

De la capilla de **CORO** renacentista a la capilla de **viento** en el contexto de parroquias y **doctrinas** de Oaxaca entre los siglos XVI al XIX

Quisiera hacer una observación al título de este trabajo. El conocimiento sobre las capillas de coro de las parroquias y doctrinas de los pueblos oaxaqueños durante el periodo colonial y primeras décadas del siglo XIX es aún muy fragmentario, aunque se empiezan a hacer investigaciones sistemáticas en algunos archivos. Sabemos que en la alabanza a Dios la Iglesia católica creó las bases musicales de Occidente en los pueblos americanos, pues tenemos evidencias documentales de la creación de coros, de la existencia de maestros de capilla y de cantores indígenas nobles que solicitaron ingresar a la capilla catedralicia. En las visitas a las iglesias se pueden ver guardados instrumentos musicales, órganos, bajones, violines, flautas, oboes, clarinetes, campanas, esquilas, cajas y matracas e instrumentos de viento del siglo XIX, así como arcones con partituras musicales, misales, breviarios y libros de coro de canto gregoriano y polifonía. Estas evidencias de la cultura musical con que se realizaba el ritual sonoro dentro y fuera de las iglesias nos permiten contextualizar y comprender por qué los pueblos oaxaqueños gozan actualmente de una tradición musical escrita tan sólida, cómo fueron capaces de adoptar una nueva tradición instrumental y musical a mediados del siglo XIX y convertir sus capillas de coro en capillas de viento.

Aunadas a estos antecedentes de raíz colonial, las nuevas condiciones sociopolíticas y económicas que culminaron con la Reforma liberal acele-

* Doctor en Antropología Social por la Universidad de Londres. Profesor investigador titular A del CIESAS-Istmo. Sus temas y áreas de investigación son la etnomusicología de Latinoamérica. Estudia los procesos sociales de transmisión y cambio de las tradiciones musicales de Guatemala y México. Actualmente desarrolla un proyecto sobre el origen y difusión de la tradición de bandas de viento en el estado de Oaxaca. puntaytalón@yahoo.com

Agradezco a Benjamín Muratalla y a todo el equipo que organiza estos eventos, porque en verdad son síntesis del gran esfuerzo que se hace año con año y que constituye, digamos, el momento oportuno en que el trabajo de muchos colegas y artistas se puede exponer al público en este magnífico y simbólico edificio. Celebro la permanencia y el éxito de este foro.

raron la adopción del potente instrumental de banda; sobre este tema hablaré brevemente más adelante.¹

En esta ocasión quiero compartir con ustedes algunos hallazgos recientes que abren la puerta a la investigación histórica y musicológica de las prácticas musicales religiosas en los pueblos, y compararlo con el conocimiento que tenemos sobre la vida musical religiosa de la ciudad de Oaxaca a partir de lo que sabemos sobre la capilla de coro de la catedral de Antequera.

El ritual sonoro, el modo de llevar el ceremonial y las reglas de coro de las catedrales en la Nueva España son herederos de un largo proceso de transformaciones y depuraciones de localismos que sufrió la Iglesia católica durante la Edad Media y el Renacimiento, y que tuvo un esplendor a partir del patronato real de los reyes católicos. Las catedrales de Sevilla y de Toledo² sirvieron de modelo ritual y de jerarquía máxima sobre las catedrales hispanoamericanas, aunque cada catedral tenía especificidades en su propia regla de coro y ceremonial.

Suponemos que el modelo ritual de las catedrales de la Nueva España fue, a su vez, replicado, estableciendo una jerarquía material y espiritual sobre las iglesias menores. Partimos entonces del principio que las iglesias de los pueblos siguieron el modelo catedralicio. Pero seguir el ceremonial en los pueblos indios implicó una serie de adaptaciones que requería la evangelización de las culturas nativas y cuyo ejemplo más vistoso lo proporcionan los cantos y las danzas, el teatro de

¹ La secularización de los bienes corporativos civiles y de la Iglesia y las políticas económicas y sociales que siguieron afectaban los bienes de las comunidades indígenas, pero tuvieron un efecto positivo sobre la tradición musical de los pueblos. Mayores detalles sobre el porqué y cómo surgieron las capillas de viento o las bandas de viento en las iglesias de los pueblos a mediados del siglo XIX pueden encontrarse en Sergio Navarrete Pellicer, "Las capillas de música de viento en Oaxaca durante el siglo XIX", en *Heterofonía*, num.124, enero-junio 2001, pp. 9-27. Otro ensayo sobre el papel cívico de las bandas en los municipios durante la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX es Guy Thompson, "The Ceremonial and Political Role of Village Bands 1846-1974", en William H. Beezley, Cheryl English Martin and William E. French (eds.), *Rituals of Rule, Rituals of Resistance: Public Celebrations and Popular Culture in Mexico*, Wilmington, Scholarly Resources, 1994, pp. 307-374.

² En un listado de bienes de la parroquia de Xalatlaco en 1620 viene registrado un manual Toledano. Archivo Parroquial de San Matías Xalatlaco, caja 56.

evangelización, las doctrinas cristianas y los villancicos en lenguas vernáculas. El ritual sonoro en doctrinas y parroquias fue objeto de innovaciones y adaptaciones que hicieron de las reglas de coro una práctica religiosa más sugestiva y acorde a las circunstancias culturales de las poblaciones indias.³

Una manera de conocer las semejanzas y diferencias entre las prácticas litúrgicas catedralicias y las de doctrinas y parroquias es su comparación mediante la búsqueda de textos, partituras, y objetos materiales que den fe de las prácticas musicales litúrgicas en unas y otras. Este ha sido uno de los objetivos centrales que guían mi trabajo actualmente.

La capilla de coro de la catedral de Antequera

Veamos cual fue la evolución de la capilla musical de la catedral de Oaxaca entre 1642 y 1831.⁴ Entre 1642 y 1725 la capilla musical era modesta oscilando entre 6 y 10 cantores, quienes en su mayoría eran ministros o funcionarios de la iglesia que servían también como capellanes⁵ y algunos bajoneros, cornetas y organistas. El conjunto de ministriles era pequeño y su función era de apoyo al coro. Del acervo musical de la catedral de Oaxaca perteneciente a este periodo tenemos el magnífico *Cancionero* de Gaspar Fernández (contiene canciones y villancicos compuestos entre 1609 y 1616). Las canciones polifónicas a varias voces revelan un estilo polifónico renacentista en transición al barroco por la presencia de las voces solistas.⁶

³ Sobre las adaptaciones de la doctrina cristiana para los indios hay mucha literatura; véase Berenice Alcántara Rojas, "Cantos para bailar un cristianismo reinventado. La nahuatlización del discurso de evangelización en la psalmodia cristiana de fray Bernardino de Sahagún", tesis de doctorado, UNAM, México, 2008; Louise M. Burkhart, *The Slippery Earth: Nahuatl-Christian Moral Dialogue in Sixteenth-Century Mexico*, Tucson, University of Arizona Press, 1989.

⁴ El Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera-Oaxaca (AHAHO) no cuenta con actas de cabildo anteriores a 1642 y tiene también vacíos de actas entre 1832 y 1849 y de 1877 a 1884.

⁵ AHAHO, Actas de Cabildo, libro 1, f. 20v, 12 de septiembre de 1643; f. 33v, 6 de marzo de 1645.

⁶ Aurelio Tello, *Cancionero musical de Gaspar Fernández*, México, Cenidim, 2001, pp. XVII-XLIII.

En el periodo que va del segundo cuarto del siglo XVIII y hasta mediados del siglo XIX, la capilla se transforma cualitativamente con la presencia de violines, un contrabajo, trompas, oboes y serpentón, sin dejar de usar el bajón y el bajoncillo, que asisten sustituyendo o doblando las voces del coro.

Los aires barrocos llegan a Oaxaca y la estructura de la capilla musical se transforma durante el maestrazgo de capilla de Tomás Salgado (1726-1745). Además de aumentar el conjunto coral, aparece una nueva dotación de instrumentos: se registran 12 cantores y 12 ministriles, entre quienes había seis bajoneros, cuatro corneteros, tres violines, un violón, un arpa, un oboe y dos organistas.⁷ El violín aparece por primera vez en actas en 1723, tocado por el diestro músico Juan de Florentín, quien además tocaba, órgano, violón, arpa e instrumentos de boca.⁸

A esta exhuberancia de nuevas sonoridades le acompaña la afortunada llegada de uno de los músicos y compositores más importantes del periodo colonial en la Nueva España: Manuel de Sumaya, quien era maestro de capilla de la Catedral Metropolitana de la ciudad de Mé-xico desde 1715. En 1739 se trasladó a Oaxaca siguiendo a su amigo y protector Tomás Montañón, quien había sido elegido obispo de Antequera el año anterior.⁹ Con las nuevas tendencias musicales italianizantes, Sumaya llevó a la capilla catedralicia a su máximo esplendor. El maestro sucesor fue Juan Mathias de los Reyes (1756-1766 y 1768-1779), quien agregó más violinistas,¹⁰ dos tololoques o contrabajos,¹¹ y un serpentón,¹² además de mantener por lo menos 12 cantores.¹³

⁷ AHA AO, Actas de Cabildo, libro 4 y libro 5.

⁸ *Ibidem*, libro 4, f. 230v, 19 de enero de 1723.

⁹ Aurelio Tello, "La música colonial en Oaxaca", en *Historia del arte en Oaxaca. Colonia y siglo XIX*, Oaxaca, Gobierno del Estado/Instituto Oaxaqueño de las Culturas, 1997, vol. II, p. 329-333.

¹⁰ AHA AO, Actas de Cabildo, libro 6, f. 346-346v-, 7 de diciembre de 1769; libro 7, f. 63v, 28 de mayo de 1774.

¹¹ *Ibidem*, libro 7, f. 46v-47, 07 de mayo de 1773; libro 7, f. 93, 16 de mayo de 1775.

¹² *Ibidem*, libro 7, f. 70v, 11 de agosto de 1774.

¹³ Las obras de Matías de los Reyes registradas en el catálogo de Tello incluyen además flautas traveseras y la pervivencia de los bajones; véase Aurelio Tello, *Archivo Musical de la Catedral de*

En las primeras tres décadas del siglo XIX se mantuvo la contratación a 12 cantores e instrumentistas, once violinistas, tres flautistas, dos trompetistas, tres tocadores de trompa (o corno francés), siete bajoneros y un oboísta, algunos de los cuales tenían una doble función como trompetistas y bajoneros o como flautista y oboísta; algunos eran cantores para las misas de segunda e instrumentistas para las misas de primera,¹⁴ y desapareció el arpa que existía unas décadas antes. Llama la atención el número de violinistas bajo contrato. Desde las primeras décadas del siglo XIX las actas se refieren a la "orquesta" cuando hablan del conjunto instrumental y, efectivamente, la dotación de las obras de este periodo que se encuentran en el archivo catedralicio incluyen la dotación de una orquesta moderna.¹⁵

Desde las primeras reformas liberales de 1833-1834; la Iglesia y sus corporaciones empiezan a transferir y convertir sus bienes raíces en capitales menos expuestos a la expropiación.¹⁶ Sintomáticamente no existen registros de actas del cabildo catedralicio entre 1832 y 1849, silencio documental que revela una situación de cambio y penuria para la iglesia. Los cambios para la capilla fueron sustanciales, pues las actas existentes a partir de 1849 no tienen contrataciones de músicos. En 1852 se archivaron las últimas solicitudes de la plaza vacante de maestro de capilla,¹⁷ un par de años después se ordenó que fuera el primer cantor, a falta de maestro de capilla y de *sochantre*, quien se encargara de dirigir el coro de infantes;¹⁸ en 1859 se dictaron una serie de nuevas disposiciones para la regla de coro, donde quedaron al servicio de la música solamente un cantor, un organista y seis infantes.¹⁹ Esta reducción de

Oaxaca (catálogo), México, Cenidim (Serie Catálogos, 1), México, 1990, pp. 100-101.

¹⁴ AHA AO, Actas de Cabildo, libros 8-11.

¹⁵ Véanse las dotaciones de las obras de Generali, Valle, Lombardi y Domingo Bonavides, todos compositores del siglo XIX con obras en el archivo de música de la catedral oaxaqueña, Aurelio Tello, *op. cit.*, pp. 103-106.

¹⁶ Robert Knowlton, *Los bienes del clero y la Reforma mexicana, 1856-1910*, México, FCE, 1985, p. 26.

¹⁷ AHA AO Actas de Cabildo, libro 12, f. 63v.

¹⁸ *Ibidem*, libro 12, f. 104

¹⁹ *Ibidem*, libro 13, ff. 42-42v; 49-50v.



Fotografía 1. Trompetas fanfarrias para Tejumam, Oaxaca en 1560, Códice Sierra, Biblioteca Lafragua, BUAP.

la nómina de músicos y cantores implicó que para ciertas funciones solemnes, aniversarios y misas de primera se tuviera prevista la contratación ocasional de una orquesta. Para entonces la Reforma había acabado con la capilla catedralicia. En las parroquias foráneas las capillas tomaron nuevos vuelos y su historia siguió hasta el siglo XX.

Las capillas de coro de doctrinas y parroquias

Por ahora no podemos dar cuenta detallada de la evolución de las capillas de las iglesias parroquiales, de doctrinas y visita, pero los datos diversos sobre diferentes parroquias y doctrinas nos pueden dar una idea de cómo se fueron introduciendo las prácticas corales e instrumentales en los pueblos.

Un testimonio precioso de las primeras cuentas de bienes comunitarios, entre 1550 y 1560, es el Códice Sierra de Santa Catalina Tejumam, en la Mixteca oaxaqueña, donde las autoridades indias reportan el costo por la adquisición de un teponaztle para el lugar de reuniones de las autoridades (el Cabildo posiblemente)

(f.34), la compra de ocho trompetas en 1551 a un altísimo precio de 120 pesos (f.2) y otras seis trompetas fanfarrias en 1560 que costaron 55 pesos (f.29); en 1552 se compró una caja de flautas traídas de la ciudad de México a un costo de 180 pesos (f.5); en 1553 se adquirió un sacabuche, que es el ancestro del trombón (f.23); también aparece la compra de un libro de canto de órgano (f.43), el cual demuestra que desde un principio se enseñó el canto polifónico además del canto llano. También se registran los pagos a quienes ayudan en la iglesia, entre ellos los chirimiteros, que aparecen tocando vestidos con capas.²⁰

Las gramáticas y las doctrinas cristianas en lenguas vernáculas fueron los instrumentos esenciales que los frailes crearon primero para comprender y enseñar las lenguas indígenas a otros religiosos, y para explicar los preceptos básicos del cristianismo con conceptos y palabras de los indios. Desde el siglo XVI se imprimieron doctrinas en las lenguas americanas, como puede apreciarse en esta imagen de la *Doctrina Cristiana en lengua mixteca* de Teposcolula, del fraile dominico Benito Hernández, publicada en el año de 1568.

La imagen es un testimonio de canto llano con el siguiente texto traducido del mixteco:

*Cada día te acuerdas
De guardar los mandamientos
Porque si no te los guardas
Nunca verás al señor²¹*

El texto se canta silábicamente, y se compone de cuatro frases; la primera es de nueve sílabas la segunda de diez, la tercera de diez y la cuarta de nueve (forma: abba).

La melodía está en clave de *Do* en tercera línea.²²

²⁰ Las imágenes y las traducciones del náhuatl —la lengua franca durante el siglo XVI— del Códice Sierra me fueron generosamente proporcionadas por Cecilia Rossell, quien prepara una edición de ese documento. El lector puede consultar el códice en línea en la página electrónica de la Biblioteca Lafragua [www.lafragua.buap.mx].

²¹ Sebastián van Doesburg y Michael Swanton, “La traducción de la *Doctrina Cristiana en lengua mixteca* de fray Benito Hernández al chocholteco”, en Ausencia López Cruz y Michael Swanton (coords.), *Memorias del coloquio Francisco Belmar*, Oaxaca, UABJO/FAHH/CSEIHO/INALI, 2008, vol. II, p. 92.

²² Agradezco a Michael Swanton por facilitarme la imagen de la *Doctrina Cristiana* de Benito Hernández. La traducción del canto es también de su autoría.



Fotografía 2. Doctrina Christiana en lengua mixteca de Teposcolula, de Benito Hernández (fotografía de Michael Swanton).

De la región de los Valles Centrales, cerca de la ciudad de Oaxaca, hay un interesante testimonio del cura dominico de ETLA sobre los cantores de esa villa, quienes en 1695 asistían a 13 pueblos o barrios de su doctrina en días festivos. Estos cantores cobraban cuatro reales por las vigiliyas que cantaban en canto de órgano, tres reales si era en canto llano, por cada responso en finados les daban medio real, y por el trabajo de ir a los pueblos por el cuerpo de los difuntos a sus casas y llevarlos a enterrar cobraban entre veinte reales y cuatro pesos. Con estos ingresos los cantores pagaban una danza, los cantores declaran que eran nueve, y se decía era muy antigua. Además los cantores estaban exentos del tequio por parte de sus propias autoridades.²³

Otro ejemplo notable de 1741 revela la preparación de los músicos y cantores nobles de los pueblos zapotecos de la Sierra Norte, quienes podían aspirar a formar parte de la capilla catedralicia:

²³ Este documento lo integran dos hojas que se encuentran en proceso de clasificación y pertenecen al fondo Luis Castañeda Guzmán en la Biblioteca Francisco de Burgoa del Centro Cultural Santo Domingo, en Oaxaca

[...] Para ver el parecer y sentir del Bachiller Don Manuel Zumaya, sobre la remisión de examen en música, y voz, que se le hizo de Don Manuel Balthazar de Acevedo, cacique del pueblo de San Juan Chicomexúchil, pretendiente del lugar en la capilla de ésta dicha Santa Iglesia; y el salario, que se le pueda asignar, caso de su recepción [...] y sentir, y parecer del Bachiller Don Manuel Zumaya sobre la pretensión de cantor del dicho Acevedo: unánimes y conformes en el voto [...] y que admitían, y admitieron, al dicho pretendiente Don Manuel Balthazar de Acevedo por músico cantor de esta Santa Iglesia, con el salario de cien pesos en cada un año, que corra desde el primero del próximo mes de junio: por hallarlo suficiente de voz, y música, en el examen, que le hizo el Bachiller Don Manuel de Zumaya; y ser necesaria para su contra alto, para llenar los segundos coros.²⁴

Preciosas evidencias del instrumental y de la música escrita que se componía y tocaba en las parroquias han surgido en los últimos años como hallazgos laterales del Instituto de Órganos Históricos de Oaxaca (IOHIO), con motivo de la búsqueda de órganos históricos en las iglesias de Oaxaca. Con el apoyo de Cecilia Winter y de María Isabel Grañen hemos inventariado los papeles de música del archivo de San Bartolo Yautepec y estamos trabajando en el inventario de sus libros de coro y de sus instrumentos musicales. Hay varios casos más de instrumentos y papeles de música que están en espera de registro y catalogación.

Los baúles de música de San Bartolo Yautepec han sido un hallazgo notable, pues revelan la historia musical de la iglesia de un pueblo zapoteco de visita en la Sierra Sur. Este acervo cubre un periodo de casi tres centurias, de finales del siglo XVII hasta mediados del siglo XX.

El acervo musical de este archivo se compone de cuatro libros de canto gregoriano o canto llano —uno data de 1698—, los cuales contienen la música para el oficio y las misas; un libro de trabajo del maestro de capilla de San Bartolo Yautepec, Domingo Flores, que abarca de 1686 a 1720 e incluye villancicos en latín, español y zapoteco —ya transcritos en notación moderna e interpretados en el claustro de Santo

²⁴ AHAHO, Actas de Cabildo libro 05 f. 101r-101v.



Fotografía 3. Villancico en zapoteco del cuaderno de Domingo Flores, maestro de capilla de San Bartolomé Yautepec, principios del siglo XVIII (fotografía de Cecilia Winter).



Fotografía 4. Bajoncillo de Chazumba (fotografía de Ricardo Rodys).

Domingo y en la capilla de San Pablo en la ciudad de Oaxaca por el grupo coral del maestro Aurelio Tello—; y tres salterios o libros de los salmos (uno de 1752) usados para el ciclo litúrgico.

Además de los libros de coro, el acervo incluye 1 560 manuscritos sueltos de obras civiles y religiosas. De éstas, solamente 158 son obras religiosas: antífonas, cantos, himnos, invitatorios, letanías, maitines, marchas fúnebres, misas, misereres, rosarios, *te Deum*, tonos, villancicos, y vísperas. La mayoría de estas obras están compuestas para banda de viento y cubren el periodo de 1870 a 1940.

Entre estas obras destacan una para voces, violines, oboe y teclado que nos permite afirmar el florecimiento de un grupo instrumental barroco acompañando a los cantores. Una de estas obras es el himno “Ave María Stella” a nuestra Santa Iglesia a cinco voces, dos violines y oboe del maestro de capilla Juan Mathias. Otra obra que llama la atención es la “Misa batalla” a ocho voces del maestro Mathias. Estas dos obras podrían ser copias de obras del maestro de la capilla catedralicia Juan Mathias de los Reyes, quien ejerció dicho cargo de 1770 a 1779.²⁵ También existe dentro de las obras civiles una aria y fantasía de la opera *Lucia de*



Fotografía 5. Bajón de Guevea y representación de bajonero en un costado de órgano (fotografía de Ricardo Rodys).

Lammermoor, de Donizetti, en arreglo para banda. La mayoría de obras civiles son piezas de música popular arregladas para banda, introducidas a San Bartolomé Yautepec entre los años 1905 y 1958.

²⁵ Aurelio Tello, “La música colonial en Oaxaca”, en *Historia del arte en Oaxaca. Colonia y Siglo XIX*, Oaxaca, Gobierno del Estado-Instituto Oaxaqueño de Cultura, 1997, vol. II, p. 334.



Fotografía 6. Flautas y oboes de Ihualtepec (fotografía de Ricardo Rodys).

La capilla de viento

A partir de las leyes de desamortización de los bienes de las corporaciones civiles y eclesiásticas, que afectaban directamente los bienes de las cofradías, en especial la Ley de Manos Muertas de 1856, los pueblos deciden proteger sus capitales e invertirlos en la reedificación de sus templos y en la revitalización de las capillas musicales de sus iglesias parroquiales. Se invirtió en la reparación de sus instrumentos antiguos, como son los órganos, en la contratación de maestros de música y en la enseñanza de nuevos cantores y músicos, pero sobre todo en la creación de costosas bandas de música para el culto divino y otras celebraciones en los pueblos; así surgieron las bandas de viento en Oaxaca, llamadas capillas de viento por su origen y florecimiento en las capillas musicales de las parroquias. Un cura de la parroquia de Santa María Asunción Quiegolani (doctrina que está entre los chontales y zapotecos en la Sierra Sur) relata claramente la estrategia que siguió para evitar la pérdida de las capitales de las cofradías de la parroquia:

[...] poco antes del año de 1857 en el que comenzamos a sospechar, que era muy probable que manos profanas se apoderaran de todas las cofradías, solicité un maestro de capilla para que enseñara en una escuela de cantores y músicos, y comprados los instrumentos y pagado el maestro, que permaneció en la enseñanza cerca de dos años, quedó instalada dicha capilla, habiendo ascendido la compra de instrumentos y pago del maestro a más de cuatrocientos pesos, como consta de los comprobantes



Fotografías 7, 8, y 9. Instrumentos de banda de finales del siglo XIX encontrados en San Bartolo Yautepec, Oaxaca (fotografías de Sergio Navarrete).

que obran en mi poder. El jefe político de este distrito circuló oportunamente la ley que extinguía las cofradías y esta municipalidad, inspirada por mí, contestó que las que había en esta parroquia también se habían extinguido con mucha anterioridad, con motivo de haberse establecido una capilla de música y cantoría, y comprándose los instrumentos necesarios, y después viene una lista que son de instrumentos de viento.²⁶

²⁶ AHAHO, Gobierno, Parroquias, caja: año 1868.

El archivo municipal de San Andrés Miahuatlán contiene información muy interesante sobre la transición de la capilla en su parroquia. Desde el siglo XVIII Miahuatlán era una villa próspera y rica en comercio de grana y ganado, con población española, mestiza, de mulatos e indios. Fue asiento de alcalde mayor y cabecera jurisdiccional del obispado de Oaxaca.²⁷

El primero de diciembre de 1839 el ayuntamiento preparó una lista de todos los pobladores de las diferentes manzanas de la villa que contribuirán voluntariamente para la manutención del “facultativo” o maestro de capilla, quien enseñaría música a los jóvenes que formarían parte de la capilla de la iglesia.²⁸ En otra lista del mismo año aparecen los jóvenes integrantes de la capilla, en la cual se revela la forma en que estuvo compuesta la capilla musical: se integraba con dos secciones, cada una con su maestro de capilla. La primera sección contaba con tres cantores, dos violines, un bajo, una trompa, un requinto (clarinete) y un organista. La segunda sección se componía de tres cantores, dos violines, un violonchelo, un violón, un trompa (corno francés), un clarinete segundo, un fagot, una tambora; y registrados como “suelos”: dos flautas, un organista y dos fuelлерos.²⁹ La capilla tenía toda una orquesta de cuerdas y alientos a la altura de la riqueza de los habitantes de la villa y, salvo el número de cantores, la capilla era muy similar a la que tenía la capilla catedralicia a finales del siglo XVIII y principios del XIX.

El 27 de febrero de 1847 el maestro de capilla Nicolás Robles solicitó un pago atrasado por la enseñanza de solfa a varios niños, que seguramente es la tarea que venía haciendo ya por una década y se ordenaba desde el Ayuntamiento que se pagara de los fondos de la iglesia, pero que en adelante serían contribuciones de particulares. Estos registros de la población contribuyente son importantes porque muestran evidencias del proceso de secularización y ciudadanización, los cuales empezaban a crear nuevas responsabilidades ciudadanas para los pobladores de la villa, como mantener la música.³⁰

²⁷ Jose Antonio de Villaseñor y Sánchez, *Teatro americano, segunda parte*, Madrid, Editora Nacional, 1952, pp.145-148.

²⁸ Archivo Municipal de Miahuatlán (AMM), Presidencia, caja 2.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ AMM, Presidencia, caja 3, Actas de Cabildo 27 de febrero 1847, f. 23 v.

En los informes de gobierno de 1849 a 1852, en la noticia de mejoras materiales, el gobernador Benito Juárez dio cuenta de la adquisición de instrumentos musicales en varios pueblos de San Juan Teposcolula, en Huajuapán, en los pueblos de Juxtlahuaca, y en la ca-becera de Miahuatlán, adquisiciones que están asociadas a mejoras del templo. No se sabe qué instrumentos se compraron, pero es factible que empezaban a tener demanda los instrumentos de banda.³¹

Es importante destacar que en este proceso de transición la llamada música militar poca influencia tuvo en los pueblos, ya que había una sola banda militar en el estado. En la sección de guerra de las memorias de gobierno de Juárez se declara haber 14 músicos en la banda del batallón Guerrero con sede en la ciudad de Oaxaca, pero ninguna otra de las sedes de la Guardia Nacional en Oaxaca —que eran Villa Alta, Teotitlán del Camino, Teposcolula, Huajuapán, Ejutla, Tehuantepec, y Jamiltepec— tuvo banda durante su gobierno entre 1848 y 1852, por lo que en ese periodo no hubo influencia directa de la banda militar en los pueblos.³²

Para 1865 el informe de instrucción pública del distrito de Miahuatlán ya registra la existencia de cuatro establecimientos filarmónicos, de música vocal e instrumental, siendo los más prometedores el de la cabecera de Miahuatlán y el del pueblo de Santa Catarina Cuixtla.³³ Sin duda el informe se refiere al cuerpo filarmónico de la villa de Miahuatlán, que en 1870 declaró tener la siguiente dotación en aparente mal estado: tres pistones en regular estado con su respectiva caja; dos requintos, uno útil en su caja y el otro inservible; un saccor de *Mi bemol* descompuesto; cuatro clarinetes: tres en regular estado en sus cajas y uno inútil; dos trompas (cornos) en estado regularmente útil, una marina y otra pistonada con sus respectivos tudeles; un octavino (flautín) inutilizado; dos contrabajos, uno en *Si bemol* y otro de *Mi bemol*, cuatro bombardones: tres en regular

³¹ Memorias administrativas del gobernador del estado de Oaxaca Benito Juárez 1848-1852 (introducción de Anselmo Arellanes Meixueiro, Oaxaca, UABJO/Secretaría de Cultura/IEEPO, 2007, pp. 547-555.

³² *Ibidem*, pp. 235 y 609.

³³ Archivo General del Poder Ejecutivo de Oaxaca (AGPO), Fondo instrucción pública, caja 1. Agradezco a la Lic. Selene García esta información.

estado, y uno descompuesto y sin boquilla; tres sacsores de *Do* en estado regular; un sacsor inútil; un bombo en buen estado; un par de platillos turcos en buen estado; una caja de guerra en buen estado; un timbal en buen estado.³⁴

Lo más interesante es el inventario de las obras que se tocaban y que no sólo denotan un rico repertorio religioso, sino también una generosa cantidad de obras profanas de piezas grandes y piezas chicas. Su larga lista nos permite imaginar una floreciente vida musical fuera del templo para el entretenimiento y el esparcimiento de los ciudadanos, pero sobre todo para las fiestas cívicas que fueron forjando los mitos de la patria.

Así, en la sección Eclesiástica se encuentran 26 obras religiosas: una misa española y su credo de Paqueras con 82 fojas útiles; una misa de Ángeles con 14 fojas; una misa de Paniagua en 69 fojas; una misa de Larios con 82 fojas; una misa de *réquiem* de 54 fojas y una misa feria *Sanctus Deus*; unos maitines del Rosario con sus ocho responsorios y seis partituras; unos maitines del Señor de Esquipulas con 85 fojas; unos maitines de Noche Buena con 90 fojas; un *Te deum laudamus*; unas vísperas de nuestra señora del Rosario con 38 fojas; unas vísperas de Esquipulas en 18 fojas; un Venite *Exultemus (sic)* de Nuestra Señora del Rosario; cuatro himnos para maitines y los ocho tonos; unos misterios del Rosario; unas lamentaciones de Miércoles y Jueves santos; un *Stabat Mater*; dos Aves Marías; una secuencia para Corpus; dos letanías: *Ne recorderis*, canto de órgano, *Tantum Ergo Vixila régis cristus factus* y *Gloria Laus*; un miserere y unos responsorios de la misa.

La sección Obras profanas (piezas grandes) contiene un dúo de *Lucrecia de Borgia* (ópera de G. Donizetti, estreno 1833); una cavatina Hernani (ópera de G. Verdi), un dúo de *El Trovador* (ópera de G. Verdi, 1853); una obertura *La Norma* (Bellini); aria final de *La Traviata* (G. Verdi); una cavatina de *Atila* (G. Verdi, 1846); un aria de Hernani (G. Verdi); una rondinela de *Marco Visconti* (ópera de Errico Petrella, 1854); un miserere de *El Trovador* (G. Verdi); aria final de *Sonámbula* (Vincenzo Bellini, 1830); dúo de *Lucía* (G.

Donizetti, 1835); Variaciones para sacsores de *Mi bemol*; *El vino en la sonámbula* (Bellini); la ópera embarazo (ópera bufa Donizetti ?); una *Batalla de Tixtla*; ópera *Dona de Lago* (Rossini, 1819); ópera *La cantante* (?); aria en la ópera *Marino Faliero* (G. Donizetti); ópera dueto Masnadieri (*Los bandidos* de G. Verdi, 1847); Dúo del maestro Rossi.

Por último, la sección Obras menores contiene sesenta piezas: un *paso doble* de los yanquis; un Himno Nacional; *cuadrillas* “La corona de Rosas”; *cuadrillas* de “Marta”, vals “El porvenir”; vals “El beso” y un *shotis*; dos vales juntos “El máscara” y “La máscara”; dos vales

“Tu retrato en mi memoria” y “Ámame porque te adoro”; vals “El príncipe de Prusia”, dos vales sin nombre; vals “El martirio”; vals “Algún día”; vals “El trovador”; vals “Las cuerdas del diablo”; vals “Las trenzas de tus cabellos”; dos vales juntos: “El amor de mis amores” y “Las caricias de un ángel”; “El domino negro”, *mazurka*, *shotis*, polca y danza; una *contradanza* y una graciosa *mazurca*; una serenata, un *shotis* y un vals; vals “Un recuerdo”; vals “El guerrero”; vals “La un dió el reloj”; un vals sin nombre; dos vales juntos: “El monte de pinavete” y “El carbonero”; dos *contradanzas* no. 3 y otra sin nombre; dos *contradanzas*, no. 1 y 2, y una marcha; tres *shotis* y una *contradanza*; *mazurca* “La línea del sur”; una *mazurca* sin nombre; dos *mazurcas*, “La traición de una mujer” y la no. 8; un *paso doble* fúnebre y un vals; cuatro piezas *paso doble*: “El clarín del bosque,” *marcha fúnebre*, “Placeres de Miahuatlán” y “El clarín de Austria”; una *marcha* de Zaragoza; dos *paso dobles* juntos, 1 y 2; un *paso doble* fúnebre; tres piezas: *paso doble*, danza y *marcha*; dos danzas: “La flor de la canela” y “La cubana”; cuatro piezas: dos danzas cubanas: *Sosíégate Mariquita*, *Shotis*, *Mazurcas* 1ª y 2; una danza no. 2; cuatro piezas: *paso doble* militar, *marcha* de caballería, danza “La Petronila” y “Las mañanitas”; cuatro danzas, una memoria no.2, “Danzar soñando” y “No me pellique uté”; una danza no. 2 y una *marcha*; 17 explicaciones para aprender a *solfear*; 13 cuadernos de *solfeo*; quince cuadernos de ejercicios de música.³⁵

³⁴ AMM, Ramo Presidencia, caja 5.

³⁵ *Ibidem*.

La comparación entre el repertorio de obras del siglo XIX de la villa de Miahuatlán y el repertorio del pueblo de San Bartolo Yautepec, descrito previamente, revela diferencias importantes en la vida musical de ambas poblaciones, pues mientras en el pueblo zapoteco de Yautepec el repertorio musical es totalmente religioso hasta entrado el siglo XX y centrado en el ritual y la liturgia católica (con la excepción de una aria y fantasía de Donizetti), en la villa mestiza de Miahuatlán ya se escucha la música de un ambiente público secular y de rituales cívicos. La apertura de Yautepec a las modas musicales ocurrió algunas décadas más tarde, bajo la influencia de la cosmopolita Tehuantepec.

La separación de la Iglesia y el Estado empezó a reflejarse en los pueblos con el fortalecimiento de las funciones administrativas de gobierno de los municipios, los cuales asumieron tareas y responsabilidades que estaban en manos de la Iglesia, como la instrucción pública y el Registro Civil; aun cuando en la mayoría de los pueblos la educación musical siguió prácticamente administrada por las capillas de las iglesias hasta las primeras décadas del siglo XX, la banda o capilla de viento estaba dedicada a satisfacer las necesidades ya no solamente las necesidades del culto católico y de las cofradías que derivaron en mayordomías, sino a impulsar también la cultura cívica y solemnizar el culto a la patria; las escoletas o escuelas filarmónicas que se formaron en las parroquias con santuarios importantes a partir de finales de la década de 1850 fueron pagadas por los fondos de sus iglesias, es decir, las cofradías oficialmente desaparecidas; por esta razón los archivos musicales históricos de las bandas y los instrumentos de banda antiguos se pueden hallar guardados en los coros de las iglesias o en algún cuarto de un curato.

El nuevo papel cívico y patriótico adicional de la capilla de coro convertida en capilla de viento corresponde al inicio de un largo proceso de secularización que culmina en algunos pueblos hasta los años del agrarismo cardenista y en el que repertorio de misas, vísperas, maitines, nocturno y sus responsos, tonos de ministriles, misereres y otras obras sacras fueron compartiendo, y paulatinamente cediendo, tiempo con la

práctica de oberturas, fantasías, variaciones, marchas, valsos, mazurcas, pasos dobles, polkas, chotises, cuadrillas y otros bailes tradicionales —fandangos, sonos, jarabes y chilenas—, e incorporando durante todo el siglo XX el repertorio popular de moda; este proceso de expansión de las capillas de viento y de su amplio repertorio instrumentado para la banda ocurre a expensas de conjuntos y orquestas de cuerdas y alientos, y principalmente de la tradición coral junto con la música de órgano. Aún es posible entrevistar a cantores viejos y rezadores que recuerden el repertorio coral religioso en latín y otros cánticos cuando eran acompañados ya no por el órgano, sino por algún armonio, un modesto dúo de violines o por la banda misma. La velocidad de estos cambios en los pueblos y regiones de Oaxaca es variable, y así como en algunos pueblos persisten conjuntos de cuerda, también los hay donde la tradición de banda ya no existe o es nueva, de tamborazo sinaloense o de pasito duranguense.

A ciento cincuenta años de haberse iniciado la tradición de bandas de viento en los pueblos de Oaxaca, su música es portadora de la identidad y de la memoria social de sus comunidades; la banda ha sido una expresión de la vida corporativa de cada pueblo, nace de los fondos corporativos de las cofradías, se alimenta y fortalece principalmente del sacrificio de las mayordomías y de la devoción religiosa, madura bajo los auspicios de los gobiernos municipales en el proyecto cívico nacionalista, y se vuelve ante la globalización un soporte económico y simbólico de la persistencia cultural y de la vida colectiva y política de los pueblos, las bandas son corporaciones musicales grandes que requieren una organización sólida y comprometida para sobrevivir, estos dos elementos son posibles gracias a la conciencia colectiva de la vida comunitaria, sus miembros son la comunidad en su faena o tequio musical, son la gozona o la guelaguetza, el regalo, la flor de reciprocidad entre los pueblos que se conocen y han acompañado históricamente, son la imagen sensible del pueblo y de su sentido inmediato de corporatividad; en suma, representan y son el pueblo en los oídos del pueblo.