticamente autobiográficas) y agudo observador de la Revolución, da cuenta de la aureola que rodeaba al Primer Jefe. Aunque Carranza no ostentaba ningún cargo militar, sí le gustaba el ceremonial propio del ejército, aunque al novelista esto le sonaba a porfirismo

Para ir al refectorio salíamos del Cuartel General en apretado grupo, don Venustiano a la cabeza, y caminábamos hasta la Aduana. En tales momentos, como la noche de nuestra llegada, siempre habla cornetas y tambores que tocaban la marcha de honor. Era, por lo visto, de gran interés lanzar al viento la noticia de que el jefe supremo de la causa revolucionaria y sus elegidos abandonaban la mesa de trabajo ir a la del almuerzo o la cena. Así los humildes habitantes de Nogales se enterarían y regocijarían.

A mí aquella música me resonaba indefectiblemente a don Porfirio.²

De igual manera, donde iba Carranza era recibido con música de banda militar.

Las autoridades del pueblo se acercaron a dar la bienvenida al primer Jefe y su séquito. La banda del Estado [Sonora], mandada con anticipación por el gobernador, tocó los aires que eran nuestro himno: *La Adelita*, *La Valentina* *La Juanita*. Hubo vivas y mueras, ramos de flores, serpentinas, confeti. Y entretanto, sin que nadie nos presentara, brotó la amistad.³



Tambores y trompetas carrancistas

² Guzmán, Martín Luis, 1991: 237.

³ Ibid: 240.

Al igual que todos los ejércitos -continúa Martín Luis Guzmán-, los constitucionalistas festejaban sus triunfos con música y daban pauta para los discursos del Primer Jefe.

Una vez estábamos de sobremesa como de costumbre, quince o veinte personas -: Carranza, Zubarán, Ángeles, Pesqueira, Fabela, Pani, De la Huerta, Treviño, Espinosa Mireles... Con eficacia insuperable, Fontes convertía los más desordenados apetitos en meros ejercicios de eutrapelia. Todos nos sentíamos gozosos: aquella mañana la banda militar habla recorrido dos veces el pueblo y celebrado al toque de diana dos triunfos de nuestras fuerzas: uno en Chihuahua, otro en Tepic.⁴

Esta costumbre era común y durante la revolución De la Huertista, en 1923, las fuerzas del Gral. Rafael Buelna, tras la toma de Salvatierra, obligaron a las bandas de música a que “se presentaran en la plaza pública y tocaran, sin descanso, *La Valentina*.”⁵

Naturalmente los conjuntos de viento militares abrían los desfiles; por ejemplo, en la entrada del Cuerpo de Ejército del Noroeste a la capital a mediados de agosto de 1914 tras la caída de Huerta, la comandancia general ordenó que “A la cabeza de cada cuerpo, deberán marchar sus respectivas bandas de música.”⁶



Banda constitucionalista.

Por opositor al carrancismo, Martín Luis Guzmán fue hecho preso junto con otros villistas en septiembre de 1914 (aunque después La Convención ordenó su libertad). Cuenta que estando en prisión, el Gral. Lucio Blanco les enviaba música de viento para hacer menos penoso su encierro.

⁴ Ibid: 238.

⁵ Valadés, José C., 1984: 141.

⁶ “Orden General de la Comandancia del Cuerpo del Ejército del Noroeste, del 14 al 15 de agosto de 1914”, en *Los tratados de Teoloyucan*: 22.

Fuera de la política, nuestra vida de reclusos no languidecía por falta de distracciones. Lucio Blanco nos mandaba todas las tardes una banda militar. Los músicos se ponían en rueda al pie de nuestros balcones y tocaban horas enteras las piezas que les podíamos. Nos gustaba también Invitarlos a pasar al Interior de la prisión, para que tocaran en la confluencia de las crujías, a lo cual Plank – o Martínez Urrístra- se prestaban de buen grado, por compasión hacia los presos. La armazón metálica y las rejas retumbaban entonces ebrias de latones y platillos, o se afinaban al contacto de las notas de las flautas o de los clarinetes hasta diluirse en el sonido. Era un acontecimiento extraño aquel de las jaulas humanas estallando al golpe de una música y desvaneciéndose hasta desaparecer bajo la acción virtuosa de otra. Y había que ver -entonces creí en el mito de Orfeo- el milagro que obraban en el alma de los peores criminales la Adelita y la Valentina.⁷

Otro novelista y participante en la Revolución, Francisco L. Urquiza, describe su primera impresión de las tropas yaquis y de sus dos "tipos" de bandas de guerra.

Una mañana se anunció el viaje del Primer Jefe hacia Hermosillo, con escala Intermedia en La Magdalena. Desde temprana hora se tendió en valla, por la calle principal de Nogales y desde la estación del ferrocarril Sudpácifico hasta la Aduana, el 3er. batallón que mandaba el Mayor Arnulfo Gómez. Fue en aquella ocasión cuando vi por primera vez fuerzas revolucionarias sonorenses: Indios de tez bronceada, fornidos, altos, de mirada dura; serios, solemnes; sombreros tejanos con cinta roja como toquilla, uniformes de kaki amarillo, maüser, profusión de cananas repletas de cartuchos rodeando, una sobre otra, sus cinturas; el orgullo de los soldados de Sonora es lucir sus municiones. Una banda de guerra de tambores y cornetas acompaña al batallón como una especie de lujo; sus verdaderos instrumentos musicales de combate son los tamborcillos, especie de panderos, que repartidos de trecho en trecho en sus filas, son tocados con los dedos de los expertos de un modo sistemático, lleno de monotonía azas pegajosa. Los tamborcillos suenan cada vez que el batallón o partida efectúa un movimiento; el toque es el mismo siempre, nunca varia su sonido penetrante; lo mismo Indica su voz que hay que marchar, que hay que hacer alto, efectuar una maniobra o empeñarse en el combate. Su voz es siempre la misma; es algo así como la indicación de que la partida debe de ejecutar uniformemente la orden dada; Indicación de estar atentos a lo que deba hacerse y de hacerlo prestamente a la vez. Es también la voz de la muerte que se cierne sobre el campo de batalla; me figuro que el redoble monótono de los tamborcillos yaquis debe sonar como marcha macabra, fúnebre, en los oídos de las gentes de Huerta.⁸



Tamborilero indígena de las fuerzas del Gral. Obregón

⁷ Guzmán, Martín Luis, 1991 347.

⁸ Urquiza, 1947: 145-146.

Al poco tiempo este sonido sería experimentado por los soldados huertistas y, tal como decía Urquiza, causaría espanto en las filas federales. Además, los yaquis utilizaban sus instrumentos para dar órdenes en campo de batalla, como equivalentes de las trompetas. Trod Gray, un sueco que participó al lado de los revolucionarios, nos dejó una narración del uso de los tambores yaquis que vale citarla en toda su extensión.

Apenas se detectó a los federales, los tambores del campamento yaqui dieron inicio a su extraño tamborileo. El tambor yaqui es un instrumento poco hondo, con aspecto de pandereta, con recubrimiento de piel de chivo o borrego por ambos lados. Viene a ser "el espíritu de la tribu" o del grupo al que pertenece. Tales grupos varían, pero con frecuencia llegan a ser de doscientos o trescientos indios. Estos tambores emiten sonidos que el tambor ordinario no consigue; cuando es preciso, alcanzan un gran volumen que recorre grandes distancias. El cabecilla o jefe yaqui manda órdenes mediante diversos tamborileos a sus seguidores quienes avanzarán, retrocederán, se moverán hacia un flanco y ejecutarán muchos otros movimientos según el ritmo del tambor.

El tamborileo pudo ser parecido al de la *Danza del Venado*, CD4-3

[...] los yaquis se habían desplazado hacia el enemigo, a plena vista desde nuestra posición; avanzaban en su peculiar manera tribal, sin una formación particular. Al principio parecían errar como perdidos. Luego noté que cada uno de los hombres cuidaba de que no lo vieran los del otro frente. Iban de arbusto en arbusto, como por fuerza de hábito, incluso a tan grande distancia del enemigo. Mientras avanzaban, algunos bailaban, dando un brinco y pateando el suelo. Iban con la cabeza gacha y el cuerpo inclinado como si les interesara sobremanera algún rastro. Al principio oíamos claramente cómo cantaban algunos, quizás una canción guerrera, mientras que otros se reían y parecían extraordinariamente alegres. Los que portaban rifle lo llevaban en la mano, y aquél, debido a su posición inclinada, casi tocaba el suelo.

Durante este avance preliminar de unos siete u ocho grupos, cada uno con su tambor, el tamborileo era más o menos el mismo. De pronto un tambor dio una señal y cada tambor cambió su ritmo; cambiaron también los movimientos de los yaquis. Su actitud indiferente y descuidada se tomó en extrema precaución. Se movían como espectros y desaparecieron de nuestra vista en la vegetación, enfrente de nosotros.

Para entonces el comandante federal había desplegado unas dos compañías enfrente de su avanzada, que parecía componerse de los restos de un batallón. Los tambores indios guardaban silencio; sólo de vez en cuando un tamborileo al que se respondía desde un lugar cada vez más distante. Pero los federales seguían avanzando. Entonces vino una serie de tamborileos desde un sitio a alguna distancia frente a nosotros, a los que respondieron breves tamborileos desde lugares alejados, en ambos flancos del enemigo. Y luego silencio durante un buen rato.



Soldado yaqui con tambor

[...] Entonces se oyó otro tamborileo, aparentemente del jefe comandante, y todos los tambores empezaron a redoblar y luego callaron. Para ese entonces era obvio que los yaquis habían llegado a ambos flancos de los federales, que marcaron el alto como por miedo y no a causa de una orden. Con los prismáticos uno podía ver a los oficiales que corrían de un lado a otro tratando de instar al avance a sus hombres, pero estos se negaban a moverse. Por breves momentos hubo completo silencio, y entonces varios tambores empezaron a redoblar detrás de los federales. Estos tambores parecían emitir sonidos sobrenaturales y funestos que deben haber llenado de terror a las filas enemigas, pues los federales rompieron filas y echaron a correr desordenadamente hacia Guaymas.

Un oficial hizo un intrépido intento por salvar su ametralladora, pero los yaquis se deshicieron de él y capturaron la batería completa, con las bestias de carga intactas. Hasta ese momento el único sonido perceptible había sido el de los tambores. No se había disparado una sola bala. Entonces los yaquis atacaron desde ambos flancos y causaron estragos entre los federales. Algunos arrojaron sus rifles para escapar de esos temidos Indios.⁹

Nuevamente estas bandas yaquis harían sentir su penetrante sonido, pero ahora en la capital de la nación en 1914, durante la entrada de las fuerzas constitucionalistas. La llegada a México fue también la oportunidad para que aquellos contingentes que no contaban con instrumental de banda de guerra pudieran conseguirlo, y el interés que tenía cada regimiento en contar con su banda hizo que terminaran todos los instrumentos disponibles. Urquiza lo cuenta así:



Músico y soldado yaqui

Desde el balcón central del Palacio Nacional presenció el Primer Jefe el desfile de las tropas: infantería de Sonora, numerosos cañones ex -federales recientemente incorporados muchos de ellos; caballería del noroeste y noreste; algunas bandas de música pero dominando el ambiente el repiqueteo de tamborcillos yaquis, "paso redoblado" de nutridas bandas de guerra y melancólicas notas de "marcha dragona".

Se agotaron entonces en la plaza las existencias de Instrumentos musicales militares.¹⁰

⁹ Trod, Gray. *Gringo Rebelde: historias de un aventurero en la Revolución Mexicana, 1913-1914*, México, Ed Era, 1965, en Taylor, 1993:192-194.

¹⁰ Urquiza, 1947: 15.

Como señalamos en el caso de las bandas durante la Guerra de Independencia, Tres Años e Intervención, los instrumentos también se contaban como botín de guerra. Así, tras la batalla de Orendáin que abrió el camino a Guadalajara a las fuerzas obregonistas en agosto de 1914, el mismo Gral. Obregón enumera, entre lo quitado a los federales, “bandas de música”.¹¹ De la misma forma, da parte del botín de guerra obtenido de las fuerzas villistas, durante la lucha entre facciones, en Chihuahua había “un lote de instrumentos de música”.¹²

Cómo se reclutaban estos músicos y los peligros que conllevaba la profesión se verá más adelante. Primero hablemos de cual era el repertorio y como se difundía la música de alientos.



Banda de las fuerzas de la Expedición Punitiva, en la celebración del 4 de Julio en el Paso, Texas (detalle)

3. LAS SERENATAS Y EL REPERTORIO

Además del ceremonial militar y el uso de toques en el cuartel y el combate, las bandas militares tocaban para el pueblo en los diferentes lugares donde estaban acantonadas. Aquí simplemente se seguía la costumbre establecida tiempo atrás y reforzada con la construcción de kioscos durante el porfiriato. Un ejemplo, eran las continuas entradas y salidas de las diferentes fuerzas militares en la capital que siguieron al triunfo del constitucionalismo. Estas eran pretexto para que los jefes ordenaran serenatas y audiciones de sus bandas. Tales presentaciones se llevaban a cabo los jueves y domingos en las distintas plazas, parques y jardines de la ciudad de México y sus alrededores. Por ejemplo, el jueves de la primera semana de octubre de 1916 se presentaron en

¹¹ Obregón, 1973: 140.

¹² Ibid: 477.

Chapultepec, Alameda Central, Xochimilco y Coyoacán de las diez a las doce de día las bandas de música del Gral. César López de Lara, el Sexto Batallón y Quinto Regimiento de Supremos Poderes; y por la tarde, de 4 a 7, las músicas de los Grupos de Batería, Segundo Batallón de Ingenieros, Estado Mayor y Primer Regimiento de Infantería, Séptimo Batallón y Supremos Poderes del 20 Batallón de Sonora y Segundo Regimiento de Supremos Poderes que tocaron en Chapultepec, Jardín del Carmen, Santiago Tlatelolco, Mixcoac, Tlalpam y Xochimilco.¹³ Estos grupos, mas la Banda de Música de las Fuerzas de Seguridad y de Policía, repitieron el domingo 8 de octubre.¹⁴



Banda de las fuerzas callistas en Naco, Sonora

Durante su estancia en Veracruz, la fracción constitucionalista mandaba que las bandas militares dieran audiciones al aire libre diariamente en el malecón, e incluso se llevó a cabo un concurso entre las siete bandas de música de la guarnición y las danzoneras veracruzanas.¹⁵ Uno de los conjuntos que ahí tocaba era la Banda de Música de la Primera Jefatura y conocida también como de Estado Mayor. Esta había sido organizada en Saltillo y era dirigida por José Olaches. Cuando Carranza llegó a Veracruz, Olaches fue dado de baja y en su lugar quedó el maestro Susano Robles. Seguramente, cuando la banda estaba en el puerto ya se habían integrado otros instrumentistas. Urquiza señala que estos eran excelentes músicos que en su mayor parte provenían de la famosa Banda de Policía de México que había dirigido Velino M. Preza. Su repertorio era de lo más selecto y en muchas de las piezas había solos de algún instrumento.¹⁶

¹³ Baqueiro Foster, 1964a, 55.

¹⁴ Ibid: 56

¹⁵ Urquiza, 1947: 271, 334, 342.

¹⁶ Ibid: 308.

Urquiza cuenta que a uno de los escoltas del Primer Jefe esto le parecía mal, ya que según él se desaprovechaban los demás instrumentos...

-¿Por qué no tocan todos, pues? Lástima de pitos! Y luego, mira nomás: dejan tocando al de la flautita y todos los demás haciéndose patos con los pitos grandotes.

Aunque a algún otro director sí le agradó y lo copió gustosamente a su manera.

En cambio, un "maistro" director de la banda municipal de Paso del Macho o de por ahí cerca, mucho más ilustrado que el yaqui tomó buena nota de la manera de tocar de "los arribeños", y cuando regresó a su pueblo puso en práctica el sistema.

Cuando más animado estaba un paso doble o una mazurca, lanzaba "el maistro" un grito que opacaba a la voz de los bronces y de la batería.

-¡Ahora dejen solo al del trombón!

O al de la tambora o al del requinto, a todos los iba turnando y convirtiendo en solistas, según su capricho lleno de fantasía tropical.¹⁷



Músicos constitucionalistas

En su repertorio, la banda se asemejaba más de las orquestas de baile y teatrales, influidas por las modas musicales; y se distingue de los conjuntos que tocan son mestizo de cuerda (grupos jarocho, mariachis, tríos huastecos, conjuntos de arpa grande) que mantienen repertorios más tradicionales. Un ejemplo de ello fue el vals y la polka que durante el siglo XIX hicieron furor y que las músicas de aliento tenían en sus repertorios. A estos se agregó a principios de siglo nuevos géneros, entre ellos los norteamericanos como el *two step* y el *fox trot*, al mismo tiempo que tangos, danzones, canciones españolas y otros que popularizaba el teatro de revista.

Una parte importante de este repertorio, y que le daba actualidad y modernidad a la música, eran las composiciones dedicadas a los personajes de la Revolución que desde en su etapa

¹⁷ Ibid.

maderista no se hicieron esperar. Ya en 1911 José de Jesús Martínez publica su marcha triunfal *Francisco I. Madero*.¹⁸ También a Francisco León de la Barra, el llamado "Presidente Blanco", (porque dicen que nunca dio color), le dedicó Rafael Gascón en 1911 un *two step* llamado precisamente *Francisco León de la Barra*.¹⁹ Del mismo modo, Ricardo Pacheco escribió dos obras dedicadas a los líderes de la Decena Trágica tituladas "Díaz-Mondragón" y "Coronel Mondragón", respectivamente.²⁰

Seguramente a estas piezas se refiere una carta que la casa musical Wagner and Levien de la ciudad de México dirigió al Ministro de Guerra, el Gral. Manuel Mondragón. En dicha comunicación del 25 de abril de 1913 se felicita al Gral. Mondragón por su "importantísimo y airoso papel" en los sucesos que llevaron a la renuncia del presidente Madero. No obstante, la carta tenía más bien la intención de recordarle al ministro que esta casa comercial contaba con una existencia de cornetas, clarines y cajas de guerra, las que de tiempo atrás venía surtiendo al ejército. Se advertía que de comprarse en ese momento los instrumentos (en número de quinientos cada uno), se podían ofrecer a un precio ventajoso; y en caso contrario, subiría su costo. Además, señalaban que serían de gran utilidad dado el aumento tan considerable del ejército.²¹

El incremento en el ejército huertista puede verse en el decreto N° 438 de agosto de 1913. En él se establecía que en la plana mayor de un regimiento de infantería se incluyeran, además de los músicos de ordenanza (1 sargento 2° de banda y 2 cabos de banda) a 40 músicos. A su vez, en cada una de las ocho compañías que tendría el regimiento habría 6 soldados de banda. Por su parte, la plana mayor de un regimiento de caballería contaría con dos sargentos y un cabo de banda, y 30 músicos y cada una de los cuatro escuadrones, con 4 soldados de banda.²²

Volviendo al repertorio, debemos señalar que durante el periodo Constitucionalista aumentaron las composiciones que glorificaba a los caudillos y héroes. En el caso de la División del Norte algunas de las piezas que tocaban las bandas eran marchas compuestas para las brigadas, generales y los nacientes héroes de la Revolución.; otras simplemente eran cantos de la

¹⁸ Garrido, 1981: 35.

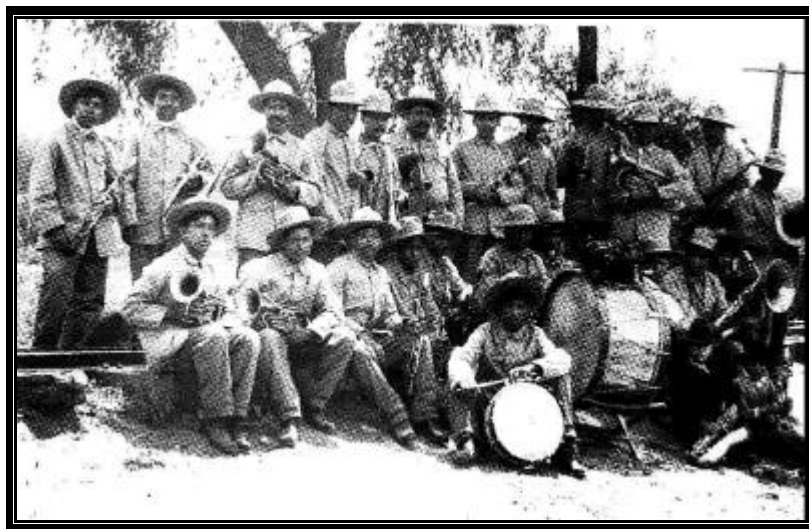
¹⁹ Ibid.

²⁰ Pareyón, 1995: 425.

²¹ Facsímiles de una comunicación dirigida por la Wagner y Levien Sucs., S. en C., al Secretario de Guerra del Gabinete de Huerta, en Obregón, 1973: fig. 34-35.

²² Secretaría de Guerra y Marina. *Recopilación de circulares...* Año de 1913, decreto N° 438: 66-71

tierra. Entre las primeras tenemos: *Brigada Villa*, *Brigada Prieto*, *General Agustín Estrada*, *Carabineros de Coahuila*, *Oficiales*, *Mariel*. Otras eran piezas de renombre que ya se tocaban años atrás como *Emblema Nacional* (de Bagley), *Tierra Blanca* Tierra Blanca, CD4-4 (de Próspero Caballero), *Zacatecas*. También las bandas villistas ayudaron a popularizar valeses y canciones como *Luz*, *Recuerdo*, *Alejandra*, *El Rebelde*, *La Adelita*, *Valentina*, *La Cucaracha*, *La Soldadera*, *La Pajarera*, *El Quelite*, *El Sauce y la Palma*, *Ya son las dos*, *Vida Mía*, el *Adiós* de Carrasco; además se incluían música inspirada en el movimiento armado como *Aires de la Revolución* en arreglo de Guillermo Aragón y el *Corrido Villista*.²³ Durante esta época el director de la banda del Estado Mayor del Gral. Villa fue un músico de Durango llamado Rayo Reyes, el cual compuso, entre muchas obras, una marcha que alcanzó gran popularidad llamada *Viva Villa*.²⁴ Mención aparte merece *Las Tres Pelonas*, danza de Isaac Calderón (compuesta a sus tres hijas que a causa del tifo tuvieron raparse) y muy predilecta de Villa, al grado que cuando este quería que la tocaran, simplemente levantaba sus tres dedos y así la banda la empezaba.²⁵



Banda revolucionaria, probablemente villista

Por su parte las huestes obregonistas tuvieron sus cantos y marchas como *La Higuera*, *El Quelite*, *Alejandra*, el vals *Honor y Gloria*, *El Niño Perdido*, *Valentina*, *La Cucaracha*, *La Madre*, *Emblema Nacional*, *Viva Mavtorena* (marcha del sonorenses Rodolfo Campodónico), *Mi*

²³ Baqueiro Foster, 1964: 11-12.

²⁴ Pareyón, 1995: 478.

²⁵ Baqueiro Foster, 1964:11 -12. Se cuenta que *Club Verde*, vals de Rodolfo Campodónico, era el preferido de Victoriano Huerta y que *Aisha*, un intermezzo americano, gustaba de sobremanera a Carranza, al grado que pidió a Susano Robles, director de la Banda de la Primera Jefatura, hiciera un arreglo para piano a fin que lo tocara su hija. *Ibid*: 13.

*Güerita, En tu Día, Blanca, Elenita, Emilia, Lolita...*²⁶ Varias de estas últimas, las que tienen nombres de mujeres, eran del músico más importante de Sonora de fines de siglo: Rodolfo Campodónico. Sin embargo, el director de la banda del Estado Mayor del Gral. Obregón no fue un músico de Sonora o Sinaloa, sino de Puebla, el maestro Federico Rolón Vargas, quien en 1914 se integró a dicho conjunto, y para 1916 ya la tenía bajo su batuta. Después Rolón fue nombrado director del conjunto del Estado Mayor de otro general obregonista, Benjamín Hill, y años más tarde dirigió la banda del Colegio Militar y del Primer Batallón de Artillería de la Guarnición de la Plaza en la capital.²⁷ A pesar que tanto villistas como obregonistas contaban con su repertorio particular, ciertas piezas eran compartidas por las ambas facciones.



Banda de Cristeros en Guanajuato

4. LA DIFUSIÓN DE LA MÚSICA

La importancia de la banda como símbolo nacional, ya construida y cimentada durante el porfiriato, no puede dejarse de lado. Debemos recordar que en las primeras décadas del siglo XX, gran parte de la música que se escuchaba era tocada en vivo, y la forma que podía difundirse a grandes distancias era por medio de partituras. Por tal motivo estas fueron solicitada por el cónsul de Argentina para llevarla a su país. Este se pidió formalmente por oficio al Estado Mayor, y señalaba lo siguiente:

La Secretaria de Relaciones Exteriores manifiesta a esta de Guerra y Marina, que el Cónsul Gral. de la República Argentina desea llevarse música militar y aires nacionales mexicanos, para darlos a conocer y hacerlos populares en su país, por medio de las bandas oficiales.

Siendo este un paso efectivo para el conocimiento y acercamiento de los dos pueblos, he de merecer de usted se digne recoger de los directores de las bandas militares, que directa o indirectamente estén bajo su dependencia, música militar y aires nacionales, totalmente Instrumentados, de los que forman parte de los

²⁶ Baquero Foster, 1964: 13.

²⁷ Pareyón, 1995: 489.

archivos meramente peculiares de cada una de las referidas bandas, y que mejor aceptación hayan alcanzado...²⁸

Como señalamos en el capítulo anterior, para esta época la música en discos de pasta empezaban a tener gran auge, y que años más tarde gracias a la radio y al cine sonoro alcanzarían niveles de audiencia asombrosos. Un caso singular eran los "discos descriptivos de la revolución" que aparecían en los catálogos de las compañías disqueras, principalmente la Columbia y la RCA Víctor. Unos de ellos llegaron a manos del futuro presidente Francisco I. Madero, por lo cual éste felicitó a la Compañía Fonográfica Mexicana en una carta fechada en 1911, la cual la empresa aprovechó para hacer publicidad y anunciar su catálogo especial de "discos maderistas":

Una carta interesante

Francisco I. Madero. México, D. F., 5 de Octubre de 1911.

Compañía Fonográfica Mexicana S. A., 1º Calle de López N° 7, CIUDAD.

Muy señores míos:

No sé si habrán recibido ustedes la contestación á su grata 2 del pasado, pues encargué á mi Secretario les contestara. De todos modos, reciban ustedes mi sincero agradecimiento por la colección de discos descriptivos de la revolución que me remitieron y que me han agradado muchísimo, así como mi felicitación por ese trabajo.

Me es grato subscribirme de ustedes, su afino. y atto. S.S.,

Francisco I. Madero [rúbrica]

LOS DISCOS DOBLES COLUMBIA Siembre han ocupado el primer lugar.

Agentes generales. Cía. Fonográfica Mexicana SA. Apartado 1738. México D. F

Pídanos el Catálogo Especial de Discos Maderistas.

Hemos visto a lo largo de esta obra que la guerra misma ha sido una forma como se difunde la música. Los movimientos de tropas en un territorio muy grande, junto con sus bandas permitió muchas piezas se dieran a conocer en otras regiones y se hicieran populares. Una caso fue la banda juchiteca de la división del Noroeste. La historia fue así. En 1914 el general Cesar López de Lara había llegado a Juchitán con objeto de licenciar las tropas federales tal como se especificaba en los Tratados de Teoloyucan. Al conocer el heroísmo y la capacidad guerrera de los istmeños, López de Lara reclutó tanto a soldados como músicos; así los juchitecos emprendieron el viaje para integrarse a la división del Noroeste. La banda hizo de "La Sandunga" el himno guerrero del ejército que dirigía el general Pablo González. Además, dio a conocer en

²⁸ Secretaria de Guerra y Marina. *Recopilación de circulares...* Año de 1916, 17 de julio: 79-80.

las serenatas en la capital de la república en 1915 el “Son de fandango”, el cual alcanzaría gran popularidad.²⁹



Músicos villistas de la Brigada Hernández

Algo semejante paso con la *Adelita*, pieza emblemática de la Revolución. Es sabido que tras el Cuartelazo de la Ciudadela en 1913, muchos ex-maderistas se lanzaron nuevamente a la lucha, entre estos se hallaban los hermanos Arrieta, originarios de Durango. Uno de ellos, Mariano, fue enviado a apoyar la campaña de los revolucionarios en Sinaloa, siendo el director de su banda el maestro Julián S. Reyes. Escribe Jesús C. Romero que un día, platicando sobre música, un tal Amezcua le silbó a Reyes la *Adelita*, pieza que era ya popular en la región desde antes de 1910. Reyes la transcribió e hizo un arreglo para banda, tocándola en todos los lugares por donde pasaba la Brigada Arrieta y en las audiciones que ofrecía en la ciudad de Durango. La *Adelita* se transformó en la himno de las gente de Arrieta, y fue ampliamente conocida cuando estos entraron a la ciudad de México en 1914; más aún, al poco tiempo, esta fue grabada en disco en Estados Unidos, cuando varios músicos de banda de Reyes se fueron a trabajar al Paso, Tejas.³⁰

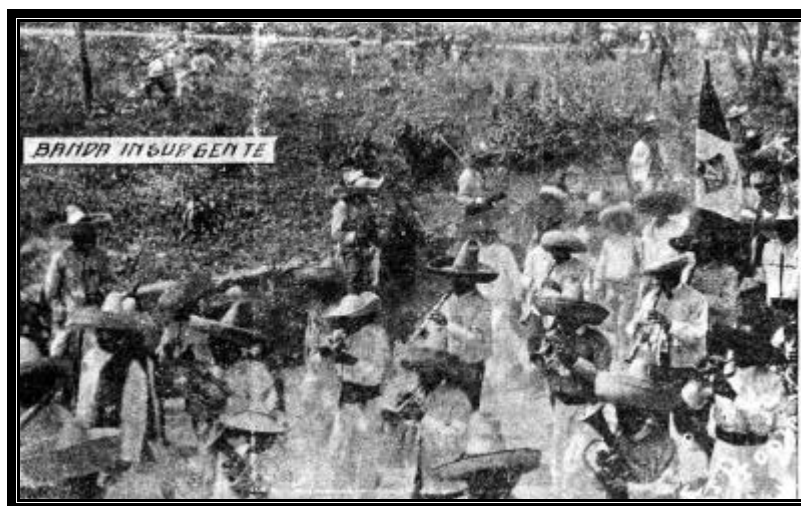
5. LA RELACIÓN ENTRE LOS CONJUNTOS DE ALIENTO CIVILES Y MILITARES

A lo largo de la historia de México la relación entre bandas civiles y militares siempre fue muy estrecha. Los músicos podían pertenecer indistintamente a uno u otro tipo de conjuntos; por otra parte, a veces las autoridades civiles formaban un conjunto musical que después sería requisado por los ejércitos, ya sea el federal o el miliciano; pero también era posible el caso inverso. La

²⁹ Baqueiro Foster 1964: 12.

³⁰ Romero, 1951: 18.

Banda del Estado de Oaxaca, formada en 1868, perteneció primero a la Guardia Nacional, posteriormente a diferentes corporaciones militares, al ayuntamiento y finalmente fue tomada por el gobierno del Estado.³¹ Otro caso fue el de la banda de la Escuela de Artes y Oficios de Zacatecas, la cual tras la toma de esta ciudad por los villistas en 1914 fue integrada la brigada del Gral. Melitón Ortega.³²



Banda de revolucionarios en Ahualulco, Jalisco, 1914

Ya se ha dicho que al triunfo del constitucionalismo las fuerzas federales fueron disueltas con todo y sus músicas, y sería hasta el fin de la guerra entre facciones cuando se reorganizará nuevamente el Ejército Mexicano. Una vez realizada dicha labor muchos músicos, tanto federales como revolucionarios, se integraron a las bandas del nuevo Ejército Mexicano. Tal fue el caso de Genaro Núñez, director de la banda del Toreo de la Condesa en la ciudad de México. Núñez inició su carrera musical en las bandas del ejército villista; en 1921 concursa para la plaza de director de la Banda de la Guarnición del Valle de México. Al año siguiente es nombrado director de la Banda Especial de la Secretaría de Guerra, y después de la del Estado Mayor. El maestro Núñez fue un caso de longevidad musical, pues a sus 93 años, en 1990, dirigió la Banda de Marina en la Plaza de toros México.³³

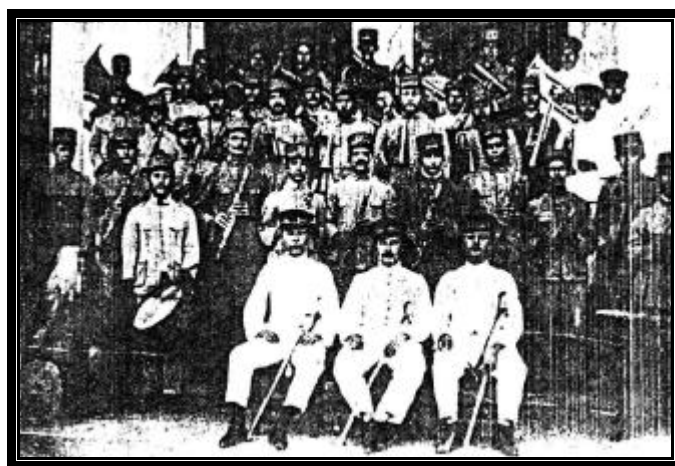
Una vez que un jefe revolucionario ya contaba con un número de soldados más o menos respetable, era necesario que también la fuerza tuviese su música banda. El método de reclutarla

³¹ Notas al disco *Gueleguetza Oaxaqueña*, Banda de Música del Edo. de Oaxaca, Peerless, LD. 378-379.

³² Pareyón, 1995: 38.

³³ Notas al disco *Paso-dobles del viejo Toreo; El Toreo*. Centro de Estudios Taurinos de México. AMEF-T-221-C.

era simple: se pasaba por algún pueblo, y si el conjunto le agradaba al jefe o se sabía era de prestigio, lo integraba a sus fuerzas. Por ejemplo, en 1912, cuando el general Sabás Balladares llegó a Zacán, Michoacán, se llevó a una de las bandas del pueblo a la ciudad de México. Sin embargo, cuando las fuerzas de Balladares se unieron a las de Villa, los músicos ya no siguieron al general y regresaron a su pueblo;³⁴ aunque más tarde, en 1913 la banda de Zacán acompañó a los generales Gertrudis Sánchez y Rafael Sánchez Tapia. Este grupo era dirigido por el maestro Santos Campos Aguilera (1867-1953).³⁵ Igual método usó el general Rafael Buelna, quien en septiembre de 1913 y tras la toma del pueblo de Concordia, Sinaloa, al escuchar a la banda del lugar, la cual tocaba en su honor, decide incorporarla a sus contingentes.³⁶ La famosa banda de Tlayacapan en el estado de Morelos, fundada en 1870 por Brígido Santa María, formó parte de los contingentes zapatistas. El director era Cristino Santa María (hijo de Brígido), y por tal motivo fue nombrado teniente coronel.³⁷ Por otra parte, en el cuartel zapatista en Tlaltizapán el general Emiliano Zapata contaba con dos bandas.³⁸



Banda del 8º Regimiento, Mazatlán, 1922

Otra forma de hacerse de un conjunto era tomar el del enemigo. Así en 1913, el general villista Maclovio Herrera al vencer en Santa Rosalía (hoy Ciudad Camargo) al 3º Regimiento de Caballería del Ejército Federal, hizo que los miembros de la banda de música se integraran a sus

³⁴ Huanosto, 1984: 7.

³⁵ Ochoa Serrano, 1995: 88.

³⁶ Gastelum, 1989: 18.

³⁷ Malvido, 1998: 1.

³⁸ Velásquez, 1993: 375.

fuerzas.³⁹ Por otra parte, en 1914, la Banda del Hospicio de Guadalupe de la capital de Zacatecas fue integrada al cuerpo de la División del Norte por órdenes del General Melitón Ortega.⁴⁰ La Banda del Música del Estado de Sinaloa, la cual había reclutado a varios de sus elementos de la Escuela Correccional de Culiacán, fue quien acompañó al Gral. Ramón F. Iturbe durante la lucha contra Huerta.⁴¹

En este sistema de recluta, los revolucionarios no hacían sino lo que sus padres y abuelos llevaron a cabo años atrás cuando formaron los ejércitos populares de la Guardia Nacional. Se juntaban alrededor de un personaje carismático que operaba como caudillo y jefe, y a través de la lucha se iban agregando más elementos. La relación entre tropa, oficiales y jefes era diferente a la del ejército federal: el compromiso era más de tipo personal que basado en la jerarquía. Los jefes conocían bien la importancia de la música para la moral de su gente, y del papel que la banda jugaba en la vida tradicional de los pueblos.

6. LOS PELIGROS DE LA GUERRA

Al igual que cualquier soldado, el músico también estaba expuesto a los peligros de la guerra. Francisco Urquiza señala que en la toma de Torreón durante la Revolución Maderista en mayo de 1911 miembros de la banda del ejército federal salvaron la vida gracias a que sabían tocar instrumentos.⁴² Otro tanto sucedió con la banda del Hospicio de Zacatecas que dirigía el maestro Zeferino Salas Macías. Este conjunto había sido integrado a las fuerzas villistas tras la toma de Zacatecas. Meses después la banda cayó prisionera de los constitucionalistas en la estación de las Juntas cerca de Guadalajara. Los músicos ya iban a ser fusilados, pero gracias a la intervención del licenciado Roque Estrada no llegaron al paredón, y la banda quedó incorporada al Estado Mayor del Gral. Francisco Murguía.⁴³

Otro músicos no corrían con igual suerte. La muerte de José de Jesús Martínez, notable compositor, pianista y autor del renombrado vals "Tristes Jardines" fue particularmente desgraciada. El 9 de mayo de 1916, José de Jesús recién había sido nombrado Inspector de Bandas de la 4ª División. Ese día salió a Cuernavaca a visitar a un jefe militar con el encargo de

³⁹ Balderrama, Raúl, 1999: 132.

⁴⁰ Romero, 1963: 112.

⁴¹ Simonett, 1999:77-78.

⁴² Urquiza, 1947: 15.

⁴³ Pareyón, 1995: 38.

entregarle un piano nuevo. El flamante director tuvo la ocurrencia de comprarse un uniforme militar que hubiera envidiado el más ostentoso general. En el camino el tren fue capturado por los zapatistas quien al ver al director tan adornado lo confundieron con un general carrancista y de nada valieron sus ruegos y explicaciones: fue fusilado.⁴⁴ Por tal motivo, los deudos del malogrado inspector de bandas solicitaron se otorgara la pensión a la que tenía derecho por pertenecer al ejército.⁴⁵

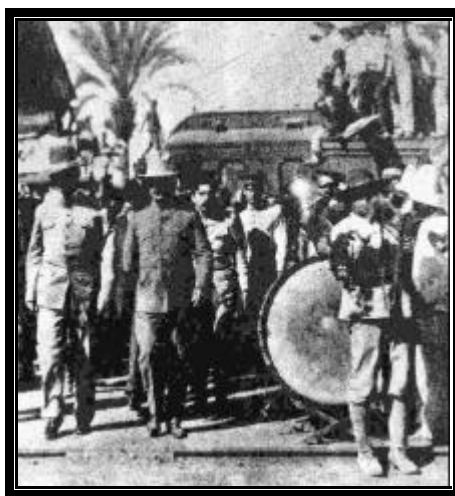
ASUNTO.- Determina que los deudos de los miembros de las bandas de música y demás personal relativo, tienen, por la asimilación de los extintos, derecho a pensión.

Al margen un sello que dice: Secretaría de Estado y del Despacho de Guerra y Marina. México. Departamento de Estado Mayor.

Se ha recibido en este Ministerio el atento oficio de usted, girado con el número 3,411, el 19 de mayo próximo pasado, en el que consulta si los deudos del ciudadano José de Jesús Martínez, que desempeñó el cargo de Inspector de bandas de música de esa 4ª División, al digno mando de usted, tienen derecho a ser pensionados. En debida respuesta, tengo el honor de manifestar a usted que, en términos generales, los deudos de los miembros de las bandas de música y demás personal relativo, tienen, por la asimilación de los extintos, derecho a pensión.

Reitero a usted las seguridades de mi distinguida y atenta consideración.

Constitución y Reformas. México, 9 de junio de 1916. - De orden superior, el General Oficial Mayor, F. R. Serrano. Rúbrica. Al ciudadano General Francisco Cosío Robelo, Jefe de la 4ª División del Cuerpo de Ejército de Oriente. Cuartel de Tres Marías, Morelos.⁴⁶



Banda recibiendo a Carranza y Obregón, tras los combates en Celaya

Del mismo modo Ricardo Pacheco, director de la Banda de Artillería, y después miembro de la División del Norte, murió en uno de tantos combates que sostuvo la División del Norte.⁴⁷

⁴⁴ Garrido, 1981: 43.

⁴⁵ Secretaría de Guerra y Marina. *Recopilación de...* Año de 1916: 56

⁴⁶ Ibid, 9 de junio: 56.

⁴⁷ Campos, 1991: 203.

Isaac Calderón, el famoso director de la banda de la Gendarmería Montada, también murió fusilado por los villistas en Salvatierra el 6 de julio de 1915.



La Banda de Artillería en 1914, bajo la batuta de Ricardo Pacheco

En la cinta de Fernando de Fuentes "Vámonos con Pancho Villa" (1936), basada en la novela del mismo nombre de Rafael L. Muñoz, existe una escena en la cual un subordinado, tras la toma de Torreón, pregunta al general Villa que se debía hacer con la banda de los federales, si los fusilaban. Villa responde airado que no los fusilen, que los integren a una de las brigadas. El subordinado hace notar que ya todas cuentan con sus músicos, entonces Villa responde muy quitado de la pena: "Pues fusílenlos, a mí que me vienen a molestar". Tal vez la anécdota anterior tenga algo de cierto ya que la División del Norte se caracterizó por sus magnificas bandas, y probablemente no requerían más, aunque la forma de deshacerse de los músicos haya sido brutal.

En ocasiones los cornetas y tambores de órdenes con sus instrumentos ayudaban a molestar al enemigo.⁴⁸ Jean Meyer en uno de sus libro sobre los cristeros cuenta una anécdota parecida.

En la primera semana de diciembre, una columna cristera incursionó en el cañón de Jerez y expulsó de allí a los destacamentos federales; el 8, el trompeta Gabriel Figueroa entró a caballo en Valparaíso para comprar cigarrillos, no obstante la presencia del 84º, y no contento con esto tocó su instrumento hasta que el regimiento montó a caballo y lo persiguió. Trabóse un combate cuerpo a cuerpo, y después de que un "callista fue matado a pedradas, otro de los nuestros hizo dar media vuelta a los agrarios con la reata a falta de parque".⁴⁹

Como podrá advertirse a lo largo de todos este trabajo, el músico en el ejército en tiempos de guerra estaba expuesto al peligros. Si eran capturados podía ser fusilados, como cualquier otro combatiente; y si bien les iba, se integrarían a algún regimiento del enemigo o serían licenciados.

⁴⁸ En el capítulo 3º hicimos referencia de un tambor molestaba a los realistas en el sitio de Cuautla durante la guerra de Independencia; y otro tanto hizo un corneta en Guadalajara en 1852, según se menciona en el capítulo 4º.

⁴⁹ Meyer, vol. I, 1994: 261.

Por su parte los trompetas, clarines y tambores de ordenanza estaban en una posición más arriesgada junto al oficial a cargo y eran blanco preferido en los combates.

7. REGLAMENTOS Y ORDENANZAS

Una vez derrotado el villismo en el Bajío, era urgente la reorganización del ejército constitucionalista. Rápidamente el gobierno tomó medidas para profesionalizar a su ejército. Ejemplo de ello fue la creación de la Escuela Militar de Aviación en 1915, la Academia de Estado Mayor en 1916, la Escuela Constitucionalista Médico Militar en 1917, y ese mismo año las Escuela Elemental de Artillería; por su parte las diferentes Escuelas de Tropa en 1919, y el mismo año se reabrió la Escuela Naval y al siguiente, el Colegio Militar.⁵⁰



Niño ordenanza con trompeta de émbolos

La primera medida fue establecer con precisión el número de jefes, oficiales y tropas que deberían contar los batallones y regimientos de cada arma incluidos sus músicos de ordenanza y armonía. La infantería, a nivel batallón (es decir, la fuerza que no excedía de 500 hombres) contaría con una plana mayor que estaba compuesta, entre jefes y oficiales, por un sargento 1º de banda, un sargento 2º de banda, dos cabos de banda y treinta y cinco músicos. Esta a su vez mandaría a tres compañías de más de ciento treinta elementos cada una, que tendrían como músicos de ordenanza a cuatro cornetas y dos tambores. Si fracción no excedía de mil hombres, se constituiría en regimiento, compuesto por una plana mayor, una batería de ametralladoras, un pelotón montado y seis compañías. La primera sería dirigida por un coronel o general brigadier e incluiría un subteniente (encargado de la instrucción de las bandas), dos sargentos primeros de banda (uno para cada batallón), cuatro cabos de banda, dos para cada batallón, un capitán 1º

⁵⁰ Montero Palma, 215-218.

(director de la música), un capitán 2º, subdirector y treinta y cinco músicos. La batería de ametralladoras no contaba con músicos de ordenanza, lo mismo que el pelotón montado. Cada una de las seis compañías era comandada por un capitán 1º, y el mismo número de cornetas y tambores (cuatro y dos) que la compañía de un batallón.⁵¹

Para 1919 se modificó la organización de los regimientos de ametralladoras. Debería estar compuesto por una plana mayor y seis baterías. La primera estaría dirigida por un coronel, y contarla con un sargento 1º de clarines, un sargento 2º de clarines y un cabo de clarines. A su vez cada batería incluiría ocho clarines.⁵² Sin embargo, ese mismo año en otra circular se mantienen los dos clarines en la plana mayor, pero desaparecen en lo demás.⁵³ Otra circular dispuso que los regimientos de artillería de campaña, de artillería de montaña y tren de artillería fuera el siguiente: la plana mayor de un regimiento de artillería de campaña, dirigido por un coronel, tuviera como músicos de ordenanza a dos sargentos, uno 1º de clarines y otro 2º de clarines. A su vez cada una de las dos baterías contaría con un cabo de clarines y tres clarines mas.⁵⁴

En 1920, la composición de las unidades de ejército para la infantería, a nivel batallón, estaba formado por una plana mayor, que además de sus jefes y oficiales, mantenía a un sargento primero de banda, un sargento segundo de banda y un cabo de banda. A su vez, cada una de las cuatro compañías de dicho batallón incluía a veinticuatro individuos de banda. En la caballería, un regimiento estaba formado por una plana mayor con sus jefes, oficiales y los mismos músicos de ordenanza que la infantería (un sargento primero de banda, un sargento segundo de banda y un cabo de banda. El regimiento incluía a cuatro escuadrones con más de trescientos elementos y dieciséis trompetas.⁵⁵

Hacia 1924 los regimientos de caballería, que superaban los trescientos elementos, contaban en su plana mayor con un sargento 2º de banda y un cabo de banda, y cada uno de los tres escuadrones incluía cuatro trompetas.⁵⁶ Sin embargo, a los pocos días esta plantilla fue substituida por otra que aumentaba el número de soldados montados, así como el de los músicos.⁵⁷

⁵¹ Secretaría de Guerra y Marina, *Recopilación de ...* Año de 1916: 63-65

⁵² Ibid, Año de 1919:11-14

⁵³ Ibid: 69-70.

⁵⁴ Ibid, Año de 1920: 170-175.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid, Año de 1923: 120-121.

⁵⁷ Ibid, Año de 1924: 27-28.



Niño corneta en cuartel del Ejército Federal durante ejercicios

Un problema que el gobierno de Carranza trató de solucionar era el de los menores de edad enrolados en el ejército. Ya hemos visto que era práctica corriente que niños o jóvenes participaran como músico de ordenanza, por no mencionar aquellos que tomaban las armas y combatían como cualquier soldado. Por tal motivo se emitió la siguiente circular:

Con objeto de poner fin a la práctica que siguen algunos jefes con mando de fuerzas, admitiendo o tolerando que causen alta en las corporaciones de su cargo individuos menores de edad, que por ningún motivo deben ni pueden figurar en el Ejército Nacional, por razones morales y materiales, como se previno por la circular número 11 de 26 de junio del año próximo pasado; el C. Presidente de la República ha tenido a bien disponer se exhorte a todos los jefes con mando de tropas, la fiel observancia de la precitada circular y den de baja inmediatamente a los menores comprendidos entre los 12 y 17 años de edad, poniendo a disposición de esta Secretaría a todos aquellos que quieran seguir la carrera de las armas y que hayan prestado servicios en el ejército desde el año de 1913 a 1915, a efecto de que causen alta en la Escuela Militar de Tropa para Servicios Especiales, donde recibirán una educación e instrucción adecuada, para que más tarde pasen a prestar sus servicios al ejército con mayor utilidad.⁵⁸

Dicha “Escuela Militar de Tropa para Servicios Especiales” era la antiguamente denominaba “Escuela de Bandas”. Es decir, se admitía a los menores, siempre y cuando ingresaran a esa escuela.⁵⁹

En estas ordenanzas se puede advertir la idea de Carranza de modernizar y profesionalizar al ejército. Aunque se mantenía la tradición de que los batallones contaran con músicos de ordenanza.

⁵⁸ Ibid, *años de 1914-1918*: 248.

⁵⁹ Ibid: 308-309.



Niño tambor

8. EL NUEVO EJÉRCITO NACIONAL

Una vez que Villa ya no representaba una amenaza seria, el régimen carrancista se enfrentó al problema de la reducción del ejército. La situación era difícil ya que para abril de 1917 se contaba con una fuerza de casi 200 generales, más de 2 500 jefes, 18 452 oficiales y una tropa que andaba por los 125 mil.⁶⁰ Así pues, Carranza consideró urgente iniciar la reducción de los contingentes del constitucionalismo; por tal motivo decidió, entre otras medidas, disminuir el número de integrantes de las bandas. El documento disponía lo siguiente:

Al margen de un Sello que dice: Secretaria de Estado y del Despacho de Guerra y Mari.- México.- Departamento de Estado Mayor.

El ciudadano Primer Jefe del Ejército Constitucionalista, Encargado del Poder Ejecutivo de la Nación, en mensaje fechado en Chapala, Jal., el día 29 de febrero próximo pasado, me dice lo siguiente:

"Sírvese usted expedir circular para que todas las bandas de música militares se compongan solamente treinta y cinco músicos, un director y un subdirector, debiendo percibir el siguiente haber diario: director, nueve pesos; subdirector, ocho; cuatro músicos solistas, a seis pesos cada uno; once músicos de primera, a cinco pesos cada uno; cuatro músicos de segunda, cuatro pesos cada uno; un músico de tercera, a tres pesos cincuenta centavos; dos músicos de tercera, a tres pesos cada uno, y dos citas, a dos cincuenta cada uno.- Empezará a surtir sus efectos esta disposición desde el 1º de abril.- Por oficio confirmo a usted este acuerdo.- Salúdolo afectuosamente."

Y me honro en transcribirlo a usted para su conocimiento y efectos, reiterándole mi atenta y distinguida consideración.

Constitución y Reformas. México, D. F., marzo 2 de 1916.- El Gral. Subsecretario, Encargado del Despacho, I. L. Pesqueira.- Rúbrica.- Al C...⁶¹

⁶⁰ Matute, 1977: 162.

⁶¹ Secretaría de Guerra y Marina, *Recopilación de ...* Año de 1916, 2 de marzo: 20.

La circular anterior se vio reforzada cuando el Primer Jefe dispuso que en la Plana Mayor de cada batallón de infantería existieran sólo treinta y cinco músicos, aparte de los de ordenanza.⁶²

Tal vez Carranza tenía razón ya que eran muchos los músicos en los contingentes revolucionarios, e incluso se puede ver que en los inventarios de los hospitales militares del Ejército Constitucionalista, además de los utensilios médicos propios, se incluían instrumentos de música. En un inventario modelo se incluyen los siguientes.⁶³

	Valor	Parcial	Total
2 flautas	\$14.00	\$28.00	
2 clarinetes	\$45.00	\$90.00	
2 Timbales	\$75.00	\$150.00	
1 Tambora	\$40.00	\$40.00	
1 Tambor	\$25.00	\$25.00	
4 Cornetines	\$30.00	\$120.00	\$453.00

Bajo el periodo de los sonorenses (de la Huerta, Obregón y Calles) continuaron las reformas al ejército. En 1920, Calles, como secretario de Guerra y Marina, crea la “Inspección de Músicas Militares” y nombra al mayor Atanasio Castañeda como director de la misma.⁶⁴ Dos años más tarde, en diciembre de 1922, se publica el *Reglamento de Música y Bandas Militares y funcionamiento de la Inspección General de las mismas*. Consta de siete capítulos y en él se especificaban las obligaciones de las músicas militares y personal. Director, subdirector, músico mayor y músico solista serían oficiales; en tanto que los músicos de la, 2a. y 3a., tropa. Para acceder a estos puestos se requería conocimientos musicales, certificados de honradez y buena conducta, además de firmarse un contrato de enganche por dos años. Los músicos, al igual que los otros miembros del instituto armado, quedaban sujetos a la Ordenanza General del Ejército y sus Leyes Penales. El director tenía la obligación de impartir "academias" e instrumentar las partes de piano.⁶⁵

El programa de dichas academias incluía:

⁶² Ibid, 20 de junio: 63-65.

⁶³ Ibid, 8 de octubre: 48-55.

⁶⁴ Velázquez, 1993: 371.

⁶⁵ Secretaría de Guerra y Marina, *Recopilación de....* 13-20.

1. Clase teórica y práctica de solfeo, desde lo elemental hasta el transporte y principios de Armonía, Ritmo y Expresión Musical.
- II. Conocimientos mecánicos y acústicos de los instrumentos, así como su Historia en la organografía Universal.
- III. Historia de la Música y de la Notación Musical.
- IV. Análisis melódico y armónico de la obras de estudio⁶⁶

Una parte importante son los artículos que señalan las funciones de las bandas, los cuáles reflejan la práctica vale la pena citarlos:

Art. 40° Las Músicas del Ejército están destinadas en principio, a contribuir al solaz y distracción de las tropas y a levantar su espíritu y aire marcial durante las marchas y desfiles. Está permitido que den audiciones fuera de las horas de servicio, siempre que se verifiquen en lugares abiertos al público en general o en funciones de beneficencia. Queda estrictamente prohibido emplear las Música Militares en actos privados o en beneficio de empresas de carácter especulativo.

Art. 41° Las Músicas de los Cuerpos darán audiciones dos veces por semana, en el interior de los Cuarteles que ocupen sus respectivas Corporaciones, exclusivamente para las tropas, a horas que sean de descanso para estas.

Art. 42° Con el objeto de elevar el nivel moral e intelectual de los miembros de las Músicas Militares, los Directores de éstas tendrán el deber de exhortar a todo su personal para que, dentro de las circunstancias, se provea de Revistas, Magazines y Libros que traten de Música y educación en general, a fin de ir formando una pequeña Biblioteca para servicio de la Corporación.

Art. 43° La Secretaría de Guerra y Marina organizará concursos periódicos entre las Músicas Militares, bajo las bases que se publicarán en cada caso.

Art. 44° La Secretaría de Guerra y Marina, concederá premios en la forma que estime conveniente, a las músicas que triunfen en los concursos de que trata el Artículo anterior y a las que durante el año hayan demostrado un constante mejoramiento artístico y militar.

Art. 45° Las Músicas Militares deberán consagrar un lugar distinguido en sus programas musicales, a los Compositores Mexicanos de todo género, con el fin de que la música netamente mexicana alcance todo su esplendor en un futuro próximo.⁶⁷

La duración en servicio de los instrumentos y accesorios estaba estipulada de la siguiente forma:

Instrumental.....	6 años.
Atriles	2 años.
Cañas	1mes.
Zapatillas, resortes, muelles, agujas, etc.....	4 meses.
Baquetones para tambora, timbales y tarolas	
así como parches para los mismos.....	6 meses.
Ruidos [percusiones].....	5 años. ⁶⁸

⁶⁶ Ibid: 20.

⁶⁷ Ibid: 21-22

⁶⁸ Ibid.

La parte restante del reglamento se refiere a las obligaciones y organización de las bandas y de la Inspección General.

Otra aspecto que Carranza no dejó de lado fue la música del Estado Mayor -aunque como veremos, tuvo muchos cambios-. Habíamos dicho que la banda del Estado Mayor del Ejército Federal fue dada de baja por los Tratados de Teoloyucan junto con su director Nabor Vázquez. Para ese año la banda que dirigía José Olaches fue transformada en la del Estado Mayor. Sin embargo, cuando el Primer Jefe estaba en Veracruz, este director fue dado de baja, quedando en su lugar el maestro Susano Robles. La banda duró tres años, hasta que se disolvió en 1917. El relevo lo tomó el conjunto que tenía el general Agustín Castro que ese mismo año fue transformada en banda de Estado Mayor con todo y su director, Melquíades Campos.

Durante las presidencias de Adolfo de la Huerta y Álvaro Obregón, el conjunto del Estado Mayor realizó numerosas giras (Río de Janeiro, Montevideo, Buenos Aires, Guatemala, El Salvador) pero sobre todo a los Estados Unidos⁶⁹, tal vez para mostrar a los norteamericanos que México ya estaba en paz (entre su repertorio no faltaban los popurrís de piezas populares, pero ahora con los cantos de la Revolución). Campos dirigió todo este tiempo hasta que en 1924, año que ascendió Calles, por disposiciones del secretario de Guerra, Joaquín Amaro, se dispuso su disolución alegando “economías al presupuesto”.⁷⁰

Por ejemplo
Aires
Mexicanos,
en arreglo
de
Melquíades
Campos
CD4-5

El que ocupó su lugar fue un conjunto acantonado en Saltillo: la Banda Especial que dirigía el maestro Ramón Hernández. Este último fue ascendido en 1930 a Inspector General de Bandas, tomando la batuta el trompetista Germán Corona, quien había tocado en la famosa Banda de Policía.⁷¹ La Banda del Estado Mayor continuó con sus giras, hasta que en 1931 sucedió un hecho que provocó el enojo de Calles y causó su disolución. Ese año, algunos miembros de la Banda tocaron una mañanitas a la Virgen de Guadalupe, esto fuera de las horas de servicio y sin el uniforme militar; sin embargo, como la guerra Cristera era un hecho reciente, el Jefe Máximo ordenó su baja por indignos de pertenecer al Ejército.⁷²

⁶⁹ Romero, 1953a: 521.

⁷⁰ Ibid: 521; Romero 1952: 342-344..

⁷¹ Romero, 1953a: 521.

⁷² Ibid: 522.



Banda del Estado Mayor, 1928

Su lugar lo ocupó la Banda Especial N° 1 que dirigía Melquíades Campos; pero fue nuevamente disuelta al llegar a la presidencia Abelardo Rodríguez. La elegida para ser el conjunto musical del Estado Mayor fue la Banda Especial de la Guarnición de México que dirigía Genaro Núñez.⁷³ A partir de entonces la banda del Estado Mayor no sufrió cambios tan drásticos, sino mantuvo una continuidad.

9. EL PERIODO DE RECONSTRUCCIÓN

Una vez finalizada la lucha armada y con el ascenso de Adolfo de la Huerta y después Obregón y Calles al poder, el país inició su etapa de reconstrucción. A nivel cultural la década de los veinte y treinta se impuso el populismo y el nacionalismo; ejemplo de ello fueron los muralistas, el cine con temas campiranos, la novela de la Revolución y la música académica con temas prehispánicos y folklóricos: En esos años también se empezó a dar más atención a la música popular y tradicional que llegaría a su auge en los cuarenta y cincuenta gracias a la radio y el cine.



Cornetas en la ceremonia a Madero en el Panteón Francés, febrero 1921

⁷³ Ibid.

También en esta década empieza el culto a los héroes de la reciente Revolución, el primero fue Francisco I. Madero. A pesar que Carranza deseaba olvidarlo, Obregón, ya bajo su mandato, le dio carácter oficial al aniversario de su muerte, 22 de febrero. Ese día en 1921, Obregón encabezó una ceremonia del Palacio Nacional al Panteón Francés, donde descansaban los restos de Madero. La Banda del 67º encabezó el desfile que tocó a lo largo del trayecto. Una vez en el panteón, la gendarmería de pie y de a caballo hicieron los honores al presidente y su gabinete. Al tiempo que la Banda de Policía ejecutaba el Himno Nacional y más tarde, como parte del programa, tocó una obertura.⁷⁴

Como parte de esta labor nacionalista estaban los concursos musicales que promovían periódicos como *El Universal* y *El Excelsior*. Desde el año de su fundación en 1917, *El Universal* convocó a un *Concurso de Música Nacional*, del cual salió premiada, entre otras obras, la *Canción Mixteca* de José López Alavés. Las obras galardonadas fueron tocadas en la Alameda por la Banda de Policía que dirigía el maestro Arturo Rocha.⁷⁵ Siguiendo esta línea, el mismo periódico convocó en 1921 a un certamen para la composición el “Himno del Centenario”, el cual ganó el ya citado director duranguense Melquiades Campos.⁷⁶ También la Escuela Nacional de Música se sumó a los festejos con un concurso de bandas militares de música.

Las bandas musicales participantes deberían probar su calidad con la ejecución de tres obras, la partitura de la primera debía entregarse el primero de julio a la institución convocante, la segunda debía ser seleccionada por el director de la orquesta y la tercera debía ser una obra "manuscrita para lectura a primera vista" entregada en el momento "de la prueba por la dirección de la escuela convocante".⁷⁷

Ese mismo año el gobernador del Distrito Federal, Celestino Gasca, ordenó que la banda de la Gendarmería Montada ofreciera conciertos los jueves y domingos en las poblaciones cercanas a la capital para “divulgar obras de Debussy, D’Indy, Lizt, César Franck, Beethoven, y las de los compositores más geniales, ya que actualmente son [...] las que más se ejecutan en los conciertos sinfónicos de Europa”.⁷⁸ Esta labor era seguida por otros conjuntos en diferentes partes del país;

⁷⁴ “En memoria de Madero y Pino Suárez”, *Excelsior*, miércoles 23 de febrero de 1921, p. 1; “Ayer hizo ocho años que la traición al presidente Madero y manchó la Historia”, *El Heraldo de México*, miércoles, 23 de febrero, 1921, p. 7, cit. en Reyes, 1993: 103-104.

⁷⁵ Romero, 1956: 238.

⁷⁶ Romero, 1949: 11.

⁷⁷ “Un concurso de bandas militares”, *Excelsior*, jueves 24 de febrero de 1921, p. 12, cit. en Reyes, 1993: 111.

⁷⁸ *El Universal*, jueves 2 de junio de 1921, p. 20, cit. en Reyes, 1993: 106.

por ejemplo, en Chihuahua, la banda 30 Batallón ofrecía “maitines sinfónicos”, en uno de los cuales presentó un programa con piezas de Beethoven, y otro con Verdi.⁷⁹

En 1928 se llevó a cabo un concurso de bandas militares como parte del Primer Congreso Nacional de Música auspiciado por la Universidad Nacional y el periódico "El Universal".⁸⁰ Durante el congreso se presentaron diferentes ponencias orientadas en su mayoría a la educación musical. Asimismo, se llevaron a cabo concursos de canto, piano, violín, viloncello, música de cámara, composición y, como ya señalamos, de músicas militares. Prácticamente, lo más distinguido del ambiente musical académico participó, ya sea en la organización del evento, o como jurado.

El concurso de bandas militares se llevó en la Alameda Central y hubo en dos categorías. y los jurados fueron los profesores Eduardo Gabrielli, Arturo Rocha, Juan B. Fuentes, Rafael Ordóñez y Humberto M. Campos. Las bandas inscritas en la segunda categoría fueron:

Guardias Presidenciales; director, Severo Goche.

Estado de Tlaxcala; director, Nicolás Bravo.

Batallón número 15; director, Santiago Arias Navarro.

Batallón número 35; director, José E. Moreno.

Batallón número 47; director, Salomé Arias.

Batallón número 50; director, Trinidad Reyes.

Batallón número 31; director, Próspero González.

Batallón número 23; director, Antonio Hernández Montoya.

Batallón número 30; director, Luis B. Hernández.

El dictamen del Jurado Calificador fue el siguiente: el primer premio, la banda del 35 batallón, dirigida por El capitán 1º José E. Moreno; el segundo premio, la banda del 23 batallón, dirigida por el capitán 1º Antonio Hernández Montoya y el tercero, la banda del 30 batallón, dirigida por el capitán 1º Luis B. Hernández.

Para la primer categoría se señaló el día 13 de noviembre en la mañana, igualmente en la Alameda Central. Solamente se inscribieron tres bandas:

⁷⁹ Balderrama, Raúl., 1999: 34.

⁸⁰ "El Universal" patrocinó durante la década de los veinte y treinta varios concurso de música, en uno de ellos José López Alavés obtuvo el primer lugar con su célebre "Canción Mixteca".

Banda especial número 2; director, Jenaro Núñez.

Banda de rurales del Estado de Hidalgo; director, Manuel Rosas.

Banda de Estado Mayor; director, Ramón Hernández.

El primer premio lo obtuvo la música de Estado Mayor, dirigida por el mayor Ramón Hernández; el segundo, La Banda de Rurales del Estado de Hidalgo, del profesor Manuel Rosas; el tercer premio, la banda especial número 2, del director capitán 1º Genaro Núñez.⁸¹



Banda de Rurales del estado de Hidalgo, 1928

La década de los veinte fue prolífica en conjuntos de música militares; por ejemplo, en 1925, el ejército contaba con 65 bandas, de las cuales 55 eran oficiales, es decir, su haber salía del presupuesto federal; en tanto que las 10 restantes eran “económicas”, y su mantenimiento recaía en las propias corporaciones⁸² (recordemos que esto último era una práctica común en muchos regimientos). Sin embargo, a lo largo de los años los militares empezaron a tener un el papel cada vez más discreto en la vida nacional. El militarismo de los años veinte fue cediendo paso a las tendencias civilistas que se impondrán en los cuarenta, y concursos de bandas militares dejaran su lugar a otros conjuntos y géneros.



Cornetas en una ceremonia con Calles y Obregón

⁸¹ *Trabajos Técnicos del Primer Congreso Nacional de Música...* 1928: 301-304.

⁸² Romero, 1953a: 522.

10. MÚSICOS Y DIRECTORES DE BANDA

Como hemos visto en el capítulo anterior, los directores de conjuntos de viento militar podían tomar bajo su mando diferentes bandas en otras partes del país, esto aunado a la circulación de partituras permitía que algunas bandas militares contaran con un repertorio extenso y variado. Por otra parte, directores y ejecutantes de los conjuntos musicales del Ejército Federal y los Rurales que a raíz de los Tratados de Teoloyucan se quedaron sin trabajo, encontraron acomodo en alguna de las bandas de las facciones surgidas a la caída de huertismo; en tanto que otros continuaron su carrera en las músicas de los ejércitos revolucionarios, tal como veremos a continuación.

Velino M. Preza, del cual hablamos en el capítulo anterior, dejó la banda de Policía en 1914 a la caída del régimen huertista (una de las razones era su amistad personal con Félix Díaz). Sin embargo para 1920 Preza retoma nuevamente la dirección de dicha banda que dirigirá hasta su muerte en 1944. Durante estos años la banda de Policía fue invitada a varias giras artísticas a los Estados Unidos y Preza recibió gran número de reconocimientos gracias a su labor como director y compositor.⁸³

Una pieza muy popular de Preza es *Lindas Mexicanas* CD4-6



Músicos haciendo honores al presidente Obregón durante las fiestas del Centenario de la consumación de la Independencia, 1921

⁸³ Romero, 1949: 29-40.

Margarito Damián Vargas, músico nacido en Tixtla, se inició tocando en la "Orquesta de los Damianes" de su pueblo natal; en 1893 pasó a formar parte de la banda del 3o. de Infantería con sede en Chilpancingo, este grupo lo dirigía el maestro Luis Bobadilla, nativo de Guadalajara; posteriormente el 3o. de Infantería fue enviado a Cuernavaca, donde asumió la dirección el músico michoacano D. Antonio Miranda; más tarde Margarito llega a la ciudad de México, pues su regimiento fue enviado a la capital, alojándose en un cuartel cercano a la Merced.⁸⁴

Al poco tiempo el 3º de Infantería regresa a Guerrero donde los músicos de la banda, además de dar audiciones, cumplen con otros servicios militares como rondines, guardias y avanzadas. Hacia 1895 el Batallón se encuentra en Acapulco donde llega el coronel Victoriano Huerta para tomar el mando. Cuentan que Huerta daba un trato muy malo a la tropa y particularmente a los músicos, por tal motivo Margarito y algunos mas deciden huir.⁸⁵



Margarito Damian Vargas

Después de andar por varios pueblos ganándose la vida en diferentes empleos y cómo compositor y arreglista, Margarito Damián Vargas recibe en 1901 la dirección de la banda del Estado de Guerrero con sede en Chilpancingo. Años más tarde, en 1908, es nombrado director de la banda de música de las Compañías Auxiliares de Guerrero. Sin embargo, ya durante el gobierno maderista, Margarito es despedido de la dirección de la banda por la infortunada ocurrencia de tocar durante una serenata la marcha "Félix Díaz" del maestro Velino. M. Preza,

⁸⁴ Sánchez Castro, 1949: 11-14.

⁸⁵ Ibid: 14-16.

casualmente en el momento en que el sobrino de don Porfirio se sublevaba en Veracruz contra Madero.⁸⁶

En 1913, tras el cuartelazo de la Ciudadela, la Banda del Estado quedó adscrita al 25º Cuerpo Explorador en Chilpancingo y Margarito continúa como director con el grado de cabo segundo. Tiempo después es nombrado director de la banda del 170 Batallón que estaba en la ciudad de Cuernavaca. Mas tarde, en 1916, recibe el cargo para dirigir la banda del Estado de Morelos. Al año siguiente dirige la banda de música de la Brigada "Supremos Poderes" que comandaba el general Francisco Urquiza. Su precario estado de salud hizo que Margarito regresara a Chilpancingo donde falleció el 16 de septiembre de 1919. Al sepelio concurrieron muchas personas que recordaban al gran músico y en el camino al panteón se tocó la "Marcha Fúnebre" que él mismo compuso.⁸⁷



Músicos militares en Chapultepec, ciudad de México, década de los veinte

Belisario de Jesús García conocido por varias composiciones, entre ellas el vals "Morir por tu amor", y las canciones "Las cuatro milpas" y las "Tristezas de Pierrot", muy populares durante la Revolución, nació en Nuevo León en 1892 y desde joven se dedicó a la música. En 1913, tras el ataque a Monterrey por el Gral. Pablo González, Belisario de Jesús se une a sus fuerzas con el grado de sub-teniente. Fue el autor de la célebre marcha "General González"

⁸⁶ Ibid:14-25.

⁸⁷ Ibid: 25-37.

dedicada al comandante del ejército del noroeste. Años más tarde ocupó el puesto de Inspector General de Bandas Militares, cargo que desempeñó hasta su muerte en 1952.⁸⁸

Otro músico de las bandas del Ejército del Noroeste fue el jalisciense **Estanislao García Espinosa** (1903-1973) a las que se unió en 1916. Dos años después participaba en la banda del Estado Mayor del Gral. Arnulfo R. Gómez, donde en 1923 ya era director. En 1924 creó la banda del 39º Batallón con la cual tocó en los estados de Tabasco y Veracruz. Gracias a su iniciativa se creó en 1941 la Sinfónica de la Marina Nacional.⁸⁹

Escúchese
de E. García
Espinosa.
*Defensa
Nacional*,
CD4-7

Otro compositor famoso, el zacatecano **Candelario Huizar**, sentó plaza en 1892 en la Banda Municipal de Jerez, donde aprendió a tocar saxofón. En 1914, al tomar la ciudad de Zacatecas las fuerzas villistas, Huizar se integró como soldado en las filas de Pánfilo Natera, y más tarde como músico en la Banda de la División del Norte que dirigía el maestro Carlos Withman. En 1918 Huizar ingresó como cornista en la reorganizada Banda del Estado Mayor.⁹⁰



Banda en el monumento a la Independencia en una ceremonia con Adolfo de la Huerta, década de los veinte, ciudad de México

Quirino Mendoza y Cortés (1862-1957), a quien se le atribuye "Cielito Lindo" y "Jesusita en Chihuahua", era hijo de Hilario Cortés, director de la banda de Zapadores en la Capital.⁹¹ El sonorenses **Rodolfo Campodónico** (1866-1926) fue el autor del famoso vals "Club Verde" y una marcha muy popular entre las tropas villistas llamada "Viva Maytorena", dedicada al gobernador

⁸⁸ Belisario de Jesús García: 1

⁸⁹ Pareyón, 1995: 233.

⁹⁰ Romero, 1963: 59.

⁹¹ Álvarez Corral: 159. (Véase también la anécdota de Jesusita en Chihuahua", *ibid*, p. 160).

Manuel Maytorena,⁹² aunque después de enemistaría con este e iría a vivir a Douglas, Arizona, donde moriría.

El sinaloense **Severiano Moreno Medina** (1862-1939) fue subdirector de la banda de su paisano el Gral. Rafael Buelna, para la cual compuso obras como "Viva Buelna", "Oficiales Alegres", "Restauración y Justicia", "Constitución y Reformas" y "Valientes buelnistas".⁹³

Genaro Vázquez, nacido en Chihuahua en 1897, se incorporó en 1914 a la Banda del Estado Mayor de Francisco Villa, y llegó a ser director de la Banda del Estado Mayor del Gral. Álvaro Obregón.⁹⁴

Del lado obregonista hubo varios directores de gran fama, entre ellos **Melquiades Campos** (1878-1949). Éste inició sus actividades musicales en la banda de su pueblo natal, Ciudad Lerdo, Durango. El éxito como compositor de Melquiades, hizo que el jefe político de Ciudad Lerdo pagara de su propia bolsa para estudiar en el Conservatorio de México. Al salir hacia Europa su paisano y protector en notable compositor Ricardo Castro, provocó que Campos ya no tuviera apoyo y decidió emigrar al estado de Morelos donde organizó y dirigió varias bandas, e incluso el gobernador, el coronel Pablo Escandón le pidió se encargase de la dirección de la Banda del Estado, puesto en el que permaneció de 1910 a 1913.⁹⁵

Al entrar las fuerzas constitucionalistas a la Ciudad de México en 1914, Campos se encargó del conjunto musical de la Brigada Mariel. Para 1916 se hizo cargo de la Banda del Cuerpo de Rurales del general Marcelo Murrieta; para ella compuso una marcha que tuvo mucho éxito: *Rurales Mexicanos*. Ya señalamos que Campos fue director de la Banda del Estado Mayor cuando el general Agustín Castro fue nombrado Secretario de Guerra y Marina en 1917. Durante este periodo realizó muchas giras por Norte, Centro y Sudamérica. Tras haber desaparecido la banda en 1924, Campos se dedicó a dar clases de música, hasta que en 1928 fue designado director de banda de 2ª, y en 1930 director de la Banda Especial N° 3. Esta última pasó a ser en 1932 Banda del Estado Mayor. Permaneció poco en este puesto y salió del ejército; no obstante, cuando su antiguo superior, el general

El Gral. Mariel fue honrado en esta marcha de Conrado Mejía. CD4-8

⁹² Pareyón, 1995: 89.

⁹³ Ibid: 378.

⁹⁴ Ibid: 398.

⁹⁵ Romero, 1952: 341-342.

Agustín Castro fue nuevamente Secretario de Guerra, permitió su reingreso al ejército en 1939 Así que fue nombrado director de la Banda de Artillería.⁹⁶



La Banda del Estado Mayor

Un alumno de Melquiádes Campos fue **Santiago Arias Navarro**, quien nació en Guadalajara en 1897. Ahí estudió música en la Escuela de Artes y Oficios, y en 1923 ingresó al Ejército Nacional. Fue músico en varias bandas (en los batallones 35º, 47º); para 1928, director del 15º y después de la del Estado Mayor de la Jefatura Militar de Nuevo León.⁹⁷

Otro que es importante mencionar es al campechano **Gerónimo Baqueiro Foster**, músico más conocido por sus investigaciones, quien participó en 1921 como flautista en la Banda del Colegio Militar, la de Artillería y la de la Guarnición de la Plaza.⁹⁸ Un músico que haría carrera en conjuntos de baile en la ciudad de México, el zaachilense **Amador Pérez** conocido como "Dimas" (autor del popular danzón "Nereidas") inició su carrera en la década de los veinte en las bandas del Estado Mayor y la de Policía.⁹⁹ **Miguel Lerdo de Tejada**, el célebre autor de "Perjura" tuvo a su cargo en 1913 la Banda Típica de los cuerpos de Rurales, por tal motivo tuvo que salir de país a llegada de los constitucionalistas; sin embargo años más tarde, en 1921 había sido nombrado jefe de la Sección de Diversiones en el Distrito Federal, donde buscaba elevar el nivel de los espectáculos y "regenerar el estragado gusto del público".¹⁰⁰ Años después, 1929, lo vemos dirigiendo la orquesta típica de la Policía de la ciudad de México.¹⁰¹

⁹⁶ Ibid: 342-344.

⁹⁷ Romero, 1949a: 6.

⁹⁸ Velásquez, 1993: 355.

⁹⁹ Pareyón, 1995: 441.

¹⁰⁰ Reyes, 1993: 104-105.

¹⁰¹ Pareyón, 1995: 315.



Banda de jóvenes de la Guardia Nacional Cristera

11. CONCLUSIONES

A diferencia de otros países latinoamericanos que han sufrido de prolongados regímenes militares, México desde la cuarta década del siglo ha sido gobernado por civiles. Los militares mexicanos fueron asumiendo un papel más bien discreto, sin participar abiertamente en la política. El ejército mexicano se fue rezagando con relación a sus similares latinoamericanos, tanto en armas y organización, mientras que el presupuesto para la defensa ha sido desde mediados de siglo XX comparativamente menor al de otros países del tercer mundo. Por otra parte, en México el servicio militar obligatorio no contempla para todos los conscriptos la instrucción en manejo de armas ni tampoco el acuartelamiento. Por el contrario, en varias naciones latinoamericanas el servicio militar es formal, y esto ha tenido un papel determinante en la formación de músicos profesionales. Un caso es el de Acolla, en el valle de Yanamarca en el Perú. En esta zona hubo un reclutamiento muy grande durante los años setenta. Muchos reclutas se integraron a las bandas del ejército, y una vez concluido el servicio empezaron la búsqueda de nuevas fuentes de ingreso ya como ejecutantes de alientos, y la banda se convirtió en una de las principales expresiones artísticas en Acolla.¹⁰²

Con el desarrollo de las comunicaciones inalámbricas en los ejércitos, los toques de clarín y corneta en el campo de batalla se fueron haciendo cada vez más obsoletos. En México este tipo de tecnología empezó a usarse cuando Joaquín Amaro fue Secretario de Defensa a mediados de

¹⁰² Romero, 1988: 250-251.

los veinte.¹⁰³ Sin embargo, al igual que en otros países lo toques siguieron manteniendo su carácter ritual en las formaciones y paradas militares y por tal motivo continúan en la ordenanza militar.

Podemos decir que tras la Revolución las bandas militares alcanzaron el nivel musical de sus contrapartes del porfiriato (de hecho músicos y directores del Ejército Federal, Policía o Rurales continuaron en las fuerzas revolucionarias) y mantuvieron mucho del repertorio de las bandas de principios de siglo, aunque agregando algunas marchas a los héroes revolucionarios e integrando los géneros de moda. El musicólogo Jesús C. Romero considera que “el mejor periodo artístico para las bandas militares de música en México fue el lapso comprendido de 1917 a 1920, en que Arturo Rocha dirigió la *Banda de Policía* de la ciudad de México, Melquíades Campos las del Estado Mayor y Manuel Rosas la de Artillería”.¹⁰⁴ Sin embargo, con el transcurso de los años la banda militar fue perdiendo presencia en la vida musical, en parte por el papel menos activo del ejército en la vida nacional y la preponderancia de los civiles en el gobierno. Sin embargo, en los últimos años las bandas del ejército mexicano, particularmente la de Marina, han alcanzado excelente nivel y algunas han integrado coros y cuerdas.

¹⁰³ Meyer, vol. I, 1994: 159.

¹⁰⁴ Romero, 1952: 342.

CONCLUSIONES

I

En términos generales nuestro estudio trató sobre dos tipos de bandas: en primer lugar las que llamaríamos de "guerra", que incluían a los músicos de ordenanza; en segundo, las de "armonía" o música, formadas por instrumentos cromáticos de aliento-madera, metales y percusiones, estas tocaban marchas, oberturas, valeses, entre muchos otros géneros.

En los capítulos 1º y 2º presentamos de manera descriptiva cual fue el desarrollo de la banda militar en Europa; en el 3º, su historia en la Nueva España, desde la Conquista hasta los albores de la Independencia; en los capítulos 4º, 5º y 6º se trató el tema durante el siglo XIX y una parte del XX (esto se justifica ya que fue en esta centuria cuando se dio el auge de la música militar); finalmente, el 7º abarcó la música de banda en el periodo revolucionario y los primeros años de la Reconstrucción.

Como pudo advertirse, la música no era un simple adorno para las instituciones armadas. Al marchar a un compás establecido bajo el sonido de tambores y cornetas o flautas, los reclutas iban aprendiendo a comportarse como un solo hombre. Aunado a las banderas, insignias y guiones, los cantos y la música ayudaban a formar el "espíritu de corps", indispensable para buen funcionamiento militar. Pero también los ciudadanos del siglo XIX formaron su sentimiento de nación por algunos de estos medios, y más aún en épocas de amenaza extranjera real o ficticia.

Ya desde el siglo XVI estaban definidos ciertos tipos de instrumentos de ordenanza para las diferentes armas del ejército: la infantería contaba con tambores y flautas, la caballería trompetas y timbales; la artillería (aunque eran en su mayoría unidades pequeñas en comparación de las otras armas), trompetas y tambores. Cada una de ellas contaba con sus toques particulares. Estos también fueron usados por los compositores en sus obras musicales para dar un ambiente de combate, o simplemente militar, ejemplo son las obras de batalla, sinfonías militares, piezas descriptivas; simples marchas y ni que decir de la ópera cuando aparecían soldados.

En el plano musical, en Europa y los países bajo su influencia se desarrolló un medio instrumental común a los ejércitos del XVIII y principios del XIX llamado *Harmoniemusik*, formado principalmente por aliento-madera y con la influencia de las percusiones turcas. Este

cedió su lugar a los metales, que con la invención de la válvula son desde entonces la base de la música militares. Las mejoras a los instrumentos en el XIX permitió copiar los efectos de la orquesta y que los maestros músicos pudieran dirigir parte del repertorio sinfónico; y al igual que la orquesta sinfónica, la banda militar fue aumentando en número de integrantes. Esto provocó un auge que, aunado a la época de paz que gozó Europa en el último cuarto de siglo y la primera década del siguiente, ha llevado a la mayor parte de los historiadores de la música de viento a coincidir que esta fue la época de oro de las bandas militares.

Ya para el siglo XX, los instrumentos de aliento no sufrieron cambios sustanciales en su forma; más bien se perfeccionaron pequeños detalles, aunque si se adelantó en la forma de fabricación. Sin embargo, la tecnología de comunicaciones aplicada a la guerra hizo que los instrumentos de órdenes solo quedaran para cumplir una función ceremonial, no menos importante.

El ocaso de la banda militar, tras el fin de la 1ª Guerra Mundial, se debe a varios motivos. Para Francia, Philip Gumpowicz (1987) señala que ya desde principios del siglo XX los conjuntos deportivos vinieron a sustituir a las bandas y grupos corales en las fábricas y pueblos. En este sentido, el deporte fue incorporado al discurso nacionalista, y las justas deportivas ahora patrocinadas por el Estado se convirtieron en elementos de reafirmación nacional.

Lo que tuvo un impacto más profundo fueron las Guerras Mundiales que llevaron a la conciencia europea a enfrentarse a una situación nunca antes conocida. El horror de las trincheras, los gases asfixiantes y la muerte sin sentido de miles de soldados, y una generación más tarde, los bombardeos a ciudades, los campos de concentración y la guerra total, hizo que lo militar, incluida la música, fuese visto ya no con la simpatía de antes, sino con desagrado, tanto en vencedores y vencidos,

Fue tal el trauma dejado por la guerra que algunos intelectuales pusieron en duda la viabilidad de la Cultura Occidental. Los valores sobre los que se había construido Europa se caían ante la magnitud de la destrucción y muerte que provocaron los conflictos. De hecho, tras la 1ª Guerra hubo una reducción de personal militar a todos los niveles, y en varios países de Europa disminuyó el número de músicos en las bandas. Los compositores

académicos ya no reflejaron en sus obras el heroísmo del que lucha por la patria, sino el horror de la muerte tecnologizada.

Sin embargo, con el cine apareció una nueva forma de propaganda que utilizaría con éxito la música militar. De esta forma, las bandas inglesas, norteamericanas, canadienses desde la segunda mitad del siglo empezaron a incluir en su repertorio marchas y temas de películas sobre la II Guerra Mundial; ejemplos abundan: *The Dam Busters March*, inspirada en el ataque de RAF a las presas de Rhin; *The Longest Day*, sobre el desembarco en Normandía; *A Bridge Too Far*, relacionada con el ataque de paracaidistas al puente de Amherm, en Holanda. Quizá para nosotros todo esto sea una música mas que suena a producción hollywoodense; no obstante, para ellos representa la historia de sus regimientos, batallones y escuadrones aéreos, donde los muertos y heridos eran reales.

Sintetizando, podemos decir que no hay un único factor que explique el desarrollo de las bandas militares, mas bien son múltiples y pueden ir desde los estilos, géneros hasta el genio del compositor (como lo es en las historias convencionales de la música); pero también habría los históricos, políticos, tecnológicos y antropológicos; por ejemplo, la teoría de la magnificencia del siglo XVI que enseñaba que el poder político no sólo debía ejercerse, sino mostrarse con todo el boato posible, incluso a nivel auditivo; el Absolutismo, por su parte, promovió la creación de grandes ejércitos con el consecuente aumento en las bandas. En el plano tecnológico, la Revolución Industrial impactó a los de aliento-metales y maderas, más que a otros tipos de instrumentos musicales (a diferencia de las cuerdas que mantuvieron su tradición artesanal, los alientos se empezaron a construir en serie y por medio de maquinaria como tornos y laminadoras. Desde el punto de vista ideológico, es también en el XIX cuando tiene mayor impacto la idea del nacionalismo en el arte en general y la música en particular. Sin embargo, no dejaríamos de señalar que una de las principales formas de expansión de la música y modas militares fue la guerra misma.

II

En el Nuevo Mundo, en muchas ocasiones, la primera música europea que escucharon los indígenas fue el retumbar de los tambores y timbales, el penetrante sonido de los pífanos y trompetas. Estos instrumentos eran comunes en las infanterías y caballería en Europa dado que la guerra misma los había difundido. De igual manera lo primero que los españoles

escucharon fueron los cantos de guerra indígenas, acompañados de sus instrumentos tradicionales.

Una vez ganada la tierra, la necesidad de defender lo conquistado, ya sea contra los indígenas, negros esclavos o piratas hizo que la población española se mantuviera en armas, y que en los puertos hubiera tropa permanente. En mayor o menor medida, estas tropas contaban con músicos para dar señales en el combate, o en los ejercicios permanentes llamados alardes. Al mismo tiempo que cumplían con sus labores netamente militares, las bandas formadas por chirimías tocaban en otro tipo de eventos como los religiosos y civiles.

Un cambio fundamental en el ejército en la Nueva España ocurrió en la década de los sesentas del siglo XVIII. Este inició con la llegada de tropa veterana peninsular y de un extenso plan para la formación de milicias. A partir de esos años la sociedad novohispana tuvo que admitir la existencia de los militares. Su presencia en la vida cotidiana fue cada vez mayor; ya sea con sus ejercicios y desfiles en las plazas principales o en las retretas. Para fines del siglo XVIII el ejército de la Nueva España, en sus diferentes formas (regular y miliciano) había adquirido gran fuerza, y los militares continuarían dominando el gobierno independientes prácticamente hasta las primeras décadas del XX.

Los conjuntos musicales militares mexicanos, no hicieron sino seguir las normas y tradiciones que eran comunes a otras bandas en Europa y América: participaban en desfiles, en el combate mismo y eran parte del ceremonial de las autoridades. Asimismo, cumplían toda una serie de funciones que iban más allá de lo estrictamente militar: intervenían en procesiones religiosas, corridas de toros, ascensiones en globo, funciones de circo, inauguraciones de obras públicas, serenatas en las plazas mayores y sobre todo en los días de fiesta nacional.

A pesar de las influencias en las bandas militares son numerosas, ha existido entre algunos investigadores la tendencia a asociar las luchas libertarias de un pueblo con un cierto género o estilo musical; esto parece una tarea necesaria para la historia nacionalista y regionalista. Sin embargo, el problema residiría en cuál género o estilo tuvo auge. Por ejemplo, se ha repetido incansablemente que en la Revolución el corrido fue una especie de prensa popular; este llegaría a los lugares más recónditos y cumpliría las funciones de los periódicos dado el nivel de analfabetismo del pueblo. Sin embargo, estas ideas se toman

como verdades incuestionables y no se ha investigado -a pesar de la gran cantidad de publicaciones sobre el corrido- con alguna precisión estos mecanismos.

Respecto a la banda, Guy C. Thomson señala (citando a Carmen Sordo Sodí) que las décadas de 1850 y 1860 fueron un periodo de florecimiento de la música militar semejantes al renacimiento musical de 1910 y 1920. De esta manera, mientras que en la Revolución hubo un auge del corrido, a mediados del XIX lo fue la banda de viento.¹ (también se ha dicho que durante la guerra de Independencia se popularizó el jarabe, al grado que este se convertiría en el baile y la música de los insurgentes). Más aún, el movimiento revolucionario habría impactado a las bandas a nivel regional. Según. Helena Simonett,

fue crucial en el desarrollo de las características regionales de las bandas, puesto que fue un impulso muy grande para el patriotismo y regionalismo. Con el tiempo estas *bandas populares* adquirieron nombres vernáculos como *tambora* en Sinaloa (también *banda sinaloense*), *tamborazo* en Zacatecas, y *chile frito* en Guerrero.²

En relación a la idea de que fue a mediados del XX cuando la banda mexicana tuvo un florecimiento, puede decirse que si bien la Guerra de Tres Años y la lucha contra Francia fue un catalizador de la nacionalidad, las músicas militares ya existía años antes. Más bien, dicho auge se debió a una serie de factores: uno de ellos el citado nacionalismo que provocó la guerra de Intervención; otro, el desarrollo de los instrumentos musicales de la época (como esta analizado en el artículo de Riesgo del capítulo 5º). Algo semejante se puede argumentar contra la idea que fueron las bandas francesas y austriacas las que generaron el movimiento bandístico en México, como han sostenido varios autores. En otros países hubo un auge de la banda, aún sin haber sufrido una invasión extranjera.

Más bien el problema se debería enfocar a la relación entre bandas civiles y las militares. Esta ha sido muy estrecha, ya que las milicias reclutaban músicos del ámbito civil, e incluso bandas enteras eran integradas a los regimientos (esta era una práctica común a las milicias como en la de Inglaterra y la de Estados Unidos). Además, el ejército regular era una buena opción de trabajo para los músicos de aliento, y muchos de ellos hicieron su carrera dentro de las fuerzas armadas.

¹ Thomson, Guy, 1990: 51.

² Simonet, Helena, 1999: 76,

La guerra contra los Estados Unidos no influyó en la instrumentación de las bandas mexicanas, algo que sí harían los conjuntos europeos que llegaron con los franceses en la década de los sesenta. Con éstas últimas llegaron directores de gran nivel como Rudolph Sawerthal, y algunos músicos europeos prefirieron continuar su vida en México.

Las "diversiones públicas" durante el siglo XIX es otro aspecto que consideró nuestro estudio. Estas incluían numerosos eventos como los paseos públicos, kioscos, corridas de toros, teatro, circo, ascensiones en globo y, a principios de siglo, el cinematógrafo; en todas ellas la música de los ejércitos tuvo un papel preponderante. Podríamos concluir que ningún estudio sobre las diversiones públicas en el siglo XIX estaría completo sin la banda militar.

Fue durante el porfiriato cuando se construyen sitios específicos para los conjuntos de aliento. Los kioscos fueron uno de los medios donde las bandas de los regimientos ejecutaban sus obras. Por lo general ubicadas en las plazas principales a lo largo y ancho del país, fue el lugar donde se ofrecían serenatas los domingos en la tarde, e incluso algunos de ellos fueron levantados por los cuerpos de ingenieros militares. Sin embargo, las serenatas tienen una historia anterior; se llamaban "retretas" y se remontan a tiempo atrás.

Enfatizar la dicotomía entre lo culto y lo popular ha sido una tendencia en los investigación musical en México, y los estudios de la relación entre estos dos universos son más bien escasos. En este sentido, la banda puede ser concebida como una especie de intermediario entre el ámbito. culto y el popular, ya que en muchos casos este tipo de conjuntos manejaban ambos repertorios (actualmente podemos encontrar el mismo caso en bandas civiles por toda la geografía nacional). Todo esto se daba en los kioscos de plazas principales, parques y jardines; pero también en la puerta de los teatros, las ascensiones en globo, inauguración de ferrocarriles y demás obras e incluso en las albercas públicas.

En estas funciones la banda tocaba un repertorio amplio, que al igual que sus contrapartes europeas, estaba formado de cuatro grandes partes: música de la sala de concierto arreglada para los alientos; géneros de moda como el vals, la habanera, la mazurca; música popular y por último, marchas, himnos y demás música militar. Todo esto nació de la idea que el arte musical podía y debía redimir al pueblo, además crearle un sentimiento patriótico (conceptos nacidos con la Revolución Francesa), lo que fue copiado por los gobiernos liberales de muchas naciones.

Tocar este repertorio fue posible ya que buena parte de los ejecutantes de alientos sabían leer música por nota; esto nos lleva a considerar el problema de la circulación de partituras. En efecto, la venta de música impresa tuvo durante el siglo pasado un gran auge. En ello las editoriales francesas, italianas y sobre todo alemanas y a fin de siglo las norteamericanas ejercieron un monopolio de la música impresa.

También, durante la primera mitad de siglo cambiaron los instrumentos de ordenanza y desaparecieron los pífanos, oboes y timbales en infantería, dragones y caballería respectivamente y se optó por las cometas, cajas y clarines. Aunque persistió el problema de la uniformidad en los toques.

Durante el largo régimen de Díaz, la banda militar tuvo un papel preponderante en la cultura musical del México. En principio, esta fue una opción de trabajo para los músicos de viento. Pertenecer a esta agrupación otorgaba un salario seguro y el prestigio que otorgaba el uniforme. La música militar representaba una alternativa segura, a diferencia de las orquestas de teatro que dependían de las temporadas, la asistencia del público o el talento de los empresarios y más aún de las compañías ambulantes que llevaban una vida azarosa y aventurera. El instrumentista en el ejército contaba, además del ingreso regular, con el acceso a los hospitales militares, reconocimientos por antigüedad, pensión y un apoyo para su familia en caso de muerte. Además, la banda militar puso al alcance de la población un repertorio musical (el de los grandes maestros europeos y mexicanos) que de otra manera hubiera sido imposible que se escuchara. Esto se logró gracias a la tradición de ofrecer serenatas en las plazas principales a lo largo y ancho del país, y que la construcción de kioscos vino a reforzar. La banda militar se convirtió en el símbolo musical de México, ya que era ella la que representaba a la nación en las exposiciones universales y demás eventos internacionales.

El nacionalismo fue una ideología que impactó a muchos ámbitos, como el musical. En México durante el siglo XIX y hasta los primeros regímenes posrevolucionarios la banda militar fue promotora del nacionalismo con obras dedicadas a los héroes, y ejecutando popurrís o suites de sonos y canciones que fue el primer intento de integrar musicalmente a México. En esta labor la compartió con las llamadas "típicas", orquestas de cuerda como la famosa de Lerdo de Tejada. Durante el porfiriato, las músicas militares fueron los representantes musicales preferidos de México en exposiciones internacionales.

En las músicas militares existían diferentes calidades: desde las prestigiosas bandas en las grandes ciudades, grupos más o menos buenos en guarniciones no tan céntricas o pequeños conjuntos en lugares alejados. Para la época de Díaz los grandes conjuntos contaban con directores egresados del Conservatorio Nacional o que se habían tomado clases con maestros de buen nivel. Igualmente bajo su batuta se encontraban excelentes atrilistas. Esto se puede explicar ya que no había la cantidad de plazas en orquestas sinfónicas donde encontrar trabajo.

Para algunos investigadores, como Rubén M. Campos, el fin de las bandas militares y de las serenatas que ofrecían comienza con la Revolución (aunque debemos señalar que las primeras décadas del siglo XX marcan un declive en la música militar en general). Sin embargo, para otros como Jesús C. Romero, las bandas militares de la Revolución alcanzaron el nivel musical de sus contrapartes del porfiriato (de hecho músicos y directores del Ejército Federal, Policía o Rurales continuaron en las fuerzas revolucionarias) y mantuvieron mucho del repertorio de las bandas de principios de siglo.

Como en otros países, en México la banda militar fue perdiendo presencia en el ambiente musical, en parte por el papel menos activo del ejército en la vida nacional y la preponderancia de los civiles en el gobierno; por otro, la radio y el cine vinieron a proponer otros modelos de nacionalismo musical. Reflejo de ello fue que el nacionalismo musical académico casi no creó obras para música de viento, y que los músicos egresados de los conservatorios tuvieron más opciones de trabajo que la banda militar. Sin embargo, en los últimos años las bandas del ejército mexicano, particularmente la de Marina, han alcanzado excelente nivel y algunas han integrado coros en sus conjuntos.

Con el movimiento armado de 1910 comenzará otro proyecto de nación y cambiarán las formas de ver lo mexicano. Los compositores de escuela del porfiriato fueron vistos como europeizantes por los voceros del nuevo nacionalismo musical académico. Además, el desarrollo de medios como el cine y la radio, hará que la banda militar ceda el paso a otros géneros que tomarán su lugar como portavoces de nación mexicana.

Al avanzar el siglo XX, las bandas militares ya no fueron funcionales, y hacia los años treinta, con la popularización del cine sonoro y la radio, el mariachi cinematográfico empezó a ocupar el pedestal de lo mexicano.

III

Este fue un primer acercamiento a la historia de las músicas militares en México, pero puede ser un punto de partida para llevar a cabo investigaciones sobre temas, regiones o periodos más concretos. De igual manera, parte fundamental de dichos estudios sería la recopilación de partituras y demás música escrita. Otras tareas que estarían pendientes pueden ser:

- Investigar a fondo la relación entre la Guardia Nacional y las bandas.
- Estudiar los programas musicales que aparecen desde 1865 en los periódicos de la capital.
- Recopilar fotografías y demás documentos gráficos desde fines del siglo XX hasta la década de los veinte (esto permitiría establecer el tipo de instrumentos y número de ejecutantes).
- Analizar la comercialización de instrumentos y partituras durante el siglo XIX y principios del XX.

En esta tesis hemos visto que las influencias en la banda militar en México fueron múltiples y variadas. La comparación con las bandas militares en otros países fue una de las guías principales. Las costumbres militares como la retreta en los cuarteles, la serenata en los parques y jardines, la instrumentación y una buena parte del repertorio como marchas, valsos y oberturas de óperas eran comunes a las músicas militares de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. Creemos que esta investigación puede ayudar a comprender una parte de la historia de la música en México, y el papel cultural de las fuerzas armadas.

CRÉDITO DE IMÁGENES

CAPÍTULO 1

LA BANDA MILITAR EN EUROPA HASTA EL SIGLO XVIII

- p. 6) **Instrumentos de la Antigüedad:** a) **Trompetero egipcio, relieve procedente de Abu-Simel, c. 1200 a.C.;** b) **Piedra caliza proveniente de Khafaji, c. 2600 a. C.;** c) **Relieve de Ninivé, c. 700 a. C.;** d) **Estatua de bronce griega, siglo 5º a. C.,** e) **Ejecutante de tuba, Roma, siglo 1º d. C.;** f) **Sinagoga de Dura-Europos, mural, c. 250 d. C.** Baines, Anthony. *Brass Instruments, their History and Development*, Dover Publications, Inc, New York, 1993, p. 55
- p. 7) **Trompetas en un torneo, principios siglo XV.** Anonymous master (Austria, c. 1420-1430). "Tournament with Musicians". Courtesy of Universitätsbibliothek, Graphische Sammlung, Erlangen, with special thanks to Edmund A. Bowles. Naylor, Tom, L., *The Trumpet & Trombone in Graphic Arts, 1500-1800*, Brass Research Series Nº 9, Stephen L. Glover, Ed., The Brass Press, 1979, nº 209.
- p. 8) **El príncipe Segismundo en el Concilio de Constanza, siglo XV.** De Ulrich Richental's *Constanzer Chronik*, 1460-1474. Courtesy of Universitá knikovna, Prague. Naylor, Tom, L., *The Trumpet & Trombone in Graphic Arts, 1500-1800*, Brass Research Series Nº 9, Stephen L. Glover, Ed., The Brass Press, 1979, nº 202.
- p. 9) **Entrada de María de Medici en Amsterdam, 1638.** Jan Martsen de Jonghe, (1600-c.1640). Excerpts from "Entrance of Maria de Medici, widowed Queen of France, in Amsterdam in 1638". Engraved by Pierre Nolpe. Naylor, Tom, L., *The Trumpet & Trombone in Graphic Arts, 1500-1800*, Brass Research Series Nº 9, Stephen L. Glover, Ed., The Brass Press, 1979. Nº 194.
- p. 11) **Pífono y tambor.** *Enciclopedia della Musica*, Ed. Ricordi, Milano, 1963, 4 V, V3, Tav. XCI.
- p. 14) **Músicos jenizaros (de izquierda a derecha), nácaras, címbalos, triángulo, chirimía y tambor, dibujo a tinta de Agostino Tassi (c. 1580-1644)** Museo Británico, Londres. Stanley Sadie, Ed., "Janissary music", *The New Grove Dictionary of music and musicians*. Ed., Grove's Dictionaries, Inc. New York, 1994., Vol 9, p. 497.
- p. 15) **Timbales, tambor de soldado, flauta suiza en Praetorius, 1619.** Praetorius, Michael. *Syntagma Musicum II, Der Organographia*, 1619. Association Internationale des Bibliothèques Musicales. Internationales Gesellschaft für Musikwissenschaft, Documenta Musicologica, (Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles) Bärenreiter Kasse, Basel, Tours, London, 1958, Lámina XXIII.
- p. 16) **Banda Mehter.** Whitwell, David. *The History and Literature of the Wind Band and Wind Ensemble, Vol. III, The Baroque wind band and wind ensemble*, Winds, Northridge, California, 1983, p 95.
- p. 18) **Trompetas, pífono y tambor, del libro The Origing and Development of the Tournament in Germany by J. Rodier (1532). (detalle).** Naylor, Tom, L., *The Trumpet & Trombone in Graphic Arts, 1500-1800*, Brass Research Series Nº 9, Stephen L. Glover, Ed., The Brass Press, 1979, nº 129.
- p. 21) **Escenas de batalla, mediados del siglo XVII** 132 - Jacques Courtois, called Bourguignon. 1621-1675. "Battle Scenes". Naylor, Tom, L., *The Trumpet & Trombone in Graphic Arts, 1500-1800*, Brass Research Series Nº 9, Stephen L. Glover, Ed., The Brass Press, 1979.
- p. 22) **Banda militar con la instrumentación de la Harmoniemusik.** Whitwell, David. *The History and Literature of the Wind Band and Wind Ensemble, Vol. III, The Baroque wind band and wind ensemble*, Winds, Northridge, California, 1983, p. 115.
- p. 23) **Banda de los Guardias de a Pie, 1754, 2 cornos franceses, 2 fagots, 4 oboes.** *The New Oxford Companion to Music*, General Ed. Denis Arnold, 2 V, Oxford University Press, Great Britain, 1994, p. 1178.
- p. 24) **Banda militar con la instrumentación de la Harmoniemusik, 1720.** Whitwell, David. *The History and Literature of the Wind Band and Wind Ensemble, Vol. III, The Baroque wind band and wind ensemble*, Winds, Northridge, California, 1983, p. 119
- p. 29) **Timbales y clarines en la entrada de Carlos III a Madrid, 1760 (detalle).** Brading, David. *Apogeo y derrumbe del imperio español*, serie la Antorcha Encendida, Ed. Clío, 1996, p. 8.
- p- 30) **Marcha Granadera**, en <http://www.himnonacional.org/index.html>, [14/11/02]

- p. 31) **Timbal y clarines en recibimiento real, 1760 (detalle).** Brading, David. *Apogeo y derrumbe del imperio español*, serie la Antorcha Encendida, Ed. Clío, 1996, p. 20.

CAPÍTULO 2

EL IMPACTO DE LA REVOLUCIÓN FRANCESA Y LA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL EN LA ORGANIZACIÓN MILITAR MUSICAL

- p. 37) **Músicos militares, siglo XIX.** *Los tiempos modernos*, Vol. 3, 1700/1914, Ed. Hispano Europea, Barcelona, 1967, p. 215.
- p. 38) **Anuncio de fábrica de instrumentos Gautrot, 1868.** *Brass Bulletin, Revista Internacional de Instrumentos de Metal*, nº 69, Suiza, 1990, p.64.
- p. 39) **Vista interior de la tienda de música Gautrot.** Mussat, Marie Claire. *La Belle Epoque des Kiosques à Musique*, Editions, Du May, Paris, 1992, p.68-69.
- p. 41) **Francia, Banda de la Guardia Real hacia 1820.** *The New Oxford Companion to Music*, General editor Denis Arnold, 2 V, Oxford University Press, Great Britain, 1994, p. 1178.
- p. 42) **Adolphe Sax.** *Adolphe Sax and his Saxophone* por León Kochinistzky, Belgian Government Information Center, New York, 1964, <http://worldmilbands.ottawa.com/2000/chapter5/saxbio.html> [15/06/99]
- p. 43) **Música de la Infantería Francesa, 1845.** Litografía de Epinal. *Brass Bulletin, Revista Internacional de Instrumentos de Metal*, nº 69, Suiza, 1990, p.63.
- p. 51) **Músicos de la Confederación, 1861.** A Photo Essay # 1, Civil War Band Photographs, <http://worldmilbands.ottawa.com/civpic2.htm>
- p. 52) **Banda militar en la cima del monte Pike en Montana, 1865.** A Photo Essay # 1, Civil War Band Photographs, <http://worldmilbands.ottawa.com/civpic2.htm>
- p. 52) **La banda del 107th US Colored Infantry en Fort Cocoran, Arlington Virginia, noviembre de 1865.** *The New Grove Dictionary of America Music*, Vol I, A-D, Edited by H. Wiley Hitchcock and Stanley Sadie, Mac Millan Press Limited, London, Groves Dictionaries of Music, Inc, New York, 1986, p. 131.
- p. 53) **Los Royal Marines, 1825.** Stanley Sadie, Ed., "Military music", *The New Grove Dictionary of music and musicians*. Ed., Grove's Dictionaries, Inc. NewYork, 1994., Vol. 12, p. 314.
- p. 54) **Entre la tripulación del HSM Cosquete había algunos marineros con violín, flauta y tambor, 1855.** *Strike up the Band*, (Taken from Music of the Sea, David Proctor, National Maritime Museum, Greenwich, England), crédito de la fotografía: National Maritime Museum <http://worldmilbands.ottawa.com/Milseamus.html> [16/4/01]
- p.55) **Banda de la Marina Real inglesa a bordo del barco de entrenamiento HSM Impregnable, 1899.** *Strike up the Band*, (Taken from Music of the Sea, David Proctor, National Maritime Museum, Greenwich, England), crédito de la fotografía: National Maritime Museum <http://worldmilbands.ottawa.com/Milseamus.html> [16/4/01]
- p. 56) **Banda de la Marina Real en el HSM Powerful, 1899.** *Strike up the Band*, (Taken from Music of the Sea, David Proctor, National Maritime Museum, Greenwich, England), crédito de la fotografía: National Maritime Museum <http://worldmilbands.ottawa.com/Milseamus.html> [16/4/01]
- p. 56) **Programa de un concierto dado por la banda del 11º Regimiento en un kiosco de París en 1910.** Mussat, Marie Claire. *La Belle Epoque des Kiosques à Musique*, Editions, Du May, Paris, 1992, p. 125.
- p. 58) **Kiosco en Alsacia, hacia 1900.** *Brass Bulletin, Revista Internacional de Instrumentos de Metal*, nº 69, Suiza, 1990, p.67.
- p. 59) **Anuncio de venta de kioscos, Francia.** Mussat, Marie Claire. *La Belle Epoque des Kiosques à Musique*, Editions, Du May, Paris, 1992, p. 86.

- p. 60) **Kiosco en Rennes, Francia, de una postal.** Mussat, Marie Claire. *La Belle Epoque des Kiosques à Musique*, Editions, Du May, Paris, 1992, p. 113.
- p. 63) **Banda francesa en la entrada de las fuerzas napoleónicas a Moscú, 1812 (detalle).** *Los tiempos modernos*, Vol. 3, 1700/1914, Ed. Hispano Europea, Barcelona, 1967, p. 140.
- p. 66) **Banda militar francesa tocando en un kiosco en el cuartel, Casablanca, Marruecos.** Mussat, Marie Claire. *La Belle Epoque des Kiosques à Musique*, Editions, Du May, Paris, 1992, p. 138.

CAPÍTULO 3

LA MÚSICA MILITAR EN LA NUEVA ESPAÑA

- p. 71) **Músicos prehispánicos en un lienzo de la Conquista.** Zoraida Vázquez, Josefina. *Una historia de México*, SEP, Biblioteca para la actualización del maestro, 1995, p. 156.
- p. 72) **Trompetas de caballería en un lienzo de la Conquista.** Zoraida Vázquez, Josefina. *Una historia de México*, SEP, Biblioteca para la actualización del maestro, 1995, p.158.
- p. 74) **Trompeta y tambor, código Campos.** Saldívar, Gabriel. *Historia de la música en México*, serie Varía Invención, El Nigromante, editorial Gernika, SEP, 1987, p. 192.
- p. 75) **Pífano y tambor, Ms de Boturini.** Saldívar, Gabriel. *Historia de la música en México*, serie Varía Invención, El Nigromante, editorial Gernika, SEP, 1987, p. 221.
- p. 78) **Código Chapa de Mota, Jilotepec (Hdgo).** Zoraida Vázquez, Josefina. *Una historia de México*, SEP, Biblioteca para la actualización del maestro, 1995, p. 211
- p. 78) **Pífano y tambor en el código Chapa de Mota.** Zoraida Vázquez, Josefina. *Una historia de México*, SEP, Biblioteca para la actualización del maestro, 1995, p. 211
- p. 79) **Trompetas y chirimías, código Chapa de Mota.** Zoraida Vázquez, Josefina. *Una historia de México*, SEP, Biblioteca para la actualización del maestro, 1995, p. 211
- p. 84) **Toque "A deguello" en el Reglamento de Caballería y Dragones de 1774.** Gómez Ruiz M; V. Alonso Juanola. *El ejército de los Borbones, vol. II, Reinado de Fernando VII y Carlos III (1746-1788)* Servicio Histórico Militar, Salamanca, España, 1991, Apéndice III, pp. 588.
- p. 94) **Tambor, siglo XVIII, México.** Florescano Enrique, Rafael Rojas. *El ocaso de la Nueva España*, Serie la Antorcha Encendida, Ed. Clío, México, 1996, p. 41.
- p. 95) **Mulato con tambor.** Artes de México, *La pintura de castas*, Número 8, 2ª Ed. 1998, México, p. 48
- p. 97) **Tambor español, 1821.** Villalpando César, José Manuel. *En pie de guerra*, serie la Antorcha Encendida, Ed. Clío, 1996, p. 57.
- p. 100) **Trompetas de caballería.** Bernardo García Martínez, "La naciente Nueva España", en *Gran Historia de México Ilustrada*, Planeta de Agostini, CONACULTA-INAH, México, 2001, p. 40.
- p. 101) **Niño tambor en el fusilamiento de Morelos (detalle).** Herrejón Peredo, Carlos. *Morelos*, Serie La Antorcha Encendida, Ed. Clío, México, 1996, p. 59.

CAPÍTULO 4

LAS BANDAS EN LOS EJÉRCITOS MEXICANOS DEL SIGLO XIX 1ª PARTE

- p. 108) **Pífano y tambor en la entrada de Agustín de Iturbide a México (detalle).** Villalpando César, José Manuel. *En pie de guerra*, serie la Antorcha Encendida, Ed. Clío, 1996, p. 58.
- p. 109) **Clarín en la entrada de Iturbide a México, 1821 (detalle).** Zoraida Vázquez, Josefina, *La patria independiente*, serie La Antorcha Encendida, Ed. Clío, México, 1996, p. 8.
- p. 112) **Tambor mexicano, siglo XIX.** Zoraida Vázquez, Josefina, *La patria independiente*, serie La Antorcha Encendida, Ed. Clío, México, 1996, p. 36.

- p. 116) **Tambores y pífanos frente a la casa de Iturbide, 1822 (detalle).** Zoraida Vázquez, Josefina, *La patria independiente*, serie La Antorcha Encendida, Ed. Clío, México, 1996, p. 58
- p. 123) **Toques de maniobra en el Reglamento de 1841.** *Instrucción para la infantería ligera del Ejército Mexicano*, México, Impreso por J. M. Lara Calle de la Palma, N° 4, 1841, 20 izq.
- p. 131) **Primera página del Himno Nacional con la instrumentación de 1854.** Orta Velásquez, Guillermo, *Breve historia de la música en México*, Ed. Librería de Manuel Porrúa, México, 1970, p. 309
- p. 141) **Músicos haciendo escoleta, 1850.** Dibujo de Johann Salomón Hegi. Torre, Mariano de la, *La vida en la ciudad de México (1849-1858)*, Fomento Cultural Banamex, 1989, p. 88.

CAPÍTULO 5

LAS BANDAS EN LOS EJÉRCITOS MEXICANOS DEL SIGLO XIX 2ª PARTE

- p. 154) **Banda en la Alameda hacia 1865.** Acevedo, Esther. *Constantino Escalante, una mirada irónica*, Serie Círculo de Arte, CONACULTA, México, 1996.
- p. 155) **Músicos hacia 1870. Fotografía de Cruces y Campa.** Barros, Cristina; Marco Buenrostro (introducción, selección de textos e investigación iconográfica) *Las once y sereno: tipos mexicanos siglo XIX*, Sección de Obras de Historia, CONACULTA, Lotería Nacional, F.C.E., 1994, p. 45.
- p. 164) **Banda en Puebla durante la inauguración del ferrocarril a Veracruz, 1869 (detalle).** “Inauguración de Estación del Ferrocarril Mexicano en Puebla por Benito Juárez”, litografía, Casimiro Castro, 1869.
- p. 172) **Banda francesa tocando en la Alameda (detalle).** “La Alameda de Forey”, Fernando del Paso, *Noticias del Imperio*, 2º Ed. Ilustrada, Diana bcd efghijkliteratura, 5º reimpresión, México, 1992.
- p. 172-73) **Banda tocando en el Zócalo durante la entrada del cuerpo expedicionario francés a la ciudad de México, junio de 1863 (detalle).** Garfias, Luis M. *La intervención francesa en México*, Panorama Editorial, S.A. México, 1980, p. 75.
- p. 176) **Soldado flautista** (atribuida a Montes de Oca). Aguilar Ochoa, Arturo. *La Fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996, p. 104.
- p. 180) **Trompeta de la Legión Belga (detalle, atribuida a F. Aubert).** Aguilar Ochoa, Arturo. *La Fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996, p. 105.
- p. 180) **Trompeta de las fuerzas de Porfirio Díaz (detalle de una cuadro de A. Vent, 1897).** Ruiz Cervantes, Francisco José. *La Batalla de Miahuatlán*, Gob. Edo. Oaxaca, 1977, p. 65.

CAPÍTULO 6

LAS BANDAS MILITARES DURANTE EL PORFIRIATO

- p. 188) **Cornetas del cuerpo de Rurales (detalle).** (Hemeroteca Nacional). Krauze, Enrique, *Místico de la autoridad, Porfirio Díaz*, Serie Biografía del Poder N° 1, F. C. E. , México, Reimpresión 1995, p.33.
- p. 189) **Portada del Reglamento de 1899.** Secretaría de Guerra y Marina. *Reglamento para las escuelas de bandas militares, Expedido en cumplimiento de lo prevenido en el artículo 27 del Decreto de Organización, de 25 de junio de 1897.* México, Imprenta del Gobierno en el Ex-Arzobispado, 1899.
- p. 190) **Toques de Caballería** República Mexicana, Secretaria de Estado y del Despacho de Guerra y Marina. *Reglamento para el ejercicio y maniobras de la caballería*, T. II, México, Secretaría de Guerra y Marina, Talleres del Departamento de Estado Mayor, 1910, N° 51-54.
- p. 191) **Trompetas de caballería, 1905.** Título: 1914. Sobre 67, Foto: 17 Tamaño: 20 X 13 cms. Descripción: Ciudad de México.0352700H Fondo C. B. Waite, Archivo General de la Nación. <http://www.agn.gob.mx>
- p. 193) **Niño corneta.** Casasola, Gustavo. *Seis siglos de Historia gráfica de México, 1325-1989*, Vol. VI, Ed. Gustavo Casasola, México, 1989, p. 1852.
- p. 195) **Banda de guerra del Colegio Militar (detalle).** Reyes, Bernardo, “The National Army”, en *Mexico its social evolution*, T. I, 4ª parte, J. Ballezá & Co. Sucs., Barcelona, pp. 347- 415, p.397

- p. 197) **Patio del cuartel del 7º regimiento, véanse los atriles al centro de la formación.** Reyes, Bernardo, "The National Army", en *Mexico its social evolution*, T. I, 4ª parte, J. Ballescá & Co. Sucs., Barcelona, pp. 347-415, p. 383.
- p. 197) **Banda del 7º Regimiento.** Reyes, Aurelio de los. "La música para cine mudo en México", en Estrada, Julio. *La música de México*, I. Historia, 4 Periodo Nacionalista (1910 a 1958), UNAM, 1983, p. 91.
- p. 200) **Clemente Aguirre.** Pareyón, Gabriel. *Clemente Aguirre (1828-1900): semblanza, tabla de obras musicales y colección editada de partituras*, 2 V, México, CENIDIM, 1998. Portada.
- p. 201) **Encarnación Payén.** Casasola, Gustavo. *Seis siglos de Historia gráfica de México, 1325-1989*, Vol. IV, Ed. Gustavo Casasola, México, 1989, p. 1064.
- p. 208) **Marcha "El Cuarto Poder", de Velino M. Preza.** Krauze, (Hemeroteca Nacional). Enrique, *Místico de la autoridad, Porfirio Díaz*, Serie Biografía del Poder N° 1, F. C. E. , México, Reimpresión 1995, p.50.
- p. 210) **Recuerdo de la visita de la Banda del 8º Regimiento de Caballería a Nuevo Orleans en 1884.** Storm Roberts, J. *El toque latino: el impacto de la música latinoamericana en los Estados Unidos*, Edamex, México, 1982.
- p. 213) **Banda de Policía que dirigía Velino M. Preza (primera fila 5º de izquierda a derecha).** Casasola, Gustavo. *Seis siglos de Historia gráfica de México, 1325-1989*, Vol. VI, Ed. Gustavo Casasola, México, 1989, p. 1656.
- p. 214) **Trompeteros de los guardias rurales, 1894.** Título: 210. Sobre 67, Foto: 19 Tamaño: 20 X 13. Descripción: Ciudad de México. 0352700J Fondo C. B. Waite, Archivo General de la Nación. <http://www.agn.gob.mx>
- p. 214) **La Banda de Rurales en su primera época.** Rubluo, Luis. *El compositor Abundio Martínez*, Secretaria del Desarrollo Económico y Social, Dpto de Acción Cultural, Colección Toltecatl, 1, Pachuca, 1976, p- 94.
- p. 215) **La Banda de Rurales de Pachuca.** Aurelio de los. "La música para cine mudo en México", en Estrada, Julio. *La música de México*, I. Historia, 4 Periodo Nacionalista (1910 a 1958), UNAM, 1983, p. 96.
- p. 216) **Música en la Alameda, 1904.** Título: 133. Sobre 05, Foto: 14 Formato: Fotografía Tamaño: 20 X 13 cms. Descripción: Ciudad de México. Alamedas. 0350600E Fondo C. B. Waite, Archivo General de la Nación. <http://www.agn.gob.mx>
- p. 217) **El kiosco del Zócalo de la Ciudad. de México (detalle).** Casasola, Gustavo. *Seis siglos de Historia gráfica de México, 1325-1989*, Vol. VI, Ed. Gustavo Casasola, México, 1989, .1072.
- p. 221) **Anuncio sobre instrumentos para banda militar.** Mallefort, Eugenio. *Directorio del Comercio del Imperio Mexicano para el año de 1867* (año 2o.), México, Imprenta de Maillefort (s.a), p. 18.
- p. 229) **Banda de Artillería.** Casasola, Gustavo. *Seis siglos de Historia gráfica de México, 1325-1989*, Vol. VI, Ed. Gustavo Casasola, México, 1989, p. 1656
- p. 231) **Serenata en Saltillo.** León, Jesús de; Ildefonso Ávila, *La Alameda, paseo por sus orígenes*, Ed. Archivo Municipal de Saltillo, Saltillo, Coahuila, 1994, p. 36.

CAPÍTULO 7

LAS BANDAS MILITARES EN LA REVOLUCIÓN

- p. 235) **Banda villista en desfile.** (detalle). (The Library of Congress). Reyes, Aurelio de los, *Con Villa en México, Testimonios de camarógrafos norteamericanos en la Revolución, 1911-1916*, UNAM, IIE, Secretaría de Gobernación, INEHRM, 1992, 1º Reimp.
- p. 236) **Tambores y trompetas carrancistas.** Vanderwood, Paul J; Frank N. Samporano. *Los Rostros de la batalla; furia en la frontera México-Estados Unidos, 1910-1917*, Camera Lúcida, CONACULTA, Grijalbo, México, 1993, p. 277.
- p. 237) **Banda constitucionalista.** (Centro de Estudios de Historia de México Condumex). Krauze, Enrique, *Álvaro Obregón, el vértigo de la victoria*, Serie Biografía del Poder, N° 6, F.C.E., México, 1987, pp 8-9.
- p. 238) **Tamborilero indígena de las fuerzas del Gral. Obregón** (detalle). Obregón, Álvaro, *Ocho Mil kilómetros en campaña*, F.C.E., México, 3ª Reimpresión, 1973, p. 49.

- p. 239) **Soldado yaqui con tambor** (detalle). (The Library of Congress). Krauze, Enrique, *Álvaro Obregón, el vértigo de la victoria*, Serie Biografía del Poder, N° 6, F.C.E., México, 1987, p 32.
- p. 240) **Músico y soldado yaqui**. Reyes, Aurelio de los, *Cine y sociedad en México, 1896-1930, Vol. II, Bajo el cielo de México, (1920-1924)*, Serie Especial, IIE, UNAM, México, 1993. p.63.
- p. 241) **Banda de las fuerzas de la Expedición Punitive, en la celebración del 4 de Julio en el Paso, Texas (detalle)**. Vanderwood, Paul J; Frank N. Samporano. *Los Rostros de la batalla; furia en la frontera México-Estados Unidos, 1910-1917*, Camera Lúcida, CONACULTA, Grijalbo, México, 1993, p. 235.
- p. 242) **Banda de las fuerzas callistas en Naco, Sonora**. (Archivo Plutarco Elías Calles). Krauze, Enrique, *General Misionero, Lázaro Cárdenas*, Serie Biografía del Poder N° 8, F. C. E. , México, Reimpresión 1995, p. 14,
- p. 243) **Músicos constitucionalistas**. Casasola, Gustavo. *Seis siglos de Historia gráfica de México, 1325-1989*, Vol. VI, Ed. Gustavo Casasola, México, 1989, p. 1657.
- p. 245) **Banda revolucionaria, probablemente villista**. Alcubierre, Beatriz; Tania Carreño King. *Los niños villistas; una mirada a la historia de la infancia en México, 1900-1920*, INEHRM, México, 1997, p. 159.
- p. 246) **Banda de Cristeros en Guanajuato**. Meyer, Jean. *La Cristiada*, Serie Grandeza Mexicana, Vol. 4, Ed. Clío, 1997. p. 92.
- p. 248) **Músicos villistas de la Brigada Hernández**. Balderrama Montes, Raúl; Roberto F. Pérez Galindo. *La Música en Chihuahua, 1890-1940*, Universidad Autónoma de Chihuahua, Chihuahua, 1999, entre páginas 116-119.
- p. 249). **Banda de revolucionarios en Aqualulco, Jalisco, 1914**. Aguirre, Amado. *Mis memorias de campaña*, Comisión Nacional para las Celebraciones del 175 Aniversario de la Independencia Nacional y 75 Aniversario de la Revolución Mexicana, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1985, entre páginas 11-12.
- p. 250) **Banda del 8° Regimiento, Mazatlán, 1922**. Simonett, Helena. "Strike up the Tambora: A Social History of Sinaloa Band Music" en *Latin American Music Review*, Vol. 20, N° 1, Spring/Summer, 1999, p. 78. (fotografía colección del autor, cortesía de Manuel Flores).
- p. 252) **Banda recibiendo a Carranza y Obregón, tras los combates en Celaya** (detalle). (Hemeroteca Nacional, José Siurob). Krauze, Enrique, *El vértigo de la victoria, Álvaro Obregón*, Serie Biografía del Poder, N° 6, F.C.E., México, 1987, p. 55.
- p. 253) **La Banda de Artillería en 1914, bajo la batuta de Ricardo Pacheco**. Casasola, Gustavo. *Seis siglos de Historia gráfica de México, 1325-1989*, Vol. VI, Ed. Gustavo Casasola, México, 1989, p. 1657.
- p. 254) **Niño ordenanza con trompeta de émbolos**. (Hemeroteca Nacional). Krauze, Enrique, *El vértigo de la victoria, Álvaro Obregón*, Serie Biografía del Poder, N° 6, F.C.E., México, 1987, p. 52.
- p. 256) **Niño corneta en cuartel del Ejército Federal durante ejercicios** (detalle). Casasola, Gustavo. *Seis siglos de Historia gráfica de México, 1325-1989*, Vol. VI, Ed. Gustavo Casasola, México, 1989, p. 1851.
- p. 257) **Niño tambor**. *Jefes, héroes y caudillos*, Archivo Casasola, Serie Río de Luz, texto de Flora Lara Klahr, F.C.E., México, 1986, p.67
- p. 261) **Banda del Estado Mayor, 1928**. *Trabajos técnicos del Primer Congreso Nacional de Música*, Talleres Gráficos de la Nación, México, junio de 1928, p. 309.
- p. 261) **Cornetas en la ceremonia a Madero en el Panteón Francés, febrero 1921**. Reyes, Aurelio de los, *Cine y sociedad en México, 1896-1930, Vol. II, Bajo el cielo de México, (1920-1924)*, Serie Especial, IIE, UNAM, México, 1993. p. 103
- p. 264) **Banda de Rurales del estado de Hidalgo, 1928**. *Trabajos técnicos del Primer Congreso Nacional de Música*, Talleres Gráficos de la Nación, México, junio de 1928, p. 311.
- p. 264) **Cornetas en una ceremonia con Calles y Obregón** (detalle) (Hemeroteca Nacional). Krauze, Enrique, *Reformar desde el origen*, Plutarco E. Calles, Serie Biografía del Poder N° 8, F. C. E. , México, Reimpresión 1995, pp. 40-41.

- p. 265) **Músicos haciendo honores al presidente Obregón durante las fiestas del Centenario de la consumación de la Independencia, 1921** (detalle). (Centro de Estudios sobre la Universidad, UNAM, Archivo Roque Estrada). Krauze, Enrique, *Álvaro Obregón, el vértigo de la victoria*, Serie Biografía del Poder, N° 6, F.C.E., México, 1987, p. 96.
- p. 266) **Margarito Damian Vargas**. Sánchez Castro, Alejandro Dr. *Biografía de Margarito Damián Vargas, inspirado compositor guerrerense*, SEP. Talleres Gráficos, N° 2, México, D. F., 1949
- p. 267) **Banda militar en Chapultepec, ciudad de México, década de los veinte** (detalle). (AGN, fondo Enrique Díaz). Reyes, Aurelio de los, *Cine y sociedad en México, 1896-1930, Vol. II, Bajo el cielo de México, (1920-1924)*, Serie Especial, IIE, UNAM, México, 1993. p. 151.
- p. 268) **Banda en el monumento a la Independencia en una ceremonia con Adolfo de la Huerta, década de los veinte, ciudad de México** (detalle). (AGN, fondo Enrique Díaz). Reyes, Aurelio de los, *Cine y sociedad en México, 1896-1930, Vol. II, Bajo el cielo de México, (1920-1924)*, Serie Especial, IIE, UNAM, México, 1993. p. 39.
- p. 270) **La Banda del Estado Mayor**. Casasola, Gustavo. *Seis siglos de Historia gráfica de México, 1325-1989*, Vol. VI, Ed. Gustavo Casasola, México, 1989, p. 1657.
- p. 271) **Banda de jóvenes de la Guardia Nacional Cristera**. Meyer, Jean. *La Cristiada*, Serie Grandeza Mexicana, Vol. 4, Ed. Clío, 1997. p. 91.

BIBLIOGRAFÍA

HEMEROGRAFÍA

El Orden
El Monitor Republicano
El Pájaro Verde
El Siglo XIX

ARCHIVOS

Instituto Mora, *Fondo Conde*.
AGN, *Archivo Histórico de Hacienda*.
AGN, *Bienes Nacionales*.
AGN, *Indiferente de Guerra*.
Archivo Histórico de la Ciudad de México, *Milicias Cívicas*.
Archivo Histórico de la Ciudad de México, *Militares*.

BIBLIOGRAFÍA

- Altamirano, Ignacio Manuel. *Obras Completas*, vol. VIII, Crónicas, Tomo 2, Ed., prólogo y notas, Carlos Monsiváis. SEP, México, 1ª Ed. 1987.
- Álvarez Coral, Juan. *Compositores mexicanos, 32 biografías ilustradas*. 5a. Edición, EDAMEX, México, 1987
- Anderson, Perry. *El estado absolutista*, Siglo XXI Eds., 9a. Edic., 1987.
- Anzenberger, Friederich. *The Band and Bandmasters of the Austrian Infantry N° 4 "Hoch und Deutschmeister" 1696-1918. A survey to the 300th Anniversary*,
<http://worldmilbands.ottawa.com/2000/chapter11/DEUHO.html> [30/07/99]
- Arbeau, Thoinot. *Orquesografía (tratado en forma de diálogo)*, Colección Cultura Universitaria, UAM, FONAPAS, Dirección de Difusión Cultural, Departamento Editorial, 1981.
- Archer, Christon Y. *El ejército en el México borbónico, 1760-1810*, Sección de Obras de Historia, FCE, México, 1983.
- Aretz, Isabel. "Música y danza (América Latina Continental, Excepto Brasil)", en Moreno Freignals, M. *África en América Latina*, Serie el mundo en América Latina, Siglos XXI, eds. UNESCO, México, 1977.
- Arias Zurinan, Apolonio. *Chispazos del México de Antaño; cuentos anecdóticos de músicos mexicanos y de personajes célebres ignorados*, México, Formas Mundiales, Imp., 1966.
- Arnold, Ben. *Music and War, a Research and Information Guide*, Galrland Publishing, Inc., New York & London, 1993.
- Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos. *Abrego y Picazo & Rosales y Robinson, Música del 900*. Disco 33 rpm, AMEF -T-221-H.
- Azuela, Mariano. "Los Fracasados" en *Obras Completas de Marino Azuela*, v. I, Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, pp. 3-112.
- Baines, Anthony. *Woodwind instruments and their history*, Dover, New York, 1991.
- Balbontín, Manuel. *Memorias del Coronel Manuel Balbontín*, San Luis Potosí, Tipografía de la Escuela I. Militar, dirigida por Aureliano B. Cortes, 1896.
- Balderrama Montes, Raúl; Roberto F. Pérez Galindo. *La música en Chihuahua, 1890-1940*, Colección Textos Universitarios, Universidad Autónoma de Chihuahua, 1999.

- Bam, Rolston ed. *Gazeta de México* (enero a agosto de 1784), Ed. facsimilar, México, 1983.
- Banda de Música del Estado de Oaxaca. *Guelaguetza Oaxaqueña*, Disco 33 RPM, Peerless, LD. 378-379.
- Baqueiro Foster, Gerónimo. "Las bandas militares de música y su función social" en *Suplemento dominical de "El Nacional"*, *Revista Mexicana de Cultura*, México, N° 361, 28 de marzo 1954; N° 365, 28 de marzo 1954; N° 366, 4 de abril 1954.
- _____. "La Revolución Mexicana y sus cantos" en *Revista del Conservatorio, Órgano del Conservatorio Nacional de Música*, México, D. F., Octubre, 1964, N° 8, pp. 10-13.
- _____. "Episodios de la Vida Musical en el México de ayer" en *Carnet Musical*, Publicación Mensual, XELA, Radio Metropolitana, S. A., México, año XIX, vol. XIX, N° 228, febrero 1964a, pp. 54-56.
- _____. "Biografías de músicos mexicanos: Nabor Vázquez" en *Carnet Musical*, Publicación Mensual, XELA, Radio Metropolitana, S. A., México, año XIX, vol. XIX, N° 233, julio 1964b, pp. 323-326.
- Belisario de Jesús García, <http://www.pixel.com.mx/info-gral/personajes/bgarcia.htm> [13/14/00]
- Beltrán, Bernardino Dr. *Historia del Himno Nacional Mexicano y narraciones históricas de sus autores D. Francisco González Bocanegra y D. Jaime Nunó*, D. A. P. P., México, 1939.
- Blades, James. "Los instrumentos de percusión de la orquesta", en Baines, A. *Historia de los instrumentos musicales*, Taurus, Madrid, Serie Iniciación a la Música, No. 14, 1a. Reimp, 1990, p. 323-343.
- Bordas, Cristina. "Musical Instruments: tradition and innovation" en Boyd Malcom y Juan José Carreras (edit), *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Cambridge University Press, United Kingdom, 1998, pp. 175-191.
- Bosch García, Carlos. *Sueño y ensueño de los conquistadores*, UNAM, IHH Serie Historia Novohispana/40, 1987.
- Boyd-Bowman. *Índice geobiográfico de mas de 56 mil pobladores de la América hispánica*, Vol. I (1493-1519) y II (1520-1539), Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, FCE, México, 1985.
- Brading, David A. *Mineros y comerciantes en el México borbónico (1763-1810)*, México, F.C.E., 1975.
- Breve historia de la plaza cívica de Toluca*, Editorial Libros de México, México, 1977.
- Cainglet, Enrique. "Tradiciones hispánicas en Filipinas", en *Revista Musical Chilena*, publicada por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Universidad de Chile, año XXXIV, enero-junio 1980, No. 149-150, pp. 49-60.
- Calderón de la Barca, Frances Erskine. *La vida en México, durante una residencia de dos años en ese país*, Col. Sepan Cuantos, N° 74, Ed. Porrúa, México, 1994.
- Callois, R. *La cuesta de la guerra*, FCE, México, Serie Breviarios, No. 227, 1a. Reimp, 1975.
- Campos, Rubén M. *El folklore y la música mexicana; Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925). Obra integrada con 100 sones, jarabes y canciones del folkloire musical mexicano, cuyas melodias están intactas*, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública. Talleres Gráficos de La Nación. México, 1928, Reproducción Facsimilar, CONACULTA, INBA, CENIDIM, 1991.
- Carpentier, A. *La música en Cuba*, FCE, México, Serie Colección Popular, No.109, 1972.
- Carranco Cardoso, Leopoldo. *Acciones militares en el Estado de Guerrero*, Colección del Congreso Nacional de Historia para el estudio de la Guerra de Intervención, N° 19, Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, México, 1963.
- Carreño, Alberto María (prólogo y notas). *Archivo del Gral. Porfirio Díaz, memorias y documentos*, XXX, Vol., Colección de Obras Históricas Mexicanas, México, Ed. Elede, S. A., 1947.
- Carrillo, Julián. *Errores universales en música y física musical*, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1967.
- Casasola, Gustavo. *Seis siglos de Historia Gráfica, 1325-1989*, Vol. IV, Editorial Gustavo Casasola, CONACULTA, México, 1989.

- Castro Gutiérrez, Felipe. *La extinción de la artesanía gremial*, Instituto de Investigaciones Históricas: Serie Historia Novohispana/35, UNAM, 1986, p. 66
- Catálogo nacional de monumentos históricos inmuebles: Chihuahua, , Tamaulipas, Coahuila, Baja California, Estado de México, Nuevo León*, INAH, 1987.
- Civil War Bands*. <http://worldmilbands.ottawa.com/200/chapter3/civilwar.htm> [12.07.99]
- Claro Valdez, S. “La vida musical en Chile durante el gobierno del don Bernardo O’Higgins”, en *Revista Musical Chilena*, publicada por la Facultad de Artes Musicales y de la Representación, Universidad de Chile, Año XXXIII, enero-marzo, 1979, N° 145, pp. 5-24.
- Colección de documentos relativos a la época de la Independencia de México*, Guanajuato, Impreso por A. Chagoyan, calle de Alonso, letra k, 1870.
- Cornejo Franco José, “La llegada de los franceses”, en *Sociedad y costumbres*, Lecturas históricas de Guadalajara II, Colección Regiones de México, Programa de Estudios Jaliscienses. INAH, Gob. Estado de Jalisco, Universidad de Guadalajara, México, 1991.
- Cornejo Franco, José. “Procesiones y recepciones”, en *Sociedad y costumbres*, *Lecturas históricas de Guadalajara II*, Colección Regiones de México, Programa de Estudios Jaliscienses. INAH, Gob. Estado de Jalisco, Universidad de Guadalajara, México, 1991.
- Dasques, Françoise. *La paternidad transoceánica del kiosco de Guadalajara*, http://mexicodesconocido.com.mx/mex_tiem/mt0397_hm [14/04/00]
- Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Porrúa, Col. Sepan Cuantos, No.5, 1976.
- Díaz Viana, Luis (comentarios, ed. y notas). *Canciones populares de la Guerra Civil*, Taurus, Madrid, 1985.
- Diccionario de la Lengua Castellana*, 3ª Ed., Madrid, 1791.
- Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Director y coordinador general, Emilio Casares Rodicio, España, Sociedad de Autores y Editores, V 2., 1999.
- Dublán, Manuel; Lozano José María. *Legislación Mexicana; Colección completa de las disposiciones legislativas expedidas desde la Independencia de la República. Ordenada por Manuel Dublán y José María Lozano*. 34 vol. Ed. Of. , México, Comercio, 1876.
- Enciclopedia Visual de las Grandes Batallas de la Guerra Civil Norteamericana*, IV, N° 24, Ed. Rombo, Barcelona España, 1995.
- Erguner, Kudsi. Notas al disco *Les Janissaires, Musique martiale de l’Empire Ottoman*, B6738.
- Farmer, Henry George. *The Rise & Development of Military Music*, Books for Libraries Press, Feepport, New York, first published 1912, Reprinted 1970.
- Farmer, George Henry. *Handel’s kettledrums ah other papers on military music*, Hinrichsen, No. H-164, England, 1950.
- Fernández de Lizardi, “1824, el 27 de Septiembre” en *Las fiestas patrias en la narrativa nacional*, prólogo, selección y notas de Emmanuel Carballo, Antologías Temáticas 18, Ed. Diógenes, S.A., México, 1982, pp. 19-24.
- Gacetas de México, Castoreña y Ursúa , (1722); Sahagún de Arévalo (1728-1742)*, Introducción por Francisco González de Cossío, Serie Testimonios Mexicanos, México, SEP, 1950.
- Galán, Pedro. *El pasodoble torero*, Noriega Editores, Editorial Limusa, México, 1991.
- García Cubas, Antonio. *El libro de mis recuerdos. Narraciones anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social, ilustradas con más de trescientos grabados*, 7ª Ed., Editorial Patria, México, D. F. , 1978.
- García Díaz, Bernardo; Laura Zevallos Oríz (Texto e investigación). *Veracruz: imágenes de su historia*, 2ª Ed., Archivo General del Estado de Veracruz, 1991.

- García, Genaro (ed.) "Diario Político Militar Mejicano", en *Documentos Históricos Mexicanos*, Tomo IV, Ed. Facsimilar, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1985.
- Garrido, S. Juan. *Historia de la música popular en México*, 2ª ed. corregida y aumentada, Ed. Extemporáneos, México, 1981.
- Garza Guajardo, Gustavo. "Música y músicos en la historia de Sabinas Hidalgo, NL, un caso municipal", en *Música en al frontera norte: Memorias del coloquio de historia de la música en la frontera norte*, Comité Mexicano de Ciencias Históricas, Programa Cultural de las Fronteras, CONACULTA, 1989.
- Gastelum Flores, Manuel. *Historia de la música popular en Sinaloa*, (Serie Rescate y Divulgación), DIFOCUR., Gob. del Estado de Sinaloa, 1989.
- Gómez Muntané María del Carmen. *La música en la casa real Catalano-Aragonesa, 1336-1442, Vol. I, historia y documentos*, Antoni Bosch Editor, Barcelona, 1979.
- Gómez Ruiz M; V. Alonso Juanola. *El ejército de los Borbones, vol. II, Reinado de Fernando VII y Carlos III (1746-1788)* Servicio Histórico Militar, Salamanca, España, 1991, Apéndice III, pp. 575-58.
- Gómez Ruiz, M; V. Alonso Juanola, *El ejército de los Borbones vol. IV*, Servicio Histórico Militar, España, Salamanca, 1991.
- Gómez, José. *Diario curioso y cuaderno de las cosas memorables en México durante el gobierno de Revillagigedo (1789-1794)*, versión paleográfica, introducción, notas y bibliografía por Ignacio González-Polo, UNAM, 1986.
- González Valadez, Carolina. *Fiestas y paseos en la ciudad de México, 1877-1910*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1955, Tesis de Maestría.
- González, Luis. "La vida social", en *Historia Moderna de México. La República Restaurada*, Ed. Hermes, México, Buenos Aires, 1956.
- Gumplowicz, Philipe. *Les Travux d'Orphée. 150 ans de vie musicale amateur en France: Armonies-Chorales-Fanfars*. Préface de Madeleine Rabérioux, Ouvrage réalisé avec la participation de CENAM (Centre National d'Action Musicales), Collection historique fondée par Paul Lemerle et dirigée par Maurice Agulhon et Bernard Guenée, Ed. Aubier, France, 1987.
- Gutiérrez Santos, Daniel. *Historia Militar de México, 1325-1810*, ed. Ateneo S.A., México, 1961.
- Guzmán, Martín Luis. 1991, "El águila y la serpiente", en *La novela de la Revolución Mexicana*, T. I. Ed. Aguilar, Colección Obras Eternas, México, 1971.
- Hefter, Joseph. *El soldado de Juárez, de Napoleón y Maximiliano*, Publicaciones Espaciales del Primer Congreso Nacional de Historia para el Estudio de la Guerra de Intervención, México, 1962, Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, Sección de Historia, 1962.
- Hernández Chávez, Alicia. "Origen y ocaso del ejército porfiriano" en *Historia Mexicana*, Vol XXXIX, 1, COLMEX, 1989, pp. 257-296.
- Herrera Pérez, Octavio. "Mito y realidad en torno a la picota de San Carlos, Tamaulipas", en *Heterofonía*, No. 96, enero-marzo, 1987.
- Historical Notes, Military Music in Austro-Hungary Empire*,
<http://worldmilbands.ottawa.com/200/chapter1/AUSHUNG.htm> [30.07.99]
- Huanosto, Dagoberto C. *Sonido y Pensamiento: La música de Zacán*, Cuadernos 52, Unidad Regional Michoacana, DGCP-SEP, Junio 1984.
- Instrucción para la infantería del Ejército Mexicano*, México, impreso por J. M. Lara, calle de la Palma, N° 4, 1841.
- Jenkins, Jean; Poul Rovsing Olsen. *Music and musical instruments in the world of Islam*, Horniman Museum, London, World of Islam Festival, 1976.
- Kamen, Henry. *Vocabulario básico de la historia moderna, España y América 1450-1750*, Editorial Crítica, Grijalbo, Serie General Estudio y Ensayos, No. 160, Barcelona, 1986.

- Kipling, Rudyard. "Music of War; Mr. Kipling's Plea for Bands: reprinted from Times of London, 28 January 1915", en *Historical Notes*, <http://worldmilbands.ottawa.com/2000/chapter14/Kipsnote.htm> [2/08/99]
- Kochinitzky, Leon. "Adolphe Sax and his Saxophone", Belgian Government Information Center, New York, 1964, , <http://worldmilbands.ottawa.com/2000/chapter5/saxbio> [3/05/99]
- Kopstein, Jack. *Military Calls*, <http://worldmilbands.ottawa.com/2000/chapter1/milicalls.htm> [11/06/99]
- _____. *The Evolution of the Military Band*, <http://worldmilbands.ottawa.com/2000/chapter1/evolution.htm> [30/07/99]
- La visita del Sr. Presidente de la República, Gral. Porfirio Díaz a Monterrey en diciembre de 1898*. Monterrey, Imprenta y Litografía de Ramón Díaz, 1899.
- Lange, Francisco Curt. "Los conjuntos musicales ambulantes de Salzgitter y su propagación en Brasil y Chile durante el siglo XIX" en *Latin American Music Review*, University of Texas, Vol. 1, N° 2, october 1980, pp. 213-252.
- Langle Ramírez, Arturo. *El militarismo de Victoriano Huerta*, Instituto de Investigaciones Históricas, Cuadernos Serie Histórica, N°. 17, UNAM, 1976.
- León, Jesús de; Ildefonso Ávila, *La Alameda, paseo por sus orígenes*, Ed. Archivo Municipal de Saltillo, Saltillo, Coahuila, 1994.
- Lewis Geiger, John. "Toros y paseos públicos", en *Sociedad y costumbres, Lecturas históricas de Guadalajara II*, Colección Regiones de México, Programa de Estudios Jaliscienses. INAH, Gob. Estado de Jalisco, Universidad de Guadalajara, México, 1991.
- López Portillo y Weber, José. "La ciudad en 1900", en Muría, José María; Jaime Olveda comps, *Sociedad y costumbres, Lecturas históricas de Guadalajara II*, Colección Regiones de México, Programa de Estudios Jaliscienses. INAH, Gob. Estado de Jalisco, Universidad de Guadalajara, México, 1991.
- Los tiempos modernos*, Vol. 3, 1700/1914, Ed. Hispano Europea, Barcelona, 1967.
- Los Tratados de Teoloyucan*, Bloque de Obreros Intelectuales, México, 1949
- Lozoya, Jorge Alberto. *El Ejército Mexicano*, Serie Jornadas 65, Centro de Estudios Internacionales, El Colegio de México, 1970.
- Malvido, Adriana. *La Banda de Tlayacapan, más de un siglo de ponerle sonido al tiempo, La Jornada, 2 de noviembre de 1998*, <http://www.jornada.unam.mx/1998/nov98/981103/cul-malvi.html>, [13/04/00].
- Maillefort, Eugenio. *Directorio del Comercio del Imperio Mexicano para el año de 1867* (año 2o.), México, Imprenta de Maillefort (s.a).
- Marchena Fernández, J. *Ejército y milicias en el mundo colonial Americano*, Ed. MAPFRE, Madrid, 1992, p. 242-243.
- Marley, David (ed.) "XIV, Estatua ecuestre (1796), Descripción de la fiestas celebradas en la imperial corte de México con motivo de la solemne colocación de una estatua ecuestre de nuestro augusto soberano el señor don Carlos IV en la plaza mayor", en *Documentos varios para la historia de la Ciudad de México a fines de la época colonial (1769-1815)*, Ed. Facsimilar, colección Documenta novae Hspaniae, Vol. B-5, Roslton-Bain, México, 1983.
- Martín Moreno, Antonio. *Historia de la música española, No. 4, siglo XVIII*, Alianza Música, Alianza Editorial, Madrid, 1985.
- Mathez, Jean Pierre. "L'Europe des cuivres" en *Brass Bulletin, Revista Internacional de Instrumentos de Metal*, Suiza, 1989, N° 68, pp. 60-69, 1990, N° 69, pp. 62-69.
- Matute, Álvaro. "Del Ejército Constitucionalista al Ejército Nacional", en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, Vol. VI, México, 1977, pp. 153-183
- McNeill, William H. *La búsqueda del poder: tecnología, fuerzas armadas y sociedad desde el 1000 d.C.* Serie Historia, Siglo XXI Eds., México, 1988.

- Mentz, Brígida von, et. al. *Los pioneros de imperialismo alemán en México*, Ediciones de la Casa Chata No. 14, CIESAS, 1982.
- Meyer, Jean. *La Cristiada*, 3 vols., 14ª Ed., Siglo XXI Editores, 1994.
- Military Bands Programs. A reference guide to style with examples*, http://worldmilbands.ottawa.com/2000/chapter4/REF_GUIDE..htm
- Military Musicians part 2*, <http://worldmilbands.ottawa.com/2000/chapter10/biodtoi..htm>
- Ministerio de Guerra y Marina. *Colección de circulares y decretos de la Secretaría de Guerra y Marina*, México: imprenta del Instituto Monasterio, 1889-1891, 864 pp.
- Miramón Joaquín de. *Plan general para la reforma y nuevo arreglo de la milicia nacional del Estado Libre de México*, Toluca, 1830.
- Montero Palma, Adrián. "Revolución armada, revolución de la educación militar en México", en *La Evolución de la Educación Militar en México*, Secretaría de la Defensa Nacional, México, 1997, pp. 205-223.
- Morales, Melesio. "El Himno Nacional y la Marcha Zaragoza: Don Jaime Nunó" en Maya, Áurea (selección, introducción, notas y hemerografía), *Melesio Morales (1838-1908). Labor periodística*, CENIDIM, México, 1994. pp- 110-111.
- Moreno Rivas, Yolanda. "Los estilos nacionalistas en la música culta: aculturación de las formas populares", en *El nacionalismo y el arte mexicano* (IX Coloquio de Historia del Arte), Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios de arte y estética No 25, 1986, pp. 37-65.
- Moreno, Daniel (selección y notas). *El sitio de Querétaro según protagonistas y testigos*, 3ª Ed., Col. Sepan Cuántos, N° 81, 1982.
- Morley-Pegge, R. "La trompa y los instrumentos de metal mas modernos" en Baines, A. *Historia de los instrumentos musicales*, Taurus, Madrid, Serie Iniciación a la Música, No. 14, 1a. Reimp, 1990, pp. 291-312..
- Muro, Luis. "La expedición Legaspi-Urdaneta a Filipinas. Organización, 1557-1564", en *Historia y Sociedad en el Mundo de habla española, homenaje a José Miranda*, COLMEX, Centro de Estudios Históricos, Nueva Serie 11, pp. 141-216.
- Mussat, Marie Claire. *La Belle Epoque des Kiosques à Musique*, Editions, Du May, Paris, 1992.
- Naveda Chávez, Hita, *Imágenes de Xalapa a principios del siglo XX*, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, 1986.
- Naylor H, Thomas; Charles W. Polzer S.J. *Pedro de Rivera and the Military Regulations for Northern New Spain 1724-1729. A documentary history and the Reglamento de 1729*. The University of Arizona Press, Tucson, 1988.
- Naylor, Tom, L., *The Trumpet & Trombone in Graphic Arts, 1500-1800*, Brass Research Series N° 9, Stephen L. Glover, Ed., The Brass Press, 1979.
- Nieto-Brown-Hefter. *El soldado mexicano, 1837-1847, organización, vestuario, equipo y reglamentos militares, recopilación de fuentes originales*, Documentos Históricos Militares, Monografía 1, publicada por ediciones Nieto-Brown-Hefter, México, 1958.
- Obregón, Álvaro, *Ocho mil kilómetros en campaña*, 3ª reimpresión, F.C.E., México, 1973.
- Ochoa Serrano, Álvaro; con la colaboración de Martín Sánchez. *Repertorio Michoacano, 1889-1926*, El Colegio de Michoacán, 1995.
- Olavarría y Ferrari, Enrique. *Reseña Histórica del Teatro en México 1538-1911*, 5 vol., Prólogo de Salvador Novo, 3ª Ed., Biblioteca Porrúa, 1961.
- Orendaín, Leopoldo I. "Un baile a Don Porfirio Díaz", en Muría, José María; Jaime Olveda comps, *Sociedad y costumbres, Lecturas históricas de Guadalajara II*, Colección Regiones de México, Programa de Estudios Jaliscienses. INAH, Gob. Estado de Jalisco, Universidad de Guadalajara, México, 1991.

- _____. "Procesiones al aire libre" en Muría, José María; Jaime Olveda comps, *Sociedad y costumbres, Lecturas históricas de Guadalajara II*, Colección Regiones de México, Programa de Estudios Jaliscienses. INAH, Gob. Estado de Jalisco, Universidad de Guadalajara, México, 1991.
- Orta Velásquez. *Breve Historia de la música en México*, Librería de Manuel Porrúa, México, 1971.
- Ortiz, Fernando. *La música afrocubana*, Ediciones Júcar, serie Biblioteca Júcar, Madrid, 1975.
- Ortiz Escamilla, Juan. "Las fuerzas militares y el proyecto de Estado en México", en Hernández Chávez, Alicia; Manuel Miño Grijalva (coords.) *Cincuenta años de Historia en México*, Vol. 2, COLMEX Centro de Estudios Históricos, 1993, 1ª reimp., pp. 261-282.
- Palmer, P. R. "In defense of the serpent", en *Historic Brass Society Journal*, Vol, 2, 1990, pp. 145-146.
- Pareyón, Gabriel. *Clemente Aguirre (1828-1900): semblanza, tabla de obras musicales y colección editada de partituras*, 2 V, México, CENIDIM, 1998.
- _____. *Diccionario de Música en México*, Secretaria de Cultura, Gobierno de Jalisco, CONACULTA, 1995.
- Paso-dobles del viejo Toreo; El Toreo*. Centro de Estudios Taurinos de México. AMEF-T-221-C, disco 33 rpm.
- Penette, M. Gral.; Cap. J. Castaingt. "La oficialidad del Regimiento Extranjero" en *La Legión Extranjera en la Intervención Francesa (Historia Militar) 1863-1867*, Publicaciones especiales del Primer Congreso Nacional de Historia para el Estudio de la Guerra de Intervención, N° 15, México, 1962, pp. 101-111.
- Pipers and pipe bands, part 1*. <http://worldmilbands.ottawa.com/2000/chapter7/pipers1.htm> [13/02/99]
- Prieto, Guillermo. "1864. El Grito", en *Las fiestas patrias en la narrativa nacional*, prólogo, selección y notas de Emmanuel Carballo, Antologías Temáticas 18, Ed. Diógenes, S.A., México, 1982, pp.29-32.
- _____. "BOLETIN SEMANARIO; Solemnidad del 11 de septiembre", en *Obras Completas II, Cuadro de Costumbres 1*, compilación, presentación y notas: Boris Rosen Jélomer; prólogo Carlos Monsivaís, CONACULTA, 1993. (Publicado por primera vez en *El Museo Mexicano*, t. II, México, 1843, pp. 191-192)
- _____. "Corpus. Año de 1842", en *Obras Completas II, Cuadro de Costumbres 1*, compilación, presentación y notas: Boris Rosen Jélomer; prólogo Carlos Monsivaís, CONACULTA, 1993. (Publicado por primera vez en *El Siglo XIX* el 6 de junio de 1842, pp. 2-3)
- _____. "Costumbres Mexicanas I; un domingo", en *Obras Completas II, Cuadro de Costumbres 1*, compilación, presentación y notas: Boris Rosen Jélomer; prólogo Carlos Monsivaís, CONACULTA, 1993. (Publicado por primera vez en *El Museo Popular*, México, enero 15 de 1840, pp. 36-43)
- _____. "V. Jueves [Por la mañana] El mercado.- Instrucción pública.- Visita a algunos edificios", en *Obras Completas V, Crónica de Viajes 2*, compilación, presentación y notas: Boris Rosen Jélomer, CONACULTA, 1993. (Publicado por primera vez en *El Siglo XIX* el 28 de octubre de 1849, p. 533).
- _____. "Los Conventos, la Alameda, la Retreta", en *Obras Completas IV, Crónica de Viajes 1*, compilación, presentación y notas: Boris Rosen Jélomer; prólogo Francisco López Cámara, CONACULTA, 1994.
- Proctor, David. *Strike up the Band*, (Taken from Music of the Sea Proctor, National Maritime Museum, Greenwich, England), <http://worldmilbands.ottawa.com/Milseamus.htm> [13/05/00]
- Programs of Music for Military Band, Part 1*, <http://worldmilbands.ottawa.com/2000/chapter4/Pgr1ra.htm> [30/07/99]
- Prontuario de voces para los movimientos y maniobras de la caballería; desde la instrucción de compañía hasta la de una división. Extractado de la táctica de la misma arma*, México, 1824, reimpreso en la oficina de D. Mariano Ontiveros.
- Ramírez Bohorquez, Everardo, *Efemérides de la Banda de Música del Estado de Oaxaca*, mecanusrito, s.p.i, s.f.
- Ramírez y Sesma, Joaquín. *Colección de decretos, órdenes, y circulares espeditas por los Gobiernos Nacionales de la Federación Mexicana desde le año de 1821 hasta el de 1826 para el arreglo del Ejército de los Estados- Unidos Mexicanos y ordenadas por el Teniente Coronel de Caballería J. R. y S.*, México, 1827, Imprenta a Cargo de Martín Rivera.

Recopilación de las Leyes de los Reynos de las Indias, mandadas imprimir, y publicar por su magestad católica del Rey, Don Carlos II, 4 tomos, Reprod. Facsimilar de la edición de 1681, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973.

Reglamento de la milicia Nacional local del Estado de Guanajuato, decretado por su tercer Congreso Constitucional en 26 de abril de 1831, Guanajuato, México (s.f.).

Reglamento para el ejercicio y maniobras de la infantería aprobado por su alteza serenísima el general presidente. Tomo I. Comprende la instrucción del recluta y la compañía, Ordenanza militar. Tratado cuarto, México, Imprenta de I. Cumplido, Rebeldes número 2, 1854.

Reglamento para el ejercicio y maniobras de la infantería, de orden superior, México, 1821, en la Imprenta Imperial de D. Alejandro Valdés.

Reglamento para la Milicia Cívica del Estado Libre de Zacatecas, Zacatecas 1828, Imprenta del Supremo Gobierno a cargo del C. Pecho Piña.

República Mexicana, Secretaría de Estado y del Despacho de Guerra y Marina. *Reglamento para el ejercicio y maniobras de la caballería*, T. II, México, Secretaría de Guerra y Marina, Talleres del Departamento de Estado Mayor, 1910.

República Mexicana, Secretaría de Guerra y Marina. *Compendio de la Ordenanza General del Ejército, comprende desde las obligaciones del soldado, hasta las del capitán 2º inclusive y las órdenes generales*, Ramón de S. N. Araluce Editor, México-Barcelona, 1903.

Revista Española de Defensa, Nº 146, año 13, abril de 2000. *Cultura, Tradición Musical*, <http://www.mde.es/mde/public/revista/146/pchtm>. [28/03/01]

Reyes, Aurelio de los. "La música para cine mudo en México", en Estrada, Julio. *La música de México*, I. Historia, 4 Periodo Nacionalista (1910 a 1958), UNAM, 1983, pp. 83-117.

_____. *Cine y sociedad en México, 1896-1930, Vol. II, Bajo el cielo de México, (1920-1924)*, Serie Especial, IIE, UNAM, México, 1993.

Riemann Musik Lexikon, Sachteil, B. Schott's Söhne, Mainz, 1967,

Riesgo, Vicente, "Reforma de las orquesta militares", artículos publicados en el periódico *El Orden*. mayo de 1853.

Roa Barcena, José María. *Recuerdos de la Invasión Norteamericana (1846-1848)*, Edición y Prólogo de Antonio Castro Leal, Colección de Escritores Mexicanos Nº 47, t. II 3ª Edición, Ed. Porrúa, 1993.

Robles Cahero, J. A. "Introducción" [a dos documentos sobre la banda del Regimiento de Comercio, Cd. de México, 1807], *Heterofonía*, 116-117, enero-diciembre de 1997, pp. 155-157.

Rodríguez Familiar, José. *Documentos para la Historia; Efemérides Queretanas: Acontecimientos notables en la vida de Querétaro. 1870-1887*. T.I, Imprenta Salesiana, Querétaro, 1973.

Romero, Jesús C. "Biografías de Músicos Mexicanos: José Encarnación Payen", en *Revista Musical Mexicana, Crítica, Técnica, Historia y Folklore*, Dir. Gerónimo Baqueiro Foster, México, D. F., 7 de marzo de 1946, Tomo VI, No. 5, pp. 54-59.

_____. *Durango en la Evolución Musical de México*, Ediciones Guión de América, México, D. F., 1949.

_____. "Galería de músicos mexicanos: ... Arias Navarro, Santiago", en *Carnet Musical*, Publicación Mensual, XELA, Radio Metropolitana, S. A., México, Vol. IV, Nº 11, febrero 1949a, pp. 6-7.

_____. "Galería de músicos mexicanos: Ávila Julio...", en *Carnet Musical*, Publicación Mensual, XELA, Radio Metropolitana, S. A., México, Vol. V, Nº 5, agosto 1949b, pp. 227-229.

_____. "Galería de músicos mexicanos: Arias Apolonio", en *Carnet Musical*, Publicación Mensual, XELA, Radio Metropolitana, S. A., México, año VI, Vol. VI, Nº 2, febrero 1950, pp. 65-66.

_____. "Adelita: Canción Revolucionaria", en *Carnet Musical*, Publicación Mensual, XELA, Radio Metropolitana, S. A., México, año VI, Vol. VII, Nº 1, enero 1951, p. 18.

- _____. "Melquíades Campos", en *Carnet Musical*, Publicación Mensual, XELA, Radio Metropolitana, S. A., México, año VIII, Vol. VIII, N° 7, julio, 1952, pp. 341-344.
- _____. "Isaac Calderón", en *Carnet Musical*, Publicación Mensual, XELA, Radio Metropolitana, S. A., México, año VIII, Vol. VIII, N° 12, diciembre, 1952a, pp. 560-561.
- _____. "Galería de músicos mexicanos: Corona, Jesús", en *Carnet Musical*, Publicación Mensual, XELA, Radio Metropolitana, S. A., México, año IX, Vol. XX, N° 9, septiembre 1953, p. 414.
- _____. "La Banda de Estado Mayor, su historia sucinta", en *Carnet Musical*, Publicación Mensual, XELA, Radio Metropolitana, S. A., México, año VIII, Vol. XIX, noviembre, 1953a, pp. 521-522.
- _____. "La última actuación de Nunó en México", en *Carnet Musical*, Publicación Mensual, XELA, Radio Metropolitana, S. A., México, año IX, Vol. X, N° 12, diciembre 1954, pp. 561-563.
- _____. "El Segundo Himno Nacional Mexicano", en *Carnet Musical*, Publicación Mensual, XELA, Radio Metropolitana, S. A., México, año X, Vol. X, N° 128, octubre 1955, pp. 478-479.
- _____. "Un Brillante Concurso de Canciones Mexicanas", en *Carnet Musical*, Publicación Mensual, XELA, Radio Metropolitana, S. A., México, año XI, Vol. XI, N° 135, mayo 1956, pp. 238-240.
- _____. "El segundo Himno Nacional", en *Carnet Musical*, Publicación Mensual, XELA, Radio Metropolitana, S. A., México, año XII, Vol. XIV, N° 162, agosto 1958, pp. 387-389.
- _____. *La música en Zacatecas y los músicos zacatecanos*, UNAM, 1963,.
- Romero, Raúl. "Música tradicional y popular" en *La música en el Perú*. Obra editada por el Patronato Popular y Porvenir Promúsica Clásica, Lima, Perú, 1a. Reimpresión, 1988, pp. 215-284.
- Rubluo, Luis. *El compositor Abundio Martínez*, Secretaria del Desarrollo Económico y Social, Dpto de Acción Cultural, Colección Toltecatl, 1, Pachuca, 1976.
- Ruiz Torres, Rafael Antonio, *Apuntes para una historia de las bandas en México*, Tesis para optar por el grado de licenciado en Etnohistoria, ENAH, 1997.
- Sachs, Curt. *The History of Musical Instruments*, W.W. Norton & Company, New York-London, 1940.
- Salas, Alberto M. *Las armas de la conquista de América*, Colección 5° Centenario, Editorial Plus Ultra, 2ª Ed. Buenos Aires, 1984
- Salazar, Adolfo. "Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes", en *Nuestra Música, Revista Trimestral editada en México*, Suplemento No. 6, Año IV, Num. 16, oct., 1949, México, D. F., p. 319.
- Saldívar, Gabriel. *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía, (1650-1900)*, T.I, CONACULTA, CENIDIM, 1991.
- _____. *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía, (1901-1940)*, T.II, CONACULTA, CENIDIM, 1991.
- _____. *Historia de la música en México*, serie Varía Invención, El Nigromante, editorial Gernika, SEP, 1987.
- Sánchez Castro, Alejandro Dr. *Biografía de Margarito Damián Vargas, inspirador compositor guerrerense*, SEP, Talleres Gráficos No. 2, México, D. F., 1949.
- Sánchez de Tagle, Esteban. *Los dueños de la calle, una historia de la vía pública en la época colonial*, Serie Arte y Cultura, INAH, 1997.
- Sánchez Menchero, Laura (coordinación); Blanca E. Gutiérrez Grageda (edición). *Colima piel de tiempo y luz* Archivo Histórico del Municipio de Colima. Edición bajo los auspicios del Gob. del Estado de Colima y del H. Ayuntamiento de Colima, Colima, 1994.
- Santamaría, Francisco, *Antología folklórica y musical de Tabasco*, (arreglo y estudio musical de Gerónimo Baqueiro Foster), Villahermosa, Tabasco, 1952.
- Schauvilege, Kris; Lean de Smedt. "The Bands of the French Legión", en *Historical Notes*, <http://worldmilbands.ottawa.com/2000/chapter11/F.Legion.html> [30/07/99]

- Secretaría de Guerra y Marina. *Recopilación de circulares expedidas durante el año de 1912-1925. (faltan 1917-1918)*. Edición oficial hecha bajo la dirección del C. Gral. Lic. David Carrillo, jefe del Dpto. de Justicia, Archivo y Biblioteca. Talleres Gráficos de la Nación, México, 1925.
- _____. *Recopilación de circulares expedidas durante los años de 1914-1918*. Talleres Gráficos de la Nación, México, D. F.
- _____. *Reglamento para las escuelas de bandas militares, Expedido en cumplimiento de lo prevenido en el artículo 27 del Decreto de Organización, de 25 de junio de 1897*. México, Imprenta del Gobierno en el Ex-Arzobispado, 1899.
- Secretaría de la Defensa Nacional, *Historia Documental de la Intervención Francesa en México y el denominado Segundo Imperio*, recopilación, notas y comentarios del general Jesús de León Toral, México, D. F., SEDENA, Departamento de Archivo, Correspondencia e Historia, Comisión de Historia Militar, 1967.
- Semprúm, José; Alfonso Bullón de Mendoza. *El ejército realista en la Independencia americana*, Ed. MAPFRE, Madrid, 1992.
- Simonett, Helena. "Strike up the Tambora: A Social History of Sinaloa Band Music" en *Latin American Music Review*, Vol. 20, N° 1, Spring/Summer, 1999, pp. 59-104.
- Stanford, Thomas. "La música popular de México", en Estrada, Julio. *La música de México*, I. Historia, 5 Período Contemporáneo (1958 a 1980), UNAM, 1983, pp. 9-78
- Stephen, Wilhem Colonel. *The "Grosser Zapfenstreich", Historical Notes*, <http://worldmilbands.ottawa.com/2000/chapter13/zapfen.htm> [31/07/99]
- Stevenson, Robert. *Music in Mexico: a historical survey*, Thomas Y. Crowell Company, New York, 1952.
- Stohaugh, Helen. *La música en la novela mexicana de 1810 a 1910*, Tesis para obtener el grado de Doctora en Letras, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1952.
- Storm Roberts, J. *El toque latino: el impacto de la música latinoamericana en los Estados Unidos*, Edamex, México, 1982.
- Tarifas de los haberes líquidos mensuales que corresponden a todas las clases pertenecientes al ramo de Guerra*, México, Impreso por J. M. Lara, calle de la Palma número 4, 1840.
- Tavera Alfaro, Xavier. *Morelia en la época de la república restaurada (1867-1876)*, 2 V, Instituto Michoacano de Cultura, COLMICH, Morelia, Mich, 1988.
- Taylor, Lawrence. *La gran aventura en México: el papel de los voluntarios extranjeros en los ejércitos revolucionarios mexicanos, 1910-1925*, 2 v., Serie regiones, CONACULTA, México, 1993.
- Tenorio Trillo, Mauricio. *Artilugio de la Nación Moderna, México en las Exposiciones Universales, 1880-1830*, Sección de Obras de Historia, FCE., México, 1998).
- The New Grove Dictionary of America Music*, 5 v., Edited by H. Wiley Hitchcock and Stanley Sadie, Mac Millan Press Limited, London, Groves Dictionaries of Music, Inc, New York, 1986.
- Thomson, Guy P. C. "Bulwarks of Patriotic Liberalismo: the National Guard, Philharmonic Corps and Patriotic Juntas in Mexico, 1847-88", en *Journal of Latin American Studies*, Vol. 22, Part I, February 1990, pp. 31-68.
- _____. *Puebla de los Angeles: Industry and Society in a Mexican City, 1700-1850*, Westview Press, Dellplain, Latin American Studies, N° 25, San Fco., London, 1989.
- _____. "The Ceremonial and Political Roles of Village Bands, 1846-1974", en Beezley, William T; Chery Englisch Martin; William French, *Rituals of Rule, rituals of Resitence: Public Celebrations and popular Culture in Mexico*, S. R. Books, Wilimington, Delaware, 1994, pp. 307-342.
- Toeche-Mittler, Joachim, *The German Army Collection*, <http://worldmilbands.ottawa.com/2000/chapter2/germarch.htm> [30/07/99]
- Torrea, Juan Manuel Gral. *La Banda de Música del 8o. Regimiento de Caballería, Estado Mayor 1892-1942*. Conferencia leída en la Unión Racionalista-Rama Mexicana, el 25 de abril, S.p.i., México, D. F., abril 1945.

- Trabajos Técnicos del Primer Congreso Nacional de Música y reseña de los concursos musicales organizados por la Comisión Permanente bajo el patrocinio de la Universidad Nacional y el Universal*, Talleres Gráficos de la Nación, México, junio de 1928.
- Urquiza L, Francisco. *Recuerdo que..., episodios de la Revolución*, Publicaciones Mundiales, S. A., segunda Edición, México, 1947.
- _____. "Tropa vieja", en *La novela de la Revolución Mexicana*, T. II. Ed. Aguilar, Colección Obras Eternas, México, 1971.
- Valadés, José C. *Rafael Buelna: Las Caballerías de la Revolución*. Crónica General de México/Leega-Júcar, México, 1984.
- Vargas Martínez, Ubaldo. *Morelos, siervo de la Nación*, Col. Sépan Cuantos... N° 53, Ed. Porrúa, México, 1985.
- Vázquez Valle, Irene. "Apuntes para documentar los inicios de la reproducción en serie de la música y sus repercusiones en el ámbito popular mexicana", en *Sociedad Mexicana de Musicología: Memoria del 1er. Congreso*, Cd. Victoria, Tamaulipas, 1985, pp. 106-120.
- Vázquez, Nabor. "Breve Historia de las Bandas de Música en México", en *Orientación Musical, Órgano del Ateneo Musical Mexicano*, México, Vol. III, 1943, julio, N° 25; agosto, N° 26; septiembre, N° 27; noviembre, N° 29; diciembre, N° 30; 1944, enero, N° 31; marzo, N° 33; Vol. IV, julio, N° 37; agosto, N° 38.
- Vega Juanino, Josefa. *La institución militar en Michoacán en el último cuarto del siglo XVIII*, COLMICH, Gobierno del estado de Michoacán, Guadalajara, Jal., 1986.
- Velázquez, Marco. "Las bandas de música en la Revolución", en *Polvos de Olvido, Cultura y Revolución*, UAM-CONCULTA, 1993, pp. 349-378.
- Villalobos Ríos, Eliseo. "Datos históricos de las bandas de Música en Tehuantepec" en *Tehuantepec 1891-1991, un siglo de fé*, Comisión de historia de la Diócesis de Tehuantepec pp. 197-209.
- Visccher, Albert de, Edit. *Instrumentos musicales*, Ediciones Daimon, Manuel Tamyó, Barcelona, 1986.
- Wekcman, Luis. *La herencia medieval de México*, 2ª Ed. Revisada, F.C.E., COLMEX, México, 1994.
- Whitwell, David. *The History and Literature of the Wind Band and Wind Ensemble, Vol. I, The wind band and wind ensemble before 1500*, Winds, Northridge, California, 1982
- _____. *The History and Literature of the Wind Band and Wind Ensemble, Vol. II, The Renaissance wind band and wind ensemble*, Winds, Northridge, California, 1983
- _____. *The History and Literature of the Wind Band and Wind Ensemble, Vol. III, The Baroque wind band and wind ensemble*, Winds, Northridge, California, 1983
- _____. *The History and Literature of the Wind Band and Wind Ensemble v. IV, The Wind Band and Wind Ensemble of the Classic Period (1750-1800)*, Winds, Northridge, California, 1983.
- _____. *The History and Literature of the Wind Band and Wind Ensemble v. V, The 19th Century Wind Band and Wind Ensemble in Western Europe*, Winds, Northridge, California, 1984.

ÍNDICE DE GRABACIONES

CD 1

- CD1-1. "Air des Janissaires". L'Ensamble de l'Armée de la République Turque, Direction: Kudsi Erguner. *Les Janissaires, Musique Martiale de l'Empire Otoman*, B6738, CD, pista 4. Tiempo: 5: 13. p. 13.
- CD1-2. "Prière des Janissaires". L'Ensamble de l'Armée de la République Turque, Direction: Kudsi Erguner. *Les Janissaires, Musique Martiale de l'Empire Otoman*, B6738, CD, pista 9. Tiempo 3: 57. p. 14.
- CD1-3. "Ceremonial des Janissaires". "Eiçi Peshrevi, "Rest Kar", "Air des Mehters". L'Ensamble de l'Armée de la République Turque, Direction: Kudsi Erguner. *Les Janissaires, Musique Martiale de l'Empire Otoman*, B6738, CD, pista 1. Tiempo 6: 05. p. 16.
- CD1-4. "Marcha turca" de las "Ruinas de Atenas". Ludwig van Beethoven. Houston Symphony. *World's Gratests Marches*, Proarte, CDM 821, CD, pista 7. Tiempo 1: 46. p. 18.
- CD1-5. "La Marche des Dragons du Roi". dir Jean: Françoise Paillard, *Trompes de Cavalerie, Trompes de Chasse, Hautbois 4 Tambours pour la Grand Ecurie à Versailles*. J. B. Lully & A. Philidor 1'Aîne. Graveure Universelle Erato Stereo STU 70410. LP. Face 1 pista 2. Tiempo 1: 40. p. 23
- CD1-6. "Marche du regiment du Roi, faite par M. de Lully l'an 1670". dir Jean: Françoise Paillard, *Trompes de Cavalerie, Trompes de Chasse, Hautbois 4 Tambours pour la Grand Ecurie à Versailles*. J. B. Lully & A. Philidor 1'Aîne. Graveure Universelle Erato Stereo STU 70410. LP. Face 1, pista 2. Tiempo 3:20, p. 23
- CD1-7. "Gavotte des festins"; "Les echoes de Jupiter", Philidor. dir Jean: Françoise Paillard, *Trompes de Cavalerie, Trompes de Chasse, Hautbois 4 Tambours pour la Grand Ecurie à Versailles*. J. B. Lully & A. Philidor 1'Aîne. Graveure Universelle Erato Stereo STU 70410. LP. Face 1, pista 1. Tiempo. 1:39. p. 24.
- CD1-8. "Marches de Fusilliez faite par Mr. de Lully avec l'air des hautbois fait par Mr. Martin Hotteterre", Philidor. dir Jean: Françoise Paillard, *Trompes de Cavalerie, Trompes de Chasse, Hautbois 4 Tambours pour la Grand Ecurie à Versailles*. J. B. Lully & A. Philidor 1'Aîne. Graveure Universelle Erato Stereo STU 70410. LP. Face 2. Tiempo 1:39, p. 25.
- CD1-9 "German N° 69", ejecutada por Middlesex County Volunteers, Fifes & Drums del CD *Military Music from the Age of Reason*, archivo MP3 en <http://mcvfifesanddrums.org/mcvmilitary.html>. Tiempo, 1: 14, p. 28 [12/11/02]
- CD1-10 "Marcha Granadera", archivo MP3 en <http://www.himnonacional.org/index.html>. Tiempo 0: 44, p. 30 [12/11/02]
- CD1-11 "Himno de Riego", archivo MP3 en http://www.oronzo.com/world_war_2_mp3.html. Tiempo 1: 41, p. 30 [12/11/02]
- CD1-12. "Lilliburlero" (Trad. Mr. Kenny). Band of the Royal Corps of Transport, director of music: Major T. A. Kenny RCT. *Best of Brass*, Fionmace Ltd., CDSR125, CD 2, pista 12. Tiempo 2: 52, p.33.

CD2

- CD2-1. "Marche militaire en Fa" (1791), Charles-Simon Catel (1773-1830). Musique des Gardiens de la Paix, dir. Desiré Dondeye. *Anthologie de la Musique Française pour Harmonie Militaire. Vol 1 De la Révolution a la Monarchie de Juillet*, Erato Documents, 5113 70259, Graveure Universelle, LP; Face 1 plata 3. Tiempo 2:46. p. 35.
- CD2-2. "Bombadon-Marsch", J Heinrich Saro, Ignaz Brüll, Berlin Radio Symphony Orchestra, dir. Caspar Richter. *Great Classical Marches*, Laser Light Digital, 15 510 CD, pista 8. Tiempo 3:39, p. 40.
- CD2-3. "Pere de la Victoire" (1888), Gustave Lois Gagne, Eastman Wind Ensemble, dir Frederick Fennel *Hand Across the Sea, Marches from around the World*, Mercury Living Presence 434 334-2 MM, ADD, PO 924.CD, pista 2. Tiempo 4:48, p. 43.
- CD2-4. "Alte Kamaraden". Karl Tieke, Eastman Wind Ensemble, dir. Frederick Fennel. *Hand Across the Sea, Marches from around the World*, Mercury Living Presence, 434 334-2 MM, ADD, PO 924. CD, pista 4. Tiempo 4: 34. p. 45.
- CD2-5. "Preussens Gloria". G. Piefke, K. Barthel. *International March Parade, Marching Brass*, World Famous Masterpieces, OMS Productions, DM-2-1044, CD, pista 13. Tiempo, 4:07 p. 45.

- CD2-6. "Erzherzog Albrecht March". Karl Kamzak *International March Parade, Marching Brass*, World Famous Masterpieces, OMS Productions, DM-2-1044, CD, pista 11. Tiempo 3:16, p. 48.
- CD2-7. "Yankee Doodle". Traditional. The Old Bethpage Brass Band. *The Civil War, traditional American Songs and Instrumental music featured in the film by Ken Burns*, Original Soundtrack Recording, Elektra Nonesuch, 9 79256-2. CD, pista 19. Tiempo 0: 39, p. 51.
- CD2-8. "Dixie/ Bonnie Blue Flag". By Daniel Decatur Emmett., The New American Brass Band. *The Civil War, traditional American Songs and Instrumental music featured in the film by Ken Burns*, Original Soundtrack Recording, Elektra Nonesuch, 9 79256-2. CD, pista 6 Tiempo 1: 55, p. 52.
- CD2-9. "Palmyra Schottische", Rowllathen, The New American Brass Band. *The Civil War, traditional American Songs and Instrumental music featured in the film by Ken Burns*, Original Soundtrack Recording, Elektra Nonesuch, 9 79256-2. CD, pista 20. Tiempo 3: 08, p. 52.
- CD2-10. "Fantasia on British Sea Songs" (Trad. Mr. Wool). Arranged by D. Wright, Performed by the Welwyn Garden City Band (Anchors Weighed; The Saucy Arethusa, Tom Bowling; Jack's the Lad-Hornpipe; See the Conquering Hero comes; Rule Britannia). *Best of Brass CDSR125*, CD1; pista 7. Tiempo 8:15, p. 54.
- CD2-11. "Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes qui sont illustrés au service de la nation française". Antonin Reicha (1770-1836), Musique des Gardiens de la Paix, dir. Desiré Dondeye. *Anthologie de la Musique Française pour Harmonie Militaire. Vol 1 De la Révolution a la Monarchie de Juillet*, Erato Documents, 5113 70259, Grauvre Universelle, LP. Face 1, pista 3. Tiempo 2: 21. p. 57.
- CD2-12. "L'Offrande á la Liberté", arrangement F. J. Gossec (1793). Musique des Gardiens de la Paix, dir. Desiré Dondeye. *Anthologie de la Musique Française pour Harmonie Militaire. Vol 1 De la Révolution a la Monarchie de Juillet*, Erato Documents, 5113 70259, Grauvre Universelle, LP. Face 1, pista 4. Tiempo 3: 19, p. 63.
- CD2-13. "La Victoria de Wellington". Ludwig van Beethoven, London Symphony Orchestra, dir. Antal Dorati. *Wellington's Victory*, Mercury, Living Presence, Sound Series, LPS, 5000 A, LP, lado A. Tiempo 14: 52, p.63.
- CD2-14. "March Militaire". Franz Schubert *International March Parade, Marching Brass*, World Famous Masterpieces, GMS Productions, DM-2-1044, CD, pista 10. Tiempo, 5: 36, p. 64.
- CD2-15. "Under the Double Eagle", Wagner, Orf Symphonic Band *World Greatest Marches Proarte*, CDM 821. CD, pista 13. Tiempo 3:53. p. 65.
- CD2-16. "Radetzky March", Johann. Strauss. *International March Parade, Marching Brass* World Famous Masterpieces, OMS Productions, DM-2-1044, CD, pista 6. Tiempo 2:31, p. 65.

CD3

- CD3-1. "Marcha Zaragoza", Banda Municipal de Puebla, dir. Marcial Morales García. *Serie México Musical; Puebla, Homenaje en el Centenario del 5 de Mayo, 1862-1962*. Disco LP, 33 rpm, Lado 2, pista 5, Tiempo 4: 04, p. 130 y p. 162.
- CD3-2 "Le Boudin", Marine Band, DC, http://www.oronzo.com/world_war_2_mp3.html. Archivo MP3, Tiempo 2: 33, p. 170.
- CD3-3. "Canto a la Bandera". Banda Sinfónica de la Secretaria de Marina. *Símbolos Patrios*, elaborado en la Dirección General de Materiales y Métodos Educativos de la Subsecretaria de Educación Básica y Normal SEP-SG, Casete, Lado B, pista 6. Tiempo 4: 01, p. 189.
- CD3-4 "Diana Antigua". Banda de Música de la Brigada de Infantería y Banda de Guerra del Cuerpo de Guardias Presidenciales bajo la dirección del Maestro Guillermo Estrello. *Himno Nacional Mexicano*, Orfeón LP-12492, Disco LP, 33 rpm. lado A, pista 4. Tiempo 5: 35, p. 191.
- CD3-5 "Marcha Dragona". Banda de Música de la Brigada de Infantería y Banda de Guerra del Cuerpo de Guardias Presidenciales bajo la dirección del Maestro Guillermo Estrello. *Himno Nacional Mexicano*, Orfeón LP-12492, Disco LP, 33 rpm lado B, pista 3. Tiempo 2:01, p. 199.
- CD3-6 "Ecos de México". Clemente Aguirre, Banda de Música de la Brigada de Infantería y Banda de Guerra del Cuerpo de Guardias Presidenciales bajo la dirección del Maestro Guillermo Estrello. *Himno Nacional Mexicano*, Orfeón LP-12492, Disco LP, 33 rpm. lado A, pista 3. Tiempo. 5: 36, p.199.

- CD3-7 “Estado Mayor”. Nabor Vázquez, Banda de Música de la 2ª Brigada de Infantería. *Coros y Bandas del Ejército Mexicano, Música y Canciones Tradicionales Mexicana y Música Clásica interpretadas por el personal del Ejército Mexicano*, SEDENA, 4 discos, LP 2, 33 rpm, lado A pista 3 Tiempo 3: 35, p. 205.
- CD3-8 “El Cuarto Poder”. Velino M. Preza. Banda de Artillería, dir. Cap. 1º Amador Pérez Torres. *Marchas Mexicanas*, Musart 221 ED 221, Disco LP, 33 rpm, lado 2, pista 3. Tiempo 2: 49, p. 208.
- CD3-9 “Aires Nacionales”. (arr. Rafael Galindo) Orquesta Internacional, dir. Eduardo Vigil Robles grabado en 1929, *Aires Nacionales, Grabaciones Históricas de 19060 1952*, Archivo Histórico Testimonial, DGCP, AMEFT-44-02, CD, pista 14. Tiempo 8: 51, p. 209.
- CD3-10 “Aires Nacionales Mexicanos”. (Dir. Ricardo Pacheco). Banda de Artillería, grabado en 1906. Dir. Ricardo Pacheco. *Aires Nacionales Grabaciones Históricas de 1906 a 1952*. Archivo Histórico Testimonial, DGCP, AMEFT-44-, CD, pista 1. Tiempo 5: 31, p. 223.
- CD3-11 “Un circo de Barrio” (cuadro de costumbres). Robles y Robinson con la Banda de Artillería de México Mx 13 545, grabado en septiembre 1909. *Abrego y Picazo & Robles y Robinson, Música del 900*, AMEF-T221H, Archivo Histórico Tradicional, Disco LP, 33 rpm, lado B, pista 5. Tiempo 2: 48, p.223
- CD3-12 “Corrida de Toros por Gaona” (descriptivo) Robles y Robinson con la Banda de Artillería de México, Mx 13547, grabado en septiembre 1909. *Abrego y Picazo & Robles y Robinson, Música del 900*, AMEF-T221H, Archivo Histórico Tradicional, Disco LP, 33 rpm, lado B, pista 6. Tiempo 3: 07, p. 223.
- CD3-13 “Bendición de un Santo” (cuadro de costumbres), Robles y Robinson con la Banda de Artillería de México, Mx 13546, grabado en septiembre 1909. *Abrego y Picazo & Robles y Robinson, Música del 900*, AMEF-T-22 1H, Archivo Histórico Tradicional, Disco LP, 33 rpm, lado B, pista 7. Tiempo 2.48, p. 223.
- CD3-14 “Marcha Zacatecas” [Genaro Codina] Banda Sinfónica de la Secretaria de Marina. *Símbolos Patrios*. elaborado en la Dirección General de Materiales y Métodos Educativos de la Subsecretaria de Educación Básica y Normal SEP-SG, Casete, lado R, pista 10. Tiempo 4: 50, p. 229.
- CD3-15 “Gaona”, Ricardo Pacheco. Banda de Artillería de México, dir. Ricardo Pacheco> *Pasodobles del Viejo Toreo*, Centro de Estudios Taurinos de México, AMEF-T-221-C, Disco LP 33 rpm, lado 8, pista. Tiempo 2: 52, p. 229.

CD4

- CD4-1. “General Calles”, marcha, Juan Vázquez, Banda Internacional, dir. Nathaniel Silkret grabado en 1925. *Aires Nacionales, Grabaciones Históricas de 1906 a 1952* Archivo Histórico Testimonial, DGCP, AMEFT-44-02, CD, pista 4. Tiempo 3:15, p. 235.
- CD4-2 “Presidente Ortiz Rubio”, marcha, Francisco Bustamante, Banda Rosas. *Aires Nacionales, Grabaciones Históricas de 1906 a 1952* Archivo Histórico Testimonial, DGCP, AMEFT-44-02, CD, pista 13. Tiempo 3: 06, p. 235.
- CD4-3. “Danza del Venado”, *Música Indígena del Noroeste*, No. 5, Museo Nacional de Antropología, INAH-SEP, MNA-05 (1704-1334), Disco LP, 33 rpm, lado A, pista 3. Tiempo 2: 50, p. 239.
- CD4-4. “Tierra Blanca”, Próspero Caballero, Banda de Artillería, dir. Cap. 1º Amador Pérez Torres. *Marchas Mexicanas*, Musart 221 ED 221, Disco LP, 33 rpm, lado B, pista 2. Tiempo 2: 56, p. 245.
- CD4-5 “Aires Mexicanos”, arreglo de Melquiades Campos, Banda de Música de la Brigada de Infantería y Banda de Guerra del Cuerpo de Guardias Presidenciales bajo la dirección del Maestro Guillermo Estrello. *Himno Nacional Mexicano*, Orfeón, Disco LP-12-492 33 rpm lado B, pista 4. Tiempo 10: 58, p. 260.
- CD4-6. “Lindas Mexicanas”, Velino M. Preza. Banda de Artillería, dir. Cap. 1º Amador Pérez Torres. *Marchas Mexicanas*, Musart 221 ED 221, Disco LP, 33 rpm lado B, pista 2. Tiempo 2: 48, p. 265.
- CD4-7. “Defensa Nacional”, Estanislao García Espinosa, Banda de Música de la Brigada de Infantería y Banda de Guerra del Cuerpo de Guardias Presidenciales bajo la dirección del Maestro Guillermo Estrello. *Himno Nacional Mexicano*, Orfeón, Disco LP-12492. 33 rpm. lado A, pista 5. Tiempo 5:07, p. 268.
- CD4-8. “[General] Mariel”. [Conrado Mejía] Banda Sinfónica de la Secretaria de Marina. *Símbolos Patrios*, elaborado en la Dirección General de Materiales y Métodos Educativos de la Subsecretaria de Educación Básica y Normal SEP-SG, Casete, lado B, pisa 9. Tiempo 4:12, p. 269.