



Universidad Autónoma de Zacatecas
«Francisco García Salinas»

Unidad Académica de Docencia Superior
Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas

**La pertinencia de las bandas de música. El caso de la
Banda de Música de Tlaltenango, Zacatecas**

Que para obtener el grado de
Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas

Presenta
Aldo López Valle

Director de tesis
David Eduardo Rivera Salinas

Zacatecas, Zacatecas, noviembre de 2025

Agradecimientos

Agradezco a la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas en la orientación de Desarrollo Humano y Cultura, la Unidad Académica de Docencia Superior y la Universidad Autónoma de Zacatecas por las facilidades académicas y administrativas otorgadas durante mi formación; asimismo, hago patente mi gratitud a la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación por el apoyo económico brindado durante mis estudios.

Plasmados los agradecimientos «estrictamente obligatorios», procedo a reconocer a quienes hicieron posible —directa o indirectamente— la culminación de esta etapa tan enriquecedora que enmarcó la elaboración de este trabajo. En primer lugar, quiero expresar mi más profunda gratitud al profesor David Eduardo Rivera Salinas, quien en todo momento me ofreció una orientación sabia y empática que volvió más amena la experiencia de incursionar en el aciago mundo del posgrado. A continuación, me gustaría manifestar mi sincero aprecio por cada uno de mis compañeros de generación, responsables de volver interesante cada seminario con sus aportes y convertir el salón de clases en un espacio cordial.

Por otro lado, no es exagerado afirmar que los mejores momentos de los últimos dos años los compartí con Andrés, Claudia, Kimberly, Melanie, Quetzal y Sara, reciban todos ellos estas palabras como símbolo de mi incondicional afecto. De complementaria manera, reconozco a cada una de las personas que me han acompañado a lo largo de mi vida: Alex, Cinthia, Laila, Mabel, Nikté, Paulina, Sayuri, Vane, Víctor, etcétera, este espacio no basta para citarlos y agradecerles a todos.

Es imprescindible hacer patente mi absoluta gratitud a cada una de las personas que hicieron posible la realización de este trabajo: a los señores Lauro Velázquez, Pedro de León Sánchez, Nicolás Castañeda, Ernesto Luna y Luis Valle, por compartir sus vivencias e impresiones de la Banda de Tlaltenango; a la maestra Bety Márquez, por su enérgica ayuda y auténtico entusiasmo por este trabajo; por último, a Lucero García, Ramiro Arteaga, Marco Tovar y el Archivo Histórico Municipal de Tlaltenango, por proporcionar el material bibliográfico y fotográfico que enriqueció el resultado final.

Finalmente, quiero agradecer a cada uno de los miembros de mi familia, el soporte que no me dejó claudicar y me motivó a seguir adelante; en específico, a mis padres —Paly y Aldo— les doy las gracias por su guía, apoyo y comprensión en cada uno de los pasos que decido dar, sin ellos nada de lo mucho o poco que he logrado jamás hubiera sido posible. Los quiero y respeto mucho.

Dedicatoria

Al pueblo de Tlaltenango, cuya historia es fundamental para comprender la cultura del estado de Zacatecas.

A la familia Valle, cuyo legado musical aún resuena en múltiples latitudes locales, nacionales e internacionales. Es un honor pertenecer a este clan que enriqueció el panorama musical de Zacatecas como pocos han podido hacerlo.

A mis padres, Paly y Aldo, por todo. Las palabras no alcanzan para agradecer todo lo que han hecho por mí.

Índice

Introducción.....	1
Antecedentes.....	1
Planteamiento del problema.....	4
Justificación.....	4
Marco teórico.....	4
Objetivos.....	7
General.....	7
Específico.....	7
Hipótesis.....	7
Capítulo I. Cultura y música.....	8
Los vaivenes del concepto de cultura.....	8
Identidad cultural.....	15
La cuestión de la música culta y la música popular.....	17
El caso de México.....	22
Capítulo II. Síntesis histórica de las bandas de música.....	27
Orígenes y evolución de las bandas de música.....	27
Las bandas de música en México.....	30
Capítulo III. Diseño metodológico.....	39
Objetivos.....	40
General.....	40
Específicos.....	40
Instrumento.....	40
Capítulo IV. La Banda de Música de Tlaltenango.....	41
Trascendencia y legado.....	41
Orígenes.....	46
Formación musical.....	52
Presentaciones.....	58
Repertorio.....	65
Conclusiones.....	70
Referencias.....	72
Anexos.....	78

Resumen. Las bandas de música son un fenómeno artístico de gran resonancia en distintas latitudes del mundo hispanohablante. Su presencia en un elevado y variopinto número de manifestaciones culturales ha coadyuvado a enriquecer el panorama musical de las regiones que las acogen, al tiempo que democratizan la educación musical en espacios privados de tal prerrogativa. El caso de la Banda de Música de Tlaltenango es un caso paradigmático de la pertinencia social y cultural de ese tipo de agrupaciones, ya que —como se expondrá en el presente trabajo— revolucionó la dinámica cultural de la localidad por medio de una divulgación musical sin precedentes, una extensiva formación musical y la apertura de mayores posibilidades de desarrollo personal para los integrantes dirigidos por el maestro Ignacio Valle Medina. Con base en la recopilación de testimonios e investigación archivística, este texto pretende desentrañar los pormenores que convirtieron a la Banda de Música de Tlaltenango en uno de los grupos más importantes en el estado de Zacatecas, a fin de demostrar la vigencia social y cultural de estos conjuntos en la coyuntura actual.

Palabras clave: bandas de música, cultura popular, tradición, enseñanza musical.

Abstract. Wind bands are an artistic phenomenon with great resonance in different parts of the Spanish-speaking world. Their presence in a large and varied number of cultural events has helped to enrich the musical landscape of the regions that host them, while democratizing music education in spaces deprived of this privilege. The case of the Tlaltenango Music Band is a prime example of the social and cultural relevance of such groups, since—as will be explained in this thesis—it revolutionized the cultural dynamics of the town through unprecedented musical dissemination, extensive musical training, and the opening up of greater possibilities for personal development for its members, led by its director, Ignacio Valle Medina. Based on collected testimonies and archival research, this text aims to unravel the details that made the Tlaltenango Music Band one of the most important groups in the state of Zacatecas, in order to demonstrate the social and cultural relevance of these ensembles in the current context.

Key words: wind bands, popular culture, tradition, music education.

Introducción

Antecedentes

La música es testigo primario y protagonista inherente de la evolución social y cultural que atraviesa y conforma a todo grupo humano. Su privilegiada posición ha estado supeditada al estrecho vínculo que mantiene con los distintos estratos de la sociedad, desde las clases populares hasta los poderes políticos, económicos o religiosos, los cuales le imprimen características particulares y diferenciadas —conforme a ideologías, valores o costumbres— que evidencian y profundizan las divergencias entre una y otra esfera, a la par que enriquecen el patrimonio cultural de su contraparte por medio de un intercambio en ocasiones desigual. Así, la música se ve inmersa en un complejo entramado de relaciones socioculturales que la fragmentan y definen a conveniencia en dos grandes grupos difusos: la música culta y la música popular.

La relación que comparten ambas categorías puede entenderse como una de subordinación que se sustenta en las peculiaridades otorgadas a cada una. En ese sentido, la música popular se asocia con el ocio y los entretenimientos mundanos, mientras que la música culta se valora «más rica y moralmente superior» (Medrano, 2021:35). En consecuencia, se ha intentado delimitar una tajante frontera entre ellas en concordancia con esas disparidades aparentes; no obstante, tal división es deficiente, pues se distingue una constante y acentuada interacción en la que la música culta nutre a las expresiones populares al tiempo que avanzan en los espacios cultos. De ello derivan formas musicales únicas que devienen en la gradual constitución de una identidad que se percibe como un patrimonio propio y común.

Dada su composición social y evolución histórica, México representa un ejemplo paradigmático de lo esbozado. En las culturas prehispánicas, la música adquirió un fuerte significado místico, simbólico y filosófico al estar asociada a un origen divino, de esa manera se posicionó en el centro de la vida religiosa y, por ende, social. El estrecho nexo de la música con la religión fomentó el desarrollo de una gran sensibilidad y creatividad artística, aunadas a una notable capacidad técnica, que se expandió más allá de las altas

jerarquías hasta permear en las clases inferiores (Marroquín, 2004). Tras la conquista, los nuevos evangelizadores reconocieron en la susceptibilidad de los nativos a las expresiones artísticas un medio que facilitaría la difusión y conversión a la fe católica; así pues, la Iglesia consintió la convivencia de algunos ritmos y danzas heredados de la era precortesiana con las tradiciones medievales y renacentistas inculcadas a los naturales a fin de hacerlos partícipes de los servicios litúrgicos (Tello, 1995). Con la instauración del virreinato, la Nueva España se tornó en un polo migratorio de importante atracción que hizo confluír a peninsulares, indígenas y esclavos de origen africano junto con sus respectivos rasgos culturales, lo que propició el nacimiento de manifestaciones artísticas (por ejemplo, los jarabes) que se enclavaron en los sectores populares; sin embargo, las élites religiosas y políticas denostaron los emergentes géneros e impulsaron sin éxito su censura (Díaz-Santana, 2021; Medrano, 2021).

Posteriormente, en el marco de la descolonización y la formación nacional del siglo XIX, la incipiente clase política mexicana recurrió a la música con la intención de establecer principios de identidad comunes y alejarse de la herencia colonial, de ese modo comenzó un lento proceso de reivindicación de las expresiones musicales populares que se nutrió de la llegada desde Europa de nuevos estilos y músicos (Tello, 2004). Por consiguiente, la música mexicana decimonónica encontró un referente en las tendencias extranjeras (valeses, polkas, zarzuelas) y se impregnó de una ideología nacionalista sustentada en un inicio en las conmemoraciones cívicas y la figura del héroe.

La corriente nacionalista se refinó hasta alcanzar su mayor esplendor en la primera mitad del siglo XX, incitada por músicos que abogaban por «ennoblecir la música de su patria dándole forma artística, revistiéndola con el ropaje de la polifonía y conservando amorosamente las melodías populares que son la expresión del alma nacional» (Ponce, 1912, citado por Barrón, 2014:30). Con todo, tales esfuerzos enfrentaron la reticencia de la alta sociedad del país que juzgaba todo intento de promover la música popular como una «desviación a la vulgaridad» (Chávez, 1952, citado por Barrón, 2014:31); por esa razón, los modelos europeos de instrucción e interpretación musical siguieron vinculados al buen gusto, perpetuando la dicotomía entre la música culta y la popular.

En el caso de Zacatecas es posible advertir una evolución musical próspera y paralela a la del país. Díaz-Santana (2018) documenta que la abundancia argentífera de la comarca atrajo desde su concepción a numerosos músicos, como Pedro de Logroño, lo que convirtió al Zacatecas colonial en el núcleo de una boyante actividad artística estrechamente ligada a la Iglesia y evidenciada por los archivos musicales en los templos de la ciudad, en tanto que los sectores populares asimilaron géneros de origen español como los romances que devinieron, en el siglo XIX, en la creación de los corridos, obras de importante riqueza literaria e histórica que preservan los rasgos y acontecimientos de la sociedad zacatecana (Esparza, 2014). La segunda mitad del siglo XIX atestiguó un creciente interés en la música en Zacatecas con la fundación de escuelas, públicas y privadas, y la creación de agrupaciones por parte de prominentes músicos como Fernando Villalpando o Genaro Codina.

Es en la coyuntura del siglo decimonónico que proliferaron las bandas de música, ensambles con raíces militares que con el tiempo adecuaron instrumentos de viento y percusión hasta conformar un conjunto armónico, el cual emulaba la composición de una orquesta (Aragú y Zúñiga, 2020). La falta de compositores u obras específicas para las bandas de música las llevó a asimilar de modo paulatino y orgánico elementos de la música popular y la culta que les permitió apelar a un público más amplio y plural, al tiempo que subsanaban las escasas posibilidades de formación musical debido a su presencia en varias latitudes del país, aspecto que les permitió tender un puente que enlazaba a segmentos sociales y les confirió una vigencia atemporal (Campos, 1928; Pacheco, 2012). El estado de Zacatecas ha sido semillero de un considerable número de este tipo de agrupaciones, mismas que se han diseminado a lo largo del estado, hasta llegar a comarcas alejadas del centro administrativo, como Tlaltenango, cuyo antecedente más lejano de una banda se remonta a 1901 (Robles, 2018) y su posterior evolución se ha desarrollado de modo irregular, razón por la cual ha adquirido matices y particularidades propias que la componen en la actualidad. Por ende, es menester identificar y reconocer las especificidades de las bandas de música en su contexto histórico y geográfico con el objetivo de validar su pertinencia actual como actores de desarrollo cultural.

Planteamiento del problema

Analizar la trayectoria de la Banda de Música de Tlaltenango desde una visión sociocultural con el propósito de determinar su importancia como patrimonio cultural a través del vínculo con las tradiciones musicales populares y cultas, lo que posibilitará explicar su función como actores de desarrollo cultural.

Justificación

Me interesa particularmente este tópico debido a mi estrecha relación con la música a lo largo de toda mi vida, incluso el pertenecer a la Banda Sinfónica de Guadalupe desde hace quince años aviva todavía más esta atracción. Lo anterior, me ha permitido reconocer la función difusora y didáctica de las bandas de música, las cuales a su vez impulsan el desarrollo sociocultural del lugar que las acoge. La Banda de Tlaltenango es un ejemplo paradigmático: desde sus inicios, democratizó la enseñanza musical a los habitantes de la comarca, al tiempo que exponía las expresiones populares y cultas a la sociedad tlaltenanguense. Así, es necesario reivindicar la relevancia social, histórica y actual, del conjunto a fin de justificar y promover su existencia como patrimonio cultural de la localidad.

Marco teórico

En años recientes ha aumentado el interés por reivindicar la pertinencia sociocultural de las bandas de música, de ahí que diversos autores han apelado a la historia a fin de determinar el impacto social de estas agrupaciones. Ellos coinciden en otorgar a las bandas dos funciones centrales y generalizadas: enseñanza y difusión. En ese sentido, Díaz-Santana y Medrano (2021) explicitan que, en la primera mitad del siglo XX, las bandas de música en Zacatecas llenaron los vacíos dejados por el modelo europeo de conservatorio, centrado en la formación de ejecutantes de instrumentos de cuerda y piano, componentes de la música de cámara considerada culta, imperante en el país desde la aparición en 1839 de la Gran Sociedad Filarmónica de José Antonio Gómez, el antecedente más claro del Conservatorio Nacional, hasta entrado el siglo XX (Medrano, 2021). Durante ese periodo, las bandas, junto con otras agrupaciones como las orquestas

típicas, se erigieron como escoletas¹ que ofrecían mayores posibilidades de enseñanza musical y paliaban la falta de educación formal en instrumentos de viento. En paralelo, en Málaga, España, resalta la dependencia de las «academias de educandos» a las bandas de música (Aragú y Zúñiga, 2020), cuya tarea consistía, como en el caso de Zacatecas, en proveer alternativas a las instituciones educativas dominantes.

En la actualidad, las bandas han desarrollado una dinámica que las ha transformado en las escuelas primarias de música para muchas personas, a causa de su difusión y accesibilidad (López y Londoño, 2006), idea que Miguel Pacheco (2012) nutre al argumentar que las bandas constituyen la educación inicial y complementaria de «muchos músicos que después cursarán estudios formales». De igual modo, profundiza que las bandas de música proporcionan una educación no formal, de carácter voluntario y menos esquematizado que persigue y ofrece el fin único de formar. Asimismo, reconoce que el proceso de enseñanza recae en la figura del director, quien a su vez está obligado a contar con una formación integral que le permita conocer y educar en toda la gama instrumental (Pacheco, 2012). En contigua tesis, López y Lodoño (2006:50) atribuyen al director «la formación teórica musical, auditiva y técnica de los integrantes». De esa forma, se corrobora que las bandas de música se erigen como centros de enseñanza alternos, complementarios y asequibles que extendieron el alcance demográfico y geográfico de la educación musical ya que integran a alumnos de distintos estratos sociales y latitudes (López y Londoño, 2006).

Adicionalmente, las bandas son el resultado de un proceso de autodefinición con el cual buscó establecer una identidad propia y reconocible dentro del panorama musical. Su origen se asocia con el ejército, después ascendieron, con la gradual adopción de nuevos instrumentos de viento, a cumplir una labor de acompañamiento cívico y religioso, hasta devenir en una emulación de las orquestas (Aragú y Zúñiga, 2020). Ante la carencia inicial de referentes, las primeras bandas asimilaron expresiones musicales cultas y populares, adecuadas por el director en su faceta de arreglista. De ese modo, el repertorio poseído por las bandas de música es heterogéneo —consistente,

¹Banda de músicos aficionados (Diccionario de la Real Academia de la Lengua).

por ejemplo, en música religiosa, danzones, bandas sonoras, música clásica, corridos, marchas, valeses, música *pop*— y se apega a las afinidades de distintos públicos de acuerdo a las modas imperantes (Pacheco, 2012). Así, rescatan y difunden el patrimonio musical popular, al tiempo que desempeñan un papel de divulgación de las obras cultas ante el público, por ende, sus presentaciones adquieren también, en palabras de López y Londoño (2012), una función de educación cultural a partir de la instrucción de las audiencias a las que apela.

Los factores expuestos fueron considerados al otorgar el nombramiento de patrimonio cultural inmaterial a la Banda Sinfónica del Estado de Zacatecas en 2015 y a la Banda de Música del Estado de Guanajuato en 2023, pues la LXI Legislatura del Estado de Zacatecas (2015:5) refirió el «valor cultural y social de este organismo que no sólo ha engalanado las calles, plazas y plazuelas de la entidad con su armonioso sonido; también es una institución que promueve la difusión y enseñanza de la música». Lo anterior evidencia el interés de los institutos, centros y casas de cultura por preservar a las bandas de música como patrimonio cultural. Con todo, «las inconsistencias y la discontinuidad de las políticas culturales y educativas» (López y Londoño, 2006) ocasionan que los propios centros culturales amenacen la existencia de las bandas de música en respuesta a intereses particulares, por ejemplo, en mayo de 2023 los integrantes de la Banda de Ojocaliente denunciaron el impedimento de la realización de sus actividades por parte del ayuntamiento al negarles el acceso a su sala de estudio (de Ávila, 2023); de la misma manera, la Banda de Tlaltenango ha sido objeto desde 2022 de acciones gubernamentales que han mermado su capacidad de acción, tales como el retiro de los instrumentos y del reconocimiento oficial de la presidencia municipal (Arredondo, comunicación personal, 2022).

Como se ha constatado, existe un acuerdo tácito y general de las características y funciones de las bandas de música en los niveles estatal, nacional e internacional que confirman la relevancia sociocultural-atemporal de las agrupaciones; no obstante, aún existe un vacío considerable en el ámbito regional. Finalmente, abordar el caso de la Banda de Música de Tlaltenango, además de profundizar en su desarrollo y evolución a lo largo de más de una centuria, coadyuvará a la comprensión de dicho fenómeno al interior de

complejos procesos sociales, políticos, económicos, al igual que posibilitará valorar su pertinencia actual como patrimonio cultural y símbolo identitario del municipio.

Objetivos

General

Reconstruir la trayectoria y características específicas de la Banda de Música de Tlaltenango a fin de medir su influencia en el desarrollo sociocultural de la región y su validez como patrimonio cultural en Tlaltenango y el estado de Zacatecas.

Específicos

- a) Identificar a los actores y momentos clave, dentro y fuera de la agrupación, en la configuración de la banda.
- b) Delimitar su alcance mediático y social en el contexto de Tlaltenango en los siglos XX y XXI.
- c) Definir las contribuciones sociales, culturales e históricas de la banda al municipio de Tlaltenango.

Hipótesis

La Banda de Música de Tlaltenango es un actor sociocultural trascendental no sólo en la región de Tlaltenango, sino también en el estado de Zacatecas, gracias a su vínculo con expresiones musicales populares y cultas, así como por su función difusora y didáctica, lo que la convierte en un símbolo de patrimonio cultural.

Capítulo I

Cultura y música

En el imaginario colectivo y en el discurso político actual, la cultura ocupa un sitio preponderante como un elemento configurador y diferenciador que engloba al conjunto de valores, actitudes, expresiones y creencias propias de un grupo social determinado, características que permiten generar elementos de cohesión e identificación mutua. Esta definición es resultado de un largo y complejo debate alrededor de los atributos, funciones y cualidades adjudicados al concepto, que se remonta a la antigüedad y desemboca en los siglos XX y XXI, cuando estudiosos de las más diversas disciplinas adoptaron y reformaron el sentido del término otorgándole distintos matices con los cuales explicar y reivindicar las múltiples manifestaciones culturales existentes alrededor del mundo, entre ellas la música, expresión artística que ha atravesado una evolución conceptual específica y, a la vez, análoga a la evolución general de la cultura. Por ese motivo, es menester recorrer los derroteros que ha transitado el concepto de cultura a fin de comprender el origen y desarrollo de la discusión alrededor de la música culta y popular.

Los vaivenes del concepto de cultura

La palabra cultura se origina en la antigüedad clásica bajo la forma de un símil simbólico de agricultura que aludía al cultivo selectivo, elitista e individualista de las facultades personales, interpretación que perduró hasta el siglo XVIII (Giménez, 2005a). En la Europa dieciochesca, distintas corrientes de pensamiento concibieron a la cultura como un ideal de vida colectivo asociado con los rasgos sociales e históricos compartidos por una población (Giménez, 2005a), de ahí que constituyera una herramienta decisiva en la conformación de los Estados nación en el siglo XVIII ya que, en palabras de Bauman (2013), la cultura permitiría educar, ilustrar y elevar al pueblo facultando la cohesión social nacional. En esa coyuntura, se encargó a una clase instruida definir los referentes considerados deseables y recomendables cuyo propósito era refinar las costumbres de las masas con el objetivo de mejorar la sociedad, además de identificar y censurar elementos percibidos de manera negativa (Galindo,

2021). Por consiguiente, nació una división entre el grupo de los educadores y el de los sujetos a ser cultivados, concurrente a la conformación de un patrimonio cultural centrado en las bellas artes, es decir, expresiones artísticas valiosas desde la óptica estética, científica o espiritual, según criterios europeos y cristianos, las cuales recibieron el calificativo de alta cultura.

Al respecto, Sontag (2022) esgrime que las obras de arte enmarcadas en la alta cultura poseían un valor superior debido a que llevaban impreso el sello único e individual del artista, aseveración que Giménez (2005a:35) ahonda al categorizar a los artistas como «creadores excepcionales por su talento, carisma o genio (...), una minoría capaz de tematizar en la literatura y el arte “las cuestiones centrales que afectan el destino de todos”». En ese orden de ideas, Arendt (2020:308) estima que las bellas artes son entonces la evidencia palpable que «las civilizaciones dejan tras de sí como la quintaesencia y el testimonio duradero del espíritu que las animó» y, por lo tanto, son representativos del conocimiento global de la historia de la humanidad (Rodríguez, 2010).

A causa de las virtudes excepcionales que se les atribuían a los productos de la alta cultura, se presumía que su consumo constante enriquecería, perfeccionaría y distinguiría «a los individuos, convirtiéndolos en “personas cultas”, a condición de que [poseyeran] disposiciones innatas convenientemente cultivadas para su goce y consumo legítimos» (Giménez, 2005a:35-36). En efecto, Bauman (2013:12) explica que la comprensión y el acceso a los elementos de la alta cultura quedaron limitados a los integrantes del selecto grupo que los designaron, quienes definieron los «significados bellos en la belleza, [y decidieron] qué es la belleza; incluso, antes de que comenzara la búsqueda de la belleza, [decidieron] dónde buscarla», de ahí que se pasara por alto a un importante sector de la sociedad, al cual «las grandes obras de culto [llegaban] a oídas (...) y los cánones artísticos les [resultaban] completamente indiferentes» (Galindo, 2021:16). En consecuencia, los grupos sociales marginados se vieron orillados a paliar sus necesidades de expresión y esparcimiento con el desarrollo de nuevas manifestaciones culturales aceptadas y comprensibles para el colectivo —pues proyectaban la realidad social inmediata de sus entornos—, lo que les imprimió un sello y una valía únicos equiparables a los elementos de la alta cultura; no obstante, quedaron

relegadas al rango de baja cultura al no encajar con los estándares impuestos por la contraparte instruida.

Durante el siglo XIX, la concepción eurocentrista de la cultura alcanzó un punto álgido que aseguró la perpetuación de los Estados a través del fomento de un sentimiento nacionalista en el grueso de la población, además de afianzar la incontestable posición dominante de una clase social minoritaria; sin embargo, la noción autopercibida en el seno de los países europeos respecto a la superioridad de su cultura pronto desbordó las fronteras nacionales y mutó, según Bauman (2013), en la llamada teoría evolucionista de la cultura, que abogaba por la incuestionable perfección del mundo occidental que debía imitarse en todo el mundo. Sierra (2018) explica que el evolucionismo se perfiló desde la antropología, ciencia que estableció una jerarquización de los diferentes grupos humanos basada en el análisis de aspectos fisiológicos (el tamaño del cerebro, la estatura, la pigmentación de la piel y la calidad del cabello) y de las producciones materiales y simbólicas (consideradas pruebas fehacientes de la aptitud física y mental de un grupo), que permitía delimitar su nivel de progreso cultural y biológico. La aludida categorización dictaminó, en función de criterios en apariencia científicos, que la civilización europea había alcanzado la forma ideal de la especie humana y consideró inferior a «toda desviación del tipo blanco» (Boas, 1964:21, citado por Sierra, 2018:129).

De ese modo, la colonización halló una pauta ideológica y científica que justificó la expansión europea alrededor del planeta y la supresión de los rasgos culturales de los lugares conquistados a fin de «salvar al salvaje de su barbarie» (Bauman, 2013:16). Aun así, el afán por ilustrar a las periferias resultó infructífero —como constatan los movimientos independentistas globales a lo largo del siglo XX—, y la cultura en el sentido expuesto se convirtió dentro de los países colonizadores en un depósito de productos conservantes, «al servicio del *statu quo*, de la reproducción monótona de la sociedad y el mantenimiento del equilibrio del sistema» (Bauman, 2013:17).

Aunado a lo anterior, los bienes culturales se sometieron a una lógica mercantilista que, de manera paulatina, desembocó en la desestimación de los valores y las cualidades exclusivas que hasta entonces se les atribuía, ello debido al auge de la industria turística y del entretenimiento en la segunda mitad del siglo XX que convirtió a la realidad en un espectáculo de fácil

exposición, fenómeno que facultó a la economía de mercado tornar cualquier aspecto de la vida social en artículos de consumo, ocasionando que la valía de los bienes acumulados por una sociedad se midiera en virtud de su capacidad de favorecer el avance material (García-Canclini, 1999; Prats, 1998). Por lo tanto, Bauman (2013) discierne que la cultura se transfiguró en un depósito de bienes concebidos para el consumo, cuya función era «crear necesidades nuevas, mientras se mantienen aquellas que ya están afianzadas o permanentemente insatisfechas» (Bauman, 2013:21), precepto que se aleja de sus pautas definitorias originales.

Paralelamente, el arribo del siglo XX coincidió con el advenimiento de doctrinas contestatarias que denunciaban la faceta racista, clasista y opresiva que exhibía el término de cultura. En ese contexto, dimanaron del marxismo preceptos opuestos al iluminismo cultural imperante y centrados en el papel de la cultura en la lucha de clases, entre ellos el leninismo, cuya descripción del concepto era la de una totalidad compleja determinada por las condiciones materiales de existencia y presentada bajo la forma de una «cultura nacional», configurada por tres grandes categorías: la dominante, sinónimo de cultura burguesa y considerada el punto de referencia organizador de la colectividad; la dominada, asociada con el campesinado tradicional, y la proletaria (Giménez, 2005a). Al respecto, Giménez (2005a:58-59) explica que las aludidas

configuraciones culturales no son equiparables entre sí ni tienen el mismo valor. Por lo tanto, hay que discriminarlas y jerarquizarlas (...). Una cultura es superior a otra en la medida en que permite una mayor liberación de la servidumbre (...) y favorezca el acceso a una socialidad de calidad superior que debe implicar la liquidación de la explotación del hombre por el hombre.

De ahí que el leninismo propugnara la valía de la cultura proletaria gracias a su naturaleza internacionalista, democrática y socialista que rescataba y popularizaba los elementos progresistas de la cultura burguesa —por ejemplo, el arte, la ciencia y la tecnología—; con base en lo anterior, David-Fox (1999) explica que la cultura se colocó en el centro de un programa político que perseguía la erradicación del analfabetismo y la ignorancia, sobre

todo en el campesinado, por medio de la educación, la moralidad y la camaradería.

En adición, Antonio Gramsci entendía a la cultura como una visión del mundo colectivamente interiorizada que permite la relación entre individuos y, por ende, la organización humana (Galindo, 2021); más aún, encuadraba a la cultura bajo una lógica impositiva que alteraba el rumbo general de la vida social acorde a los intereses de una clase dominante con el propósito de alcanzar el consentimiento del resto de la población hacia los valores, normas, percepciones, creencias, sentimientos y prejuicios que respaldaran el reparto de los bienes y a las instituciones encargadas, además de mensurar el rango de inconformidad permitido proveniente de las clases subalternas (Lears, 1985; Giménez, 2005a). Todo ello acarrearía la supresión de las concepciones del mundo arraigadas en los estratos populares —el campesinado tradicional y el proletariado, de acuerdo a la categorización de Lenin—, a las que Gramsci atribuía cualidades progresistas capaces de cimentar una pedagogía política y cultural con el potencial de elevar a la población a «una forma superior de cultura y concepción del mundo» (Giménez, 2005a:62) a través de la fusión orgánica entre intelectuales y pueblo.

A su vez, en el discurso académico contemporáneo emergieron cuestionamientos al enfoque etnocentrista, que promovía la supremacía de una cultura sobre otras, al tiempo que se confirió mayor preponderancia al relativismo cultural, que abogaba por la adopción de una objetividad relativa con base en las características de cada cultura (Giménez, 2005a; Kottak, 2011), premisa que reivindica la valía de todo grupo humano y sus respectivas manifestaciones culturales. Tal cambio de paradigma inició en el ocaso del siglo XIX, cuando el antropólogo Edward Burnett Tylor formuló que la cultura es el «conjunto complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, la costumbre y cualquier otra capacidad o hábito adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad» (Tylor, 1977, citado por Giménez, 2005a:41). Los aportes de Tylor fueron retomados y complementados por diversos teóricos, tales como Franz Boas, Bronisław Malinowski o Claude Lévi-Strauss, cuyas contribuciones se abordarán de modo sucinto.

En primer lugar, Boas abogó por la irreductible pluralidad de las culturas y propuso abandonar la pretensión de la objetividad absoluta —imperante

hasta entonces— y adoptar una objetividad relativa basada en las características de cada cultura (Giménez, 2005a). Por su parte, al introducir el funcionalismo, Malinowski preconizaba que todo rasgo cultural observado existe porque desempeña una función, por ende, la cultura equivalía a un conjunto de respuestas institucionalizadas y heredadas a las necesidades primarias (biológicas) y derivadas del grupo (Giménez, 2005a). Finalmente, desde un razonamiento estructuralista, Lévi-Strauss justificó que la cultura representa un sistema de reglas de la siguiente manera: «Todo lo que en el hombre es universal pertenece al orden de la naturaleza y se caracteriza por la espontaneidad; mientras que todo lo que se halla sujeto a una regla pertenece al orden de la cultura y presenta los atributos de lo relativo y particular» (Lévi-Strauss, 1968:41, citado por Giménez, 2005a). Todos estos autores coinciden y enfatizan la universalidad de la cultura provista de elementos particulares en función de las necesidades e intereses de un grupo humano determinado y permiten reconocer que todos los pueblos son portadores de una cultura, además de la igualdad entre ellas.

Con base en las aportaciones antropológicas expuestas, Bonfil (2004:118) esboza que la presente noción de cultura dicta que ésta es el «conjunto de símbolos, valores, actividades, habilidades, conocimientos, significados, formas de comunicación y de organizaciones sociales y bienes materiales que hacen posible la vida de una sociedad determinada y le permiten transformarse y reproducirse de una generación a otra», descripción que Sierra (2018) profundiza al argüir que los componentes culturales de cada grupo responden a las características y necesidades específicas vinculadas al medio que habita y, por lo tanto, a las percepciones que tienen de él, lo cual propicia la interacción entre los miembros de la colectividad. Por ello, es factible argumentar que «ningún grupo humano es superior a otro y que cada grupo (...) debe ser tomado en cuenta como una totalidad» (Sierra, 2018:134) y, por añadidura, a reconocer a cualquier pueblo como portador de una cultura única y valiosa (Giménez, 2005a). Con tales preceptos en mente, Sewell (1999) propone no hablar de cultura cuando se hable del «mundo delimitado y concreto de creencias y prácticas (...) perteneciente a una sociedad», sino de «culturas», pues permite notar la pluralidad de configuraciones culturales.

En última instancia, resta atender la definición semiótica de la cultura, entendida por Giménez (2004:80) como «la organización social del sentido, interiorizado de forma relativamente estable por los sujetos en (...) esquemas o representaciones compartidas, y objetivado en formas simbólicas, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados». Bajo esta definición, el concepto de cultura abarca las manifestaciones tangibles de una sociedad determinada —indumentaria, monumentos, gastronomía, danzas, músicas, símbolos religiosos—, es decir, las formas objetivadas de la cultura, así como las ideologías, mentalidades, actitudes, usos, creencias y conocimientos que las propician (formas internalizadas de la cultura) (Giménez, 2005a). Por ello, es viable afirmar que la cultura es la dimensión constitutiva de todas las prácticas sociales y, por ende, no se confina a un sector delimitado de la vida social; al contrario, según Bassand (1981:9, citado por Giménez, 2005a:75), la cultura «penetra todos los aspectos de la sociedad, de la economía a la política, de la alimentación a la sexualidad, de las artes a la tecnología, de la salud a la religión».

Un aporte de la formulación semiótica, concordante con los preceptos antropológicos, es describir a la cultura como un ente dinámico, en constante producción, actualización y transformación de modelos simbólicos a través de la práctica individual y colectiva (Giménez, 2005a). En efecto, Arévalo (2004) coincide con las premisas de Sierra (2018) y niega que la cultura sea inalterable e inmóvil, al esgrimir que ésta se integra de respuestas a problemas de carácter material, social o espiritual, por lo que está en constante recreación, asumiendo nuevas funciones y significados según las contingencias dentro del contexto de la sociedad.

De ese modo, la cultura sostiene una estrecha relación de codependencia con los individuos, quienes la adecúan y emplean de manera utilitaria acorde a intereses e ideologías fluctuantes, proceso condicionado a su vez por los límites intrínsecos de su cultura. Por ello, Giménez (2005a:80) concluye que «la concepción semiótica de la cultura vincula los modelos simbólicos a los actores que los incorporan subjetivamente y los expresan en sus prácticas, bajo el supuesto de que no existe cultura sin actores ni actores sin cultura».

Identidad cultural

La correspondencia de los sujetos con la cultura sobre la cual se desenvuelven desemboca en la gradual asimilación de las distintas normas y actitudes culturales inherentes, que influyen de forma significativa en la composición de una serie de rasgos particularizantes en el nivel individual y colectivo, esto es, la conformación de una identidad. Para García (1998:14), en «el proceso de identidad la cultura [funciona] como un cúmulo de recursos del que los usuarios echan mano de diferente manera, en distintos momentos y contextos». Tal acepción la sintetiza Giménez (2005b), al esgrimir que la identidad supone, en esencia, la interiorización subjetiva y autorreflexiva de los repertorios culturales de un entorno social, mediante el cual los individuos definen sus diferencias y contrastes con respecto a otros sujetos.

Referente a la identidad individual, Giménez (2004) aduce que abarca, en primer lugar, elementos particularizantes que distinguen a los sujetos gracias a *a)* atributos caracteriológicos, como hábitos, actitudes, capacidades o la percepción del cuerpo; *b)* estilos de vida asociados con las preferencias personales en materia de consumo; *c)* redes personales inmediatas, por ejemplo, familiares, amicales, laborales o sentimentales; *d)* apego afectivo a objetos materiales, entre los que destacan el cuerpo, la casa o las mascotas, y *e)* una biografía incanjeable, basada en el intercambio interpersonal a partir de relaciones íntimas, que provoca un conocimiento más profundo de los involucrados (Giménez, 2005b).

En segundo lugar, Giménez (2004) precisa que la identidad individual también se alimenta de elementos socialmente compartidos; a través de ellos, una persona es capaz de identificarse con diferentes grupos, categorías o colectivos sociales —con base en criterios de clase, étnicos, de edad, de género, etcétera—, al resaltar las semejanzas con el resto de los integrantes (Giménez, 2005b). Con fundamento en lo anterior, Giménez (2005b) acentúa que, en las identidades individuales, las pertenencias sociales constituyen un componente esencial y puntualiza que la adscripción a un mayor número de círculos tornará más auténtica la identidad de una persona, pues la combinación la vuelve en exceso singular, razonamiento que Rojas (2004:490) complementa al declarar que la identidad se encuentra «entre lo individual y lo social y no se puede separar individuo de grupo». Por lo tanto, es pertinente

enfatar que el esbozo de una identidad individual no es un proceso del todo autónomo y exige un reconocimiento generalizado por parte del resto de los integrantes del ámbito en cuestión.

En consecuencia, fraguar una identidad individual conlleva la constitución paralela de una identidad colectiva sobre la base de características morfológicas análogas que convergen en una coyuntura espacial y temporal específica (Giménez, 2004). La concepción de una identidad colectiva entraña una doble función: la primera, en palabras de Giménez (2005b), radica en el reconocimiento recíproco de los elementos identitarios particulares que favorezca la interacción entre individuos de una sociedad determinada y, la segunda, procura delimitar las fronteras del grupo, haciendo hincapié en las diferencias respecto a otras colectividades sociales, bajo el supuesto de que «la identidad es una construcción social que se fundamenta en la diferencia, en los procesos de alteridad o de diferenciación simbólica» (Arévalo, 2004:934).

En ese sentido, las identidades colectivas procuran fomentar y significar las prácticas sociales, mediante la definición —interactiva y conjunta— de referentes capaces de asegurar el involucramiento expedito de los sujetos en la consecución de los fines, medios y campos de acción del grupo (Giménez, 2005b), los cuales se sustentan en la reproducción y socialización de eventos significativos comunes bajo la forma de símbolos que dotan de sentido y perpetúan tales prácticas sociales (Aguado y Portal, 1991; Galindo, 2021). Es así que en

toda sociedad existe una red de códigos, positivos y negativos, aprendidos por sus miembros desde la temprana infancia (...) y cuyo conocimiento y ejecución les permite sentirse parte de un grupo social definido: se trata de un fuerte sentimiento de pertenencia hacia un ámbito con el que se sienten identificados, en contraposición a lo ajeno, a lo de los “otros” (Sánchez, 2013:416-417).

Así pues, cada sociedad delinea un conjunto de elementos culturales que asumen propios y valoran como referentes de identidad (Molano, 2007). En términos de Arévalo (2004:929), tal acervo compone un patrimonio de notorio valor simbólico, dado que «constituye la expresión de la identidad de un pueblo, sus formas de vida, [así como] las señas y los rasgos identificatorios,

que unen al interior del grupo y marcan la diferencia frente al exterior», además de tratarse una «herencia cultural [recibida] del pasado, manifestada en los bienes que son portadores de diversos intereses: artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, técnico, científico y etnológico» (Rodríguez, 2010:85).

La cuestión de la música culta y la música popular

La música se sometió a una dinámica equivalente a través de la categorización entre música culta y música popular, la primera ligada con un valor artístico e intelectual superior y dotada de una mayor complejidad técnica e interpretativa, en tanto que la segunda se asoció meramente con el ocio. Al respecto, Pérez (2005) explica que la locución música culta aludía en exclusiva a la música clásica de tradición occidental, que se elevaba, por medio del adjetivo «culto», a un lugar de consideración artística sobresaliente gracias a su estilo, mas no a sus méritos o características concretas. El enaltecimiento de la música clásica occidental obedeció, según Pérez (2005), a distintos factores —una tradición larga, variada y sólida; una base teórica elaborada; obras complejas; un código de escritura preciso— que le otorgaron el derecho a convertirse en una forma integral de expresión artística.

De ese modo, el consumo de música clásica suponía «un acto de alta cultura y [situaría] a su público, por pasivo que sea, en un nivel superior frente a cualquier acto musical» (Pérez, 2005:1423). De complementaria manera, Pérez (2005) esgrime que los adeptos a la música clásica tendieron a aislarla de cualquier aspecto social o cultural, fundamentales en otras manifestaciones musicales ajenas al canon académico, abogando así por la «pureza» de la música, lo cual provocó un creciente desinterés y desapego de parte del resto de la población, quienes la percibieron obsoleta, acomodaticia e incapaz de absorber a exponentes alternos. Por consiguiente, el acceso y la comprensión de la música quedaron reducidos al «coto exclusivo de especialistas con cualificación apropiada» (Cook, 2024:37), quienes dictaron qué es y cómo debe consumirse la música.

En concordancia con Pérez (2005), Cook (2024) explica que la música clásica occidental se aprecia como un simple capital estético abstraído de sus condiciones originales de uso y valorado siguiendo los criterios de belleza

universales que se atribuyen a las bellas artes. En la música, según el autor, los criterios estéticos se tomaron de los repertorios de Bach, Beethoven y Brahms, que reflejaban el sistema de notación de las clases pudientes, considerado el patrón de oro que sirve para medir los logros artísticos de otras épocas y lugares.

Más aún, Cook (2024) asevera que la adjetivación de la música como clásica fue una decisión premeditada, buscando elevar a un selecto grupo de expresiones musicales al grado de las producciones artísticas de Grecia y Roma, avalando así su derecho a ser distinguidas como las pautas universales de belleza en la música. Por ende, Cook (2024) concluye que la música clásica occidental conforma un museo musical que «trasciende el contexto social o histórico y encarna valores eternos. De esto se sigue que el arte debe apreciarse y disfrutarse por sí mismo, en un acto de contemplación casi religiosa (...) cuyo valor es intrínseco y eterno independientemente de si alguien lo aprecia o no» (Cook, 2024:116, 126).

Otro aspecto a considerar de las obras de la música clásica o culta es el carácter único, especial y personal que creadores excepcionales le consiguen dar, lo cual, retomando los preceptos de Sontag (2022), las eleva a un grado de estima superior. Quintero (2005, citado por Flores, 2009) y Cook (2024) explican que, con el inicio del romanticismo, las artes se transformaron en la herramienta primordial para la expresión individual. Referente a la música, Cook (2024:39-40) aduce que ésta «se apartó del mundo y pasó a ocuparse de la expresión personal», a causa de «su capacidad para presentar sentimiento y emoción directamente sin la intervención de palabras u objetos representados». La música, entonces, se tornó en una suerte de materia prima al servicio de un selecto grupo de creadores capaces de imprimirle un sello personal por medio de la sagacidad creativa y la pericia técnica (Cook, 2024).

Con fundamento en lo anterior, Cook (2024:33) concluye que en la cultura musical «imperan, por tanto, un sistema de valores que coloca la innovación sobre la tradición, la creación sobre la reproducción, la expresión personal sobre el mercado. En una palabra, la música debe ser auténtica ya que, de lo contrario, ni siquiera es música».

Consecuentemente, la instauración de una música culta implicaba la existencia de una contraparte, de un grupo con el cual contrastarla y demostrar

su superioridad técnica e intelectual. Por ello, las clases ancladas en la superioridad de la música culta acuñaron el concepto de música popular, con el que se pretendía agrupar a aquellos géneros que juzgaban como fáciles de comprender y ejecutar —por ser modestos, breves, repetitivos y sencillos (Martí, 1998; Pérez, 2005)—, además de carecer de originalidad, al consistir en burdas adecuaciones de patrones establecidos o de estilos musicales extranjeros con fines de esparcimiento (Bello, 1959); lo popular se reducía entonces a algo degradado, trivializado, superficial, artificial y estandarizado.

Con base en lo anterior, la música popular carecía de valor al juzgarse como un producto sin personalidad propia destinado al consumo masivo, según la distinción propuesta por Sontag (2022), en contraste con la condición única, original y exclusiva que distingue a lo culto. En ese sentido, Adorno (2002) expone que la música popular se caracteriza por la estandarización, que facilita su difusión y consumo entre la audiencia a través del reconocimiento instantáneo y acrítico de estructuras y formas predefinidas que moldean reflejos uniformes y provocan experiencias familiares, perpetuando así su consumo.

Bajo esa lógica, el vocablo popular se utiliza con el propósito de tipificar a una amplia gama de estilos musicales como productos seriados destinados llanamente a comercializarse, cuya relevancia descansa en el tamaño de la audiencia a la que sea capaz de apelar, es decir, es popular todo género musical con una amplia difusión entre la población, lo que los convierte en expresiones facticias con el solo propósito de adecuarse a las demandas del mercado (Bello, 1959; Martí, 1998); no obstante, tal alegato quedó desvirtuado a raíz de los paulatinos cambios sociales y tecnológicos que condujeron a la gradual democratización de la música, así como del resto de las artes, y a la inminente desaparición de las fronteras entre lo culto y lo popular, ya que las expresiones artísticas encasilladas en la alta cultura comenzaron a ofrecerse a una audiencia cada vez mayor, tornándolas productos de consumo masivo y, en consecuencia, a tener un carácter impersonal en lugar de ser objetos de expresión individual (Martí, 1998; Sontag, 2022). De ese modo, se dio paso a la época de la omnivoridad cultural, es decir, el consumo indiscriminado de productos culturales, entendida por Bauman (2013:19) como el fundamento

central del elitismo cultural actual, cuya «insignia de pertenencia (...) es la máxima tolerancia y la mínima quisquillosidad».

Por su parte, autores como Bello (1959) y Martí (1998) explican que la utilización del adjetivo popular se hizo extensivo a cualquier manifestación musical vernácula, dotándolas en consecuencia de matices negativos, por lo que proponen una distinción entre música popularizante —aquella destinada a fines comerciales— y música tradicional o popular, entendida como el cúmulo de expresiones musicales autóctonas de un lugar o grupo humano específico. Aunque es factible conceder que la música tradicional carece de atributos estéticos equiparables a aquellos de la música clásica, no se puede negar que su trascendencia recae en su contenido, centrado en los sucesos importantes, idiosincrasias y costumbres de una colectividad o región (Galindo, 2021), a través de los cuales es posible configurar «un universo de sentidos que permite una identificación intersubjetiva, que propicia estilos de vida cercanos» (Ramírez, 2006:262). En virtud de lo anterior, la música se yergue como «una de las formas de expresión más genuinas que existen y una de las herramientas más poderosas para unir a las personas» (Galindo, 2021:33).

De ese modo, Santamaría (2015) asevera que la continua presencia de la música tradicional en festividades populares, ya sean de carácter religioso o cívico, permite perpetuar ese universo de sentidos en el imaginario colectivo. Empero, es preciso dilucidar que la música tradicional (y con ella, sus significaciones) no permanece estática, constituye en cambio un patrimonio en constante resignificación, pues los individuos la adecúan en el tiempo acorde a las vivencias del contexto. En efecto,

el poder de una tradición descansa en su práctica actual y en el intercambio entre el pasado interpretado y la interpretación del presente. La tradición no sólo preserva, se convierte en una actividad de renovación, pues siempre está en movimiento y es constantemente creada y recreada por las personas y las colectividades que las sostiene (Santamaría, 2015:4).

Desde la óptica de la música tradicional, es posible conferir a la música popular un matiz polisémico, puesto que cada grupo social o región le imprimen a sus manifestaciones musicales una personalidad y características únicas e

inconfundibles que requieren analizarse no de una forma objetiva y global, sino desde una óptica relativa capaz de reconocer su trascendencia social específica, de ahí que Martí (1998) concluya que es inviable hablar de una música popular, sino de músicas populares, aseveración compartida por Bello (1959), quien esboza que no existe una única música popular, dado que existen un gran rango de géneros que caben en esa categoría, diferenciados por atributos y funciones singulares adquiridos en sus contextos de origen. En resumen, Flores (2009:34) sentencia que

comprender las culturas musicales implica reconocer la diversidad y las particularidades de éstas, por lo que [no es posible] decir que hay significados universales hacia la música, ni que hay buena o mala música, o que hay músicas primitivas o músicas avanzadas, sino más bien que hay diferentes formas de vivir y experimentar las músicas por parte de unos agentes sociales en unos contextos históricos.

En análoga valoración, Cook (2024) percibe a la música como un código ajustado a una realidad específica, cuyos significados y valoración quedan supeditados a las historias e ideas que se cuentan de y con ella lo que, a su vez, afecta el modo en que se hace música, convirtiéndose en un proceso circular. De lo anterior se extrae que la música es un medio sobresaliente para la reproducción de los elementos que preservan y fundamentan la identidad, entendida como el proceso social e intersubjetivo por el cual las personas extraen y negocian significados sobre la realidad que configuran son su experiencia (Flores, 2009), pues la música —más que un mero fenómeno físico— es, según coinciden Cook (2024) y Flores (2009), un lenguaje socialmente producido que

articula en sí misma una comprensión tanto de las relaciones grupales como de la individualidad. La música (...) permite comprender cómo las personas consiguen reconocerse como grupos en su actividad cultural (...). El grupo es producto de sus actividades musicales y los valores que ésta conlleva, por lo que ciertos tipos de actividad musical pueden producir diferentes tipos de identidad musical (Flores, 2009:41).

En conclusión, Miranda (2013:15) enfatiza que la trascendencia de la música descansa en su injerencia en la «definición y autodefinición cultural, de agrupamiento social y de cohesión e identificación (...), no así con valoraciones artísticas, estéticas o estrictamente musicales». El aludido autor ahonda en su aserción al expresar que la distinción particular de los individuos se sustenta en la adscripción a connotaciones musicales asociadas con determinadas características de índole social, cultural o personal (Miranda, 2013). De ahí que Cook (2024) sostenga que decidir qué música escuchar sea una parte significativa de decidir y anunciar a la gente no sólo quién se quiere ser, sino quién se es.

El caso de México

La tradición musical mexicana, irremediablemente imbuida en las vicisitudes políticas y sociales del país, emerge como un ejemplo tangible de la progresión ideológica a la que se sometieron la música culta y popular. Al concluir el movimiento independentista, la música se posicionó en el centro de la vida social de México, al considerar que ésta «contribuía a un bienestar social y que su cultivo implicaría siempre un mejor país» (Miranda, 2013:23).

Por otra parte, mediante la música se buscaba poner de manifiesto el interés de la novel clase política mexicana de forjar a la naciente nación siguiendo el modelo de las sociedades europeas, por ello, la cultura musical mexicana durante el siglo XIX se ciñó a las pautas estilísticas de la ópera, puesto que en ella «se veía el adelanto de un país, lo refinado de sus costumbres, lo excelso de sus mujeres, las finas maneras de sus prohombres, la educación, el buen gusto, y todo aquello que da prestigio y es motivo de orgullo» (Miranda, 2013:28). Con base en lo anterior, no es sorprendente que los compositores mexicanos decimonónicos se esforzaran por construir un repertorio operístico teñido con tópicos familiares, así lo ilustra Miranda (2013) al rescatar los títulos *Anita*, de Melesio Morales, *Guatimotzin* (1870), de Aniceto Ortega, o *Nicolás Bravo* (1910), de Rafael Julio Trujillo, cuyo contenido rescata episodios concretos de la historia patria.

No fue hasta las postrimerías del siglo XIX que surgió un interés por los diversos géneros musicales folclóricos, que adquirieron la cualidad de ser manifestaciones naturales y originales, ajenas al artificio y las formas urbanas

hasta entonces predominantes, condicionadas por las directrices creativas emanadas del romanticismo (Miranda, 2013). El apego a las expresiones populares puede justificarse con los supuestos de Sontag (2022) quien no lo considera una especie de antiintelectualismo o algún tipo de abdicación de la cultura, sino el reflejo de un modo más nuevo y abierto de mirar el mundo y las cosas del mundo; más aún, asevera que no supone la renuncia a todo principio, demuestra en cambio que hay nuevos y plurales criterios referentes a la belleza, el estilo y el gusto.

Por consiguiente, bajo el liderazgo de Manuel M. Ponce, «se emprendió la búsqueda de una identidad mexicana» (Alcaraz, 1994:40), centrada en «la reivindicación de la estética de la música popular mexicana» (Gómez, 2013:173), esfuerzos que se inscribieron en el nacionalismo mexicano. En ese sentido, Tello (2013) argumenta que Ponce vislumbró que, si se metodizaba y refinaba sin abandonar su esencia primera, la música popular mexicana se convertiría en el núcleo del desarrollo artístico del país, opinión compartida por Alcaraz (1994:41:43) quien alude que

Manuel M. Ponce encontró en la canción popular un motor precioso para crear (...) obras de índole mexicana, conservando la tersura y elegancia de una individualidad romántica, misma que supo someter a mecanismos evolutivos y expresarse así con un vocabulario cada vez más moderno, de acuerdo con las diversas tendencias que fueron surgiendo durante su vida.

Definida la inspiración estética y su respectiva justificación teórica, Ponce desarrolló una extensa y prolífica carrera musical caracterizada por la versatilidad estilística e instrumental, que abarcó desde temas para guitarra y piano hasta temas religiosos y reinterpretaciones de canciones tradicionales. Vale la pena ilustrar de forma somera las características distintivas del archivo musical de Ponce, por medio de la descripción de Tello (2013:498) en torno a la producción pianística del músico fresnillense. El referido autor expresa cómo Ponce se valía del piano con el fin de metamorfosear «el material musical conservando el contorno melódico, pero vistiéndolo con recursos armónicos (...) que le [otorgan] una fisonomía distinta de la de génesis popular»; sirva de ejemplo la *Balada mexicana*, en la que Ponce emplea las canciones *Me he de*

comer un durazno y Acuérdate de mí, junto con diversos procedimientos técnicos. Tello (2013:499) explica que

Ponce las tejió para crear una pieza de secciones contrastadas no sólo por las referencias a las melodías (...), sino también por los exigentes recursos pianísticos con los que viste la pieza (...). En el carácter de las canciones se opera una transfiguración al modularlas del modo mayor al menor y al elaborarlas de tal forma que modifican sutilmente la línea original, ganando en sorpresa y efectividad expresiva.

Siguiendo la estela de Ponce, una nueva generación de compositores mexicanos reconfiguraron la producción musical en México desde una diversidad de enfoques que se interrelacionaban en la inclusión armónica de formas musicales tradicionales en estilos sinfónicos. Tello (2013), por ejemplo, rescata la tendencia indigenista en las composiciones de Carlos Chávez, autor que incluyó instrumentos de percusión prehispánicos confiriéndole a sus piezas un carácter ritual; tales son los casos de *Los cuatro soles* —en la que se perciben «notorios giros pentafónicos, ritmos obsesivos y secos, un trazo menos melódico y más acusadamente rítmico» (Tello, 2013:512)— o la danza *Sol de tierra*, que simboliza una danza ritual de adoración a la diosa del maíz, Centéotl.

Por su parte, Alcaraz (1994:41) destaca en las composiciones de Silvestre Revueltas el «brillo, color, exuberancia e imaginación [nacidos de la] mezcla asombrosa de conocimiento, intuición, anticonvencionalismo y expresividad»; relativo a la pericia de Revueltas, Tello (2013:527) destaca que en *Janitzio* el músico «había logrado conciliar la inventiva y la remembranza, el nacionalismo y la modernidad», al tratarse de una melodía íntegramente original que retoma las formas melódicas y rítmicas perceptibles en la música michoacana, presentadas con una instrumentación pletórica que «confía el tema a las maderas [y] deja que los violines dulzones cierren la cadencia de la frase, con ese característico modo revueltiano de tejer ritmo y melodía en un mismo primer nivel» (Tello, 2013:527).

Ponce, Chávez y Revueltas encarnaron la tríada referencial en materia estilística que a la postre influiría en más músicos, ratificando así al

nacionalismo mexicano como la tendencia musical predominante entre las décadas de 1930 y 1950 (Alcaraz, 1994). De los adeptos al nacionalismo, destacan José Rolón y Candelario Huízar quienes, a pesar de su formación clásica, centraron su atención en los tiempos prehispánicos y de ello, en conjunto con la asimilación de músicas populares mestizas, derivó un impulso significativo que les permite expresarse de manera sólida (Alcaraz, 1994; Tello, 2013). Huízar, por un lado, vio en su instrucción académica un medio con el cual teñir de matices sinfónicos los sonidos que le evocaban a Zacatecas, su entidad de procedencia (Tello, 2013); Rolón, por el otro, «recogió en algunas de sus obras esos elementos populares característicos de (...) su natal Jalisco, de este territorio tan rico en cantos y danzas que Rolón (...) convirtió en piedras fundacionales de su arte» (Tello, 2013:537).

De la nueva pléyade de músicos mexicanos, sobresalieron los integrantes del denominado Grupo de los Cuatro: José Pablo Moncayo, Blas Galindo, Salvador Contreras y Daniel Ayala. Éstos forjaron una personalidad nacionalista a partir de las enseñanzas de Chávez, Revueltas, Huízar y Rolón en el Conservatorio Nacional, la cual plasmaron en partituras de «corte rapsódico (...) llenas de arrastre, en el sector principal de su producción; lo mismo en dominios sinfónicos que de cámara o vocales. Sin embargo, cada uno de ellos experimentó (...) una utilización de las formas clásicas, tal como lo hicieron (...) Ponce o Chávez» (Alcaraz, 1994:43). Tales características las distingue Tello (2013) en el grueso de su producción, por ejemplo, *Tribu*, de Ayala, está repleta de evocaciones al mundo maya; *Corridos*, de Contreras, recupera tres corridos y un romance rescatados en una monografía de Vicente Mendoza; *Sones de mariachi*, de Galindo, reproduce los colores y matices de temas jaliscienses por medio de un despliegue imaginativo orquestal, y *Huapango*, de Moncayo, es una síntesis de lo mexicano —«maneras (...) de tejer ritmos, de superponer métricas; entonaciones, requiebros, sensaciones, evocaciones, sugerencias, timbre, espíritu festivo» (Tello, 2013:555).

Aparte del rescate de los sonos autóctonos en la música de concierto, los esfuerzos por consolidar una identidad musical mexicana también se materializaron en la intensiva recreación lírica acoplada a varios géneros hasta configurar una nueva canción mexicana. En efecto, la riqueza de la canción popular mexicana destaca en su versatilidad lírica, caracterizada por su

«sencillez en la selección del vocabulario y la eficacia en el lenguaje directo de sus versos» (Gómez, 2013:177). Detrás de tal cualidad descansan intenciones expresivas, tales como «la exaltación de ciertos rasgos regionales: la geografía provinciana, el modo de hablar —que incluye ciertos arcaísmos y localismos—, el modo de vestir, etcétera» (Sánchez, 2013:455), o la necesidad de exteriorizar sin tapujos sentimientos, positivos o negativos, relativos al amor.

Es respecto al carácter romántico que Gómez (2013) resalta el mayor virtuosismo retórico de los letristas mexicanos, quienes recurren a insólitas representaciones simbólicas al encontrar en plantas, frutas, vegetales o animales los elementos poéticos que les facilite manifestar aspectos afectivos. Adicionalmente, el mencionado autor destaca la reconstrucción fantástica de paisajes rurales en los siguientes términos: «los paisajes paradisiacos y la geografía característica de una región se convierten en el marco idóneo para referir la belleza física o el transcurrir de un encuentro amoroso. Esta temática en la canción privilegia la contemplación amorosa y la añoranza ante la ausencia» (Gómez, 2013:180).

De forma paralela, Gómez (2013:183) resalta, en primer lugar, «las acotaciones religiosas o devocionales [que transforman] al ser amado en una figura inalcanzable que sólo encuentra un punto de coincidencia en el tenue reflejo de la divinidad celestial» y, en segundo, la utilización de recursos humorísticos «que, con ingeniosos acomodos, suavizan y proyectan una imagen menos cruda de la desgracia humana, llámese ésta abandono, incompreensión, rechazo o muerte» (Gómez, 2013:183). Tales elementos abarcaron gradualmente los géneros autóctonos y extranjeros llegados a México a lo largo del siglo XX, en específico, el bolero, el danzón y la canción ranchera, que sirvieron de marco melódico, de gran éxito comercial, que las tornó en testimonios sempiternos y emblemáticos del inventario artístico mexicano.

Capítulo II

Síntesis histórica de las bandas de música

Las bandas de música parecen, a ojos despistados, sólo un fenómeno fijo presente en plazas, avenidas y jardines de diferentes latitudes en razón de conmemoraciones cívicas o religiosas. Su universalidad ha ocasionado que se den por sentados sus atributos a meras reproducciones musicales con el propósito de amenizar verbenas de tintes populares, cuando en realidad oculta un sinnúmero de procesos de creación, transformación y consolidación tan distintos que convierten a la locución «bandas de música» en un término polifacético y contextual. Así, las bandas de músicas han adquirido y procurado desempeñar, con el mayor ahínco posible, tareas tan variadas y relevantes, que van desde la representación de las costumbres musicales tradicionales y la difusión de música académica —mediante su participación en una amplia pluralidad de circunstancias— hasta llegar a otras más encomiables, como la formación musical e, incluso, la promoción y conservación de los caracteres identitarios de una región específica. Entender el porqué de dicha situación exige atravesar y, sobre todo, comprender las particularidades que han convertido a las bandas de música en el tipo de agrupación musical más extendida en países como México, nación que alberga a incontables agrupaciones que narran las variopintas maneras de los pueblos para percibir y vivir la música. Por ende, resulta imperativo conocer el origen y evolución de las bandas de música a fin de descifrar la importancia que guardan en sus lugares de procedencia —en concreto, Tlaltenango— y en el panorama musical mexicano.

Orígenes y evolución de las bandas de música

Antes de todo, es válido mencionar que, de acuerdo con Burbano (2021), el vocablo banda procede de la palabra *bandwo*, de la antigua lengua gótica, cuyo significado original remite a un grupo de individuos unidos para ir a la guerra bajo ciertos emblemas e insignias, acepción que se hizo extensiva a los grupos musicales, pues estos, por medio del sonido de sus instrumentos, eran considerados elementos identificatorios y promotores de un sentido de unidad.

Por consiguiente, trazar de modo integral la evolución de las bandas conmina a hacer mención de su innegable génesis militar, ya que desde la Antigüedad la música ha sido una herramienta eficaz en la organización de los ejércitos, el enardecimiento de las tropas y la desmotivación del enemigo.

En ese sentido, Burbano (2021), Pacheco (2012) y Ruiz (2002) identifican en vestigios sumerios y egipcios la presencia de conjuntos de «trompetas naturales, cornos, flautas, oboes primitivos y percusiones» (Ruiz, 2002:2), que participaban en ceremonias funerarias y desfiles militares. La inclusión de bandas en las huestes griegas y romanas fue asimismo una práctica habitual. Los griegos, por ejemplo, alertaban los ataques enemigos y daban señales con una trompeta de metal llamada *salpinx* (Pacheco, 2012; Ruiz, 2002); en tanto, las marchas de los soldados eran acompañadas de grupos de *aulós*, con el apoyo rítmico de tambores y timbales, ya que éste poseía un mayor rango melódico que permitía «mantener el orden correcto y el ritmo de marcha» (Pacheco, 2012:63). Al autoproclamarse herederos legítimos de las enseñanzas helénicas, los romanos adoptaron copiosas usanzas marciales de sus predecesores, en particular, la inclusión de músicos en las legiones conquistadoras, cuyas funciones eran dar órdenes y señales, así indicar la cadencia de la marcha de los combatientes, mediante flautas, cornos, trompetas, platillos o panderetas de nombre *tympanum* (Pacheco, 2012).

A su vez, las bandas han servido de ornamento para las clases nobiliarias que han existido en Europa desde la Edad Media bajo el supuesto de que el poder político debía «mostrarse con todo el boato posible, incluso en el nivel auditivo por medio de trompetas, clarines y timbales» (Ruiz, 2002:7). El rey Felipe V de España, por ejemplo, contaba con músicos de cámara, capilla y caballeriza que amenizaban en exclusiva las diferentes actividades del monarca (Ruiz, 2002). Es importante mencionar que el referido caso pretendía imitar los hábitos del monarca francés Luis XIV quien, por un lado, estableció la categorización de los músicos de su corte según su función y, por el otro, definió la dotación instrumental prototípica que acompañaría a las bandas hasta el siglo XIX, es decir, oboes, redoblantes, fagots y serpentones, utilizados por *Les Grands Hautbois*, célebre agrupación que amenizaba las ceremonias reales y actos privados (Pacheco, 2012; Ruiz, 2002).

De acuerdo con Ruiz (2002), la buena estima de las costumbres francesas provocó que la instrumentación de *Les Grands Hautbois* se difundiera a otras naciones, como Alemania, donde recibió el nombre de *Harmoniemusik*, que a la postre se incluyó dentro de los ejércitos como un agrupación alterna a las bandas de ordenanza, centrada en amenizar desfiles y actos de las autoridades civiles (Flores y Ruiz, 2015). De ese modo, las bandas militares de música atestiguaron un crecimiento y propagación geográfica sin precedentes gracias a su inclusión en las vastas armadas que, con el objetivo de asegurar el orden interno, ampliaron su presencia en las distintas latitudes de los territorios nacionales.

En el ocaso del siglo XVIII, la Revolución francesa consolidó a las bandas militares de música, ya que respondían a las necesidades políticas de la nueva clase gobernante. Ruiz (2002) arguye que la música se convirtió en un difusor de la ideología revolucionaria y las bandas se tornaron en su representante predilecto, al contraponerse a la música orquestal desde entonces tildada de elitista y representativa del Antiguo Régimen. Por consiguiente,

las grandes bandas militares empezaron a estar presentes en los actos oficiales más importantes. La banda tenía la ventaja de desplazarse al aire libre (...) y, por la potencia de su sonido, ser escuchada a distancias considerables; además, en muchas ciudades y pueblos (...), las bandas de los regimientos ahí acantonados, empezaron a dar serenatas en los parques y jardines (Ruiz, 1997:101).

Con la restauración monárquica en la primera mitad del siglo XIX, la nobleza francesa promovió la noción educadora de la música y trató de asegurar su acceso global. Ruiz (2011) expone que en este periodo apareció el movimiento orfeónico, ideado por Guillaume Louis Bocquillon Wilhelm, que fomentó la aparición de centenares de grupos de enseñanza coral dispersos por todo el territorio francés, cuyo éxito confirmó la relevancia social de la música y favoreció al resto de expresiones musicales, entre ellas, las bandas de música, que comenzaron a proliferar fuera del ámbito militar y a adquirir una condición civil.

Ruiz (1997) afirma que la multiplicación de las bandas, militares y civiles vino acompañada de mejoras técnicas en los instrumentos, de las que se destacan «la introducción de la válvula en la trompeta por Stotzel y Bluhmel; el sistema para flauta transversa de Theobald Böehm que después se aplicó al clarinete y al oboe; las mejores al oboe por Triébert, y la invención del saxofón y saxores por Adolphe Sax» (Ruiz, 2002:38-39). Más aún, la industrialización de los procesos de fabricación más rápido los abarató, lo cual llevó a la modificación de la dotación instrumental predominante desde el siglo XVII. Aparte de los nuevos y más sofisticados instrumentos, las bandas añadieron asimismo percusiones de origen otomano que terminaron por definir la composición y el sonido característico de las bandas que se percibe en el presente (Ruiz, 2015).

Por otro lado, la transformación instrumental posibilitó la ampliación del repertorio de las bandas. Con el refinamiento sonoro de sus instrumentos, las bandas ahora podían emular «los efectos de la orquesta y prácticamente ejecutar gran parte del repertorio de concierto. En este último estarían sinfonías, oberturas de concierto, oberturas dramáticas, poemas sinfónicos, música incidental, temas y variaciones, música para el teatro (...), danzas instrumentales, marchas» (Ruiz, 2002:64), que se aunaron al catálogo clásico de las bandas, es decir, marchas militares y arreglos de música tradicional del país.

Las bandas de música en México

El arraigo social y cultural de las bandas en México tiene sus raíces en la ancestral sensibilidad musical de las naciones autóctonas del país, asimilada y utilizada por los conquistadores españoles en las tareas de evangelización. Al respecto, Burbano (2021:23) arguye que «las comunidades indígenas utilizaban a las agrupaciones musicales en actividades que podían variar entre ritos de caza y pesca, curaciones, festividades en honor a sus dioses, avivar a los guerreros en la batalla, rituales fúnebres y, en general, en la mayoría de tareas de la vida cotidiana».

En contigua tesis, Campos (1928) aduce que la música se ubicaba en el centro de la vida social del Imperio mexicana como el acompañamiento predilecto de las danzas rituales efectuadas en ceremonias religiosas que homenajearon

a los dioses protectores e intercesores, razón por la cual existían escuelas especializadas en canto y música, denominadas *cuicacalli* (Burbano, 2021). La trascendencia ceremonial de la música se reflejaba asimismo en la estima divina que los mexicas otorgaban a sus instrumentos musicales. Al respecto, Marroquín (2004:3) explica que éstos «poseían el poder de traspasar el umbral de lo sobrenatural para crear estados emocionales, incluso hipnóticos, en quienes se integraban en comunión con el lenguaje sacramental del conocimiento supremo de los dioses».

En adición, Martínez (2018) documenta que en la civilización purépecha la música era sinónimo de poder político y militar entre los grandes caciques, esto a causa de los complejos y costosos procesos de manipulación que los tarascos efectuaban sobre el cobre para la construcción de accesorios, armas e instrumentos musicales. El aludido autor sustenta su hipótesis en el análisis de crónicas previas y posteriores a la conquista, entre ellas, *La relación de Michoacán*, que retrata a una comitiva de intérpretes de trompeta en el funeral del *cazonci* o gobernante, y el *Lienzo de Jicalán*, en el que «las trompetas aparecen vinculadas con la autoridad real, representada con un personaje sentado luciendo una “camiseta” negra que es acompañado por tocadores de trompetas y un ave, tal vez un águila» (Martínez, 2018:14).

Por lo anterior, los evangelizadores españoles ubicaron a la música en el centro de su cruzada evangelizadora, como lo demuestra Campos (1928) al exhibir el caso del misionero Pedro de Gante quien, en 1524, fundó la primera escuela de música en el actual Texcoco, donde los nativos cursaban estudios de canto, lectura y escritura de notación musical, e interpretación y fabricación de instrumentos, con el doble propósito de convertir a los indígenas y capacitarlos para participar en la campaña de cristianizar al resto de la población (Campos, 1928). Completada su formación, los alumnos de de Gante eran enviados a pequeñas iglesias en las que enseñarían a los feligreses «y tan eficaz fue la labor (...) que no había población de un centenar de habitantes donde no hubiera cantores que ejercían su oficio en misas y vísperas, tocando zampoñas y otros instrumentos musicales» (Campos, 1928:45).

Con fundamento en lo anterior, Flores y Ruiz (2015) razonan que el precedente de las bandas en México se encuentra en las agrupaciones de músicos de capilla que, además de las labores eucarísticas, recibían a personajes importantes y anunciaban los pregones, acompañados de flautas, orlos, cornetas, bajones, sacabuches y timbales de fabricación artesanal (Campos, 1928). Adicionalmente, Flores y Ruiz (2015) identifican al maestro de capilla —el músico más capaz con dominio de los instrumentos ejecutados— como el símil pretérito de los vigentes directores de banda, dado que se encargaba de la instrucción, composición y dirección de la orquesta del templo.

En contraste, durante las primeras dos centurias del dominio español en México, las bandas militares fueron intrascendentes a causa de la ausencia de un ejército fijo y oficial en el territorio. Así lo asevera Ruiz (2002), al puntualizar que la defensa del virreinato recayó, en primer lugar, en los encomenderos, colonos que instruían a los indígenas en el catolicismo y en las armas con la finalidad de neutralizar, en concreto, potenciales insurrecciones de esclavos. En consecuencia, las bandas coloniales eran más bien escasas y rudimentarias, utilizadas fundamentalmente en los «alardes», manifestaciones en las que se pretendía «mostrar la habilidad de los jinetes, disparar sus cañones y arcabuces, utilizar los lebreles y hacer avanzar en formación la infantería» (Ruiz, 1997:102).

En las décadas de 1760 y 1770, la Casa de Borbón ordenó la formación de un ejército novohispano robusto y organizado con el potencial de defender las ricas vetas argentíferas de los británicos, que habían arrebatado La Habana y Manila a los españoles (Ruiz, 2002; Sánchez, 2013). Por lo tanto, el virrey Carlos Francisco de Croix conformó una fuerza armada integrada «por regimientos regulares y tropas milicianas, y estas últimas 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 (...) darían a los americanos ejemplo de disciplina, orden y lealtad al rey» (Ruiz, 2002:85), en tanto que las milicias se formaron con reclutas locales comandados por oficiales peninsulares (Flores y Ruiz, 2015; Ruiz, 2002).

La reforma al ejército estipuló asimismo que cada regimiento contara con músicos de ordenanza y de armonía. Relativo a los primeros, Flores y Ruiz (2015:189) aducen que se encargaban de «traducir las órdenes verbales en

sonidos amplificados para ser escuchados por toda la tropa»; en cambio, las bandas de armonía participaban en «paradas, desfiles y funciones especiales, como corridas de toros, procesiones religiosas o algún acto de las autoridades civiles» (Flores y Ruiz, 2015:190) y se componían de ejecutantes de oboes, clarinetes, fagots, cornos, platillos, panderos, sistros y tambores (instrumentos característicos de la *Harmoniemusik*, por entonces en boga en Europa). Es llamativo notar que, a diferencia de los músicos de ordenanza, las agrupaciones de armonía dependían casi en exclusiva del interés de los regimientos en poseer un conjunto de tal naturaleza, así como de la disposición de la tropa para adquirir instrumentos, pagar los honorarios y costear los uniformes de los músicos (Ruiz, 2002).

Con la consumación del movimiento de independencia en 1821, los primeros gobiernos republicanos imitaron el esquema de las fuerzas armadas asentado en el periodo virreinal al configurar una tropa federal aunada a dos milicias: una «activa» —cuerpos de infantería semiprofesionales a cargo de oficiales adscritos al ejército— y otra «cívica» —organizada por los estados con el propósito de cubrir la ausencia de tropas federales y defender la soberanía de las entidades— (Ruiz, 2002).

Por ende, las normativas militares de la época, estudiadas por Ruiz (2002), decretaban también la necesidad de contar con bandas de ordenanza y armonía, bajo el supuesto de que garantizarían la admiración y el respeto de la sociedad hacia el ejército mediante su constante presencia en vistosos desfiles de tintes oficiales, civiles o religiosos (Sánchez, 2013); no obstante, dada la precaria situación económica del ejército, la presencia de bandas de armonía quedó supeditada al sistema de músicos de contrata, es decir, «músicos que eran pagados por el mismo regimiento, descontando una parte de su salario» (Ruiz, 2002:144), el cual se convirtió en una atractiva fuente de empleo para músicos civiles, quienes al no pertenecer formalmente a la tropa podían compaginar sus responsabilidades ante el ejército con otras ocupaciones (Ruiz, 2015).

En un episodio ulterior, la instauración de la Guardia Nacional, que buscaba reclutar a la población civil entre 16 y 50 años con el propósito de engrosar las fuerzas nacionales ante amenazas extranjeras, forzó a las autoridades a idear estrategias que contemplaban la asimilación de las

particularidades de cada región que afianzaran el involucramiento expedito de la población (Ruiz, 2002). Un caso paradigmático lo ilustra Acevedo (2015) a través de la formación de bandas de música —denominadas «cuerpos filarmónicos»—, auspiciadas por la Guardia Nacional, en las poblaciones indígenas de la Sierra Norte de Puebla, cuyo éxito respondió

a su capacidad para dar sentido tanto a fiestas cívicas como religiosas, para incorporarse a formas de organización local tanto legales como aquellas propias de la costumbre y para proveer un espacio de participación de los varones indígenas, el cual se articulaba con formas de pertenencia locales y nacionales. Todo ello hizo posible que la membresía en los cuerpos filarmónicos se convirtiera en una forma de ciudadanía aceptada y deseada por una parte importante de la población indígena (Acevedo, 2015:129).

De ese modo, las fuerzas liberales garantizaron el apoyo de grupos indígenas en la Guardia Nacional durante los sucesivos enfrentamientos contra conservadores y franceses, además de respaldar la asunción presidencial de Porfirio Díaz.

Empero, fue la llegada de bandas francesas y austriacas, durante el Segundo Imperio Mexicano (1863-1867), lo que convirtió a las bandas de música en un componente central de la interacción social en pueblos y ciudades. Ello se debió, en un principio, a las asiduas serenatas ejecutadas en plazas y jardines con el propósito de «congraciarse con la población local y dar una imagen menos ruda de la intervención» (Ruiz, 2002:213); por otra parte, Gálvez (2015) asevera que, tras el triunfo republicano, las bandas militares mexicanas proliferaron a partir de la imitación de las bandas imperiales debido a que «llevaban la vanguardia en música militar (...), tanto en instrumentación, número de ejecutantes y repertorio» (Ruiz, 2002:212).

Referente a la instrumentación, las bandas europeas trajeron consigo las invenciones y mejoras técnicas desarrolladas en la primera mitad de la centuria, las cuales facilitaban la emulación de la sonoridad orquestal y, por ende, ejecutar un repertorio más amplio (Ruiz, 2002). En ese sentido, Mercado (2015:80) categoriza la dotación instrumental de las bandas europeas, apropiada después por las bandas mexicanas, de la siguiente manera:

una sección de instrumentos de tesitura grave, otra de altura sonora media y una aguda, sostenido el embalaje armónico por una sección de percusión. [Las bandas contaban también con] una tuba, que hacía notas similares al contrabajo de una orquesta, y por lo menos dos instrumentos que respondían las notas del bajo, cuyo nombre es *saxhorn*, de sonido pastoso y medio, parecido en sonido al actual corno francés. En escala ascendente, por calidad sonora en cuanto a tesitura, se ubicaban los trombones y se requerían tres por lo menos, seguidos por los pistones, cinco instrumentos de sonido medio-agudo, cuyo familiar directo es la trompeta. Para la parte aguda eran necesarios entre cuatro y seis, los cuales en ocasiones eran acompañados por saxofón (...). La música de viento necesitaba una base de percusión, que se componía de tambora, platillos y tarola.

A causa de su mayor versatilidad sonora, las agrupaciones francesas y austriacas eran capaces de importar e interpretar en las serenatas composiciones inéditas en México; ello lo constata Ruiz (2002) al profundizar en el repertorio de la banda de la Legión Austriaca, compuesto en especial por obras de Strauss, Verdi y Sawerthal, su director.

Las bandas de música mexicanas se beneficiaron asimismo del subsecuente flujo migratorio hacia México que propició la aparición de sociedades filarmónicas extranjeras, cuya finalidad era «proteger sus intereses económicos y (...) preservar sus identidades culturales» (Medrano, 2021:58). Relativo al primer punto, Medrano (2021) hace hincapié en las casas de música de origen europeo que introdujeron las últimas novedades instrumentales e incentivaron la difusión de composiciones nacionales y extranjeras por medio de la venta de partituras. Simultáneamente, las sociedades filarmónicas foráneas suscitaron la gradual inserción de otros géneros musicales —entre los que destacan el chotís, el vals, la mazurca, la polca, la zarzuela, la gavota o la ópera—, a través de galas, conciertos y representaciones teatrales (Medrano, 2021).

Este cúmulo de factores facilitaron la proliferación de las bandas en todo el país y su institucionalización dentro del proyecto social diseñado e impuesto en el porfiriato, que promovía la utilización del tiempo libre en actividades «provechosas para el espíritu» (Dávila, 2004; Ruiz, 1997). Al respecto, Ayala

(2015:112) esboza que las bandas de música se situaron en un nivel de consideración especial dentro del entramado cultural porfirista dado que generaban espacios de «entretenimiento e interacción social (...) que reunían a la población alrededor de un representante legítimo de las autoridades», en un afán de consolidar al Estado como el eje rector de la vida social en detrimento de la Iglesia (Mercado, 2015); aun así, Ruiz (1997:133) matiza que «los músicos en muchos pueblos no cambiaron su costumbre de tocar en la fiesta patronal y demás eventos tradicionales».

Por otro lado, la continua presencia de bandas en un dilatado programa de festividades cívicas, populares y religiosas contribuyó a la configuración de un público melómano más amplio y plural (Acevedo, 2015; Ayala, 2015), a través del consumo de un nutrido repertorio que abarcaba una gran variedad de géneros musicales «presentes en lugares públicos: la plazuela, la iglesia, el teatro y la calle» (Gálvez, 2015:58). En efecto, Ruiz (2002) esgrime que el repertorio de las bandas de viento consistía, por lo general, de los siguientes segmentos: *a)* música clásica de autoría nacional o extranjera, es decir, oberturas, óperas y sinfonías, arregladas por los directores a partir de partituras para piano u orquesta adquiridas en casas de música de origen europeo (Ruiz, 1997); *b)* géneros de moda, entre ellos, el vals, la habanera, el pasodoble, la zarzuela, la polca (Acevedo, 2015); *c)* marchas e himnos de carácter patriótico en honor a los próceres nacionales (Ruiz, 1997); *d)* música religiosa, esto es, misas, misterios, magníficat, salves, responsos de difuntos, vísperas (Acevedo, 2015), y *e)* música popular o tradicional, a saber, huapangos, jarabes, danzas, sones, etcétera, compilados en popurrís que, a falta de un género universal oficialista, sirvieron de exponentes del nacionalismo musical (Ruiz, 1997).

Complementariamente, Acevedo (2015) estipula que las bandas se encargaban de la enseñanza de solfeo, canto e instrumentación, idea que Ruiz (1997:146) complementa al afirmar que la banda «permitía la práctica de varios instrumentos, la dirección, realizar arreglos e incluso presentar composiciones. Dado que en el repertorio de muchos de estos conjuntos se combinaban tanto géneros clásicos como populares, los músicos que se formaban en estos conjuntos lograban bases sólidas para su carrera musical». Los citados autores atribuyen también al director la responsabilidad de la formación de los integrantes, puesto que debía poseer profundos conocimientos de los

fundamentos teóricos de la música y ser diestro en la ejecución de los instrumentos de metal y madera, fenómeno que se fortaleció con la gradual inserción de intérpretes egresados del Conservatorio Nacional, lo cual las llevó a ser reconocidas a escala nacional e internacional (Dávila, 2004).

Los años convulsos de la Revolución mexicana atestiguaron una incesante actividad de las bandas de música dentro de las filas de las facciones involucradas. Ello lo aborda Ruiz (2002) al exponer cómo los líderes revolucionarios se valían ya sea de la adscripción voluntaria o del reclutamiento forzado de las agrupaciones presentes en las regiones a las que llegaban para incorporar una banda de música que engalanara la entrada de sus tropas y ofreciera serenatas a los soldados y el resto de la población, esto es, emularon las presentaciones ejercidas décadas atrás por los cuerpos filarmónicos de la Guardia Nacional o de las bandas de las legiones extranjeras durante la Intervención. Por consiguiente, las bandas estuvieron sujetas a un continuo flujo migratorio a lo largo y ancho del país, lo que significó, entre otras cosas, el intercambio, difusión y popularización de obras propias de sus regiones de origen en distintas latitudes, por ejemplo, la *Marcha de Zacatecas*, composición adoptada y difundida por la División del Norte de Francisco Villa. De forma paralela, los músicos engrosaron su repertorio con inéditas composiciones que rendían homenaje a los caudillos, de las que destacan *Brigada Villa*, *Brigada Prieto*, *General Agustín Estrada*, *Carabineros de Coahuila*, *Oficiales* o *Mariel* (Dávila, 2004; Ruiz, 2002; Ruiz, 2015).

La vigencia de las bandas militares perduró hasta mediados de los 1920, cuando Plutarco Elías Calles, secretario de Guerra y Marina, instituyó una inspección de músicas militares que sostenía financieramente y supervisaba la calidad de 55 bandas militares y de 10 bandas independientes relacionadas con el ejército. Más aún, el nombramiento de José Vasconcelos como secretario de Educación se tradujo en la creación de bandas de música civiles en zonas rurales y urbanas como parte de una amplia cruzada alfabetizadora, bajo el supuesto de que generaría en los educandos profusos sentimientos de disciplina y solidaridad (Flores y Ruiz, 2015). Empero, la irrupción en años posteriores de nuevos medios de comunicación desplazó a las bandas del centro del panorama musical en México y concedió mayor preponderancia a expresiones vernáculas —en concreto, el mariachi—, lo que desembocó en el

declive de las bandas civiles, subordinando «la supervivencia de las bandas [a] múltiples factores como la adquisición del capital necesario para formar una y sostenerla, y el interés o la falta de él en los gobiernos locales para fomentar estas expresiones» (Dávila, 2004:36). Tal es el caso de las bandas de música en el municipio de Tlaltenango, donde se atestigua una trayectoria irregular a lo largo de una centuria de esas agrupaciones influida por la voluntad de los actores políticos de la comunidad y de las coyunturas socioeconómicas que les acompañan.

Capítulo III

Diseño metodológico

El presente proyecto expone las características de un estudio de corte cualitativo, ya que se aspira a conocer la unicidad y particularidad de una fenómeno social determinado mediante «las experiencias y puntos de vista de los actores sociales, y el entendimiento de los significados que éstos asignan a sus acciones, creencias y valores» (Izcarra, 2014:13). Asimismo, se sigue un enfoque ideográfico pues se «estudia al individuo (persona, lugar, acontecimiento, entorno, etcétera) como un caso único. El foco se pone en la interacción de factores que podrían ser completamente específicos para el individuo» (Gibbs, 2012:24). Por ende, es admisible calificar este estudio como uno de tipo descriptivo que pretende detallar la historia, evolución y características de la Banda de Música de Tlaltenango con el fin de determinar su impacto social y cultural en el municipio de Tlaltenango.

En razón de lo anterior, se decidió utilizar como método de recolección de datos a la entrevista semiestructurada aplicada a cinco exintegrantes de la Banda de Música de Tlaltenango a fin de obtener testimonios que aborden su relación e impresiones individuales referentes a aspectos de la agrupación, por ejemplo, el director, las presentaciones, la instrucción musical o el repertorio. La elección de la entrevista semiestructurada responde al potencial que ésta posee de captar los conocimientos del entrevistado sobre el asunto en estudio, los cuales incluyen «supuestos que son explícitos e inmediatos y que él puede expresar espontáneamente al responder a una pregunta abierta. A estos supuestos los complementan supuestos implícitos» (Flick, 2007:95).

Posteriormente, las narraciones obtenidas se examinarán por medio de la técnica de análisis de contenido con el objetivo de «inferir apreciaciones sobre los emisores de los mensajes» (García, 2024:60), lo anterior es posible debido a que el análisis de contenido es un método flexible e integral del cual se pueden obtener «inferencias a partir de datos esencialmente verbales, simbólicos o comunicativos» (Krippendorff, 1997:27) mediante la conjunción «estructuras semánticas o lingüísticas con estructuras psicológicas o sociológicas de lo declarado: conductas, creencias, ideologías y actitudes»

(García, 2024:60). Este proceso lo sistematiza Izcara (2014) al proponer los siguientes pasos: a) simplificación de la información; b) categorización de la información, y c) redacción del informe de resultados.

El primer paso hace referencia a la «reducción y simplificación de los datos recabados, mediante la eliminación de la información superflua y redundante bajo el criterio de la relevancia interpretativa (...) [y a] la selección de aquellos datos que son congruentes con los objetivos de la investigación» (Izcara, 2014:54). En seguida, la información resultante se categoriza por medio de una clasificación conceptual de unidades bajo un mismo criterio con base en las nociones conceptuales presentes en el marco teórico (Izcara, 2014). Finalmente, la información resultante queda estructurada de manera coherente en un informe de resultados. En este caso, la información obtenida se complementará con información archivística recuperada de acervos municipales y estatales.

Objetivos

General

Reconstruir la trayectoria y características específicas de la Banda de Música de Tlaltenango a fin de medir su influencia en el desarrollo sociocultural de la región y su validez como patrimonio cultural en Tlaltenango y el estado de Zacatecas.

Específicos

- a) Identificar a los actores y momentos clave, dentro y fuera de la agrupación, en la configuración de la banda.
- b) Delimitar su alcance mediático y social en el contexto de Tlaltenango en los siglos XX y XXI.
- c) Definir las contribuciones sociales, culturales e históricas de la banda al municipio de Tlaltenango.

Instrumento

1. Cuénteme su trayectoria en la Banda de Música de Tlaltenango desde su ingreso a ésta.

Capítulo IV

La Banda de Música de Tlaltenango

Trascendencia y legado

A lo largo de poco más de una década, la Banda de Música de Tlaltenango se convirtió en una de las agrupaciones más prolíficas de Zacatecas, debido a su incesante producción de músicos, su dilatada agenda de presentaciones, y su calidad y versatilidad interpretativa. La afirmación precedente se sustenta en los integrantes que, con las enseñanzas del maestro Valle, trascendieron la coyuntura física y temporal de la Banda al grado de ejercer carreras exitosas en el ámbito musical. Aun cuando no es un caso aislado en la entidad, el hecho verdaderamente encomiable es haberlo conseguido en un contexto asolado por el rezago económico, cultural, social y político. Al respecto, Lauro Velázquez —oriundo de Tlaltenango— recuerda que

En Tlaltenango, existían dos escuelas primarias únicamente, una pública y una privada, y tal vez esas dos escuelas satisfacían la demanda de educación primaria de los niños, de la población en aquella época, pero al llegar a la secundaria pues nada más había una secundaria particular: la secundaria del Colegio Cultura y Restauración, con poco alcance dada la demanda potencial que podía presentarse ahí, esto quiere decir que la población en edad de educación media básica [tenía] oportunidades escasas. Entonces, quien tenía posibilidad estudiaba la secundaria y ya la media superior, superior, pues salía a estudiar a Zacatecas, a Guadalajara, a México, a Aguascalientes, qué sé yo. Quienes tuvimos la oportunidad así lo hicimos, pero el grueso de los jóvenes, de los niños, pues no. Tenían que quedarse en Tlaltenango con escasas posibilidades de desarrollo y quizá emplearse en el comercio, en la industria, había una industria huarachera, curtidurías, o en las labores agrícolas.

En ese sentido, el establecimiento de la Banda de Tlaltenango se tradujo en una oportunidad de crecimiento personal para los vecinos de la localidad. En primer lugar, destaca su labor divulgativa que, mediante sus variadas presentaciones, introdujo y democratizó las expresiones del vasto universo musical. En palabras de Aragú y Zúñiga (2020:36), las audiciones de las

bandas «fueron en muchas ocasiones el único modo de obtener y disfrutar de una cultura musical o de adquirir la formación necesaria para ejercer la profesión de músico», aseveración que revalida la opinión de Lauro Velázquez, quien afirma que la Banda de Tlaltenango del maestro Ignacio Valle Medina *«descubrió toda una etapa, toda una época en Tlaltenango y en la región en el aspecto musical»*.

De complementaria manera, López y Londoño (2006) aducen que en el seno de las bandas se impulsa el crecimiento personal y artístico con repercusiones positivas en su calidad de vida bajo el supuesto de que fomentan valores humanos, como el compañerismo. En efecto, los discípulos del maestro Valle reconocen los frutos personales obtenidos durante su estancia en la Banda. Lauro Velázquez, por un lado, reflexiona que los integrantes de la Banda *«nos beneficiamos de las enseñanzas del maestro Valle, nos enseñó a ser gente de bien y nos enseñó música, nos enseñó valores, y nos enseñaba muchas cosas. Incluso, de esa banda, en esa época, pues hasta un gobernador del estado salió, de ahí de la banda de música»*. Pedro de León Sánchez, por el otro, coincide con los razonamientos de López y Londoño (2006), al afirmar que

era una magnífica opción para los jóvenes, para los niños de encauzarlos en una actividad útil, alejarlos de los vicios, de la vagancia, entonces fue un semillero de jóvenes, y los papás encontraban ahí una opción muy buena para que los muchachos, en lugar de andar de vagos en las calles, pues fueran a estudiar música, se formaran bajo un método, con una disciplina.

La pertenencia a una banda tiene implicaciones en sus integrantes incluso después de abandonar la agrupación. Pacheco (2012:48) arguye que al dejar de ser miembros «a estas personas siempre les queda esa riqueza musical y cultural que en su día recibieron en el seno de estas agrupaciones. Y es muy probable que su sensibilidad artística sea superior a la de otras personas que no pasaron por esta experiencia a lo largo de su vida». Ello lo evidencia Lauro Velázquez, quien relata que

los que no seguimos por el camino de la música, pues fue muy importante y formativa la enseñanza del maestro, a mí en lo particular, pues el maestro me hizo descubrir un mundo de belleza, de armonía, y no solamente de la música, luego después de la poesía, de la literatura, y una serie de valores que vienen pues de mi paso por la banda de música.

Complementariamente, el establecimiento de la Banda de Tlaltenango también tuvo impactos inmediatos, en específico, en el apartado económico. Los miembros percibían una compensación semanal otorgada por el ayuntamiento en función de las presentaciones efectuadas y el rango que ocuparan en la jerarquía de la Banda. Lauro Velázquez rememora que *«como clarinete solista de la Banda de Tlaltenango ganaba tres pesos a la semana, el clarinete primero creo que 2.50 y los clarinetes segundos, que tocaban el segundo papel, ganaban dos pesos»*. Del mismo modo, Nicolás Castañeda explica que *«la presidencia les daba una pequeña compensación, el profe (...) se sentaba y ahí les repartía de acuerdo a unos, un peso, a otros, cincuenta [centavos], y si fallaste algún estudio, no te tocaba nada, así de plano»*. Además, Pedro de León evoca que *«nos pagaban a los más chicos, como yo, dos pesos con cincuenta centavos por cada serenata, a los más grandes seguramente les daban un poco más»*, y detalla que, si bien no se trataba de un salario, *«nos servía de mucho y, sobre todo, para un niño, un joven, recibir cuatro, cinco pesos pues era mucho (...). Era una ayuda y un estímulo para quienes asistíamos a la Banda»*.

La exhaustiva instrucción del maestro Valle en Tlaltenango también posibilitó a sus alumnos perseguir una carrera musical en Zacatecas, México y el extranjero ya que, según Flores (2011:154), *«las bandas de viento sirven como formadoras de músicos, se integren éstos a mariachis, orquestas, conjuntos, etcétera»*. En efecto, Lauro Velázquez razona que

es la obra que yo veo importantísima y social del maestro Valle, que a muchos niños, jóvenes de aquella época sin ninguna posibilidad de desarrollo por la falta de oportunidades, de estudio y de capacitación, la obra del maestro Valle hizo posible que estos niños, estos jóvenes tuvieran un oficio, una profesión muy decorosa. El maestro Valle en este aspecto fue un creador de fuentes de trabajo (...). Algunos de ellos empezaron a emplearse en mariachis, en

orquestas, los conjuntos y orquestas ahí en Tlaltenango llamaban a estos muchachos discípulos del maestro Valle este que se integraran a sus conjuntos a trabajar formalmente. Ahí ya se abren fuentes de trabajo para los discípulos de Valle. Ahí empieza a dar frutos la enseñanza, estos muchachos, estos músicos empiezan a salir a Zacatecas, Aguascalientes, Guadalajara, la Ciudad de México, a emplearse como músicos en las bandas, en los mariachis, en orquestas de esas ciudades.

Más aún, alude a Francisco Serrano, Manuel Valle y Antonio Valle. Referente al primero, dilucida que *«Pancho Serrano, pues un trompetista (...) de los primeros del mundo llegaron a catalogarlo, como trompetista de mariachi, un gran músico»*. Mientras que Manuel Valle *«fue un gran trompetista, fue muchos años integrante del Mariachi México de Pepe Villa. Independientemente de eso, él fue músico de cabecera de muchos grandes artistas, que lo buscaban para presentaciones o grabaciones de discos»*. Por último, precisa que Antonio Valle *«formó la Banda de Guadalupe, lo que ahora es la Banda Sinfónica de Guadalupe, la formó Toño Valle, hijo del maestro Nacho Valle»*.

Por su parte, Pedro de León Sánchez recuerda a *«un muchacho de apellido Teposte, Manuel Teposte; otro, Rodolfo Bracamontes, un trompetista también que se fue a Guadalajara. En fin, varios muchachos que siguieron la carrera de la música y que hicieron su manera de vivir de ahí. Y de los hijos del profesor pues no se diga: Antonio, Raúl, Manuel, Güicho, todos ellos excelentes músicos»*. De igual forma, expresa que *«José Guadalupe Márquez Barragán, él tocaba la trompeta, él luego se vino aquí e ingresó a la Banda del Estado y se jubiló de la Banda del Estado y también fue maestro de música en una secundaria (...), él fue maestro de la banda de guerra ahí durante muchísimos años y luego se hizo maestro»*. En tanto que Fernando Jiménez *«él tocaba el clarinete, luego se hizo mariachi y toca la trompeta, en Estados Unidos trabaja en un grupo musical, en un mariachi, tocando la trompeta»*; a su vez, Javier Luna *«también ha destacado mucho en la música de mariachi, él era trompetista (...), y luego se hizo director musical de varios grupos, anduvo con Yolanda del Río, anduvo con varios artistas muy buenos»*.

Nicolás Castañeda menciona «a “Momo” Bracamontes que fue trompetista de Mike Laure, te puedo mencionar a Salvador Luna que también estuvo con las grandes orquestas de Guadalajara, era un saxofonista muy bueno. Tlaltenango fue catalogado que sacó mucho músico de viento: sacó buenos trombones, buenas trompetas, y en cañas también». Análogamente, Luis Valle narra que

mi hermano Manuel de más chico se vino acá a México, a él le gustó la cosa del mariachi (...) él ha sido uno de los trompetistas (...) que más ha grabado en México, para todos, para tantos, para muchos cantantes, grabó más de 20 mil números que es una barbaridad; acompañó a todos los artistas habidos y por haber (...) grabó mucho para Vicente Fernández, para Alejandro [Fernández], para Pepe Aguilar, para tantos. Lo llevaron a España a grabarle un disco a Raphael, allá en España, lo llevaron de aquí. A mi hermano Raúl [le gustó] la orquesta, él llegó primero a Ciudad de México en 1967, y él era muy buen músico, estuvo con muchas orquestas de aquella época, buenas orquestas: con Leo Acosta, trabajó con Pérez Prado, hizo giras a Japón con una orquesta de un director muy famoso de Estados Unidos que se llamaba Xavier Cugat, y también tocó con otra orquesta también de Estados Unidos muy famosa, [la de] Ray Conniff (...) Tu abuelo [Antonio Valle Villalpando] formó la banda ahí en Guadalupe, fue el fundador de ahí (...) Yo también me vine acá en 1970 (...) acompañé aquí en México a Vikki Carr, a Rocío Dúrcal, a Rocío Jurado, a Raphael, a José José, a Julio Iglesias (...) estuve muchos años trabajando con una de las mejores orquestas que había en México, de los directores, el más famoso, se llamaba Héctor Hallal, el Árabe le decían, era un genio en la música.

Con base en lo anterior, Ernesto Luna sentencia que

el mejor maestro que hubo allá en Zacatecas fue Ignacio Valle. Gracias a Dios, sacó a muchos músicos; todos sus hijos, muy buenos músicos; Francisco Serrano, el Loco que le dicen, fue uno de ahí de Zacatecas; Manuel Teposte; Rodolfo Bracamontes que se fue para Guadalajara y por allá se quedó, pues eran de los más aventajados, entonces, iban saliendo del pueblo porque no había mucho que hacer en el pueblo (...), la iniciación de Valle fue la mejor

porque nos enseñó a leer, nos enseñó el diapasón, lo que es el diapasón del instrumento.

Por todo lo anterior, Nicolás Castañeda dictamina que *«aquí en Tlaltenango, el semillero de músicos fue la banda, ya nos dedicamos a otros géneros, pero el semillero fue la banda, de ahí surgimos todos: unos para la orquesta, otros para el mariachi, otros para conjuntos norteños, todos salieron de aquí»*. En análoga valoración, Lauro Velázquez discurre que *«los músicos formados por Valle empezaron a trabajar profesionalmente y estos músicos que empezaron a ganarse la vida decorosamente en esa forma no hubieran tenido la posibilidad de tener otro tipo de capacitación para el trabajo o una fuente de trabajo, y eso fue gracias al maestro Valle»*. A lo que Pedro de León Sánchez concluye que Ignacio Valle Medina *«fue un personaje fundamental en ese tiempo para que la juventud del pueblo encontrara un cauce de formación, de educación, y para muchos un modo de vida, porque muchos de ellos siguieron la carrera musical (...), salieron muchos y destacaron en grupos muy importantes en la música en el nivel nacional, gracias a la escuela del profesor Valle»*.

Orígenes

En Tlaltenango, la tradición de las bandas de música ha existido desde los inicios del siglo XX, como lo demuestran las partidas presupuestarias del estado de Zacatecas que, en 1901, destinaban al partido de Sánchez Román 300 pesos para el mantenimiento de una banda de viento (Ruiz, 1997). Otro indicio que testimonia la presencia de una banda de música en la localidad es una fotografía (figura 1) que data de 1932 y retrata a una banda a las afueras del curato de la parroquia de la Virgen de Guadalupe. Más aún, Nicolás Castañeda menciona que *«se dio que viniera un maestro, primero, eso no me consta, pero decían que era un maestro que se apellidaba Treto»*; en efecto, en el archivo del maestro Ignacio Valle Medina se conservan las transcripciones de las canciones *Palmera* y *Déjame en paz* de Agustín Lara que incluyen la firma de J. Treto, junto con la inscripción Sánchez Román y las fechas 6 de septiembre de 1933 y 21 de septiembre de 1935, respectivamente (anexo A). El Archivo Histórico Municipal de Tlaltenango asimismo alberga un

nombramiento fechado el 9 de febrero de 1940 y firmado por el entonces gobernador de Zacatecas, J. Félix Bañuelos, en el que se designa a Ángel Flores como director de la banda de música del municipio de Sánchez Román, posición por la cual percibía un salario de 30 pesos mensuales (anexo B).

Figura 1. Banda de Música de Tlaltenango en 1932



Fotografía proporcionada por Marco Tovar

Tiempo después, en noviembre de 1952, el Ayuntamiento de Tlaltenango, encabezado por Luis Maldonado, incluyó en su presupuesto de egresos del año 1953 una partida de 365 pesos bajo el concepto de «gratificación de la banda de música» y otra de mil 825 pesos que cubriera el salario anual del director (anexo C). A mediados de 1953, el nuevo alcalde de Tlaltenango, Jesús «Chito» de León Luna, se dio a la tarea de organizar la banda de música del municipio por lo que recaló en la ciudad de Zacatecas y solicitó el apoyo del gobierno estatal, en específico, de Octaviano Sigala, director de la Banda del Estado. Éste recomendó a Ignacio Valle Medina, tubista de la agrupación, como el candidato idóneo para establecer la Banda de Tlaltenango, pues contaba con una vasta carrera en el ámbito musical.

Nacido el 31 de julio de 1903 en la comunidad de Las Huertas perteneciente al municipio jalisciense de Huejúcar, Ignacio Valle Medina se trasladó desde una temprana edad a la Ciudad de México donde, en opinión de Luis Valle —hijo del maestro Valle Medina— y Lauro Velázquez, es presumible

que haya cursado estudios de educación superior musical. Lauro Velázquez argumenta que el maestro Valle Medina «*seguía preparándose académicamente, él acudía al Conservatorio Nacional de Música*», aseveración con la que concuerda Luis Valle, quien opina que el maestro Valle Medina tuvo una formación en el Conservatorio Nacional de Música dado que

conocía todas las tesituras de todos los instrumentos y para conocer cómo se escriben todos los instrumentos es difícil, conocer los registros de todos, de los trombones, la tuba, los bombardinos, los saxores, los clarinetes, hay un clarinete más pequeño que se llama requinto, los clarinetes están escritos en si bemol y el requinto, que es más agudo, está en mi bemol igual que los saxofones, el saxofón soprano y el tenor están escritos, se tocan, están en si bemol y el alto está en mi bemol, igual que el barítono, entonces, para conocer todos esos registros y saberlos escribir, me imagino que él sí debió haber estudiado en algo bien pues, no así que alguien te diga y eso nomás así, líricamente no se puede, tiene que haber una enseñanza previa profesional.

Durante su estancia en la capital del país, Valle Medina perteneció a diferentes agrupaciones, a saber, la Banda de Policía de la Ciudad de México, la Banda de las Guardias Presidenciales y la Banda de Rurales de Pachuca en las que coincidió con reputados músicos. Así lo ilustra de nueva cuenta Lauro Velázquez:

él pasó y formó parte de bandas de música muy importantes, como fue en su tiempo la Banda de Policía de la Ciudad de México, una banda de reconocimiento internacional que ganó en concursos importantísimos en Nueva York y en otras partes del mundo, y el maestro Valle, aparte de esas bandas como ejecutante de la tuba, fue compañero el maestro Valle de músicos destacadísimos como Velino M. Prezza o Margarito Nápoles.

Luis Valle expone a su vez que Ignacio Valle Medina integró la Banda de las Guardias Presidenciales junto con otros afamados intérpretes «*como el compositor de Nereidas [Amador Pérez], él y mi papá estaban en la misma banda y un trompetista muy famoso que se llamaba Margarito Nápoles, era de los más famosos de aquella época*»; aunado a lo anterior, Luis Valle arguye

que el maestro Valle Medina «les escribía la música y él iba y les ponía los números» a la Banda de Rurales de Pachuca, conocida con el mote de «los Charros». El maestro Valle Medina se estableció en la ciudad de Zacatecas hacia 1940, año en que participó como contrabajista en la temporada de conciertos del Instituto de Ciencias de Zacatecas (Díaz-Santana y Medrano, 2021); es factible que ese mismo año se haya incorporado a la Banda del Estado, organización a la que perteneció hasta 1953 cuando fue comisionado a Tlaltenango.

A pesar de una resistencia inicial, el edil tlaltenanguense convenció al maestro Valle al asegurarle que recibiría un salario por parte del municipio y mantendría la paga que percibía en la Banda del Estado; además, el ayuntamiento asumió los gastos del alquiler de la vivienda que ocuparon el maestro Valle y su familia en Tlaltenango. En un inicio, Ignacio Valle Medina percibía un salario de cinco pesos diarios (anexo C) que incrementó a seis pesos con cincuenta centavos en 1955 (anexo D) hasta fijarse en diez pesos al día a partir de 1956 (anexo E); de complementaria manera, la tesorería municipal entregaba cada mes una compensación de 30 pesos al señor Francisco de Lucas por el alquiler del inmueble ubicado en el número 30 de la calle Sánchez Román en el barrio de San Felipe, habitado por la familia del maestro Valle (anexos F y G). Ello lo recapitula Pedro de León Sánchez, hijo de «Chito» León y exintegrante de la Banda de Tlaltenango, de la manera siguiente:

mi papá, José Jesús de León Luna, siendo presidente municipal de Tlaltenango, tuvo la inquietud de formar una banda de música, porque él de joven había pertenecido a otra que había existido allá en su tiempo. Entonces, vino a platicar con el director de la banda de música del gobierno del estado, pidiéndole que le sugiriera algún maestro que pudiera irse a Tlaltenango a formar la Banda. Entonces, el director le dijo: "Vea usted a Nacho Valle. Nacho Valle es muy buen músico y él pudiera ser la persona más indicada para que fuera a formar la Banda". Mi papá indagó y dio con el profesor Valle y, pues, fue una sorpresa para él que lo invitaran a que se fuera a vivir a Tlaltenango, y él de momento dijo pues que no, que tenía mucha familia, que él estaba aquí arraigado, que era miembro de la Banda del Estado... En fin, ¿verdad? Pero mi papá le insistió, le insistió, le dijo que ya había hablado con el director de aquí

de la Banda del Estado y que él le había prometido pues que seguiría procurando darle su sueldo al profesor Valle como si fuera miembro de la banda de aquí, y mi papá le ofreció que le daría una compensación extra y lo ayudaría en gastos para su familia, como renta de su casa, en fin, para estimularlo, para ver si lo convencía. Entonces, fue tanta insistencia que el profesor aceptó, aceptó irse a Tlaltenango y mi papá pues hizo lo posible por facilitarle su estancia allá y fue la manera como se fue a empezar de cero.

Más aún, Lauro Velázquez añade que, en la fundación de la Banda, fue importante el involucramiento de Inés Ortega, «*un político importante, poderoso, que le gustaba mucha la idea de tener una banda en Tlaltenango; el presidente municipal, Chito León, era una persona que también gustaba de la música porque en su juventud, en su niñez, había sido músico. Entonces, se juntaron esas voluntades y se decidió la creación de la Banda*».

Figura 2. El maestro Ignacio Valle Medina en Tlaltenango



Fotografía proporcionada por Martha Valle Villalpando

Por otro lado, Bernardo Carlos (1986:346) afirma que «las trompetas, trombones, tambores, platillos, clarinetes, saxofones, timbales, cornos franceses, tubas y, en fin, todos los pitos y flautas fueron donados por la presidencia», lo cual refrenda las aseveraciones de Pedro de León quien reconoce que concretar el proyecto de la Banda fue una tarea compleja al dimensionar los esfuerzos económicos en el marco de la precaria situación financiera del ayuntamiento, dado que se requiere una fuerte inversión económica para volverla funcional y provechosa:

En ese tiempo los ayuntamientos recibían muy poco dinero de la participación del estado, entonces los recursos con los que se contaban pues eran muy escasos, fue de veras un esfuerzo, tanto del ayuntamiento como del profesor, formar ese grupo, comprar los instrumentos más indispensables, uniformar un grupo de treinta, cuarenta muchachos, porque teníamos un uniforme adecuado —tuvimos dos: uno azul marino y luego uno beige con café—, y todos los integrantes debidamente uniformados.

Aun así, la Banda de Tlaltenango resistió las adversidades propias de su coyuntura y estuvo activa hasta 1964, cuando Ignacio Valle Medina regresó a Zacatecas donde ocupó el puesto de arreglista de la Banda del Estado hasta su fallecimiento en 1979, como lo recuerda Luis Valle:

En Zacatecas, mi papá nomás se dedicaba a escribir la música ahí, ya su vida era escribir, escribir, escribir y escribir cuando no tenía nada qué hacer, luego de pronto iban gente de otros pueblitos a que les sacara pasodobles, marchas, y como mi papá conocía todo eso, pues se los escribía, y luego como es mal pagado, mi papá muchas veces yo creo que ni cobraba, lo hacía, a él le gustaba mucho escribir, pero su vida ya no cambió mucho, era todo, ahora sí que dedicado ahí encerrado a escribir nomás.

Tras la partida de su director, la Banda de Tlaltenango dejó de operar de manera regular, si bien se intentó reestructurarla nuevamente en los años posteriores, en específico en 1968, año en que el presidente municipal de Tlaltenango, Salvador Correa González, rechazó a un señor Marín para el

cargo de director de la Banda y solicitaba, sin éxito, al secretario de Educación Pública del estado el regreso del maestro Valle Medina (anexo H).

Formación musical

Más allá de su función performativa, las bandas de música ofrecen una enseñanza musical integral de tintes populares en lugares donde las posibilidades de adquirir un aleccionamiento profesional son escasas. Por lo tanto, es lícito reconocer que las escoletas de las bandas son, en múltiples contextos, la única alternativa viable para adquirir cierto dominio y conocimiento musical que permita después ampliar las posibilidades de desarrollo artístico, personal o profesional de los estudiantes. Dicha labor, no obstante, debe sortear en muchas ocasiones desafíos de distinta índole que obligan a los involucrados a diseñar formas heterodoxas de enseñanza que, al mismo tiempo, satisfagan los preceptos teóricos e instrumentales impuestos por el canon academicista.

En ese sentido, Aragú y Zúñiga (2020) explican que el aprendizaje sigue una lógica escalonada que inicia con la introducción a los rudimentos teóricos de la música —en específico, el significado de los signos o la colocación de las notas— y a la primera parte del método de solfeo de Hilarión Eslava, en tanto que las secciones segunda y tercera se estudian en el nivel subsiguiente, el cual precede al aprendizaje y ejecución de un instrumento para, una vez alcanzado un nivel competente, ingresar definitivamente a la plantilla de la banda. López y Londoño (2006:50) añaden asimismo que «los directores son los responsables de la formación teórica musical, auditiva y técnica de los integrantes»; por lo tanto, «debe tener tanto los conocimientos musicales, el talento y el liderazgo como la aptitud para dominar varios instrumentos musicales, además de la visión por organizar y emprender el trabajo colectivo» (Hernández, 2015:222).

El proceso descrito, si bien compete a casos específicos, se asemeja al método practicado por el maestro Ignacio Valle Medina en la Banda de Tlaltenango. La formación musical en la Banda comenzaba con una introducción a los rudimentos teóricos de la música, tales como el significado y utilización de los signos musicales o la colocación de las notas dentro del

pentagrama. Lauro Velázquez ejemplifica lo anterior al relatar la primera lección que recibió del maestro Valle:

En un cartón que el maestro encontró por ahí en el estudio de la banda, en la escoleta donde mi papá me llevó a inscribir con el maestro Valle, ahí me puso mi primera lección, decía: “Música es el arte de los sonidos sobre el pentagrama. Pentagrama es un conjunto de cinco líneas y cuatro espacios que se escriben de abajo hacia arriba. Las notas que se escriben en las líneas son mi, sol, si, re, fa; las notas que van en los espacios son fa, la, do, mi”.

Posteriormente, los alumnos se adentraban al estudio del método de solfeo de Hilarión Eslava, en el cual «se repasan las lecciones en tres versiones: leer, cantar e interpretar. El mismo método va explicando cuestiones teóricas de la música, mismas que sigue el instructor de música» (Hernández, 2015:216). Al respecto, Ernesto Luna recuerda que «*el profe Valle empezaba sus clases a la una para que saliendo de la escuela fuera uno a pasar al solfeo, a esa hora daba solfeo, de una a dos y media, tres, pero siempre en una hora de una a dos y media ya había terminado*»; por su parte, Pedro de León abona que «*a mediodía, el profesor nos citaba a algunos de los miembros: “Fulano y Mengano, los espero mañana al solfeo”, entonces, íbamos tres o cuatro y, individualmente, él se sentaba con cada uno de nosotros a repasar las lecciones del método aquel que él conocía muy bien y entonces ya nos tomaba la lección*». Del mismo modo, Luis Valle asevera que las clases de solfeo eran individuales en las que el profesor «*revisaba las lecciones, que estuvieras entonado, que leyeras correctamente (...) y te decía cómo*».

Con todo, el dominio del solfeo era un quehacer, en palabras de Hernández (2015:216) y Lauro Velázquez, «complejo y paulatino» semejante a «*cuando inicia uno yo creo el estudio de otro idioma*» cuyo éxito lo determinaba la paciencia, carisma y claridad explicativa del director. Tales características las identifica Lauro Velázquez al catalogar al maestro Valle Medina como «*un hombre con una facilidad extraordinaria para transmitir sus conocimientos, un trato afable, cordial, respetuoso, amistoso con los niños jóvenes que tuvimos la suerte de recibir*» sus enseñanzas, valoración concordante a la de Ernesto Luna quien vio en él a «*un gran maestro, una gran persona, nunca, nunca lo*

veías de mal humor, nunca, todo con una calma, con una tranquilidad que te explicaba, te decía».

Cabe puntualizar que, conforme a lo propuesto por Aragón y Zúñiga (2020), el maestro Ignacio Valle Medina recurría a un esquema escalonado con el que pretendía, según Nicolás Castañeda, motivar a los niños para que estudiaran con la promesa implícita de que llegarían a ejecutar el instrumento de su agrado. Lo anterior, lo refiere Nicolás Castañeda al afirmar que *«no porque ibas al solfeo ya eras integrante, no, él ponía unas reglas para mí buenas, o sea, él te inspiraba para que estudiaras, por ejemplo (...), él decía: “Para que tú puedas pasar al pandero tienes que demostrar que vas avanzando, si no, no” y así. Era por escalones».*

Figura 3. Alumnos de la Banda de Tlaltenango en la escoleta del maestro Valle



Fotografía proporcionada por Martha Valle Villalpando

Alcanzado un nivel idóneo en la lectura del solfeo, el maestro Valle Medina asignaba e instruía a sus alumnos en la ejecución de un instrumento, en función de las necesidades de la Banda y las cualidades de los estudiantes. En ese contexto, Pedro de León arguye que *«después de un tiempcito, cuando veía él alguna facultad en el muchacho pues ya le asignaba algún*

instrumento y lo iba induciendo. Él, según iba viendo las facultades de cada alumno, iba asignándole un instrumento en especial»; en adición, Luis Valle añade que «luego ya del solfeo, ya con el tiempo, al año o a los dos años, te decía que agarraras un instrumento, él te decía cuál y esto, o que le hacía falta ahí para la bandita que tenía». Ello lo complementa Lauro Velázquez al esbozar que

Poco a poco se iba avanzando en el estudio del solfeo y ya cuando teníamos cierto conocimiento de lectura, de solfeo, de la música, entonces, ya el maestro decía pues tú puedes tocar esto, a mí me asignó el clarinete. Decía: “Lo que tú aprendiste aquí, do, re, mi, fa, sol, tú lo puedes interpretar acá en el instrumento; cuando vas en esa posición es re y así y así”, y así poco a poco, y entonces, pues alguna pequeña melodía, y empezaba uno a tomarle gusto a la música.

La instrucción instrumental era igual de compleja que la teórica pues, como ya se mencionó, el director se ve «en la necesidad de conocer la mecánica de un elevado número de instrumentos de diferentes familias instrumentales» (Cabanillas, 2011:82), cualidad que, de acuerdo con sus aprendices, Ignacio Valle Medina controlaba a la perfección. Así lo asegura Ernesto Luna quien cuenta cómo el profesor dominaba «*todos los diapasones de todos los instrumentos (...) y él le decía a cada músico —barítonos, tenores, altos, sopranos, clarinete, clarinete en si bemol, clarinete en mi bemol—, a todos les decía el diapasón, él los tocaba*». En contigua tesis, Lauro Velázquez corrobora la aseveración previa y aduce que el maestro Valle Medina

conocía el funcionamiento, la técnica de todos los instrumentos que componen una banda de música, los metales, los parches, las cañas, él nos enseñó paso a paso a todos, y a cada uno de nosotros primero el solfeo, después a leer a la música y después a ejecutar el instrumento para interpretar la música que se ejecutaba en esa banda.

De manera gradual, los discentes comenzaban a participar en los ensayos generales de la Banda. La principal finalidad de éstos es, por un lado, optimizar la destreza interpretativa de los miembros y, por el otro, practicar el

repertorio musical de la Banda. Referente al primer punto, Pacheco (2012) esgrime que las bandas de música representan verdaderas escuelas de práctica instrumental dado que, al compaginar la música con otras ocupaciones, los integrantes sólo disponen del tiempo de los ensayos para la preparación regular de su instrumento. En cuanto a la segunda característica, Pacheco (2012:44) conjetura que

la educación musical en las escuelas de educandos está enfocada a que sea un elemento de servicio a la banda; en las clases de instrumento, una vez llegado a un cierto nivel, se estudian con especial hincapié las obras que interpreta o interpretará la banda (...). Los alumnos empiezan a estudiar las obras más fáciles para ir progresando poco a poco en el repertorio de la banda, que por lo general suele ser bastante amplio. El tipo de enseñanza, como ocurre en otros ámbitos, se basa con frecuencia en la imitación (...): el profesor toca o canta el fragmento que se desea aprender, y el alumno escucha y a la vez visualiza en la partitura lo que tiene que tocar. No es que sea un método novedoso o exclusivo, pero en las bandas suele ser un elemento frecuente, desarrollando en el alumno la observación consciente, la capacidad de atención y concentración.

Ambos rasgos son perceptibles dentro de la estructura pedagógica de la Banda de Tlaltenango. Durante las tardes, la Banda se reunía en los ensayos en los que preparaban nuevas melodías que se interpretarían, sobre todo, en la serenata dominical en el jardín Hidalgo. Luis Valle sostiene que *«todos los días era puro estudiar, después de la escuela tenías que ir a estudiar, salías de la escuela y te dirigías directamente ahí a la presidencia municipal, ahí tenía mi papá, le prestaban el estudio, era una rutina, eso era todo, y los domingos ahí»*; en análoga valoración, Pedro de León coincide en que *«a las siete, nos citaba en un espacio ahí en la presidencia, en la parte baja, y ahí era el estudio y diario teníamos que ir y cuidado que faltáramos, porque él nos reprendía, nos exigía que fuéramos»*. Lauro Velázquez manifiesta además que

en el transcurso de la semana teníamos escoleta en la noche y ahí ensayábamos las piezas que íbamos a tocar y ya el maestro se ponía a enseñarnos la nueva obra, se sentaba primeramente con las trompetas, les

ponía sus papeles “Órale, vamos aquí, en tal paso”, y luego ya que ellos ya le entendían cómo estaba, entonces, pasaba con los clarinetes y así corrían todos los instrumentos y después ya a ensayar todos juntos la nueva obra.

En efecto, es llamativo notar que, mediante el estudio del repertorio, el maestro Valle Medina aleccionaba de forma individual a cada uno de sus pupilos en la ejecución de sus respectivos instrumentos y ello lo consigna de nueva cuenta Lauro Velázquez al detallar que

el maestro nos ponía a estudiar una hora un vals, se sentaba con cada uno de nosotros: “A ver, clarinetes primeros, aquí. Vamos a ver esto”, entonces, empezaba a leernos el maestro compás por compás. Entonces, llega un momento en que ya nos aprendíamos aquello, y ya el maestro pasaba con los saxofones y luego con los bajos, los barítonos, y a cada quien le enseñaba ya su parte ahí y después venía ya el ensayo con toda la banda, y ya todos tocábamos nuestro papel de acuerdo a lo que ya nos había ensayado y estudiado ahí el maestro, y empezaba ya a tomar forma aquello, y pues llega un momento en que ya toda la banda, en conjunto todos los instrumentos, pues ya se oía aquello muy bonito.

La descripción precedente converge con las palabras de Pedro de León quien también alude el proceso seguido en los ensayos de la Banda por el maestro Valle Medina: «*nos ponía a todos a estudiar, se agarraba con los saxofones y luego se agarraba con las trompetas y con las percusiones y a todos nos iba aleccionando y formando, y ya integrado todo nos ponía a estudiar varios días dependiendo de la complejidad de la pieza que íbamos a preparar*».

Además, Pedro de León alude que la Banda de Tlaltenango dio cabida a los músicos veteranos del municipio, pertenecientes en su mayoría a orquestas o mariachis locales —por ejemplo, Nicolás Castañeda o Darío Cornejo—, ya que así se fortalecían «*los conocimientos musicales del grupo. Personas ya no tan jóvenes, pero que tenían mucha experiencia, a lo mejor no mucha técnica pero sí mucha experiencia, y vinieron a reforzar la labor del profesor y, desde luego, todos bajo la dirección de él y obedeciendo las indicaciones del profesor*». Esta dinámica la observa Pacheco (2012) y razona que es el interés

de profundizar su formación musical lo que incita a personas con cierto bagaje en la materia a integrar una banda, lo que suscita una relación armónica con músicos más jóvenes al compartir un objetivo, esto es, el correcto funcionamiento de la agrupación.

Presentaciones

Entre los aspectos más destacables que distinguen a una banda de música se encuentra la pluralidad de contextos en los que participan de manera activa. De acuerdo con Cabanillas (2011), las bandas son un elemento consustancial de distintas manifestaciones sociales y culturales, por ejemplo, celebraciones religiosas, actos taurinos o conmemoraciones cívicas, además, de ser protagonistas de conciertos públicos —serenatas— que despliegan ante la comunidad las aptitudes interpretativas de los integrantes y la sensibilidad musical del director.

Referente a las serenatas, Cabanillas (2011) las caracteriza como actuaciones en plazas y jardines que emplazan a una audiencia diversa compuesta por viandantes y niños convertidos en espectadores espontáneos quienes, a su vez, confluyen con individuos de genuinos intereses musicales deseosos de disfrutar de un programa «de muy variado estilo, incluyéndose desde propuestas con tintes populares, hasta otras con planteamientos más serios y clásicos» (Cabanillas, 2011:68). En Tlaltenango, las serenatas fueron un evento persistente en el jardín Hidalgo durante los años de existencia de la banda municipal. Un indicio de lo anterior lo ofrece Bernardo Carlos Casas (1986:346) quien, en su monografía del municipio, expone que

la clave de sol, el compás de compasillo, las redondas, las negras, las corcheas y semicorcheas y todo aquel enredo de bemoles se juntaron un día en la partitura y ésta, montada en un atril, guió a los escolapios por las playas de ensueño de las bellas artes. Marchas, mazurkas, valeses y una que otra clásica ligera como *Cavalleria rusticana*, *Guillermo Tell*, *La Bella Galatea*, eran piezas que se anunciaban los domingos en un pizarrón a un lado del kiosco.

Ello lo evidencian asimismo comprobantes emitidos por el ayuntamiento y firmados por el director de la agrupación semanalmente en razón de una

compensación económica otorgada a los integrantes de la banda por participar en «audiciones musicales» (anexo I). De complementaria manera, Pedro de León afirma que *«cada domingo tocábamos una serenata ahí en el kiosco del lugar, en el pueblo, cada domingo, dos horas»*, aseveración que Ernesto Luna complementa al declarar que *«cada ocho días se tocaba (...) en el kiosco, entonces, a veces tocábamos varios boleros (...), “Solamente una vez”, así de ese tipo de boleros (...), a veces se llevaba música semiclásica o clásica, porque se tocaba el “Poeta y campesino”, “Caballería ligera”, de todo»*.

En adición, Cabanillas (2011) y Pacheco (2012) convienen que el grueso de las actuaciones de una banda de música obedecen a acontecimientos populares —a saber, desfiles, peregrinaciones o actos taurinos— definidos por el ciclo anual de festividades cívicas y religiosas. Los citados autores argumentan que, si bien las bandas desempeñan una función secundaria en esos eventos, su presencia resulta fundamental ya que acentúan el carácter festivo de una celebración. De modo coincidente, el grueso de las actuaciones de la Banda de Tlaltenango quedaban supeditadas al calendario cívico o religioso del municipio, la región sur de Zacatecas y el norte de Jalisco. Lo anterior lo testimonian Lauro Velázquez y Pedro de León quienes afirman que la banda era solicitada en los *«eventos oficiales»* y *«festividades cívicas»* de la localidad. De ahí que la Banda de Tlaltenango fuera requerida por las autoridades del municipio en la conmemoración del segundo aniversario de la toma de posesión del presidente Adolfo López Mateos el 1 de diciembre de 1960; en el desfile, kermés y audición en el marco de los festejos del Cinco de Mayo del año 1963; en el festival del Día de la Madre en 1963; en el acto cívico del Día de la Bandera de 1964, o en un festival con motivo del Día Mundial de la Salud en abril de 1964 (anexo J).

Complementariamente, Pedro de León recuerda que la Banda de Tlaltenango participó en una verbena popular en la Sierra de Morones

cuando la obra de la carretera se terminó. Se hizo una carretera de Jalpa a Tlaltenango pasando por la Sierra, y se atacó por dos frentes: un grupo trabajó de Jalpa hacia la cumbre de la sierra y otro, de Tlaltenango a la sierra. Y se encontraron en la cumbre, y ahí hubo una fiesta (...), una misa, y nosotros fuimos a tocar, la Banda, en un camioncito de redilas, en eso nos llevaron.

Por otra parte, las fiestas patronales de Tlaltenango se caracterizaban por una extensa cartelera de actividades taurinas. Al respecto, Luis Valle infiere que la banda participaba de forma constante en tales espectáculos al manifestar que a *«lo que íbamos a tocar mucho eran las corridas de toros, pero eso ya por parte del gobierno»*, lo cual concuerda con las palabras de Pedro de León, quien arguye que *«ahí en Tlaltenango, cada año en las fiestas del pueblo, en las corridas de toros, tocaba la Banda dirigida por el maestro Valle»*. Ambas aseveraciones coinciden con los registros documentales del Archivo Municipal de Tlaltenango, que evidencian la participación de la banda en las corridas de toros del 1 de enero de 1964, el 6 de enero de 1964, el 26 de enero de 1964 y el 16 de febrero de 1964 (anexo K).

Figura 4. La Banda de Tlaltenango durante un convite taurino en 1954



Fotografía proporcionada por Ramiro Arteaga

En el transcurso de los festejos de toros, también se celebraban convites que, según Pedro de León,

era un recorrido por las calles del pueblo invitando a la gente a que fuera a la corrida al día siguiente (...), encabezaba el cortejo un payaso con un abanico de banderillas gritando en cada esquina, invitando a la gente a que fuera a la

corrida, y la banda, nosotros, tocando atrás de él. Cuando ya habían llegado los toreros, también participaban del convite; si no, había otro al mediodía del día de la corrida, cuando no era la noche anterior, era al mediodía del día de la corrida, y era un desfile muy colorido, muy alegre, y el payaso ahí gritando sus ocurrencias y en cada esquina llegábamos, él gritaba y nosotros tocando atrás, ¿verdad?, y era muy, muy bonito, muy alegre.

La Banda de Tlaltenango también era requerida en otros municipios zacatecanos, tales como Tepechtlán, Nochistlán, Florencia, Momax o Atolinga, con el fin de participar en las ferias de esos lugares. Por lo general, las visitas a otras localidades, aunque inusuales, duraban varios días y era responsabilidad de la comunidad anfitriona proveer alojamiento, alimento y una retribución económica para los integrantes. Lauro Velázquez ilustra lo anterior al narrar que

cuando salíamos tocar, que tocábamos en una feria o en un evento religioso, en un novenario, en Teocaltiche, en Florencia, qué sé yo, pues nos aventábamos siete, ocho días allá tocando en las mañanas, en la noche, ¿verdad?, en esas festividades, creo que nos pagaban diez pesos diarios, la comida y el hospedaje, ¿no?, ya veníamos con 70 pesos en la bolsa y contentos de lo que habíamos pasado allá en esa gira.

De entre los testimonios recabados, los exintegrantes de la Banda destacan las incursiones que realizaban a Villa Guerrero, Jalisco, a inicios del mes de diciembre y a Apozol, Zacatecas, a mediados de enero. Relativo al primer caso, Nicolás Castañeda expone que se trataba de «una vuelta de doce días a Villa Guerrero que todo mundo quería ir, nos llevaban en una troca de redilas, pero eran doce días», a lo que Pedro de León profundiza

que íbamos a tocar todo el novenario y allá permanecíamos los nueve días tocando a las cinco de la mañana las mañanitas, a las doce del día la peregrinación y de seis a ocho la serenata, diario, los nueve días. Y allá nos alojaban, allá nos daban de comer, allá nos facilitaban una casa muy amplia para dormir (...). El caso de Villa Guerrero era muy especial (...), lo esperábamos con mucho gusto porque nos daban un buen dinero, para

nosotros era mucho, y aparte nos atendían muy bien, nos daban de comer en forma muy abundante y como los músicos tenemos fama de buenos para comer, así que ahí nos justificábamos.

En Apozol, la Banda de Tlaltenango formaba parte de los festejos en honor al exgobernador de Zacatecas, Leobardo Reynoso. Pedro de León expone que

íbamos a Apozol a la fiesta de don Leobardo que era una fiesta donde iba gente de todo el estado (...), era el 18 de enero, entonces, toda la clase política del estado se reunía en esa fecha ahí en Apozol, iban a felicitarlo, llevaban obsequios, regalos, músicas de todas partes, grupos musicales de todas partes y nosotros íbamos también, y luego en la tarde era la corrida de toros en Juchipila y ahí tocábamos nosotros (...). Cada año iba la Banda a tocar allá a Apozol y alternábamos con la Banda del Estado, ahí en las mañanitas y durante toda la mañana ahí tocábamos en el rancho de don Leobardo y a mediodía había una corrida de toros e íbamos a tocar a la corrida.

Figura 5. La Banda de Tlaltenango en Villa Guerrero, Jalisco



Fotografía proporcionada por Ramiro Arteaga

Es llamativo notar que, cumplidas las responsabilidades de la banda en los lugares que visitaban, algunos integrantes se organizaban en pequeñas

agrupaciones y permanecían unos días más en los que se dedicaban a amenizar bailes particulares. Al respecto, Lauro Velázquez esboza que en «esas giras, músicos de la banda a veces hacíamos una orquesta y (...) ahí nos quedábamos para ver si tocábamos en un bailecito, en una serenata, y era un ingreso, un ingreso extra (...), a veces hasta nos arrepentíamos de promovernos porque nos traían tocando toda la noche». Del mismo modo, Luis Valle evoca que junto con sus hermanos y otros integrantes de la Banda de Tlaltenango formaban un tamborazo y viajaban a Jerez durante las fiestas de ese municipio: «Manuel, Raúl y yo, y algunos de los Castañeda, dos o tres, veníamos a tocar en la feria ahí en Jerez los ocho días, [tocábamos] “al talón”, le llaman ahí a que la gente te ocupe, ¿no?, tenías que saberte las canciones que le gustan a la gente pues de aquella época, se usan las canciones de aquella época».

Figura 6. La Banda de Tlaltenango del maestro Valle en Zacatecas



Fotografía proporcionada por Ramiro Arteaga

En adición, la Banda de Tlaltenango llegó a presentarse en la ciudad de Zacatecas a mediados de la década de 1950 con motivo de la toma de posesión del gobernador Francisco E. García, ocasión que les llevó a ensamblarse con la Banda del Estado de Zacatecas dirigida en ese entonces por Octaviano Sigala (figuras 6 y 7). Pedro de León relata que «llegamos a

venir aquí a Zacatecas (...), alternábamos con la Banda del Estado», a lo que Lauro Velázquez ahonda al mencionar que

en Zacatecas, en la época en que el gobernador García, Panchito García, Francisco E. García, tomó posesión como gobernador, nosotros fuimos a tocar a ese evento. Estaba también ahí la Banda del Estado, el maestro Sigala que era director de la banda del estado, nos oyó tocar y le habló al maestro, le dijo: “Oye, Valle, ven e integra tu banda con la banda del estado. Vamos a juntarnos”. Entonces, se hizo un ensamble de la Banda de Tlaltenango con la Banda del Estado y tocamos ahí cosas que nos ponía el maestro Sigala que nosotros, a veces, obras que no conocíamos pero que a primera vista estábamos leyendo.

Figura 7. La Banda de Tlaltenango presentándose en el jardín Independencia de Zacatecas



Fotografía proporcionada por Martha Valle Villalpando

La calidad interpretativa de la Banda de Tlaltenango fue tal que, a inicios de la década de 1960, el gobernador José Rodríguez Elías solicitó al maestro Ignacio Valle Medina seleccionar a una muestra de su agrupación con el propósito de representar al estado de Zacatecas en un intercambio musical en Oaxaca. En ese sentido, Luis Valle recuerda que el maestro Valle Medina «nos hizo formar un tamborazo en la época de Rodríguez Elías, él ya era

gobernador, [y] nos hizo venir a Oaxaca. Ya ves que entre los estados hay intercambios de música, entonces, nos mandaron el tamborazo a Oaxaca, pues éramos todos niños, pues eso le llamaba mucho a la gente la atención». De complementaria manera, Nicolás Castañeda ofrece más detalles referentes al viaje del maestro Valle y sus discípulos a Oaxaca al narrar que

cuando fue gobernador José Rodríguez Elías, le pidió al maestro Valle que hiciera entre los elementos un tamborazo que fuera a representar a Zacatecas a Oaxaca, tú sabes lo que es Oaxaca, a Oaxaca musicalmente hay que tenerle respeto y, aun así, hicieron buen papel. Yo todavía recuerdo quiénes fueron, mira, iba Raúl [Valle] en el trombón, iba mi hermano Pancho en la trompeta, iba Manuel Luna en el clarinete, iba Toño Luna en la tambora, ¿quién iba de tarola?, no me acuerdo, pero escogió y decían que hicieron un papel muy bueno. Te digo, te estoy hablando pues de ir allá donde casi todos los pueblos tienen bandas.

Figura 8. Recorte de prensa que documenta la visita de la Banda de Tlaltenango a Oaxaca



Fotografía proporcionada por Martha Valle Villalpando

Repertorio

En una banda de música, el repertorio destaca por una versatilidad determinada por las necesidades específicas de las manifestaciones sociales y

culturales del contexto en el que se interpreta. López y Londoño (2006) refieren que la música castrense es el núcleo del repertorio de las bandas, una herencia de su génesis y vinculación militar audible en marchas e himnos. A ello se han sumado gradualmente piezas de música clásica que se unieron a composiciones populares y tradicionales; por consiguiente, las bandas «han superado la falsa contradicción entre música popular y música clásica y posibilitado un diálogo de saberes [es decir, una] convivencia multicultural, contradictoria a veces, pero enriquecedora» (López y Londoño, 2006:49). En contigua tesis, Cabanillas (2011:61) razona que las bandas de música

se circunscriben a las dos manifestaciones musicales contrapuestas (...), dado que estos conjuntos participan en actos sociales de carácter multitudinario (festejos taurinos, desfiles, actos festivos...), interpretando música inscrita en la tendencia de “música popular”. Mientras que en otras ocasiones se encuentra más identificada con aquella tendencia perteneciente a la “música clásica”, como son los conciertos sinfónicos donde participan un menor número de personas, en los que se interpreta música de grandes compositores de banda, así como transcripciones de obras de los más relevantes maestros de la historia de la música.

En ese orden de ideas, Gums (2015) esboza que un repertorio amplio y variado permite a las bandas adecuarse a las festividades cívicas, religiosas y populares, por ejemplo, las marchas predominan en desfiles y procesiones, los temas tradicionales y populares se escuchan sobre todo en fiestas, ferias o verbenas, y la música de concierto ocupa un lugar preponderante en audiciones donde las bandas son protagonistas.

La explicación precedente describe el archivo musical de la Banda de Tlaltenango que sus integrantes definen como amplio y heterogéneo. Al respecto, Luis Valle expone que el repertorio incluía *«lo que tocan normalmente las bandas: pasodobles y canciones que de pronto están de moda, que se adaptan a la banda, pero en aquel tiempo también lo que se usaba mucho era tocar vals, vals que son famosos»*. En efecto, Ernesto Luna complementa las aseveraciones de Luis Valle y precisa que el profesor Valle Medina seguía las *«novedades que iban saliendo de cualquier género, lo hacía instrumental para*

la banda y se tocaba. El profesor Valle iba al día con todo referente a la música, lo que fuera, nomás que estuviera sonando mucho en la radio». En una tesis similar, Pedro de León comenta que «tocábamos de todo: marchas, pasodobles, vales. Puso el profesor, por ejemplo, “Poeta y campesino”, una pieza muy emblemática»; asimismo, Ernesto Luna documenta que se tenía «un repertorio súper amplio, lo que quisieran: marchas, pasodobles, vales, boleros, clásicas, todo». Lauro Velázquez, por su parte, detalla que

El archivo estaba integrado por música de diversos géneros desde lo clásico hasta lo popular, nosotros tocábamos oberturas, música operística, le pongo un ejemplo, arreglos para banda del «Rigoletto» de Verdi, «La viuda alegre» de Lehar, oberturas como «Poeta y campesino», «Caballería ligera» de Von Suppé (...), «Cavalleria rusticana», también llegábamos a tocar el intermezzo de Cavalleria rusticana de Mascagni, escenas «En el jardín de un templo chino» (...), «En un mercado persa», y cosas así, música clásica, tocábamos pasos dobles, romanzas, danzas, boleros, danzones, hasta alabanzas religiosas.

En consonancia con las reminiscencias de Ernesto Luna, es admisible opinar que, en la elección del repertorio, el maestro Valle incorporaba temas acordes al nivel de los integrantes con los cuales también afinarían sus conocimientos y su sensibilidad musical: *«su repertorio era amplio y variaba, no sé si para práctica o para que nos diéramos cuenta de lo que era la música, tan extensa, lo que te puedo decir es que tocábamos de todo, desde “El organillero”, con esa nos enseñaba y después de esa, seguía la de “Viva mi desgracia”, un vals».*

Vale la pena resaltar que gran parte del archivo de la Banda de Tlaltenango era arreglado y escrito por Ignacio Valle Medina, pues en la localidad *«no había dónde conseguirlas, eso es en primer lugar, y aquí todo lo que se tocaba, todo tenía el sello»* (Nicolás Castañeda). Esta tarea, según Gums (2015:168), *«requiere considerable habilidad y, sobre todo, conocimientos básicos de teoría musical. El arreglista debe estar familiarizado con los instrumentos transpositores, tener una sensibilidad para la sonoridad de la banda y sus instrumentos y valorar adecuadamente las facultades de sus*

músicos». Dichas aptitudes, en concordancia con sus aprendices, las reunía el maestro Valle Medina.

Pedro de León, por un lado, dilucida que el profesor Valle Medina conseguía *«partituras que él transcribía allá, porque para eso era muy bueno el profesor, para musicalizar todos los arreglos y todo»*. Ernesto Luna, por el otro, puntualiza que su repertorio *«él mismo lo escribía con el tintero, tenía un punto que parecía de imprenta y todo lo que tenía escrito lo tenía bien limpio, y siempre si salía una canción nueva, buscaba la manera de hacerla para la banda, lo primero que hacía Valle era eso, meterla al repertorio»*. A la par, Lauro Velázquez esgrime que

El archivo de la banda fue autoría del maestro Valle, escribía cada uno de los papeles, instrumentaba cada uno de los papeles, de cada uno de los atriles que formamos la banda, llegó a formarse un gran archivo en la banda, al maestro le bastaba tener por ejemplo para instrumentar una obra la parte de piano, ya teniendo la parte de piano, de ahí partía el maestro y escribía la partitura de cada uno de los instrumentos, o simple y sencillamente de escuchar una canción, una melodía, el maestro después de haber escuchado, partía de ahí y hacía la instrumentación para toda la banda.

En específico, Lauro Velázquez relata la serie de eventos que llevaron a Valle Medina a adecuar para la Banda un pasodoble titulado *Doce cascabeles*:

Yo recuerdo que en una ocasión oí en una rocola una cancioncita que me gustó mucho que se llamaba «Doce cascabeles», un pasodoble, y llegué y platicué con el maestro, le digo: «Oiga, maestro, en tal restorán o en una nevería escuché una canción que me gustó mucho, me gustaría que la tocáramos en la Banda», «Pues cómo se llama», le digo «Pues no sé, maestro, creo que es el corrido de un caballo». Enfrente a la rocola, la escuchó el maestro una vez, era principios de semana, como el jueves a la hora de la escoleta ya llegó el maestro con esa obra debidamente instrumentada.

De modo semejante, Ernesto Luna evoca que *«una vez me preguntó [por] un pasodoble que se llama “Por tapatías”, [que] le gustó al maestro Valle, un día me mandó a llamar, “Chaparrito”, dice, “¿cómo es ‘Por tapatías’?” y ya*

pues le dije, entonces, él hizo el guion y de ahí ya hizo la instrumentación para la banda, la llevó a tocar a la banda» (anexo L).

En el archivo del maestro Valle Medina se encuentra una nutrida colección de partituras de piano con su respectiva adaptación a los instrumentos de la Banda escrita por el profesor, por ejemplo, el tema *Gavota* de Manuel M. Ponce (anexo M); por el contrario, es apropiado admitir que el profesor Valle obtenía en ocasiones títulos ya adaptados a la plantilla instrumental de una banda de música, entre ellos, *Poeta y campesino* de Franz von Suppé, en un arreglo de M.C. Meyrelles editado bajo el sello de Carl Fischer Music (anexo N). Vale la pena mencionar que la mayoría de las piezas eran adquiridas en la tienda Repertorio Wagner de la Ciudad de México que el maestro Valle Medina visitaba esporádicamente (anexo O).

En paralelo, Pacheco (2012:52) aborda que «muchos directores de bandas de música son a su vez compositores (...) aprovechando el colectivo para estrenar sus obras (...), creadas pensando tanto en los músicos como en los instrumentos con que cuenta en cada momento». A propósito del maestro Valle Medina, Lauro Velázquez aduce que «*tenía la fama de compositor, compuso yo me acuerdo “De Tlaltenango a Los Llamas”, un pasodoble que se llama “Chito León”, una marcha que se llama “Inés Ortega”*»; en tanto que Pedro de León arguye que Valle Medina «*compuso varias piezas allá para varias, alguna le compuso a mi papá, un vals que le compuso a una de mis hermanas, otro pasodoble o una marcha, no me acuerdo qué era, “De Tlaltenango a Los Llamas” se llamaba*» (anexos P y Q). Por añadidura, es importante hacer mención de la marcha *Pámanes Escobedo* compuesta por Ignacio Valle Medina y descubierta en el archivo del maestro (anexo R).

Conclusiones

La reconstrucción histórica efectuada en esta investigación permitió no sólo identificar las características específicas de la Banda de Música de Tlaltenango, sino también conocer las razones detrás de su fundación, trayectoria y legado. En primer lugar, se identificó que la formación de la Banda respondió a un interés de autores relevantes de la comunidad —especialmente, Jesús de León Luna— por reclamar una identidad propia que insuflara el orgullo y el sentido de pertenencia de los pobladores y mitigara el desaliento ocasionado por la indiferencia percibida desde el centro político, económico y social de la entidad.

Así pues, la Banda de Tlaltenango canalizó las aspiraciones de un pueblo y se convirtió en un símbolo de resiliencia en medio de una coyuntura aciaga, como lo demuestran los constantes esfuerzos del ayuntamiento en la provisión de recursos que facilitaran la operación de la agrupación, así como el flujo ininterrumpido de niños y jóvenes que integraban la Banda por iniciativa propia o de sus padres, quienes profesaban un respeto categórico por el profesor Ignacio Valle Medina.

Por otro lado, se comprobó que la Banda de Música de Tlaltenango gozó de una popularidad inusitada —a causa de su excelencia interpretativa— no sólo en el municipio, sino también en el sur de Zacatecas y el norte de Jalisco, que quedó evidenciada en los registros archivísticos y los testimonios de los exintegrantes quienes recuerdan haber amenizado las festividades locales y las múltiples ferias populares de la región durante su estancia en la agrupación. Más aún, se constató que la Banda alcanzó tal renombre al grado de ser requerida por los gobernadores del estado en eventos de distinta índole. De ese modo, la Banda se configuró en un representante fidedigno de la aptitud y la tenacidad tlaltenanguenses en los niveles estatal y nacional.

De manera complementaria, es lícito aseverar con base en los resultados expuestos que la Banda de Tlaltenango fue, durante su existencia, un actor vigoroso en la definición del patrimonio musical del municipio. Las composiciones originales de Ignacio Valle Medina precedieron e influenciaron a una nueva generación de arreglistas y compositores tlaltenanguenses que aún

persiste, quienes luchan por preservar y ensanchar el canon musical de Tlaltenango. Análogamente, se verificó que los frutos de la Banda fueron abundantes y duraderos ya que, después de su disolución, muchos de sus integrantes emprendieron exitosas carreras musicales que validaron las enseñanzas de su director, las cuales quedarán para siempre inmortalizadas por medio de los logros de sus pupilos.

En función de lo anterior, es viable concluir que la Banda de Música de Tlaltenango del maestro Ignacio Valle Medina fue, es y será una parte sustancial del imaginario colectivo del municipio, pues contribuyó a cimentar una cultura artística pocas veces presenciada en la región que, entre otras cosas, perpetuó la tradición de las bandas y reanimó otras manifestaciones, como las orquestas o el mariachi.

En términos generales, la reconstrucción historiográfica de la Banda de Tlaltenango permite refrendar la valía de este tipo de agrupaciones en un contexto actual caracterizado por un creciente desinterés de la esfera gobernante hacia las bandas de música, situación que activamente ignora su incidencia en el desarrollo personal y colectivo, ya que son difusoras de principios y valores que posibilitan una adecuada interacción social por medio del arte y la cultura, razón por la cual su proliferación en contextos adversos puede concebirse como una herramienta que contrarreste los efectos perjudiciales presentes en una sociedad. Así pues, el objetivo intrínseco que se espera haber conseguido con este proyecto es exponer los aspectos positivos inherentes a una banda de música con el fin de generar en el lector una mayor conciencia sobre la pertinencia de estas agrupaciones.

Referencias

- Acevedo, A. (2015). «Música y ciudadanía en pueblos indígenas: los cuerpos filarmónicos en la Sierra Norte de Puebla, 1876-1911». En Flores, G. (coord.), *Bandas de viento en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Adorno, T. (2002). «Sobre la música popular». *Guaragua*, 6(12), pp. 163-201.
- Aguado, J. y Portal, M. (1991). «Tiempo, espacio e identidad social». *Alteridades*, 1(2), pp. 31-41.
- Alcaraz, J. (1994). «La música mexicana durante el siglo XX». En Santín, R. (coord.), *Introducción a la cultura artística de México*. México: Programa de Animación Cultural en las Universidades Públicas/Universidad Autónoma de Zacatecas.
- Aragú, M. y Zúñiga, F. (2020). «Las bandas de música y la educación popular en España: la Academia de Educandos de la Municipal de Málaga (SS. XIX y XX)». *Revista Internacional de Educación Musical*, (8), pp. 35-42.
- Arendt, H. (2020). *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. México: Austral.
- Arévalo, J. (2004). «La tradición, el patrimonio y la identidad». *Revista de estudios extremeños*, 60(3), pp. 925-956.
- Ayala, A. (2015). «Bandas en Nuevo León». En Flores, G. (coord.), *Bandas de viento en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Barrón, J. (2014). *Escritos en torno a la música mexicana*. México: Universidad Autónoma de Zacatecas/Miguel Ángel Porrúa.
- Bauman, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bello, E. (1959). «Decadencia de la música popular». *Revista Musical Chilena*, 13(67), pp. 62-67.
- Bonfil, G. (2004). «Pensar nuestra cultura». En *Antología sobre cultura popular e indígena*. México: Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.
- Braga, H. (2006). «La música culta en Asturias». *Resonancias*, 1(1), pp. 24-30.

- Burbano, R. (2021). *Una historia musical. Bandas departamentales del Valle del Cauca y de Nariño*. Cali: Universidad del Valle.
- Cabanillas, F. (2011). *Las bandas de música en la provincia de Segovia. Influencia para el desarrollo educativo, profesional, social y personal de sus componentes* [tesis de doctorado, Universidad de Valladolid].
- Campos, R. (1928). *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*. México: Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública/Talleres Gráficos de la Nación.
- Carlos, B. (1986). *Una ciudad amurallada, Tlaltenango*. Guadalajara: Talleres Fotolitográficos Impre-Jal.
- Comunicación personal con Jairo Arredondo (2022).
- Cook, N. (2024). *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza Editorial.
- David-Fox, M. (1999). «What is cultural revolution?». *Russian Review*, 58(2), pp. 181-201.
- Dávila, V. (2004). *El jubiloso estruendo. Historia de la Banda de Música de Fresnillo*. México: Patronato de la Feria de Fresnillo.
- de Ávila, A. (2023, 23 de mayo). «Boicotean actividades de la Banda Sinfónica Monumental de Ojocaliente, Zacatecas». *El sol de Zacatecas*. Recuperado de <https://www.elsoldezacatecas.com.mx/cultura/boicotean-actividades-de-la-banda-sinfonica-monumental-de-ojocaliente-zacatecas-10026790.html>
- Díaz-Santana, L. (2018). «Los antiguos archivos musicales de las iglesias de Zacatecas, México». En Díaz-Santana, L. (coord.), *La investigación musical en las regiones de México*. México: Universidad Autónoma de Zacatecas/Texere Editores.
- Díaz-Santana, L. (2021). «Música y sociedad en el México independiente: estudio de una crónica del ocaso novohispano». En Cárabe, A. (coord.), *Bicentenario del Plan de Iguala y de la Independencia de México 1821-2021*. Guerrero: Universidad Autónoma de Guerrero/Grupo Bicentenario Plan de Iguala.
- Díaz-Santana, L. y Medrano, S. (2021). «Historia de la educación musical en Zacatecas: del siglo XIX hasta nuestros días». En Carbajal, I. (coord.), *Historia presente de la educación musical de nivel superior en México*.

- Un acercamiento al panorama nacional en 2020*. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Esparza, C. (2014). *El corrido zacatecano*. México: Universidad Autónoma de Zacatecas/Instituto Zacatecano de Cultura.
- Flick, U. (2007). *Introducción a la investigación cualitativa*. España: Ediciones Morata/Fundación Paideia Galiza.
- Flores, G. (2009). *Identidades de viento. Música tradicional, bandas de viento e identidad p'urhépecha*. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos/Juan Pablos Editor.
- Flores, G. (2011). «Antes se tocaba papel, se estudiaba con maestro. Remembranzas de la educación musical rural en Totolapan, Morelos». *Alteridades*, 21(42), pp. 149-163.
- Flores, F. y Ruiz, R. (2015). «Las bandas de viento: una rica y ancestral tradición de Oaxaca». En Flores, G. (coord.), *Bandas de viento en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Galindo, A. (2021). *La tradición de los corridos en Trancoso, Zacatecas: cultura activa para la construcción de identidad* [tesis de maestría, Universidad Autónoma de Zacatecas].
- Gálvez, C. (2015). «Presencia de la banda en la historia y desarrollo regional del sur de Sinaloa en el siglo XIX». En Flores, G. (coord.), *Bandas de viento en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- García, J. (1998). «De la cultura como patrimonio al patrimonio cultural». *Política y Sociedad*, 27, pp. 9-20.
- García, R. (2024). *Adolescentes, públicos potenciales de museos de arte de Zacatecas: percepción de los museos, hábitos y prácticas culturales de estudiantes de secundaria* [tesis de maestría, Universidad Autónoma de Zacatecas].
- García-Canclini, N. (1999). «Los usos del patrimonio cultural». En Aguilar, E. (ed.), *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Andalucía: Consejería de Cultura.
- Gibbs, G. (2012). *El análisis de datos cualitativos en investigación cualitativa*. España: Ediciones Morata.
- Giménez, G. (2004). «Culturas e identidades». *Revista Mexicana de Sociología*, 66, pp. 77-99.

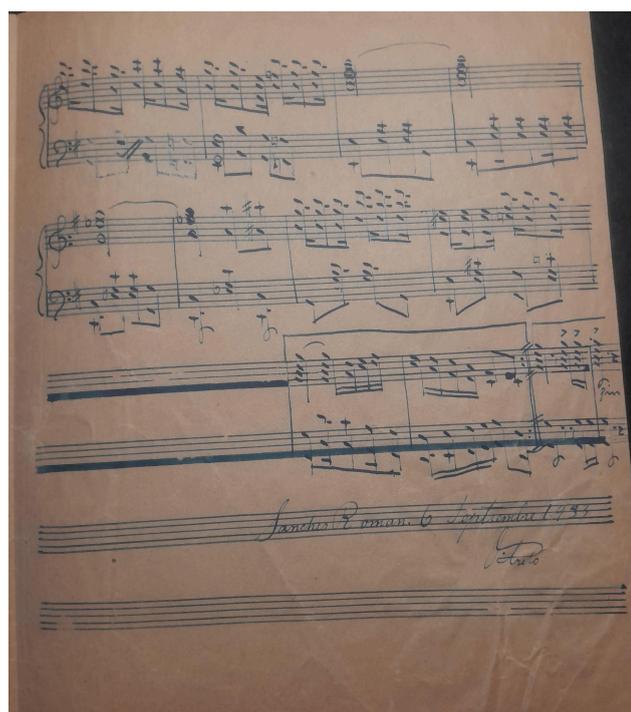
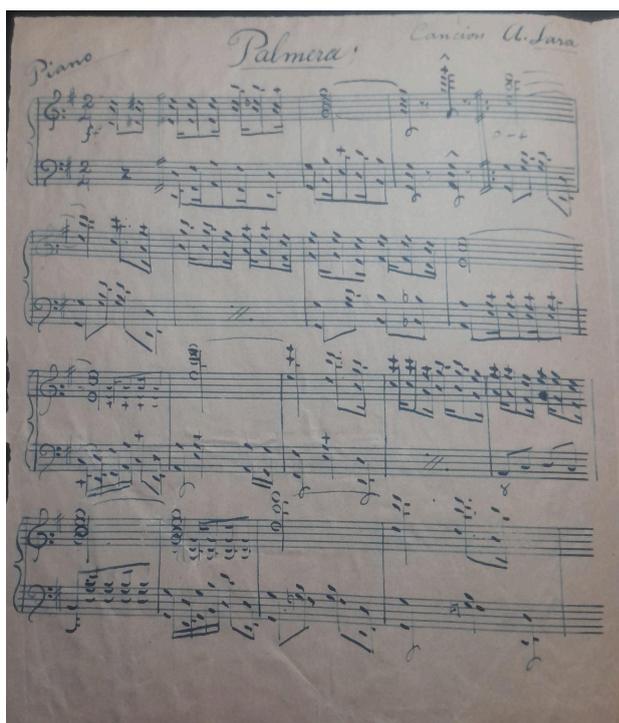
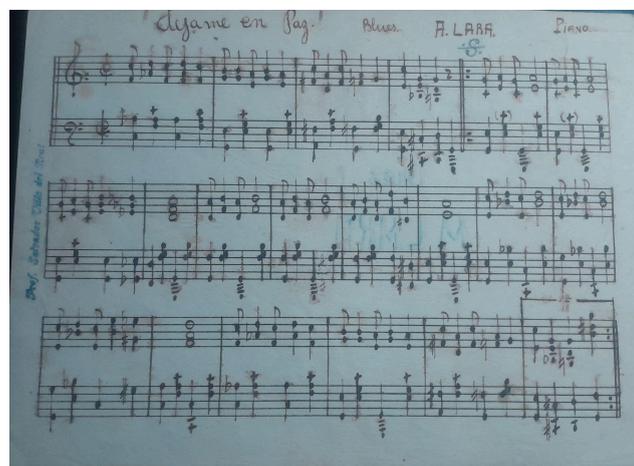
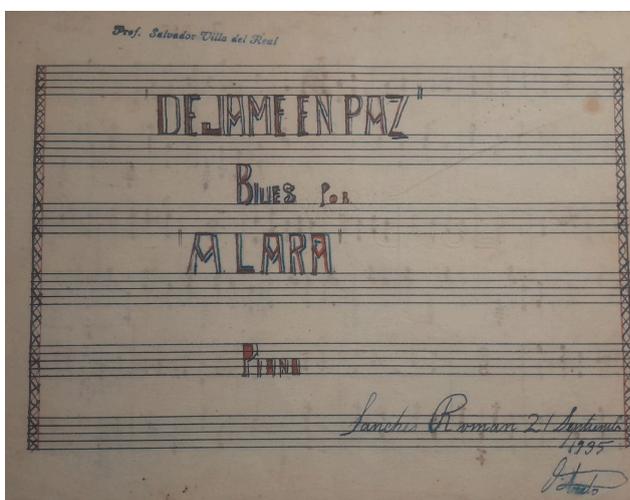
- Giménez, G. (2005a). *Teoría y análisis de la cultura, volumen I*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Coahuilense de Cultura.
- Giménez, G. (2005b). *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Gómez, A. (2013). «La canción mexicana: sonido, poética e identidad». En Miranda, R. y Tello, A. (coords.), *La música en los siglos XIX y XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Gums, A. (2015). «Guardianes de la tradición: la Banda de Tlayacapan, Morelos». En Flores, G. (coord.), *Bandas de viento en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Hernández, S. (2015). «El arte de aprender, ser músico y hacer música en comunidad: la Banda Infantil y Juvenil de San Jerónimo Tlacoahuaya, Oaxaca». En Flores, G. (coord.), *Bandas de viento en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Izcara, S. (2014). *Manual de investigación cualitativa*. México: Editorial Fontamara.
- Kottak, C. (2007). *Introducción a la antropología cultural: espejo para la humanidad*. Madrid: McGraw-Hill.
- Krippendorff, K. (1997). *Metodología de análisis de contenido*. Argentina/España: Editorial Paidós/Editorial Paidós Ibérica.
- Lears, T.J.J. (1985). «The concept of cultural hegemony: problems and possibilities». *The American Historical Review*, 90(3), pp. 567-593.
- López, G. y Londoño, M. (2006). «Las bandas de música en Antioquia: oportunidad y compromiso». *Artes, la revista*, 6, pp. 46-55.
- LXI Legislatura del Estado de Zacatecas (2015). *Decreto 417*. Recuperado de <https://www.congreso Zac.gob.mx/coz/images/uploads/20151120120233.pdf>
- Marroquín, G. (2004). *Aspectos generales de la música prehispánica percibidos a través de sus imágenes* [tesis de maestría, Universidad Autónoma de Nuevo León].
- Martí, J. (1998). «Músicas populares». *Eufonía. Didáctica de la música*, (12), pp. 7-14.

- Martínez, J. (2018). «¡Ay! Tengo mi clarín sonoro. Las trompetas de metal y los militares pardos en el Michoacán novohispano». En Díaz-Santana, L. (coord.), *La investigación musical en las regiones de México*. México: Universidad Autónoma de Zacatecas/Texere Editores.
- Medrano, S. (2021). *Las orquestas típicas en México. De la invención a la consolidación de una tradición*. México: Instituto Zacatecano de Cultura.
- Mercado, A. (2015). «Las bandas de música en Morelia, un acercamiento a la música de las mayorías, 1882-1911». En Flores, G. (coord.), *Bandas de viento en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Miranda, R. (2013). «Identidad y cultura musical en el siglo XIX». En Miranda, R. y Tello, A. (coords.), *La música en los siglos XIX y XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Molano, O. (2007). «Identidad cultural: un concepto que evoluciona». *Revista Opera*, (7), pp. 69-84.
- Pacheco, M. (2012). *Bandas de música en los montes de Toledo: su aportación a la educación musical* [tesis doctoral, Universidad de Valladolid].
- Pérez, P. (2005). «Una reflexión sobre el uso del concepto de música culta en la actualidad». *Revista de Musicología*, 28(2), pp. 1413-1424.
- Prats, Ll. (1998). «El concepto de patrimonio cultural». *Política y Sociedad*, 27, pp. 63-76.
- Ramírez, J. (2006). «Música y sociedad: la preferencia de la música como base de la identidad social». *Sociológica*, 21(60), pp. 243-270.
- Robles, L. (2018). *Tlaltenango y sus efemérides. Una historia sin fin*. México: Crónica del Estado de Zacatecas.
- Rodríguez, I. (2010). «Sobre el patrimonio cultural». *Sphera Pública*, número especial, pp. 75-117.
- Rojas, M. (2004). «Identidad y cultura». *Educere*, 8(27), pp. 489-496.
- Ruiz, R. (1997). *Apuntes para una historia de las bandas en México (siglos XVI-XIX)* [tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Antropología e Historia].
- Ruiz, R. (2002). *Historia de las bandas militares de música en México: 1767-1920* [tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana].

- Ruiz, R. (2011). «Los kioscos de música y las bandas de viento en México durante el Porfiriato». *Antropología: Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 9, pp. 42-54.
- Ruiz, R. (2015). «Las bandas militares de música en México y su historia». En Flores, G. (coord.), *Bandas de viento en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Sánchez, R. (2013). «La conformación del patrimonio musical de México y la formación de la identidad nacional, 1910-2010. El patrimonio popular». En Miranda, R. y Tello, A. (coords.), *La música en los siglos XIX y XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Santamaría, I. (2015). *La música tradicional de la Banda de Tlayacapan* [tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México].
- Sewell, W. (1999). «The concept(s) of culture». En Bonnell, V. y Hunt, L. (eds.), *Beyond the cultural turn*. Estados Unidos: University of California Press.
- Sierra, V. (2018). «Del evolucionismo social al particularismo histórico. La importancia de remar contra la corriente». *Revista Kogoró*, (8), pp. 125-135.
- Sontag, S. (2022). «Una cultura y la nueva sensibilidad». En Rieff, D. (ed.), *Obra imprescindible*. México: Literatura Random House.
- Tello, A. (1995). «La música religiosa en el Virreinato». *Confluencia*, 10(2), pp. 170-176.
- Tello, A. (2004). «Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad». *Hueso Húmero*, 44, pp. 210-237.
- Tello, A. (2013). «Rasgos nacionales en la música mexicana de concierto del siglo XX». En Miranda, R. y Tello, A. (coords.), *La música en los siglos XIX y XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

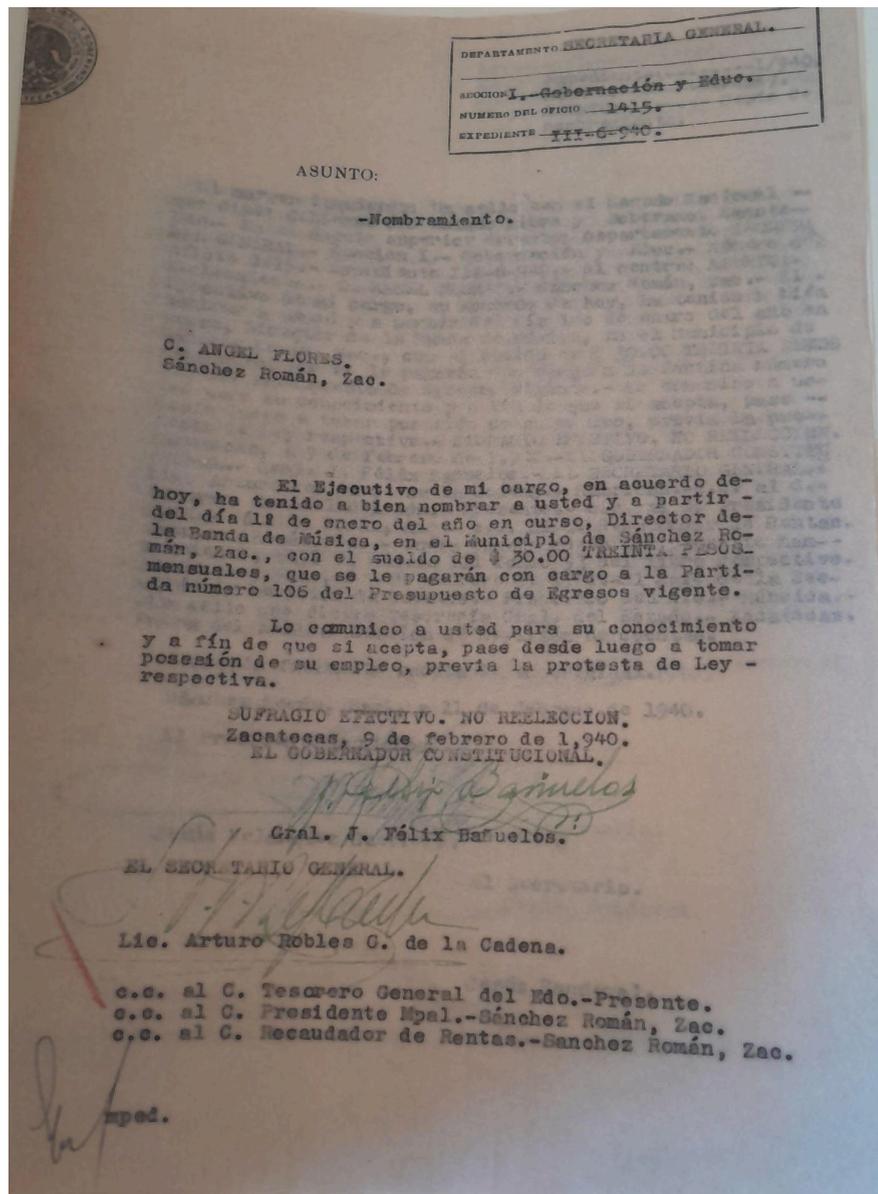
Anexos

Anexo A. Partituras firmadas por J. Treto que incluyen la inscripción Sánchez Román y fechas de la década de 1930



Fuente: Archivo de Ignacio Valle Medina

Anexo B. Nombramiento de Ángel Flores como director de la Banda de Tlaltenango (1940)



Fuente: Archivo Histórico Municipal de Tlaltenango, Zacatecas

Anexo C. Presupuesto de egresos del municipio de Tlaltenango para el año de 1953

PRESUPUESTO de EGRESOS del Municipio de Sánchez Román, que deberá pagarse en el año de 1953.

PERSONAL.	RAMOS.	DIARIO.	ANUAL.	GRAN.
PRESIDENCIA MUNICIPAL.				
Un Presidente Municipal y Jefe del Ramo Civil.		\$ 10.00	3,650.00	
Un Secretario de la Presidencia y del Ayuntamiento Municipal.		" 2.00	720.00	
Un Archivero.		" 1.00	360.00	
Gastos de escritorio.		" 0.75	270.00	6,843.75
REGISTRO CIVIL.				
Un Secretario del Ramo.		\$ 3.00	1,080.00	
Un Eno. Pentaca Municipal.		" 2.00	720.00	
Para libros.		" 0.50	180.00	1,850.00
TESORERIA MUNICIPAL.				
Una Tesorera.		\$ 7.00	2,520.00	
Un Aco. de Plazas y Mercados.		" 1.50	540.00	
Gastos de escritorio.		" 0.50	180.00	4,015.00
JUZGADO MUNICIPAL.				
Un Jefe Municipal.		\$ 4.00	1,440.00	
Un Secretario del Ramo.		" 2.50	900.00	
Gastos de escritorio.		" 0.10	36.00	2,408.50
GUARDIA MUNICIPAL.				
Un Comandante.		\$ 5.00	1,800.00	
Dos Cabos a \$ 3.50 c/u.		" 7.00	2,520.00	
Ocho Gendarmes a \$ 3.00 c/u.		" 24.00	8,640.00	
Un Cabo Pontado Montado.		" 2.00	720.00	
Cinco Montados a \$ 1.00 c/u.		" 5.00	1,800.00	15,695.00
CARCILES.				
Un Alcaide.		\$ 2.50	900.00	
RASTRO MUNICIPAL.				
Un Administrador.		\$ 4.00	1,440.00	
Un mozo.		" 3.00	1,080.00	
Un Mosquero.		" 0.10	36.00	3,666.00
Gastos de escritorio.				
ORNATO.				
Un Jardinero.		\$ 3.00	1,080.00	
Para la limpieza de las calles.		" 3.50	1,260.00	
Gratificación para la Banda de Música.		" 5.00	1,800.00	
Un Director para la Banda de Música.		" 1.00	360.00	
Gratificación al Ent. Páido Páido.		" 0.00	0.00	4,982.50
para combustible en la Planta del agua.				
PLANTA DE LEE.				
Un Encargado de la Planta.		\$ 8.00	2,880.00	
Para combustible.		" 3.50	1,260.00	
Para aceite.		" 1.50	540.00	5,326.50
Para diesel.		" 1.50	540.00	2,000.00
IMPRENTA Y ESTOPO.				2,000.00
OBRAS MATERIALES.				2,000.00
SUMA TOTAL.....				\$ 76,437.50

Los sueldos se pagaran a los empleados por sueldo mensual, y a los dependientes diariamente; en general toda orden de pago contendrá el nombre de la Presidencia Municipal y el VISTO BUENO de la Comisión de Hacienda.

Entrará en vigor el presente, desde el día 1/o. de Mayo de 1953.

Sánchez Román, Zac., Noviembre 4 de 1952.
El Presidente Municipal.

J. Luis Rodríguez A.

El Secretario.
José Valdez C.

El Síndico P. C. del Ayuntamiento.

Fuente: Archivo Histórico Municipal de Tlaltenango, Zacatecas

Anexo D. Presupuesto de egresos del municipio de Tlaltenango para el año de 1955

PRESUPUESTO de EGRESOS del Municipio de Sánchez Román, que deberá pagarse en el año de 1955.

PERSONAL.	RAMOS.	DIARIO.	ANUAL.	GRAN.
PRESIDENCIA MUNICIPAL.				
Un Presidente y Jefe del Ramo Civil y Ayuntamiento.		\$ 10.00	3,660.00	
Un Secretario Municipal.		" 2.50	825.00	
Un Archivero.		" 1.50	495.00	
Un Consejero de Palacio Municipal.		" 2.50	825.00	
Gastos de escritorio.		" 3.00	990.00	17,742.50
Gastos extraordinarios de la Peña. Ppal.				
REGISTRO CIVIL.				
Un Secretario del Ramo.		\$ 3.50	1,155.00	
Un Encargado del Ramo Municipal.		" 2.50	825.00	
Gastos de escritorio.		" 0.10	33.00	4,351.50
Libros del Registro Civil.				
TESORERIA MUNICIPAL.				
Un Tesorero.		\$ 10.00	3,300.00	
Un Encargado de Plazas y Mercados.		" 5.50	1,815.00	
Gastos de escritorio.		" 0.50	165.00	6,490.00
Libros de Imprenta.				
DISPENSARIO PUEBLO MUNICIPAL.				
Un médico.		\$ 7.00	2,310.00	
Una Enfermera.		" 5.50	1,815.00	
Gastos.		" 2.00	660.00	
Medicina.		" 2.00	660.00	11,807.50
JUZGADO MUNICIPAL.				
Un Jefe Municipal.		\$ 5.50	1,815.00	
Un Secretario.		" 5.50	1,815.00	
Gastos de escritorio.		" 0.25	82.50	4,106.25
GUARDIA MUNICIPAL.				
Un Comandante.		\$ 9.00	2,970.00	
Dos Cabos a \$ 7.00 c/u.		" 14.00	4,620.00	
Ocho Gendarmes, a \$ 6.00 c/u.		" 48.00	15,840.00	
Gastos diversos.		" 3.00	990.00	27,010.00
CARCILES.				
Un Alcaide.		\$ 5.50	1,815.00	
Gastos de escritorio.		" 0.10	33.00	2,044.00
RASTRO MUNICIPAL.				
Un Administrador.		\$ 5.50	1,815.00	
Un mozo.		" 5.50	1,815.00	
Un Mosquero.		" 5.50	1,815.00	
Gastos de escritorio.		" 1.50	495.00	6,113.75
A la hoja número 2.....				\$ 75,665.50

De la hoja número 1..... 75,665.50

PLANTA DE LEE.

Un Encargado.	\$ 12.00	4,320.00
Un Ayudante.	" 3.50	1,155.00
Acido y combustible.	" 2.00	660.00
14,307.50		

BANDA DE MUSICA.

Un Director.	\$ 6.50	2,310.00
Un Profesor de Solfeo.	" 5.50	1,815.00
Gratificaciones a ejecutantes.	" 5.00	1,650.00
Gastos extraordinarios.	" 1.00	330.00
9,730.00		

ORNATO.

Un Jardinero.	\$ 5.50	1,815.00
Un Ayudante.	" 5.50	1,815.00
Un Encargado del Ramo Publico.	" 5.00	1,650.00
Aseo de la ciudad.	" 5.00	1,650.00
5,960.00		

IMPRENTA Y ESTOPO.

		\$ 3,000.00
3,000.00		

OBRAS MATERIALES.....

		\$ 15,000.00
15,000.00		

SUMA TOTAL.....

(CIENTO CUARENTA Y SIETE MIL, SETECIENTOS CUARENTA Y TRES PESOS, 00/100).

Los sueldos se pagaran a los empleados por sueldos mensuales y a los dependientes diariamente y en general toda orden de pago contendrá el nombre de la Presidencia Municipal y el Visto Bueno de la Comisión de Hacienda.

Entrará en vigor el presente, desde el día PRIMERO DE ENERO de 1955

Tlaltenango de Sánchez Román, Zac., a veintinueve de Noviembre de mil novecientos cincuenta y cuatro.

El PRESIDENTE MUNICIPAL.

J. JOSÉ DE LEÓN LEBIA.

El SINDICO DE. H. AYUNTAMIENTO.

El SECRETARIO.

JOSÉ VALDEZ CORDERO.

Fuente: Archivo Histórico Municipal de Tlaltenango, Zacatecas

Anexo G. Factura emitida por la tienda Repertorio Wagner de la Ciudad de México donde figura la dirección de Ignacio Valle Medina

REPERTORIO WAGNER, S. A.
 V. CARRANZA NUM. 7
 TEL. 12-19-84 Y 12-21-71
 MEXICO, D. F.

FACTURA No. 15945

**INSTRUMENTOS MUSICALES Y SUS ACCESORIOS,
 MUSICA IMPRESA, RADIOS, PIANOS.**

México, D. F., Julio 21 de 1959

IGNACIO VALLE - S. Roman No. 30. - Sánchez, Román, Zac. **DEBE**

siguiente que compró a pagar a l contado en esta plaza en Moneda Nacional.

Reembolso No. 79290			
12	Cañas Scientific No 1 y 1 1/2, Clarineto	2.40	28 80
3	" " " No. 1 Soprano.	2.70	8 10
5	Cuadernos pautados R.W 12.	2.00	10 00
1	Pza. Las Hojas Muertas.		6 80
1	" La Violetera.		6 50
			60 20
	Descuento 10% sobre Accesorios		3 70
			56 50
	Portes de Correo		2 30
			\$ 58 80

----- CINCUENTA Y OCHO PESOS 80/100 -----
 RECIBIMOS:
 Repertorio Wagner, S.A.

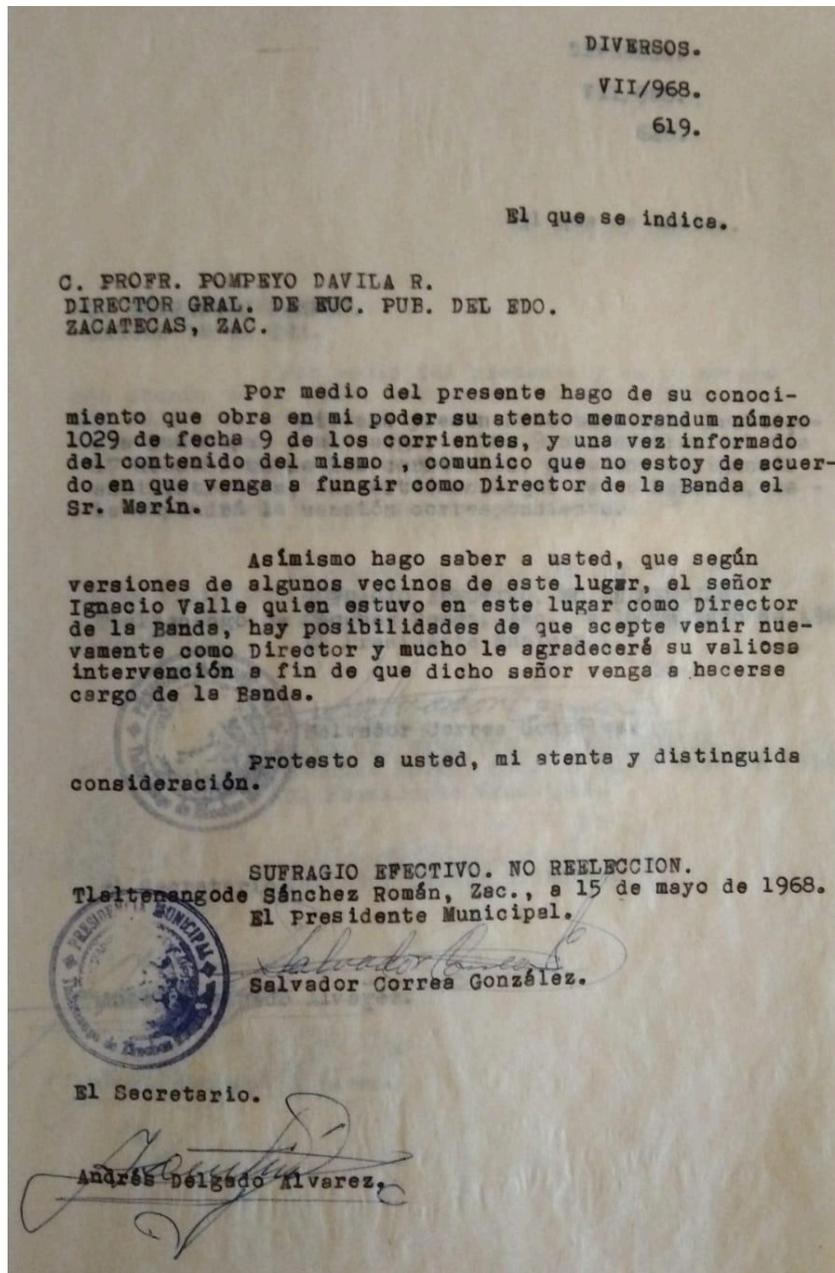
Handwritten notes:
 \$ 2 piezas música 15 =
 Correo - 1.20
 Total 75.00

Musica faltante esta agotada.
 HJ.

Cédula de Empadronamiento No. 53696
 REG. Cámara Nac. de Comercio No. 775

Fuente: Archivo Histórico Municipal de Tlaltenango, Zacatecas

Anexo H. Oficio escrito por Salvador Correa, alcalde de Tlaltenango, y dirigido a Pompeyo Dávila, secretario de Educación Pública, en el que solicita el regreso del maestro Valle Medina.



Fuente: Archivo Histórico Municipal de Tlaltenango, Zacatecas

Anexo I. Comprobantes de los pagos abonados a la Banda de Tlaltenango por las serenatas dominicales en el jardín Hidalgo

Por \$ 40.00
=====

Recibí de la Tesorería Municipal de este lugar, la cantidad de \$ 40.00 (CUARENTA PESOS, 00/100), por servicio de música ayer.

Tlaltenango de Sánchez Román, Zac., agosto 10/959.
El Director.

Ignacio Valle
Ignacio Valle Medina.

DESE. V/o.B/o.
El Presidente Municipal. La Com. de Hacienda.

Bernardo del Real León
Bernardo del Real León. *Prof. José G. Montes*
Prof. José G. Montes.

BANDA DE MUSICA. 54
Toma razón núm.....

Por \$ 110.00
=====

Recibí de la Tesorería Municipal de este lugar, la cantidad de \$ 110.00 (CIENTO DIEZ PESOS, 00/100), por la audición musical con la Banda, ayer en la Plaza Hidalgo.

Tlaltenango de Sánchez Román, Zac., agosto 17/959.
El Director.

Ignacio Valle
Ignacio Valle Medina.

DESE. V/o.B/o.
El Presidente Municipal. La Com. de Hacienda.

Bernardo del Real León
Bernardo del Real León. *Prof. José G. Montes*
Prof. José G. Montes.

BANDA DE MUSICA. 56
Toma razón núm.....

Por \$ 110.00
=====

Recibí de la Tesorería Municipal de este lugar, la cantidad de \$ 110.00 (CIENTO DIEZ PESOS, 00/100), por la audición con la Banda en la Plaza Hidalgo, ayer.

Tlaltenango de Sánchez Román, Zac., agosto 24/959.
El Director.

Ignacio Valle
Ignacio Valle Medina.

DESE. V/o.B/o.
P.A. del Presidente Municipal. La Com. de Hacienda.
El Secretario.

Jesús Velázquez Guerrero
Jesús Velázquez Guerrero. *Prof. José G. Montes*
Prof. José G. Montes.

BANDA DE MUSICA. 58
Toma razón núm.....

Fuente: Archivo Histórico Municipal de Tlaltenango, Zacatecas

Anexo J. Comprobantes de los pagos abonados a la Banda de Tlaltenango por su participación en eventos cívicos de la localidad

Por \$ 60.00
=====

Recibí de la Tesorería Municipal de este lugar, la cantidad de - - - - - \$ 60.00 (SESENTA PESOS, 00/100), por servicio de música con la Banda, en el acto cívico ayer con motivo del 29 aniversario de la toma de posesión del C. Adolfo López Mateos como -- Presidente de la República.

Tlaltenango de Sánchez R., Zac., dic. 2 de 1960.
El Director.

Ignacio Valle Medina
Ignacio Valle Medina.

DESE. V/o. E/o.
El Presidente Municipal. La Com. de Hacienda.

Bernardo del Real León
Bernardo del Real León.

BANDA DE MUSICA.
Toma razón núm.

Por \$ 200.00
=====

Recibí de la Tesorería Municipal de este lugar, la cantidad de - - - - - \$ 200.00 (DOSCIENTOS PESOS, 00/100), por servicios de música ayer por concepto de DESEFILE, KERMES y AUDICION EN EL KIOSCO.

Tlaltenango de Sánchez R., Zac., mayo 6 de 1963.
El Director.

Ignacio Valle Medina
Ignacio Valle Medina.

DESE. V/o. E/o.
El Presidente Municipal. La Com. de Hacienda.

Benigno Llamas
Benigno Llamas.

J. Jesús de León
J. Jesús de León.

BANDA DE MUSICA.
Toma razón núm.

Por \$ 70.00
=====

Recibí de la Tesorería Municipal de este lugar, la cantidad de - - - - - \$ 70.00 (SETENTA PESOS, 00/100), por servicio de música ayer en la Escuela Oficial, con motivo de la fiesta del día de las madres.

Tlaltenango de Sánchez Román, Zac., mayo 11 de 1963.
El Director.

Ignacio Valle Medina
Ignacio Valle Medina.

DESE. V/o. E/o.
El Presidente Municipal. La Com. de Hacienda.

J. Jesús de León
J. Jesús de León.

Benigno Llamas
Benigno Llamas.

BANDA DE MUSICA.
Toma razón núm.

Por \$ 200.00
=====

Recibí de la Tesorería Municipal de este lugar, la cantidad de - - - - - \$ 200.00 (DOSCIENTOS PESOS, 00/100), por servicios de música con la Banda el día de la Bandera.

Tlaltenango de Sánchez R., Zac., feb. 26/1964.
El Director.

Ignacio Valle Medina
Ignacio Valle Medina.

DESE. V/o. E/o.
El Presidente Municipal. La Com. de Hacienda.

J. Jesús de León
J. Jesús de León.

Benigno Llamas
Benigno Llamas.

BANDA DE MUSICA.
Toma razón núm.

Por \$140.00

Recibí de la Tesorería Municipal de esta ciudad la cantidad de.....\$140.00 CIENTO CUARENTA PESOS 00/100. por servicio de música con la Banda desempeñado en el festival con motivo del DIA MUNDIAL DE LA SALUD.

Tlaltenango de S. Román a 8 de abril de 1964.
El Director.

Ignacio Valle Medina
Ignacio Valle Medina.

DESE. V/o. E/o.
El Presidente Municipal. La Com. de Hacienda.

J. Jesús de León Luna
J. Jesús de León Luna.

Benigno Llamas M.
Benigno Llamas. M.

BANDA DE MUSICA.
Toma razón num.

Fuente: Archivo Histórico Municipal de Tlaltenango, Zacatecas

**Anexo K. Comprobantes de los pagos abonados a la Banda de Tlaltenango
por su participación en las corridas de toros de la localidad**

Por \$ 350.00
=====

Recibí de la Tesorería Municipal de este lugar, la cantidad de - - - - - \$ 350.00 (TRESCIENTOS CINCUENTA PESOS, 00/100), por servicio de música el día 31 de diciembre, y en la corrida de toros del día 1/o. del presente mes.

Tlaltenango de Sánchez R., Enero 3 de 1964.
El Director.

Ignacio Valle Medina
Ignacio Valle Medina.

DESE. V/o.B/o.
El Presidente Municipal. La Com. de Hacienda.

J. Jesús de León *Benigno Llamas*
J. Jesús de León. Benigno Llamas.

IMPREVISTOS.
Toma razón núm. 4.

Por \$ 200.00
=====

Recibí de la Tesorería Municipal de este lugar, la cantidad de - - - - - \$ 200.00 (DOSCIENTOS PESOS, 00/100), por servicio de música durante el festival de ayer en la Plaza de Toros.

Tlaltenango de Sánchez R., Zac., enero 7 de 1964.
El Director.

Ignacio Valle Medina
Ignacio Valle Medina.

DESE. V/o.B/o.
El Presidente Municipal. La Com. de Hacienda.

J. Jesús de León *Benigno Llamas*
J. Jesús de León. Benigno Llamas.

IMPREVISTOS.
Toma razón núm. 7.

Por \$ 280.00
=====

Recibí de la Tesorería Municipal de este lugar, la cantidad de - - - - - \$ 280.00 (DOSCIENTOS OCHENTA PESOS, 00/100), por servicio de música en la corrida de toros del día 26 del presente.

Tlaltenango de Sánchez Román, Zac., enero 28/964.
El Director.

Ignacio Valle Medina
Ignacio Valle Medina.

DESE. V/o.B/o.
Presidente Municipal. La Com. de Hacienda.

J. Jesús de León *Benigno Llamas*
J. Jesús de León. Benigno Llamas.

IMPREVISTOS.
Toma razón núm. 21.

Por \$ 250.00
=====

Recibí de la Tesorería Municipal de esta ciudad, la cantidad de - - - - - \$ 250.00 (DOSCIENTOS CINCUENTA PESOS, 00/100), por servicio de música con la Banda en la corrida de toros de ayer.

Tlaltenango de Sánchez Román, Zac., feb. 17/964.
El Director.

Ignacio Valle Medina
Ignacio Valle Medina.

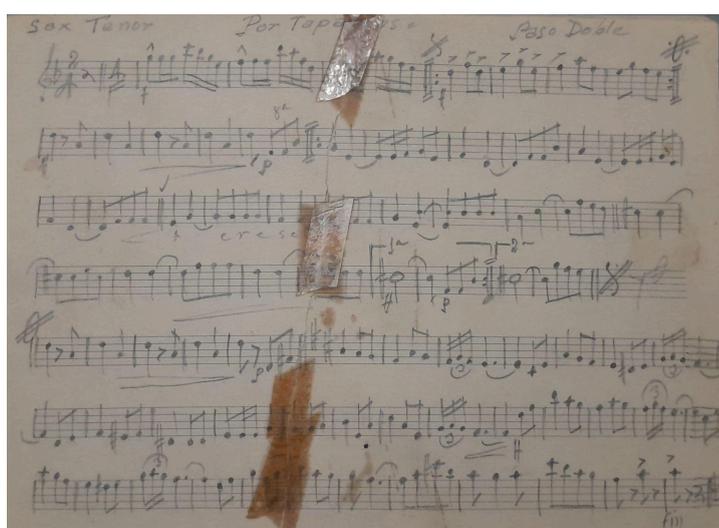
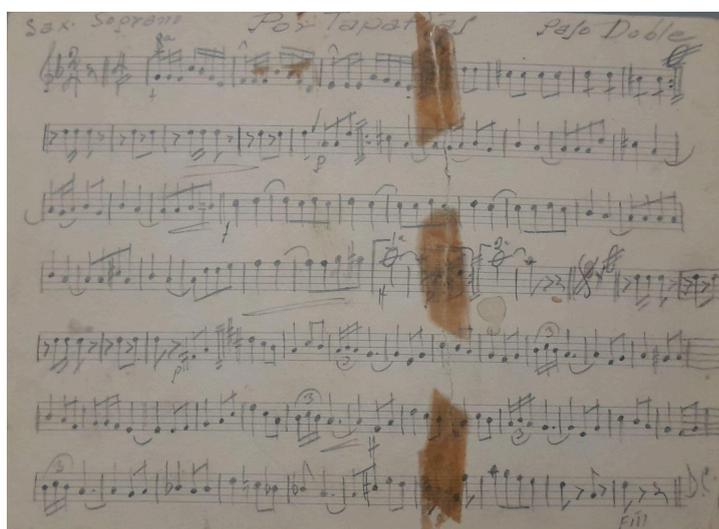
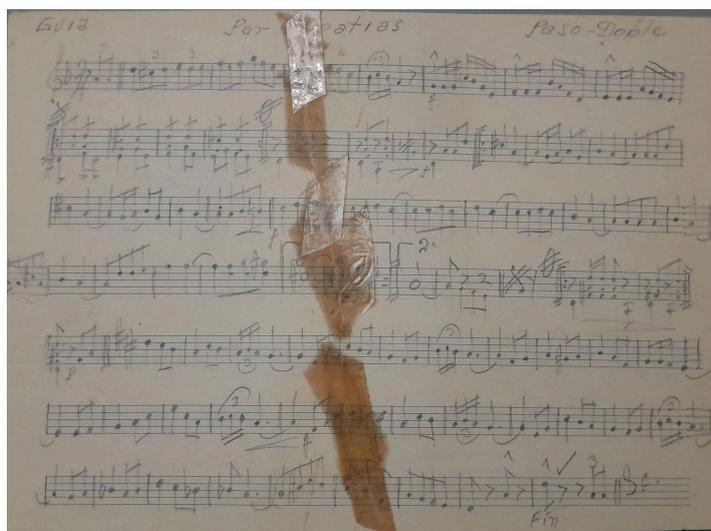
DESE. V/o.B/o.
El Presidente Municipal. La Com. de Hacienda.

J. Jesús de León *Benigno Llamas*
J. Jesús de León. Benigno Llamas.

IMPREVISTOS.
Toma razón núm. 27.

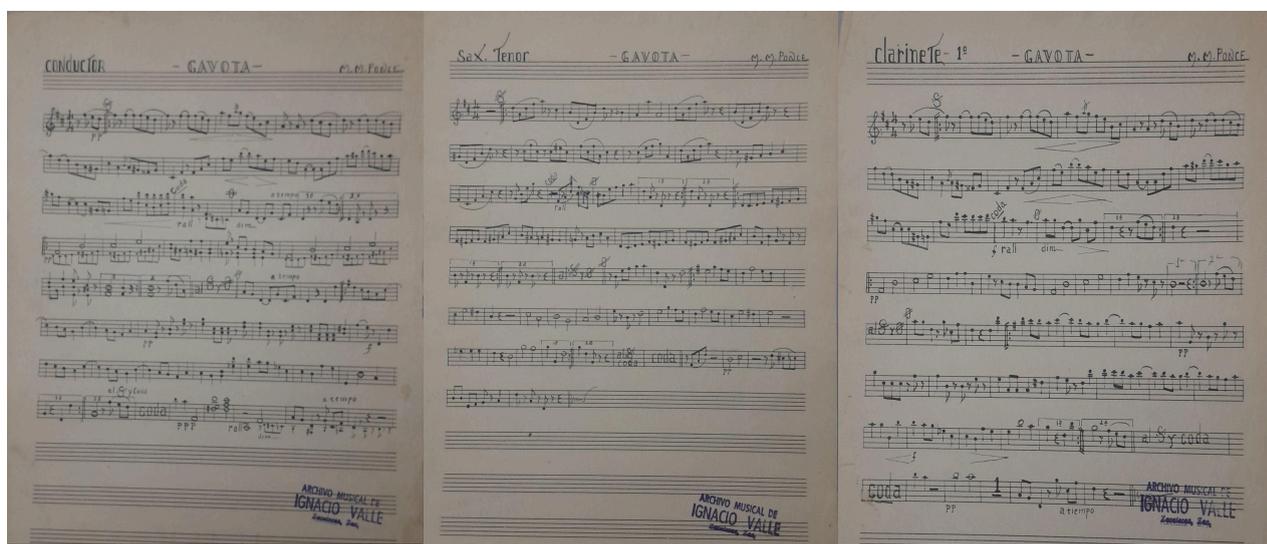
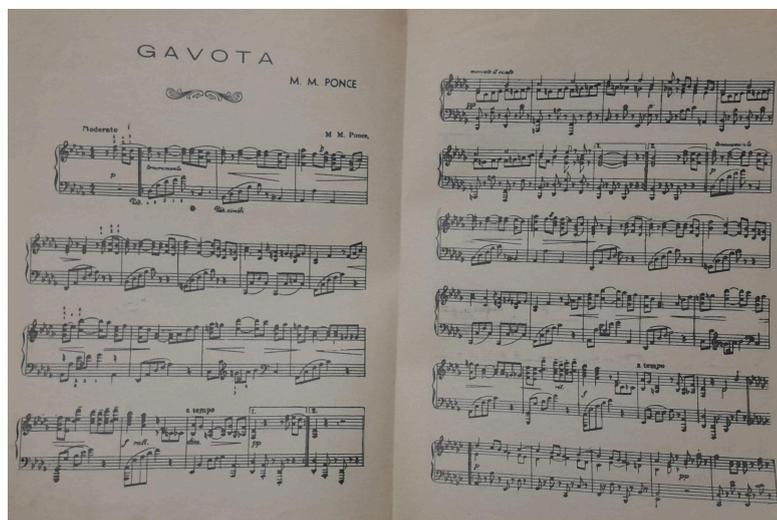
Fuente: Archivo Histórico Municipal de Tlaltenango, Zacatecas

Anexo L. Partituras del arreglo realizado por Ignacio Valle Medina del pasodoble *Por tapatías*



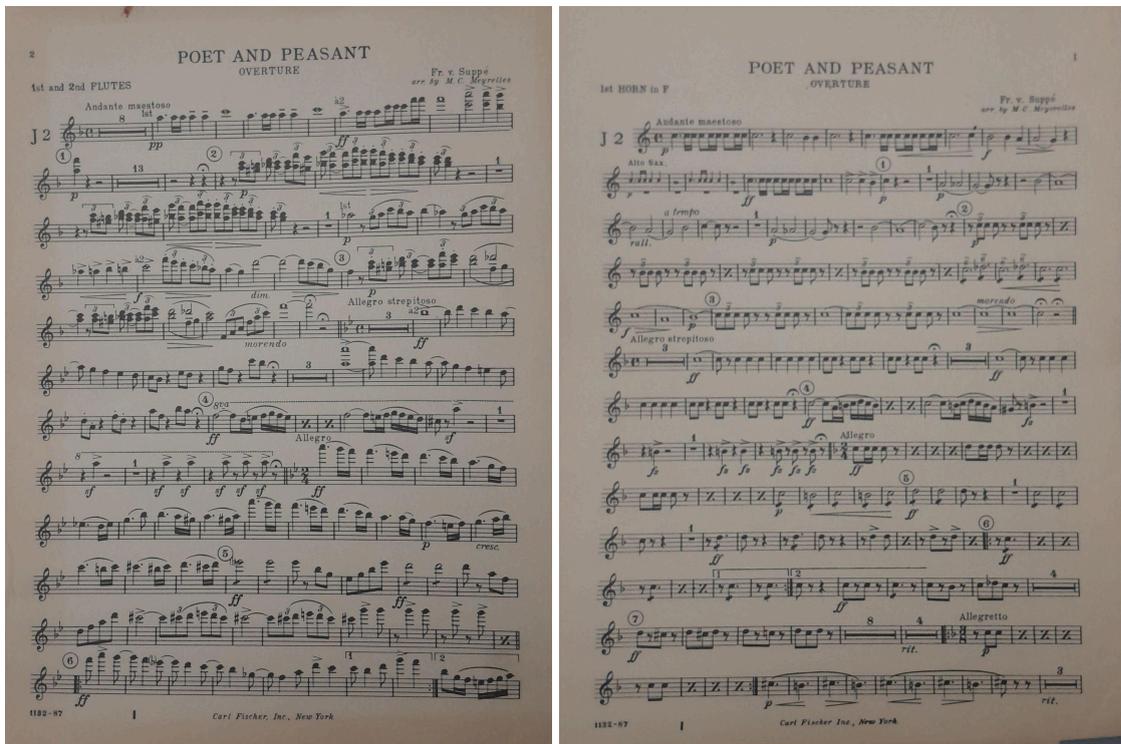
Fuente: Archivo de Ignacio Valle Medina

Anexo M. Partitura para piano de Gavota de Manuel M. Ponce y arreglos para banda de Ignacio Valle Medina



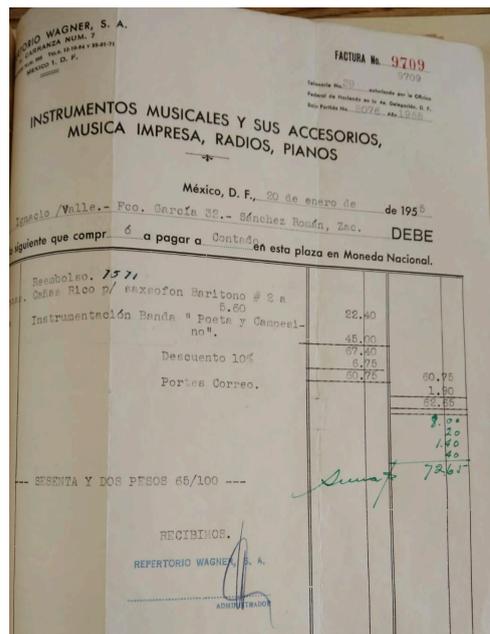
Fuente: Archivo de Ignacio Valle Medina

Anexo N. Partituras para flauta y corno francés de *Poeta y campesino* de Franz von Suppé, arreglo de M.C. Meyrelles



Fuente: Archivo de Ignacio Valle Medina

Anexo O. Factura de la tienda Repertorio Wagner que certifica la adquisición de *Poeta y campesino* por Ignacio Valle Medina



Fuente: Archivo Histórico Municipal de Tlaltenango, Zacatecas

Anexo P. Partitura de Chito León, pasodoble compuesto por Ignacio Valle Medina y dedicado al presidente municipal de Tlaltenango, Jesús de León Luna



CHITO LEON

PASO DOBLE

Pop

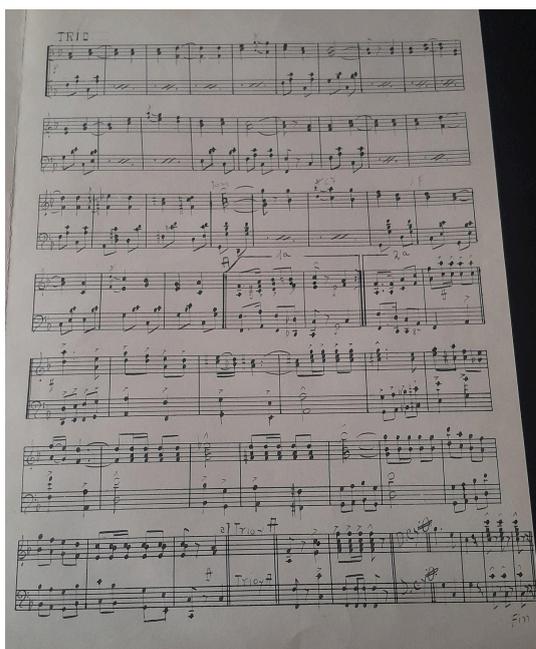
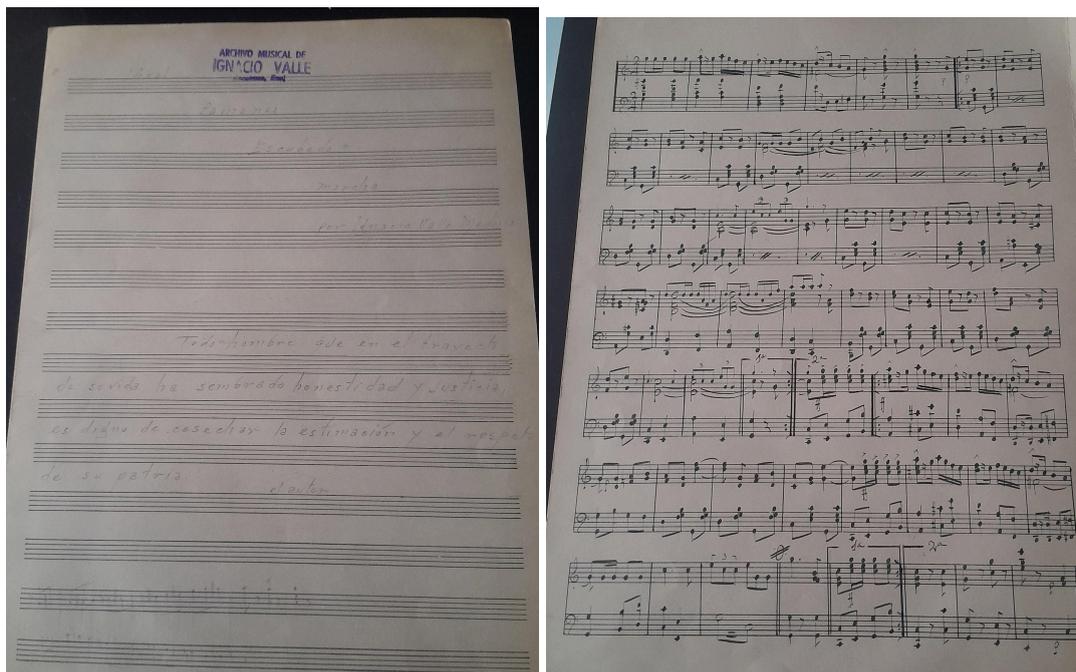
Ignacio Valle Medina

*Al Sr. J. Jesús de León
con toda estimación y respeto
como justo y sincero homenaje
en el día de su onomástico
Sábado Román 2 de 25 de Junio de 1977*



Fuente: Archivo Personal de Jesús de León Luna

Anexo R. Partitura de la marcha *Pámanes Escobedo*, compuesta por Ignacio Valle Medina



Fuente: Archivo de Ignacio Valle Medina