

Instituto

Mora

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES  
DR. JOSÉ MARÍA LUIS MORA

---

---

**“El comercio de instrumentos musicales importados a México durante el  
siglo XIX. Venta, distribución y repercusiones socioculturales”**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
DOCTORA EN HISTORIA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA  
P R E S E N T A:

**JIMENA PALACIOS URIBE**

Directora: Dra. María Esther Pérez Salas Cantú

Ciudad de México

febrero de 2025

*Esta Investigación fue realizada gracias al apoyo del  
Consejo Nacional de Humanidades Ciencias y Tecnologías*





Instituto

---

Mora



## DEDICATORIA

A mis padres,  
a Diego y a nuestro hijo Pablo



## AGRADECIMIENTOS

Este trabajo fue posible gracias al apoyo del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT).

Agradezco, en primer lugar, al Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora por haberme dado un espacio para llevar a cabo este trabajo, especialmente a la Dra. María Esther Pérez Salas, quien durante cuatro años lo dirigió, comentó y nutrió con sus valiosas enseñanzas. También quedo profundamente agradecida con la Dra. Yael Alejandra Bitrán Goren por caminar conmigo en el proceso de imaginar y plasmar las inquietudes que dieron origen a esta investigación, por leerla, comentarla y por participar como sinodal en su defensa. De igual manera, mi más sincero agradecimiento al Dr. Oriol Brugarolas Bonet por haberme señalado la importancia de llevar a cabo una investigación como la que presento, por su apoyo desde la elaboración del proyecto, por sus sugerencias y por participar como sinodal del examen. Gracias a los tres por su acompañamiento, profesionalismo y dedicación.

A mis colegas y profesores Laurence Libin, Edward Charles Pepe, John Koster, y para este caso en especial, a Thierry Maniguet, por creer en mi trabajo e impulsarme hacia la investigación de los instrumentos musicales, su fabricación y comercio a través del tiempo. A mis colegas organólogos, musicólogos e historiadores que me han inspirado desde hace varios años, como Christina Linsenmeyer, Jean Philippe Échard, Heike Fricke, Sarah Deters, Jayme Kurland, Jonathan Santa María y Fanny Magaña. También, a la *American Musical Instrument Society*, a la *Historic Brass Society* y a *ICOM MUSIC* por haber sido plataformas fundamentales para mi desarrollo profesional, por darme la oportunidad de representar a México y mostrar su importancia cultural-musical en distintos países.

Doy gracias a todos los profesores que a lo largo de este camino me han instruido, en especial a quienes forman parte del Doctorado en Historia Moderna y Contemporánea, particularmente a la Dra. María Eugenia Chaoul y al Dr. Luis Jáuregui por su inspiradora manera de enseñar y compartir. A mis compañeros del



Doctorado en Historia Moderna y Contemporánea por su amistad y acompañamiento; al personal de Servicios Escolares, de la Biblioteca y de Servicios Informáticos por su compromiso y profesionalismo.

El desarrollo de esta tesis comenzó en los inicios de una pandemia que, por aproximadamente dos años, definió las posibilidades de acceder a ciertos repositorios para la consulta de fuentes físicas. Por fortuna me fue posible empezar la investigación con documentos digitalizados en distintas plataformas. Por ello, agradezco a todas las instituciones que han volcado sus esfuerzos para digitalizar sus archivos y colecciones, especialmente a la Hemeroteca Nacional Digital de México, de la Universidad Nacional Autónoma de México, a la Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia y a la Mediateca de la *Philharmonie de Paris*.

También a quienes me compartieron documentos, fotografías, partituras, entre otras fuentes fundamentales, en particular a Gustavo Mauleón, Gonzalo Sánchez y Martín Valencia. Gracias a quienes me mostraron instrumentos de gran valor para la historia, como Juan Luis García, Salvador Rueda, Elia Botello y Jennifer Ponce, así como a las comunidades en México que generosamente abrieron sus puertas para enseñarnos su patrimonio (en especial a Santiago Chazumba, Santiago Ixtaltepec y San Jerónimo Tlacoahuaya, en el estado de Oaxaca).

A mi familia y más entrañables amigos por su cariño incondicional y paciencia. Gracias a mi padre, José Palacios, por ser un pilar en nuestras vidas, fuente de fortaleza y amor infinitos; a mi madre, Leo Uribe, porque siempre me decías que te gustaba cómo contaba historias; te extraño, siempre. A mis queridos hermanos y sobrinos: Arturo, Rodrigo, Laura, Patricia, María, Diego, Sara y Santi, por su energía, amor y confianza. A mis preciosas tías, tíos, primos y sobrinos por su carisma y devoción a la familia. A mi más grande amiga, Yael, por ser uno de los mayores regalos de mi vida, por inspirarme, darme fuerza, amor y comprensión en todo momento.

Finalmente, agradezco a la vida por regalarme al mejor compañero, Diego Bautista. Gracias por tu amor, amistad y respaldo. Gracias por tu paciencia y alegría.



infinitas, por ser tan brillante, sencillo, sensible y generoso conmigo y con todos los que te rodean. Gracias por nuestro precioso hijo Pablo, por cuidar de Astro, Milo y Timo, por procurar nuestro bienestar y por nunca dejar de buscar lo que te hace feliz.



## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	.....1
<b>CAPÍTULO I. LA INDUSTRIA DE INSTRUMENTOS MUSICALES EN EUROPA DURANTE EL SIGLO XIX.</b>	.....33
I.1 El desarrollo de la factura instrumental en los espacios culturales y sociales de Europa (1750-1890).	.....38
I.2 La construcción artesanal de instrumentos frente a la industrialización.	.....48
I.2.1 Europa, sus instrumentos y la Revolución Industrial.	.....56
I.2.1.1 La industria del piano y sus transformaciones durante el siglo XIX.	.....58
I.2.1.2 La producción de instrumentos de viento metal como ejemplo de transformación técnica, invención y sociabilidad.	.....74
I.2.1.3 La laudería y otros instrumentos musicales.	.....81
I.2.2 Inventor, constructor, promotor y comerciante. La figura del fabricante de instrumentos musicales en el siglo XIX.	.....84
<hr/>	
<b>CAPÍTULO II. LA CONSTRUCCIÓN DE INSTRUMENTOS Y EL COMERCIO MUSICAL EN LA CIUDAD DE MÉXICO DURANTE EL VIRREINATO Y LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX</b>	.....91
II. 1 El comercio de instrumentos musicales durante el virreinato	.....93
II. 2 El comercio de instrumentos musicales en los inicios del siglo XIX y el contexto que lo hizo posible.	.....114
II.3 La impronta de los primeros almacenes, talleres y Repertorios de música en la Ciudad de México	.....120
II.3.1 Los primeros talleres y almacenes de instrumentos	



musicales. El predominio de una red alemana en la capital mexicana.	.....122
II.3.2 La incursión de los franceses en el escenario musico-instrumental. El caso de Pedro Bizet y el Repertorio del Ángel	.....128
II.3.3 Amado Michel y el comercio de pianos Érard en México.....	137

### **CAPITULO III. EL COMERCIO INSTRUMENTAL EN ASCENSO.**

#### **LOS REPERTORIOS ‘H. NAGEL Y CÍA.’ Y ‘A. WAGNER Y LEVIEN’ .....157**

III.1 H. Nagel y Cía. El primer comercio instrumental mexicano-alemán de la Ciudad de México. (1849-1901)	.....160
III.1.1 Los inicios de Heinrich Nagel.	.....161
III.1.2 La conformación de una empresa internacional y su ascenso en la sociedad mexicana.	.....169
III.1.3 El Repertorio de ‘la Palma’ a finales del siglo XIX.	.....180
III. 2 ‘A. Wagner y Levien’. El apogeo del comercio musical en México. ...	185
III.2.1 El origen de la primera empresa musical con estrategias de venta capitalistas.	.....187
III.2.2 El “Primer Gran Catálogo” del Repertorio de A. Wagner y Levien.	.....211
III.2.2.1 Orígenes del catálogo y su vinculación con el comercio instrumental francés.	.....213
III.2.2.2 Descripción y valoración del contenido musical-instrumental.	.....215
III.2.3 A. Wagner y Levien Sucesores y su confluencia con la vida musical del siglo XX.	.....223





<b>CAPÍTULO IV. REPERTORIOS, TALLERES Y ESTABLECIMIENTOS DE INSTRUMENTOS MUSICALES DURANTE EL PORFIRIATO</b>	.....231
IV.1 Carlota Botte. Compositora, instrumentista y promotora del “clave-arpa”.	.....242
IV.2 Otto y Arzoz. El Repertorio de música que inauguró el siglo xx.	.....253
IV.2.1. La agencia de Otto y Arzoz en la distribución de insumos musicales para la iglesia mexicana.	.....258
IV.2.2 Otto y Arzoz en la primera década del siglo xx.	.....265
El pináculo del establecimiento en las élites secular y eclesiástica.	
IV.3 Enrique Heuer y la industria instrumental de los Estados Unidos.	...276
IV.4 Otros puntos de venta de instrumentos musicales en la Ciudad de México a partir de 1870	.....289
IV.5 La American Piano Co. S.A. y los primeros reproductores sonoros	293
<b>CAPÍTULO V. LA DIVERSIDAD COMERCIAL DE INSTRUMENTOS MUSICALES EN LA REPÚBLICA MEXICANA (1870-1910)</b>	.....299
V.1 Región 1. Norte: Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas.	.....304
V.2 Región 2. Norte-centro: Sinaloa, Durango, Zacatecas, Aguascalientes, San Luis Potosí, Querétaro y Guanajuato	.....308
V.3 Región 3. Centro: Jalisco, Colima, Michoacán, Estado de México, Hidalgo, Guerrero y Morelos	.....317
V.4 Región 4. Sur: Veracruz, Puebla y Oaxaca.	.....320
V.5 Región 5: Sureste: Yucatán, Campeche, Tabasco y Chiapas.	.....326
<b>REFLEXIONES FINALES</b>	.....333
<b>FUENTES CONSULTADAS</b>	..... 347
<b>ANEXOS</b>	.....375



## RESUMEN

Durante los mil ochocientos, todas las regiones y sociedades del mundo participaron en nuevas dinámicas de producción, distribución y venta de instrumentos musicales que darían origen a una industria pujante, de corte capitalista, que se caracterizaría por nuevas maneras de consumo. Al paso del tiempo se configurarían redes internacionales que se encargarían de introducir prestigiosos instrumentos en lugares del mundo que décadas antes eran inaccesibles.

México, desde su ciudad capital, fue la cuna de los primeros establecimientos que ofrecieron instrumentos musicales provenientes de las fábricas con mayor renombre —en particular dedicadas a la construcción de pianos, órganos e instrumentos de viento—, ubicadas principalmente en ciudades europeas (y más adelante en Estados Unidos). Los fundadores de aquellos primeros negocios interesados por el comercio instrumental fueron de origen extranjero, especialmente francés y alemán, por lo que tenían conocimiento de la popularidad de los objetos que importaban. Aquellos personajes, valiéndose de relaciones políticas, económicas y sociales trajeron ejemplares de enorme valor por sus cualidades tecnológicas, acústicas y estéticas, las cuales eran a la vez sinónimo de prestigio, modernidad y civilización.

Las redes de comerciantes abonaron maneras propias de vender sus productos y compitieron por un lugar en la cada vez más fortalecida industria musical. Emplearon una nueva retórica de venta en la prensa, ofrecieron ejemplares nunca vistos y, sin ser fabricantes pero astutos promotores, regularon el consumo de los instrumentos musicales más populares de la época. Con el tiempo, numerosos establecimientos también se abrieron paso en la venta de estos artefactos y hacia finales de siglo coadyuvaron a que prácticamente todas las regiones del país tuvieran acceso a ellos. En esta investigación se expondrán los tiempos, espacios, personajes, establecimientos, instrumentos, regiones y particularidades que conformaron aquel complejo escenario de comercio instrumental en el curso del siglo XIX en México.



## LISTA DE IMÁGENES

**Imagen 1.** Piano fabricado por Philippe Henri Herz; vista lateral. Museo Nacional de Historia. Ciudad de México. Fotografía: Jimena Palacios Uribe, julio 2018.

**Imagen 2.** Piano fabricado por Philippe Henri Herz; vista frontal. Museo Nacional de Historia. Ciudad de México. Fotografía: Jimena Palacios Uribe, julio 2018.

**Imagen 3.** Detalle de la firma de “Philippe Henri Herz”. Museo Nacional de Historia. Ciudad de México. Fotografía: Jimena Palacios Uribe, julio 2018.

**Imagen 4.** *Vista de la Plaza Mayor* de Cristóbal de Villalpando (ca. 1649-1714), <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vista\\_de\\_la\\_Plaza\\_Mayor\\_de\\_la\\_Ciudad\\_de\\_M%C3%A9xico\\_-\\_Cristobal\\_de\\_Villalpando.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vista_de_la_Plaza_Mayor_de_la_Ciudad_de_M%C3%A9xico_-_Cristobal_de_Villalpando.jpg)>. [Consulta: 30 de octubre de 2024]

**Imagen 5.** Detalle del *Cuadro de Castas* del Museo Nacional del Virreinato. Autor anónimo, siglo XVIII, óleo sobre tela, 148 X 105 cms., <[https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/museo/museo-piezas/8409-8409-10-241348-cuadro-de-castas.html?lugar\\_id=475](https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/museo/museo-piezas/8409-8409-10-241348-cuadro-de-castas.html?lugar_id=475)>. [Consulta 32 de octubre de 2024].

**Imagen 6.** “Piano de cola. Maison Pleyel”, *Musée de la Musique*, Paris, Francia, 1860, núm. de inv. D.987.16.1, <[https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0160910?\\_ga=2.8586038.2045722968.1712025689-401952380.1712025689](https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0160910?_ga=2.8586038.2045722968.1712025689-401952380.1712025689)>. [Consulta: 24 de febrero de 2024].

**Imagen 7.** “Piano de cola. Maison Pleyel”, *Musée de la Musique*, Paris, Francia, 1889, núm. de inv. E.987.15.1, <[https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0159762?\\_ga=2.1](https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0159762?_ga=2.1)>

69594786.2045722968.1712025689-401952380.1712025689>. [Consulta: 24 de febrero de 2024].

**Imagen 8.** “*Piano droit [oblicuo]. Maison Pleyel*”. *Musée de la Musique*, Paris, Francia, 1869, núm. de inv.E.981.12.1, <[https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0158414?\\_ga=2.239723520.2045722968.1712025689-401952380.1712025689](https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0158414?_ga=2.239723520.2045722968.1712025689-401952380.1712025689)>. [Consulta: 24 de febrero de 2024].

**Imagen 9.** “*Pianino. Maison Pleyel*”, *Period Piano Company*, ca. 1834, <<https://periodpiano.com/pianino-pleyel-paris-ca-1834>>. [Consulta: 24 de febrero de 2024].

**Imagen 10.** Piano de cola fabricado por Érard, resguardado en el taller de construcción de instrumentos musicales de Juan Luis García Orozco. Ciudad de México. Fotografía: Jimena Palacios Uribe, octubre de 2021.

**Imagen 11.** *Exposition Universelle de Londres. La Seule Grande Médaille Accordée Aux Pianos & Harpes A Été Décernée A Érard*. Fotografía: Jimena Palacios Uribe, octubre de 2021.

**Imagen 12.** “*Fabriqué Par S.P. ÉRARD Á Paris Pour Amedée Michel Á Mexico. No. 26613*”. Fotografía: Jimena Palacios Uribe, octubre de 2021.

**Imagen 13.** “*Pianino Érard*”, *Klinkenberg Pianoforte*, París, Francia, ca. 1838, <<https://palacepianos.com/produkt/erard-upright-pianino/>>. [Consulta: 1 de marzo de 2024].

**Imagen 14.** “*Piano de cola. Maison Érard*”, *Musée de la Musique*, Paris, Francia, 1860, núm. de inv. D.987.16.1, <[https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0159754?\\_ga=2.1](https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0159754?_ga=2.1)

84681386.2045722968.1712025689-401952380.1712025689>. [Consulta: el 24 de febrero de 2024].

**Imagen 15.** *Manufacture et Salon Pleyel*. Rue de Rochechouart (París, 1839). En *Pleyel. La Belle Histoire*, <<https://www.pleyel.com/fr/la-belle-histoire>>. [Consulta: 20 de julio de 2023].

**Imagen 16.** *Wheatstone-English Concertina*. Wind instruments / Accordions / English concertina/ Charles Wheatstone, ca.1860. London / England, núm.: MI573, <<https://mimo-international.com/MIMO/search>>. [Consulta: 1 de abril de 2024].

**Imagen 17.** “Gran Repertorio de Música y Almacén de Pianos en la Calle de la Palma (ca. 1895), “El Comercio de Música”, Nuestra Sección Española, *The Music Trade Review*, vol. xx, núm. 16, 20 de abril de 1895, p. 34.

**Imagen 18.** “Pianos de Steinway”. *El Monitor Republicano*, 30 de enero de 1868, p. 4.

**Imagen 19.** “Piano de cola. Steinway & Sons”, *Musée de la Musique*, París, Francia, 1860, núm. de inv., E.985.4.1, <[https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0160124?\\_ga=2.2042450.2045722968.1712025689-401952380.1712025689](https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0160124?_ga=2.2042450.2045722968.1712025689-401952380.1712025689)>. [Consulta: 13 de marzo 2024].

**Imagen 20.** “Piano vertical. Steinway & Sons”, *Bessbrode Pianos*, Colección particular, Inglaterra, Reino Unido, 1880, <<https://www.besbrodepianos.co.uk/piano-sale/steinway-upright-piano-50647-ebonised-etched-neoclassical-style.htm>>. [Consulta: 13 de marzo 2024].

**Imágenes 21 y 22.** Ilustraciones del Repertorio de música en el núm. 15 de la calle Coliseo Viejo y la Gran fábrica de pianos en el núm. 14 de la calle de Zuleta, *Primer Gran Catálogo de A. Wagner y Levien*, 1895, s.p.

**Imagen 23.** *Obreros y patrones de A. Wagner y Levien Sucrs. Retrato de Grupo*, <<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A97538>>. [Consulta: 18 de julio de 2023].

**Imagen 24.** Primer piano de A. Wagner & Levien en el Conservatorio Nacional de Música, Ciudad de México. Fotografías de: Jimena Palacios Uribe, 2023.

**Imagen 25.** Segundo piano de A. Wagner & Levien en el Conservatorio Nacional de Música, Ciudad de México. Fotografías de: Jimena Palacios Uribe, 2023.

**Imagen 26.** Firma de la fábrica sobre el teclado del primer piano. Fotografía de: Jimena Palacios Uribe (2023)

**Imagen 27.** Firma de la fábrica A. Wagner y Levien arriba del clavijero, en el interior del segundo piano. Fotografía de: Jimena Palacios Uribe (2023)

**Imagen 28.** Símbolo e inscripciones en ambos pianos de A. Wagner & Levien del Conservatorio Nacional de Música. Fotografía de: Jimena Palacios Uribe (2023)

**Imagen 29.** *Primer Gran Catálogo de A. Wagner y Levien*. 1885. Biblioteca Nacional de México. Fotografía: Jimena Palacios Uribe. Julio de 2022.

**Imágenes 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36 y 37.** Instrumentos musicales ilustrados en los catálogos de “Gautrot ainé et Cie.” y de “A. Wagner & Levien”. En Gautrot ainé et Cie., *Catalogue des instruments de musique de la manufacture générale de Gautrot ainé & Cie à Paris, Rue Turenne 80, Paris, 1867*, p. 5, 25, 75 y 183; A. Wagner y

Levien, *Primer gran catálogo de A. Wagner y Levien: Segunda Parte*, México, 1885, p. 1, 5, 14 y 16.

**Imagen 38.** “Gran fábrica de Pianos de A. Wagner & Levien”. “El Comercio de Música”, Nuestra Sección Española, *The Music Trade Review*, vol. XX, núm. 16, 20 de abril de 1895, p. 32.

**Imágenes 39 y 40.** “Gran Repertorio de Música A. Wagner & Levien” en la 2ª de San Francisco (ca. 1901) y sala de exhibiciones (1901): *Almanaque de El Imparcial*, p. 259 y 262.

**Imágenes 41 y 42.** “Piano zapoteca” construido por Wagner & Levien Sucs. para la Exposición Universal de 1900. *Almanaque de El Imparcial*, pp. 260 y 261.

**Imágenes 43 y 44.** Interior de los talleres de la fábrica de pianos de Wagner & Levien Sucs. en la calle de Zuleta (1901). *Almanaque de El Imparcial*, pp. 262-264.

**Imágenes 45, 46 y 47.** “Clave-arpa de 6 octavas (F-f4) fabricada por Johann Christian Dietz en la segunda mitad del siglo XIX, en París (Francia)”. *Philharmonie de Paris*, núm. de inv. E.973.1.1. Fotografía de Claude Germain.<sup>1</sup>

**Imagen 48.** Repertorio “Otto y Arzoz” en la calle de Vergara núm. 12, Ciudad de México, *El Tiempo Ilustrado*, 20 de mayo de 1901, p. 7.

**Imagen 49.** Joven Berthold Otto, *El Tiempo Ilustrado*, 20 de mayo de 1901, p. 5

**Imagen 50.** Joven Pantaleón Arzoz, *El Tiempo Ilustrado*, 20 de mayo de 1901, p. 6.

**Imagen 51.** “Otto y Arzoz. Gran Repertorio de Música y Almacén de Instrumentos”.

---

<sup>1</sup> De acuerdo con los registros del museo, esta arpa mide 2,22 mts. de alto.

*Guía Descriptiva de la República Mexicana*, 1899, p. 855.

**Imagen 52.** “Otto y Arzoz”. *Almanaque de El Imparcial*, México, 1901, p. 13.

**Imágenes 53 y 54.** *Pantaleón Arzoz toca el órgano en una iglesia*, c. 1910.

Fototeca Nacional. Instituto Nacional de Antropología e Historia; *Pantaleón Arzoz ca. 1950*. Colección Archivo Casasola. Fototeca Nacional. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**Imagen 55.** Enrique Heuer, “El Comercio de Música”, “Nuestra Sección Española”, *The Music Trade Review*, vol. xx, núm. 16, 20 de abril de 1895, p. 33.

**Imagen 56.** Fotografía que muestra las instalaciones de la fábrica J. Estey & Co., en Brattleboro, Vermont, E.U.A. “The Estey Organ. A virtual museum”, *Organ Historical Society*, <<https://organhistoricalsociety.org/estey/factory.html>>, [Consulta: 20 de abril de 2024].

**Imagen 57.** Gran fábrica de Pianos Sterling de E. Heuer & Co. “El Comercio de Música”, Nuestra Sección Española, *The Music Trade Review*, vol. XX, núm. 16, 20 de abril de 1895, p. 33.

**Imagen 58.** Fábrica de pianos. Compra, venta, alquiler y composturas de pianos &c. ‘Carlos Wissemann y Ca.’, *Almanaque de Señoritas*, 1878, s.p.

**Imagen 59.** “Fábrica de pianos de Corominas y Riera. Pianos de todas clases reconocidos como superiores”. *Guía Descriptiva de la República Mexicana*, 1899, p. 882.

**Imagen 60.** Fotografía de la campana de un corno elaborado por Gautrot y exportado a México a través de I. Charpentier, probablemente antes de 1850. La



fotografía es propiedad de Richard J.Martz. Martz, “A Franco-Mexican Connection”, en *Gautrot. Cor omnitonique* (“*Cor transpositeur*”), en <http://www.rjmartz.com/horns/gautrotomni/>, [Consulta: 30 de octubre de 2021].

**Imagen 61.** “Mercería francesa de J.C. Charpentier y Ca. Mazatlán, Sinaloa, México”. *Guía Descriptiva de la República Mexicana*, 1899, p. 584.

**Imagen 62.** “Mercería y Ferretería Alemana de Bôse y Schmidt”, *Almanaque Durango*, 1885, p. 83.

**Imagen 63.** Mercería y ferretería “El Globo”, *Directorio General de los Estados de la República Mexicana*, 1895, p. 290.

**Imágenes 64, 65 y 66.** “Mercería y ferretería alemana Rapp Sommer y Compañía”, *Almanaque Potosino*, 1891, p. s/n. “Almacén de Gedovius y Unna”, *Almanaque Potosino*, 1891, p. s/n., “Max A. Philipp y Ca. Gran mercería y ferretería del ‘Gallo’”, *Almanaque Potosino*, 1891, p. s/n.

Instituto  
Mora

## LISTA DE ANEXOS

1. Objetos importados por el “Repertorio del Ángel” (propiedad de Pedro Bizet), entre 1874 y 1887.
2. Pianos de Érard en México (1850-1870).
3. Pianos de la fábrica Pleyel adquiridos por Repertorios en México y otros compradores.
4. Objetos importados por H. Nagel Sucesores en el periodo de 1871 a 1880.
5. Instrumentos musicales y accesorios importados por H. Nagel Sucesores (1850-1901).
6. Instrumentos musicales importados por ‘A. Wagner y Levien’ a México (1851-1910).
7. Objetos importados por A. Wagner y Levien en el periodo de 1871 a 1876.
8. Tabla comparativa del contenido de los catálogos de la fábrica Gautrot ainé et Cie. y del Repertorio A. Wagner y Levien.
9. Nombres que usó el repertorio de música Otto y Arzoz para anunciarse en la prensa (1867-1907).
10. Tipos y fabricantes de instrumentos de los Repertorios y almacenes más renombrados de la Ciudad de México.
11. Comerciantes de instrumentos musicales en la Ciudad de México de 1893 a 1910.



12. Establecimientos vinculados con el comercio y la práctica musical reportados en los directorios y guías comerciales nacionales (1866-1899).



## INTRODUCCIÓN

Al entrar a una sala de conciertos para escuchar una orquesta, a una iglesia para atender a una celebración o al asistir un domingo a la plaza en donde toque una banda de música, posiblemente algunos escuchen las melodías sin prestar especial atención a los instrumentos musicales, a sus particulares timbres o sus formas, pero quizá otros se asombren con su aspecto y sonido, e incluso se pregunten por qué se emplean esos y no otros, y en todo caso, cómo hubieran sido aquellos. El hecho es que la riqueza acústica, la ergonomía, la estética o la simple tradición de uso se han entramado para que algunos instrumentos se hayan conservado hasta nuestros días y tengan ahora un lugar preponderante en las distintas culturas del mundo y en el propio desarrollo humano.

Sin distinción de orígenes o historias, cada instrumento musical es un universo que revela la cosmovisión y la cosmoaudición<sup>1</sup> de quienes lo crean y lo emplean. Su invención suele ser tan enigmática como azarosa, ya que los instrumentos musicales no son herramientas o artefactos fabricados *a priori* con la finalidad de “solucionar un problema” de orden musical o de subsanar un vacío estético-sonoro; en la mayoría de las ocasiones son creaciones (con frecuencia experimentales) que tienen un desarrollo único y son adaptadas conforme a las circunstancias del momento en el que son usadas. Su arraigo o popularidad en diversos tiempos y espacios han estado siempre relacionados con factores geográficos, políticos, económicos, sociales y culturales.

Sin excepción, estos peculiares objetos han sido testimonio de la ilimitada capacidad de invención humana para expresar, a través de la materia y el sonido, diversas maneras de percibir la realidad. Los que se han conservado hasta nuestros días o aquellos que se han registrado en grabados, dibujos, tratados, fotografías, grabaciones entre otros documentos son sólo una parte del vasto universo instrumental que ha existido desde épocas remotas, lo que los convierte en una

---

<sup>1</sup> Con cosmoaudición me refiero a que cada grupo humano ha interpretado la realidad a través manifestaciones sonoras, así como lo ha hecho por medio del lenguaje, la escritura o la cultura material.

valiosa fuente de información para conocer formas de expresión particulares en distintos momentos y lugares.

Desafortunadamente, a diferencia de otros objetos, los instrumentos musicales que ya no producen sonido o hacen posible la interpretación musical suelen ser menos valorados, aunque puedan ser interesantes por su aspecto o su historia. Haber dejado de funcionar y por lo tanto no ser útiles para lo que fueron creados, suele ser razón suficiente para desecharlos o para no procurar las mejores condiciones para su conservación. Pero el interés por considerarlos como algo más que artefactos utilitarios cuya única función es la de producir música ha ido creciendo, y con ello se ha reconocido su importancia como documentos, tanto por especialistas dedicados al estudio de prácticas musicales, como por quienes se han interesado en la historia de la tecnología, de la transmisión de las ideas, del desarrollo de la ciencia acústica, de las experiencias aurales, entre otros.<sup>2</sup>

La razón primordial para llevar a cabo esta investigación vinculada con instrumentos musicales, reconociendo su valor como documentos y su papel fundamental en la historia fue el profundo interés que despertó en mí la cantidad y variedad de aquellos que se conservaban en los lugares que visité cuando fui estudiante de conservación y restauración. Por lo menos en cada antigua capilla, en los museos comunitarios, en las escuelas y conservatorios o en colecciones públicas y privadas se resguardaban múltiples instrumentos que daban razón de la relevancia de la música en esos espacios. Los órganos tubulares tenían un lugar primordial en los recintos religiosos, pero lo compartían con otros teclados e incluso

---

<sup>2</sup> Así, la formalización del estudio de aquellos instrumentos ha derivado en una disciplina denominada Organología, cuyos métodos de análisis han propiciado la discusión a nivel internacional sobre la importancia de estos objetos. Esta disciplina mantiene una estrecha relación con otras, ya que al abordar al instrumento musical como sujeto de análisis tiene el compromiso de colaborar con estudiosos de las músicas de las sociedades —musicólogos y etnomusicólogos—, historiadores, constructores, intérpretes, antropólogos, entre varios más para conocer a profundidad los significados que han tenido en distintos tiempos y espacios. Algunas de las instituciones internacionales especializadas en el estudio y la divulgación de los instrumentos musicales, como el Comité Internacional de Museos y Colecciones de Instrumentos Musicales (CIMCIM) —entidad que forma parte del *International Council Of Museums (ICOM)*—, *The Galpin Society* o la *American Musical Instrument Society*, cuentan con valiosos trabajos en los que se muestran diversos métodos para la investigación de instrumentos musicales. Algunos de estos artículos se encuentran publicados en el *Journal of the American Musical Instrument Society*, cuya consulta está abierta al público en <<https://www.amis.org/journal>>, o en *The Galpin Society Journal*, de divulgación impresa.



con viejos instrumentos de metal que parecían haber pertenecido a una banda de música. También había instrumentos de cuerda y de percusión, pero en lo personal me llamaba la atención la numerosa cantidad de antiguos pianos de fábricas alemanas, francesas o estadounidenses.

La gente a cargo del resguardo de estos instrumentos recordaba las historias que sus familias, vecinos o profesores les habían contado sobre su origen y uso, y conservaban estos objetos como un tesoro generacional. Aquellos artefactos eran fieles testimonios de las prácticas musicales de sus comunidades; eran portadores de identidades, transmisores de creatividad, fe, civilidad, secularidad, singularidad, colectividad, entre otros valores inestimables. Como profesionales de la conservación, especialmente en las comunidades remotas, comunicar a los guardianes de los objetos quién había sido el fabricante, cuál era su procedencia y de cuándo databa su construcción causaba siempre sorpresa, sobre todo cuando provenían de otros países, ya que con frecuencia su origen era desconocido.

La admiración que provocaba pensar que varios de esos instrumentos habían viajado miles de kilómetros para llegar a sus destinos, y que se habían preservado a pesar de las múltiples circunstancias que pudieron haber provocado su pérdida era la misma para todos. Pero para quienes los preservaban, cada uno representaba algo más grande que la música que con ellos se interpretaba: eran la materialización de sus tradiciones, de maneras antiguas de hacer y de pensar, la personificación de sus antecesores y el vínculo intergeneracional que les permitía trascender la finitud del tiempo y del espacio.

Sin dejar de lado los significados y valores de cada objeto, y tomando en cuenta el grueso de los que tuve la oportunidad de conocer o investigar, siempre prevalecieron preguntas como ¿por qué una gran cantidad de ellos tenía marcas de fábricas extranjeras y otros más de reconocidas (y antiguas) tiendas ubicadas en México?, ¿cómo llegaron a sus destinos en una época en la que aparentemente la circulación de objetos era especialmente difícil debido a la precariedad de las comunicaciones y los transportes?, ¿habían sido costosos, sobre todo para los habitantes de las comunidades más alejadas?, ¿cómo es que la gente los llegó a conocer, a saber usar y a tocar sus músicas con ellos?, ¿habían reemplazado a los

instrumentos tradicionales? ¿por qué tantos de ellos, a pesar de haber sido tan populares, no habían sido fabricados en México?, ¿eran estas preguntas trascendentes para el entendimiento de un instrumento musical histórico?, y finalmente, ¿podía situarse un problema como este en el marco de los estudios culturales, musicales y organológicos?

La llegada de una gran cantidad de instrumentos musicales construidos en el extranjero a México durante el siglo XIX dio paso a nuevas formas de socialización y de entretenimiento; fueron primordiales en la conformación de ensambles y en las interpretaciones con instrumentos solistas que diseminaron un amplio repertorio de música tradicional y de moda. La introducción de estos instrumentos fue representativa de lo que sucedió en otros territorios, pues algunos de los fabricantes más renombrados, ubicados en ciudades europeas y posteriormente en Estados Unidos tuvieron la capacidad de exportar sus productos a gran escala y así abastecer a regiones por todo el mundo. Pero estos fabricantes no pudieron hacerlo solos. Tuvieron que valerse de intermediarios locales que sabían cómo diseminar estos objetos y hacerlos atractivos para un público capaz de adquirirlos.

Desde el periodo virreinal, México importó instrumentos como parte del constante vínculo que tuvo con otros lugares y culturas, pero a partir del siglo XIX comenzó a incorporar cada vez más objetos debido a numerosos factores relacionados con cambios en las maneras de producción y consumo instrumental, con nuevas tradiciones culturales, con la llegada de grupos provenientes del extranjero que funcionaron como promotores e intermediarios, con la consolidación de instituciones académicas y grupos filarmónicos que promovieron su uso, así como con un creciente interés por interpretar músicas de moda compuestas en el país y en otras latitudes.

Pero ¿por qué la sociedad mexicana se interesó tanto por instrumentos fabricados en países europeos o en los Estados Unidos y no en otros? Es posible que hayan existido motivaciones culturales, diplomáticas, geopolíticas y económicas desde las esferas de poder que fomentaron su uso, a pesar de que las comunidades de constructores de la capital del país contaban con una amplia

experiencia en la fabricación instrumental, en donde también existieron innovaciones regionales en función de lo que significó la música en cada lugar.

Además, las últimas tres décadas del siglo esbozaron un contexto que permitió su venta y distribución, que se concretó como resultado de cambios en los modelos económicos ante la apertura de mercados internacionales, con la disminución de costos de transporte, con la creación de nuevas vías terrestres y marítimas de comunicación más eficientes, y, en lo social inmediato, con la creciente demanda de la gente por poseer bienes que gozaban de gran popularidad en otros países o centros urbanos nacionales. También, la interpretación de nuevas músicas y la organización de conjuntos musicales requerían de instrumentos específicos, por lo que se hicieron presentes actores sociales concretos que sentaron las bases para asegurar su entrada y distribución. Gracias a esta compleja trama de factores fue posible adoptar nuevas modas y prácticas musicales.

El interés por dar respuesta a estas preguntas resultó en la presente tesis, cuyos objetivos fueron identificar las redes de comercio y circulación de instrumentos musicales extranjeros en México durante el siglo XIX y analizar los cambios en los rasgos del comercio instrumental en el país en el mismo tiempo. Para ello se identificaron las condiciones sociales, políticas y económicas que facilitaron la entrada de estos objetos a México, su tipo y los distribuidores más reconocidos, así como los mecanismos principales para su venta y diseminación en las distintas regiones del país.

## **ESTADO DE LA CUESTIÓN**

La selección de los escritos para determinar el estado del tema que se presenta discurre en tres tendencias teórico-metodológicas que integran, entre otros asuntos, la venta, la distribución y el uso de los instrumentos musicales más populares durante el siglo XIX: *la historia social y cultural* —asociada a la música, los instrumentos y sus repercusiones en la formación de identidades dentro del periodo propuesto—, *la historia social con referencias comerciales*, que destaca la participación de ciertos actores en la conformación de nuevas industrias que



repercutieron en el ámbito cultural de México, y finalmente la *historia económica*, que se enfoca en el ámbito económico y comercial de México.

En las aportaciones que se han identificado dentro de la línea histórica *social-cultural* prevalece el impacto que tuvo la música en la conformación de identidades en el México decimonónico, y en donde ciertos instrumentos, especialmente el piano, fueron agentes de convivencia, educación y modernización imperantes. De entre ellos destacan las contribuciones de Yael Bitrán Goren, José Manuel Izquierdo, Ricardo Miranda, Nicole Girón y Jocelyn Vázquez,<sup>3</sup> quienes analizan maneras en las que la música tuvo un papel central en el proyecto de quienes conformaron la nueva nación desde principios del siglo XIX, y cómo contribuyó al nacimiento de espacios públicos y privados, le dio representatividad a la sociedad y fomentó la consolidación misma de la Independencia. En este contexto, la música se volvió patrimonio de la sociedad civil, dando paso a la música patriótica, y los salones de las casas se convirtieron en un espacio privado en el que se conformaron nuevos códigos de sociabilidad. Finalmente, estos autores discuten que en aquel siglo se difundieron géneros musicales que se identificaban con los intereses, ideales y valores de un discurso indispensable para la edificación de los Estados-nación latinoamericanos en general, y del mexicano en particular.

Cabe señalar que, actualmente, el estudio de los instrumentos musicales ha sido problematizado desde el punto de vista de los estudios de género con mayor interés. Por ejemplo, se han elaborado estadísticas que han revelado tendencias de uso relacionadas con la sexualidad y preferencias estilísticas de quienes los interpretan. También, estos estudios cuantitativos han servido para saber si la selección de ciertos instrumentos está relacionada con el nivel de conocimientos

---

<sup>3</sup> Bitrán Goren, "Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)", 2012; Girón, *La construcción del discurso nacional de México, un anhelo persistente (siglos XIX y XX)*, 2007; Izquierdo, *Filarmónicos y patriotas: compositores latinoamericanos en tiempos de independencias (1800-1850)*, 2022; Miranda, "Identidad y cultura musical en el siglo XIX", 2013, pp.15-80; Vázquez, "Aproximaciones a un concepto de identidad y campo social en algunos ejemplos de música patriótica antes y durante el Porfiriato (1876-1910)", 2016, pp. 7-27.



musicales de los intérpretes, así como con su condición económica, historia personal, influencias sociales o culturales.<sup>4</sup>

Las recientes investigaciones y compilaciones de información de la musicóloga Sakira Ventura han permitido identificar, estudiar y analizar la agencia de las mujeres en la música del mundo. Como ejemplo está el repositorio y foro de discusión <https://svmusicology.com/>, el cual permite al público añadir información constantemente por cualquier persona interesada en el tema.<sup>5</sup> Esta plataforma también admite comparar y dimensionar de manera cuantitativa y cualitativa el trabajo de compositoras, intérpretes, agentes, divulgadoras, entre otras, a través de la historia, pues cuenta con un mapa para la geolocalización de las mujeres en cuestión.

También, la musicóloga Fernanda Carolina Vera Malhue, en conjunto con un grupo de estudiantes y especialistas de la Universidad de Chile, ha logrado localizar, organizar, catalogar, interpretar y divulgar fuentes inéditas vinculadas con las mujeres y las múltiples prácticas musicales en la historia de América Latina y otras regiones del mundo. Las vastas líneas de investigación que ha propuesto también involucran el uso de instrumentos musicales en distintos periodos, así como la repercusión que han tenido en la popularidad de estilos musicales o formas de convivencia.<sup>6</sup> Finalmente, otros estudios representativos han sido desarrollados por Yael Bitrán Goren y Maby Muñoz Hénonin, quienes han vinculado el uso del piano con las mujeres decimonónicas de las clases medias o de élite para, entre otros

---

<sup>4</sup> Véase: Casillas, *et al.*, “Las preferencias musicales de los estudiantes de la Universidad Veracruzana”, 2014, pp.199-210; Cárdenas y Herrera, “Factores determinantes de la elección del instrumento musical. Una revisión de la literatura”, 2013, pp. 269-272.

<sup>5</sup> Además, Ventura ha publicado varios artículos y reseñas de grabaciones sobre mujeres intérpretes y compositoras en las revistas *Ritmo*, *Clavico* o *Planeta Magazine*, los cuales se pueden consultar en <<https://svmusicology.com/publicaciones/three-centuries-of-female-composers>>.

<sup>6</sup> Su producción académica se puede consultar en: <<https://uchile.cl/portafolio-academico/impresion/61669-Fernanda-Carolina-Vera-Malhue>>. Entre sus proyectos recientes están “Catastro inicial y puesta en valor Archivo Musical Departamento de Música Facultad de Artes Universidad de Chile, primera etapa”, y “Catalogación, puesta en valor y difusión de la colección de fotografías y registros de audio de música popular y folklórica del siglo XX custodiadas en el CEDIM-UCHile”.

temas, inculcar y fortalecer valores sociales a través de las prácticas pianísticas en espacios públicos y privados.<sup>7</sup>

Asimismo, Luisa del Rosario Aguilar, Olivia Moreno y Laura Suárez han abordado el estudio de imprentas y comercio de partituras en la Ciudad de México durante el siglo XIX.<sup>8</sup> Sus trabajos señalan la importancia de la música como medio de socialización, a pesar de los constantes cambios de orden político, económico y social. Mencionan que partir de 1860 hubo un periodo de transformación del espacio comercial y productivo de la música en la capital del país que culminó en los albores del Porfiriato (1877-1910). Asimismo, presentan valiosa información sobre almacenes musicales, instrumentos, comerciantes e inversiones extranjeras asociadas.

Otro texto relevante sobre producción y comercio de partituras, elaborado desde una mirada latinoamericana, es la reciente investigación de José Manuel Izquierdo, “Ricordi, Niemeyer y el negocio de las primeras casas editoras de música en Valparaíso (Chile) y Lima (Perú) a mediados del siglo XIX”, en el que analiza los casos de dos importantes impresores y comerciantes de partituras, y la relevancia de aquellas músicas impresas en el mercado musical desde la segunda mitad de los mil ochocientos.<sup>9</sup> Aunque la investigación no aborda el comercio instrumental, reconoce que el estudio de las partituras revela vínculos entre productores, músicos, comerciantes y usuarios a nivel mundial. También, estudia a dichos papeles de

---

<sup>7</sup> Bitrán Goren, “Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)”, 2012; Muñoz Hénonin, “Las menesistas: pianistas y músicas mexicanas (1886-1956)”, 2022. Para otras aportaciones sobre el tema, véase: Casillas, *et al.*, “Las preferencias musicales de los estudiantes de la Universidad Veracruzana”, 2014, pp.199-210; Cárdenas y Herrera, “Factores determinantes de la elección del instrumento musical. Una revisión de la literatura”, 2013, pp. 269-272.

<sup>8</sup> Moreno, *Una cultura en movimiento. La prensa musical en la Ciudad de México (1860-1919)*, 2010, “Casa, centro y emporio del arte musical: la empresa alemana A. Wagner y Levien en México 1851-1910”, 2014, pp. 143-166, y “Un escaparate musical: los almacenes de instrumentos y la reforma del Conservatorio”, 2013, pp. 269-278; Aguilar Ruz, “La imprenta musical profana en la Ciudad de México 1826-1860”, 2011, y “La imprenta musical profana en la Ciudad de México 1860-1877”, 2018; Suárez (coord. y ed.), *Los papeles para Euterpe: la música en la Ciudad de México desde la historia cultural: siglo XIX*, 2014.

<sup>9</sup> Izquierdo, “Ricordi, Niemeyer y el negocio de las primeras casas editoras de música en Valparaíso (Chile) y Lima (Perú) a mediados del siglo XIX”, 2024, pp. 135-152.



música como fuentes fundamentales para reconocer el “mundo sonoro” que imperó durante aquella centuria.<sup>10</sup>

Con relación al comercio de instrumentos, uno de los trabajos más recientes relacionados con esta investigación es el del historiador Oriol Brugarolas,<sup>11</sup> quien aborda la construcción, la distribución y el comercio del piano en Barcelona, así como el impacto del repertorio pianístico y las conexiones entre intérpretes, constructores y comerciantes que dieron paso a su popularidad. De acuerdo con el autor, los pequeños talleres de construcción artesanales y de trabajo manufacturero dejaron su lugar a talleres más complejos y especializados que tuvieron un mayor alcance de producción y distribución. En el mismo sentido, la distribución de aquel instrumento estuvo en función del contexto político y económico de la época.

Cristina Bordas Ibáñez, organóloga e historiadora de la música ha hecho grandes contribuciones al estudio de los instrumentos musicales en España a partir del profuso análisis de archivos y colecciones en aquel y otros países. Entre sus trabajos más destacados se encuentran “La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid, ca. 1770- ca. 1870”, y “Tradición e innovación en los instrumentos musicales”.<sup>12</sup>

Asimismo, Malou Haine, historiadora belga interesada en la invención instrumental y el comercio de los instrumentos musicales expone por primera vez en la historia de la música y la producción fabril en Europa, las implicaciones que tuvo el trabajo industrializado en la creación de instrumentos musicales durante el siglo XIX, particularmente en París.<sup>13</sup> Además ha publicado varios artículos con temas sobre fabricantes, mercaderes y patentes.<sup>14</sup> Para la autora ha sido importante estudiar a los fabricantes de instrumentos musicales en uno de los foros con mayor

---

<sup>10</sup> *Ídem*.

<sup>11</sup> Brugarolas Bonet, “El piano en Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercio”, 2015.

<sup>12</sup> Bordas Ibáñez, “La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid, ca. 1770- ca. 1870”, 2005, y “Tradición e innovación en los instrumentos musicales”, 2000, pp. 201-218.

<sup>13</sup> Haine, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au 19e siècle. Des artisans face à l'instrumentalisation*, 1985.

<sup>14</sup> Haine, “Participation des facteurs d'instruments de musique français aux expositions nationales et universelles du XIXe siècle”, 1995, pp. 77-83; “Les facteurs d'instruments de musique en France vus au travers les brevets d'invention”, 1984, pp. 183-193; “Les facteurs de pianos à Paris au XIXe siècle. Apport des sciences économiques et sociales à l'organologie”, 1984, pp. 1-21. “La manufacture de pianos Pleyel dans la seconde moitié du XIXe siècle : un modèle de réalisations sociales”, 1984, pp. 75-89.

trascendencia para la venta y demostración de estos objetos: las exposiciones universales. Señala que los instrumentos que ahí se mostraban fueron mayoritariamente los que después se vendieron en todo el mundo. Analiza que los expositores eran representantes de las fábricas, quienes asimismo gozaron de un gran renombre a nivel mundial y marcaron tendencias en la historia de la música de su época, así como de la factura instrumental.

Las contribuciones de Gloria Carmona, Consuelo Carredano, Victoria Eli y José Manuel Izquierdo sobre las músicas, los compositores y los contextos de creación y escucha decimonónicos,<sup>15</sup> las aportaciones de John Lazos, Gustavo Mauleón, Edward Charles Pepe, Lidia Gómez y Sergio Navarrete sobre música e instrumentos musicales en capillas y parroquias en la Nueva España y el México Independiente,<sup>16</sup> así como los estudios de Yael Bitrán Goren, Eugenio Delgado, Áurea Maya, Ricardo Miranda y Aurelio Tello sobre la diversidad de las músicas de México,<sup>17</sup> han pormenorizado en los usos y costumbres de la música de salón, la ópera, el teatro, la música en diversos recintos religiosos, los significados de la música en la construcción identidades, ensambles, músicos y compositores destacados, formas de socialización a través de la música, entre otros temas.

Entre los productos generados en esta línea histórica y musicológica, aquellos que brindan información sobre los conjuntos musicales en el XIX y algunos de los instrumentos empleados se encuentran los trabajos pioneros de Rubén M.

---

<sup>15</sup> Carmona, *Hemerografía para una historia de las formaciones orquestales en México, (1902-1928)*, (inédito), "De la Orquesta Sinfónica de México a la Orquesta Sinfónica Nacional (1928-1947)" (inédito); Carredano y Eli (Coord.), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, vol. 6, 2010; Izquierdo, *Filarmónicos y patriotas: compositores latinoamericanos en tiempos de independencias (1800-1850)*, 2022.

<sup>16</sup> Lazos, "Entre catedrales y parroquias: un fragmento olvidado de la memoria sonora en el México del siglo XIX", 2015, pp. 113-134; Gastelou y Mauleón, *Catálogo de órganos tubulares históricos del Estado de Puebla*, 1997, y *Catálogo de órganos históricos del Estado de Tlaxcala*, 1999; Navarrete (Coor.), *Ritual sonoro en catedral y parroquias*, 2013.

<sup>17</sup> Bitrán Goren, "Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)", 2012; Bitrán, "Nuestro gusto por la buena música es igual al que se manifiesta en París, Londres o Italia. Público teatral y formación de identidad en la ciudad de México (1820-1850)", 2018, pp. 389-400; Bitrán, "Henri, Heinrich, Enrique Herz. La invención de un artista romántico en el México decimonónico", 2013, pp. 33-64; Miranda y Tello, *La música en los siglos XIX y XX.*, 2013, Maya, "La ópera en el siglo XIX en México: resonancias silenciosas de un proyecto cultural de nación (1824-1867)", 2014, pp. 329-361; Delgado y Maya, "El archivo musical de Cenobio Paniagua: nuevas posibilidades de investigación a partir de su hallazgo", 1996, pp. 38-41.



Campos sobre el folklore, la música y los bailes mexicanos,<sup>18</sup> los ocho volúmenes sobre la historia de la música en España e Hispanoamérica coordinados por Consuelo Carredano y Victoria Eli (y en cuyo sexto volumen se dedica un capítulo al piano en el siglo XIX),<sup>19</sup> la compilación de contribuciones sobre la música en el siglo XIX y XX, coordinada por Ricardo Miranda y Aurelio Tello,<sup>20</sup> la colección sobre la música en recintos religiosos,<sup>21</sup> coordinada por Sergio Navarrete, en la que, entre otros temas, éste y otros autores abordan el uso de diversos instrumentos musicales en dichos espacios y su importancia para las prácticas musicales, o la contribución de Yolanda Moreno Rivas, en la que, además de analizar estilos y prácticas musicales, habla del uso de ciertos instrumentos para llevarlas a cabo.<sup>22</sup>

Dentro de este primer grupo teórico-metodológico también conviene mencionar los estudios acerca de las bandas de música de viento, ya que han sido especialmente relevantes en los últimos años y han dado luz acerca de la preeminencia de estos conjuntos en el periodo que se estudia. Sin duda, las bandas conformaron una parte fundamental del escenario musical mexicano a pesar de que sus instrumentos no fueron fabricados en este país; de ahí la importancia de vincular estos textos con la investigación.

Entre los trabajos más destacados se encuentran los del historiador Rafael Ruiz Torres,<sup>23</sup> en los que expone las condiciones sociales, económicas y políticas en las que se desarrollaron aquellos ensambles. En cuanto al significado, la historia y el repertorio de bandas del norte al sur del país, sus formas de interacción, repertorios, transformaciones musicales e impactos sociales se encuentran los trabajos colectivos de varios investigadores coordinados por la antropóloga

---

<sup>18</sup> Campos, *El folklore musical de las ciudades: investigación acerca de la música mexicana para bailar y cantar*, Reimpresión facsimilar de 1930, 1995; Campos, *El folklore y la música mexicana: investigación acerca de la cultura musical de México (1525-1925)*, Reimpresión facsimilar de 1928, 1991.

<sup>19</sup> Carredano y Eli (Coord.), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, 8 vols., 2010.

<sup>20</sup> Ricardo Miranda y Aurelio Tello, *La música en los siglos XIX y XX*, 2013.

<sup>21</sup> Navarrete (Coord.), *Ritual sonoro en catedral y parroquias*, 2013.

<sup>22</sup> Moreno, *Historia de la música popular mexicana*, 1989.

<sup>23</sup> Ruiz Torres, "Las bandas militares de Música en México y su Historia", 2015, pp. 21-44; "Música y banda militar de música desde la Gran Década Nacional hasta el fin del Porfiriato", 2016, pp. 97-106 e *Historia de las Bandas Militares de Música en México: 1767-1920*, 2002.

Georgina Flores<sup>24</sup> o por el Gobierno del Estado de Puebla<sup>25</sup>. Asimismo, destacan los estudios de Alejandro Mercado Villalobos, Mercedes Payán Ramírez<sup>26</sup>, Israel Santamaría Alarcón<sup>27</sup>, Luz Virginia García Dávila<sup>28</sup> y Elisa Castillo Silva<sup>29</sup>, los cuales se suman a los productos académicos de licenciatura y posgrado más recientes sobre bandas comunitarias.

También existen publicaciones de investigadores ingleses, franceses y estadounidenses, principalmente, que recuperan la historia de algunos instrumentos musicales a través de la visión de la historia social, la conservación y la organología. Entre los autores más destacados se encuentran Anthony Baines, Tony Bingham, Trevor Herbert, John Wallace, Laurence Libin, Arnold Mayers, Edward Charles Pepe, Albert Rice y Guy Thompson.<sup>30</sup> Sus aportaciones no solamente han sido representativas en el estudio de los instrumentos musicales como documentos, sino que han abierto líneas de investigación que han generado el interés de varias generaciones por la documentación, la conservación y el impacto social de estos objetos. Finalmente, destacan algunas publicaciones periódicas especializadas en la fabricación, adaptación, uso y desarrollo de diversos instrumentos musicales, como el *Journal of the American Musical Instrument Society* o el *Historic Brass Society Journal*, las cuales contienen artículos especializados en la factura instrumental, así como investigaciones históricas que describen contextos y actores específicos.

---

<sup>24</sup> Flores (Coord.), *Bandas de viento en México*, 2015.

<sup>25</sup> Gobierno del Estado de Puebla (Coord.) *Las bandas de viento. Memorias del II Coloquio de la Música en México*, 2008.

<sup>26</sup> Payán Ramírez, "Prácticas comunales de la en la escoleta de la banda de viento de Tamazulápam del Espíritu Santo Mixe, Oaxaca", 2017.

<sup>27</sup> Santamaría Alarcón, "La música tradicional de la Banda de Tlayacapan", 2015.

<sup>28</sup> García Dávila, "La música de banda en la fiesta de Santiago Apoala", 2004.

<sup>29</sup> Castillo Silva, "La banda en transición: música e identidad en San Jerónimo Amanalco", 2011.

<sup>30</sup> Entre sus trabajos más destacados se encuentran: Baines, *Brass Instruments. Their History and Development*, 2012; Beezley, et. al., *Rituals of Rule, Rituals of Resistance: Public Celebrations and Popular Culture in Mexico*, 1994; Bingham, *The New Langwill Index: A Dictionary Of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors*, 1993; Herbert y Wallace, *The Cambridge Companion to Brass Instruments*, 2002; Libin (ed.), *The Grove Dictionary of Musical Instruments*, V vols., 2014, "Musical Instruments in the Metropolitan Museum", núm. 3, 1977-1978, y "Keyboard Instruments", núm. 1, 1989; Rice, "The E-flat Contra Alto Clarinet by Maldura (1881) and B-flat Contra Bass Clarinets by Besson (1890)", 2016, pp. 161-196, y "Making and Improving the Nineteenth-Century Saxophone", 2009, pp. 81-122.

En la segunda tendencia historiográfica, identificada como *historia social con referencias comerciales*, se encuentra el importante trabajo de Brígida von Mentz,<sup>31</sup> en el que analiza la influencia de los comerciantes alemanes en México, fundamentalmente durante el siglo XIX. Su objetivo es demostrar que los grupos de alemanes que llegaron al país fueron determinantes en el desarrollo de la economía, la política y la cultura. El libro profundiza en las cualidades de las redes sociales que se conformaron entre compatriotas alemanes y mexicanos para reestructurar las políticas comerciales y el desarrollo industrial. Finalmente, von Mentz destaca que los comerciantes germanos no se concentraron en mercancías de su patria, sino que actuaron como intermediarios y distribuidores de toda clase de manufacturas europeas, entre las que menciona a los instrumentos musicales de manera general.

En esta misma línea se encuentran los trabajos de Leticia Gamboa, Steven B. Bunker y otros autores interesados por el comercio de productos extranjeros en México,<sup>32</sup> especialmente de Alemania y Francia. Los representantes de estas redes comerciales no solamente se concentraron en importar objetos de moda, sino que se asentaron permanentemente y conformaron comunidades sólidas que se asentaron en el territorio mexicano por generaciones. Algunos de estos trabajos destacan el ingreso de los barcelonnettes, un grupo de jóvenes empresarios provenientes de la Barcelonnette (Francia) que probaron fortuna en ciudades como Puebla y la Ciudad de México, y participaron en la creación de una nueva cultura de consumo a través de la creación de casas mercantiles y otros puntos de venta misceláneos.

Finalmente, la última línea historiográfica, que corresponde a los textos de *historia económica*, es quizá la menos abundante, al menos lo que se vincula con el comercio musical, pero es conveniente mencionar algunos textos que abordan el vasto tema de la producción, venta y distribución de mercancía en el siglo XIX a nivel mundial, debido a que sientan las bases de un contexto complejo en el que insertó la nación mexicana en sus distintas etapas, y del que el comercio de instrumentos

---

<sup>31</sup> Mentz, *et al.*, *Los pioneros del imperialismo alemán en México*, 1982.

<sup>32</sup> Bunker, *Creating Mexican Consumer Culture in the Age of Porfirio Díaz*, 2012; Gamboa, "Los Barcelonnettes en la ciudad de Puebla: Panorama de sus actividades económicas en el porfirato", 1998, pp. 171-194 y *Los Barcelonnettes en México. Miradas regionales, siglos XIX-XX*, 2008.





musicales no fue ajeno. Entre ellos se encuentran los estudios coordinados por especialistas en historia económica global, como Sandra Kuntz Ficker y Walther L. Bernecker,<sup>33</sup> quienes se enfocaron en reconocer la participación de México en un panorama macroeconómico y político, en el intercambio comercial que tuvo con diversos países europeos durante el siglo XIX, en las condiciones en las que esto se originó y los procesos para hacer de América Latina un espacio de intercambio a largo plazo que impulsara su progreso industrial y modernización. Sobre estas bases analizan el desarrollo del comercio exterior mexicano, la conquista de espacios por las diferentes potencias europeas, los avances o retrocesos en la lucha por el mercado de este país, y finalmente discuten las razones por las cuales en el comercio exterior mexicano dominaron los ingleses, franceses, alemanes, y hacia finales del siglo, los estadounidenses.

## **EXPOSICIÓN DEL PROBLEMA**

Los productos de investigación expuestos en el Estado de la Cuestión demuestran el genuino interés por incorporar el análisis de ciertos instrumentos en los estudios de las diversas prácticas musicales en México y otros países de habla hispana, pero ciertamente existe una carencia de trabajos que aborden aspectos como: el comercio de instrumentos musicales durante el siglo XIX; el desarrollo de una industria musical que a partir de este siglo fomentó su uso, distribución y mercado en todas las regiones de México; las redes y relaciones con propósitos comerciales-instrumentales que nacieron entre México y otros países; la aparición de nuevos espacios de venta y los actores que en ellos estuvieron involucrados, y finalmente, cómo repercutió la llegada de nuevos instrumentos de origen extranjero al territorio mexicano.

Asimismo, en la mayoría de los estudios histórico-musicológicos escritos desde América Latina, el instrumento musical, su tecnología, usos y funciones

---

<sup>33</sup> Kuntz, "El patrón del comercio exterior de México, 1870-1929", 2014, pp. 49-81; Bernecker, "Competencia comercial europea través del Atlántico: el caso de México, siglo XIX", 2006.

sociales se han subordinado a las investigaciones de las músicas que con ellos se producen. Por otra parte, las investigaciones publicadas en otros países, especialmente anglófonos, usualmente concentran la mirada en Europa o Estados Unidos, y pocas veces se analizan interconexiones que revelen la constante comunicación que hubo entre continentes, con excepción de trabajos que explican las dependencias colonialistas que existieron durante el siglo XIX.

También, los estudios sobre comercio, venta y distribución de objetos, como podrían ser los instrumentos musicales o todos aquellos vinculados con prácticas musicales, suelen estar desvinculados de estudios culturales y sociales, sobre todo en países hispanoparlantes, en donde todavía existe una separación tajante entre ambas tendencias disciplinarias. Son pocos los estudios en los que se recurre a fuentes y métodos de investigación poco convencionales que contemplan aspectos económicos y de mercado en relación con la sociedad y la cultura. Entre las excepciones se encuentran las investigaciones de Oriol Brugarolas, Luis Bertrán o José Manuel Izquierdo,<sup>34</sup> quienes han publicado trabajos pioneros sobre producción, venta, uso y repercusiones socioculturales de asuntos comerciales relacionados con la música.

Asimismo, los instrumentos musicales han motivado investigaciones con perspectiva de género que los han reconocido como agentes de significación, pero aún existe una carencia de estos estudios dentro del marco histórico que permitan comparar aquellos rasgos sociales y culturales con lo comercial. Algunas excepciones son las investigaciones de Yael Bitrán Goren, Maby Muñoz Hénonin o Fernanda Vera Malhue, antes mencionadas, en las que se hace énfasis en la importancia del piano y otros instrumentos de cuerda pulsada, como la guitarra o la mandolina, desde el temprano siglo XIX.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Brugarolas Bonet, "El piano en Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercio", 2015. Brugarolas y Bertrán, "Música para el Nuevo Mundo. La circulación de cuerdas e instrumentos musicales entre Barcelona y Veracruz (1778-1821)", 2020, pp. 461-480.

Brugarolas y Bertrán, "La red musical atlántica: Circulación de instrumentos musicales entre España y los virreinos de Nueva España y Nueva Granada (1778-1804)", 2020, p. 69. Izquierdo, "Ricordi, Niemeyer y el negocio de las primeras casas editoras de música en Valparaíso (Chile) y Lima (Perú) a mediados del siglo XIX", 2024, pp. 135-152.

<sup>35</sup> Bitrán Goren, "Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)", 2012; Muñoz Hénonin, "Las menesistas: pianistas y músicas mexicanas (1886-1956)", 2022. La



Es posible que el estudio histórico del impacto que tuvieron ciertos instrumentos musicales durante los mil ochocientos a nivel mundial, y en México en particular, no haya sido tan vasto debido a que los objetos se han perdido, han sido reemplazados por ser susceptibles a deteriorarse o porque han caído en desuso. Asimismo, los archivos y colecciones que pueden tener información sobre su origen, naturaleza y cambios en el tiempo no se conservan o no se han analizado con una mirada transdisciplinaria. No obstante, hay casos afortunados en los que los instrumentos todavía se preservan y permiten conocer información sobre las dinámicas sociales y las prácticas musicales de un lugar concreto en un momento dado.

Un caso representativo de lo anterior se desarrolla en la tesis de Maestría en Historia Moderna y Contemporánea de la que surge este proyecto,<sup>36</sup> y que analiza la historia de una banda de música de instrumentos de viento en la comunidad de Santiago Chazumba, Oaxaca. Su planteamiento fue posible debido a que el archivo musical que resguarda las partituras del conjunto se conserva casi intacto y también la mayoría de los instrumentos. Dichos objetos fueron construidos a finales del siglo XIX en Francia y fueron importados a México a través de distribuidores locales que proveían a ésta y a otras comunidades de los insumos necesarios para formar estos conjuntos.<sup>37</sup>

Otra carencia notable en la historiografía de la música de México es que no se ha profundizado en los costos y su relación con la capacidad de adquirir ciertos instrumentos, o bien, qué valores específicos tenían para las élites o las clases trabajadoras. Ciertamente, no todas las ventas ocurrían por tratos directos con los fabricantes, sobre todo en las zonas rurales, pero tampoco se sabe cuáles eran los mecanismos de compra en aquellas regiones y si existieron intermediarios que los

---

producción académica de Fernanda Vera se puede consultar en: <<https://uchile.cl/portafolio-academico/impresion/61669-Fernanda-Carolina-Vera-Malhue>>.

<sup>36</sup> Palacios Uribe, "La conformación de una banda de música de viento en la Mixteca baja. El caso de Santiago Chazumba, Oaxaca (1890-1938)", 2018.

<sup>37</sup> Asimismo, derivado del trabajo de campo que he realizado como conservadora-restauradora – tanto en museos como en comunidades–, en distintas regiones del centro y sureste de México (como en los estados de Puebla, Tlaxcala y Oaxaca) he podido constatar la presencia de instrumentos del siglo XIX que han dejado de usarse o se encuentran en mal estado por falta de interés y mantenimiento, pero que conservan marcas de fábrica y huellas de uso de gran valor que nos permiten estudiar problemas que conciernen a la historia y a las prácticas musicales del siglo XIX.

acercaran a la gente. Así también, no se sabe a ciencia cierta si estos procesos de distribución fueron promovidos por las élites, o si el propio gobierno en turno estuvo involucrado con la importación de la cuantiosa suma de objetos que llegaron a México en el periodo señalado.

Se conoce que los mecanismos de venta y distribución de instrumentos en México estuvieron en función de los intereses comerciales de las redes que los importaron y del giro de sus negocios. Por ejemplo, estos objetos se vendieron en tiendas departamentales, mercerías, ferreterías y pequeños comercios locales, pero las particularidades que resultaron de esos procesos no se han estudiado a profundidad, o como una línea complementaria a lo que ocurrió con la venta de otros insumos musicales, como la música impresa.<sup>38</sup>

Sin duda, los fabricantes europeos conocían la importancia de vender sus productos a diferentes tipos de público, sobre todo en lugares que representaban una oportunidad de negocio, es por eso que comercializaron instrumentos de poca, mediana o alta calidad en función de los gustos y posibilidades de cada comprador. Pero una vez que los productos llegaron a territorio americano fue imprescindible que mercantes locales los colocaran conforme a los gustos y necesidades de los posibles usuarios, incluso en comunidades remotas.<sup>39</sup> Desafortunadamente de ellos se sabe muy poco, incluso de las grandes casas comerciales —como A. Wagner & Levien o H. Nagel & Cía.—.

Asimismo, resulta de gran interés para este proyecto que desde los inicios del siglo XIX hubo una participación creciente y constante de grupos provenientes del

---

<sup>38</sup> Por ejemplo, cabe destacar la importancia de una de las empresas con mayor renombre en aquel momento: Wagner & Levien Sucs., quien fue la principal competencia de pequeños y medianos distribuidores, y se convirtió en un monopolio en expansión que, a través de intermediarios regionales y ventas por catálogo, se transformó en el consorcio de venta de música más importante del país. Véase: Moreno, *Una cultura en movimiento. La prensa musical en la Ciudad de México (1860-1919)*, 2010, y “Casa, centro y emporio del arte musical: la empresa alemana A. Wagner y Levien en México 1851-1910”, 2014, pp. 143-166; Aguilar Ruz, “La imprenta musical profana en la Ciudad de México 1826-1860”, 2011, y “La imprenta musical profana en la Ciudad de México 1860-1877”, 2018; Suárez, (coord. y ed.), *Los papeles para Euterpe: la música en la Ciudad de México desde la historia cultural: Siglo XIX*, 2014.

<sup>39</sup> Las grandes estrategias comerciales de aquellos empresarios incluían la distribución de ventas por catálogo, los cuales presentaban ilustraciones detalladas y de alta calidad de los instrumentos en venta, que asimismo eran las herramientas que los agentes locales empleaban para dar a conocer aquellos productos a niveles regionales.

extranjero —especialmente de origen francés y alemán— que buscaban nuevos horizontes para desarrollar sus negocios y establecerse en los centros urbanos más importantes, como la Ciudad de México, Puebla, Guadalajara o Monterrey. Muchos de ellos probaron suerte en el comercio de insumos musicales, otros en instrumentos para la agricultura y la ferretería, y otros más en objetos de moda o en la inversión de capital que eventualmente apoyó las economías locales.<sup>40</sup> Las investigaciones sobre estos personajes, su círculo social y sus vínculos comerciales son prácticamente desconocidas, al menos desde una perspectiva histórica que contemple el ámbito musical.

Por lo anterior, algunas de las preguntas que orientaron la investigación son ¿qué motivó el uso de ciertos instrumentos musicales durante el siglo XIX?, ¿fue quizá su demanda a nivel local o nacional, su disponibilidad, su estética, su funcionamiento y eficiencia, su relativa facilidad para ser usado por músicos aprendices, su versatilidad tonal, distinción y popularidad en otros países, o quizá su sobreproducción? Así también surgen preguntas como ¿de qué forma sucedía la demanda?, ¿los productores encontraban posibles contextos de comercialización y colocaban ahí sus productos?, ¿los grupos de élite detonaban el uso y las modas de ciertos instrumentos?, ¿existieron relaciones específicas entre personajes de poder y fabricantes extranjeros?, ¿hubo facilidades que promovieron la importación de ciertos modelos o tipos de instrumentos a gran escala?

El trabajo propone respuestas a preguntas relacionadas con las dimensiones y la importancia relativas de ese comercio instrumental y su evolución durante el siglo XIX, a los rasgos cualitativos del intercambio con otros países, como por ejemplo, ¿cuáles fueron los posibles mecanismos que modificaron la estructura tradicional de este comercio?, ¿fue parte del cambio en la composición general del comercio exterior mexicano o presentó especificidades?, y ¿a qué respondieron estas peculiaridades?

---

<sup>40</sup> Moreno, *Una cultura en movimiento. La prensa musical en la Ciudad de México (1860-1919)*, 2010, y “Casa, centro y emporio del arte musical: la empresa alemana A. Wagner y Levien en México 1851-1910”, 2014, pp. 143-166; Mentz, *Los pioneros del imperialismo alemán en México*, 1982; Gamboa, “Los Barcelonnettes en la ciudad de Puebla: Panorama de sus actividades económicas en el porfiriato”, 1998, pp. 171-194 y *Los Barcelonnettes en México. Miradas regionales, siglos XIX-XX*, 2008.

## MARCO TEÓRICO

Para profundizar en las implicaciones que tuvo la introducción de nuevos instrumentos musicales en México durante los mil ochocientos, se ha considerado estudiar los acontecimientos históricos desde la noción de *transculturación*, ya que los supuestos principales de esta investigación se originan desde la fabricación, compra y venta de estos objetos, los procesos que gestaron el interés por introducirlos al país, las redes sociales-comerciales que fomentaron su presencia en México y su público de consumo; es decir que hubo una participación multicultural que posibilitó la entrada y uso de estos objetos en el país. También, la noción es útil para explicar que su adopción no fue simple o unidireccional y no se puede explicar solamente desde el gusto por su estética o su sonido, sino que ocurrió como parte de cambios complejos en las costumbres, con el nacimiento de nuevos espacios públicos y privados, o de la mano de la interpretación de nuevas músicas que implicaron la sustitución del instrumental, entre otros factores.

Fernando Ortiz (1881-1969), antropólogo cubano que acuñó el término *transculturación*, buscó una nueva forma de analizar e interpretar los procesos de largo alcance histórico y geográfico que contribuyeran a superar críticamente el discurso sobre lo nacional, y así explicar las implicaciones del intercambio cultural entre Europa y América Latina, especialmente en Cuba.<sup>41</sup> Bajo el estudio crítico del término anglosajón *acculturation*, que no cumplía del todo con los intereses reflexivos de Ortiz, el concepto de transculturación no radica en un proceso gradual –o sincrónico– de modificaciones en los factores culturales ya existentes, a partir de los cuales se origina un nuevo universo cultural, sino en que la influencia de condiciones históricas diferentes condiciona que factores culturales similares originarios den resultados diferentes.<sup>42</sup>

Para Ortiz, este término expresa mejor las fases de la transición de una cultura a otra, porque no consiste solamente en adquirir una distinta cultura (como

---

<sup>41</sup> Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar (Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)*, 1940.

<sup>42</sup> Marrero, "Transculturación y estudios culturales. Breve aproximación al pensamiento de Fernando Ortiz", 2013, pp. 106-108.



explica la aculturación), sino que el proceso implica la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación. Además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación.<sup>43</sup>

También resultan pertinentes las reflexiones del historiador francés Michel Espagne, quien menciona que el tránsito de un objeto cultural de un contexto a otro transforma su significado, que solo puede ser plenamente reconocido teniendo en cuenta los vectores históricos del contexto. Por lo tanto, considera que transferir no es transportar, sino metamorfosearse, y el término no se reduce a una banal cuestión de los intercambios culturales; lo que está en juego, más que la circulación de los bienes culturales en sí es su reinterpretación.<sup>44</sup>

En estos procesos es importante identificar que para que un objeto circule y después pueda reinterpretarse intervienen ciertos grupos sociales que son precisamente los que, además de trasladar los objetos, transmiten ideas y conocimientos que son inherentes al proceso de transculturación. En este caso, músicos, fabricantes, agentes comerciales, entre otros, representan *vectores* que participan continuamente en las mediaciones que dan significado a los procesos.<sup>45</sup>

De acuerdo con el autor, la historiografía de las transferencias culturales pone en perspectiva la noción de centro, ya que cuando la historia traspasa los límites de la nación o del área cultural de la que emana para integrar círculos concéntricos más amplios, considera centrales las referencias específicas a su área cultural de pertenencia, por lo que el cuestionamiento de los centros es un elemento primordial de la investigación sobre transferencias culturales.<sup>46</sup> La relatividad radical del centro de perspectiva da como resultado que lo global y lo particular coincidan, y debe atribuirse a cada particularidad su propio acceso a lo global.<sup>47</sup> Por ello, será preciso estudiar lugares concretos en los que se den estas coincidencias, como centros

---

<sup>43</sup> *Ídem.*

<sup>44</sup> Michel Espagne, "La notion de transfert culturel", en *Revue Sciences/Lettres*, Paris, Open Edition Journals, enero 2013, <<https://doi.org/10.4000/rsl.219>>. [Consulta: 25 de abril de 2021].

<sup>45</sup> Espagne, documento en línea citado.

<sup>46</sup> Espagne, documento en línea citado.

<sup>47</sup> Espagne, documento en línea citado.

urbanos, casas de venta o abastecimiento, academias u otros espacios que se identifiquen como "portales en su conjunto".

Con base en lo anterior y debido a la complejidad que el tema representa, este trabajo también se construyó bajo algunos preceptos de la historia global, ya que ofrece herramientas teórico-metodológicas para analizar el problema del intercambio de ideas y prácticas musicales, así como el uso de ciertos instrumentos. También dio pie a que fuera posible imaginar múltiples escenarios en distintas escalas que no solamente tomaran en cuenta sistemas cerrados (como pueden ser las naciones o los continentes), sino representaciones, actividades creativas, relaciones de individuos y comunidades, o información vinculada con las tradiciones de todos aquellos involucrados en el gran escenario musical de aquella época.

Se ha considerado analizar el problema de investigación con autores como Sebastian Conrad<sup>48</sup>, Diego Olstein<sup>49</sup>, Depak Chakrabarti<sup>50</sup>, Gabriela Lima Grecco y Schuster<sup>51</sup>, Giovanni Levi<sup>52</sup> y Kenneth Pomeranz<sup>53</sup>, pues su premisa más trascendente es no depender de límites espaciales y temporales que se hayan construido desde la historia nacional o la historia mundial convencional, ya que en ocasiones suelen ser excluyentes y no permiten observar relaciones que trascendieron fronteras políticas e incluso épocas.

Sobre esto, es preciso pensar que, durante todo el siglo XIX, como ahora, el mundo estaba en constante cambio y nuevas costumbres se mezclaban con otras para formar vínculos comunicantes entre los individuos y las comunidades. La música, como siempre ha ocurrido, fue indispensable en estas reinenciones. Sin duda, en aquella convulsa centuria sucedieron cambios que, como nunca, unieron al mundo a través de las comunicaciones y el transporte. La circulación de ideas encontró nuevos caminos a través de diversos medios que hicieron posible

---

<sup>48</sup> Conrad, *Historia Global. Una nueva visión para el mundo actual*, 2017, pp. 107-128.

<sup>49</sup> Olstein, *Pensar la historia globalmente*, 2019, pp. 116-165.

<sup>50</sup> Chakrabarty, "Postcoloniality and the Artifice of History: who speaks for 'indian' pasts?", 1992, pp. 1-26.

<sup>51</sup> Lima y Schuster, "Decolonizing Global History?", 2020, pp. 425-446.

<sup>52</sup> Levi, "Microhistoria e Historia Global", 2018, pp. 21-35.

<sup>53</sup> Pomeranz, "Social History and World History: from daily life to patterns of change", 2007, pp. 69-98.



conocerlas y alimentarlas, en una suerte de mestizaje creativo que no distinguió nacionalidades ni territorios.

Cabe destacar que una investigación que involucre movimientos de instrumentos abarca a la vez una gran variedad de elementos: sus accesorios y todos los artefactos involucrados en una interpretación musical; las obras; los propios artistas; el papel de los mediadores culturales que estructuran rutas y redes artísticas; las múltiples solidaridades que sustentan proyectos de movilidad, ya sean de carácter profesional, religioso, nacional o vinculados a formas de mecenazgo; el impacto de estas circulaciones en las transferencias culturales y la creación del gusto musical; así como el análisis de las limitaciones materiales y administrativas que pueden pesar sobre las rutas, o ideologías arraigadas.

En el mismo sentido, la historiografía que ha desarrollado estos temas indica que, durante el siglo XIX, la creación de los instrumentos musicales se desapegó de las tradicionales formas de producción artesanales al ser parte de un mundo industrial con tareas definidas, maquinaria especializada, avances tecnológicos y producción masiva; un mundo con alcances totalitarios que demostraba ser organizado –y por lo tanto “civilizado”–, cuyo éxito estuvo basado en la cuantificación de sus productos y en la capacidad de colocarlos en un mercado complejo.<sup>54</sup>

Dada la relevancia de lo anterior con relación a la importación de instrumentos musicales extranjeros y a su comercio en México, se determinó que el siglo XIX fuera el periodo de estudio considerando también la naturaleza social del tiempo y el espacio. Como señala el geógrafo y teórico social británico David Harvey, ambos son construcciones histórica y geográficamente localizadas, no categorías preexistentes; esto determina su importancia objetiva y los convierte en cuestiones centrales en la estructuración y la conservación de un orden social

---

<sup>54</sup> Algunos ejemplos se encuentran en Montagu, *The Industrial Revolution and Music*, 2018; Bordas Ibáñez, “La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid, ca. 1770- ca. 1870”, 2005; Brugarolas Bonet, “El piano en Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercio”, 2015 y Haine, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au 19e siècle. Des artisans face à l'instrumentalisation*, 1985.

particular, dentro de un marco cultural determinado.<sup>55</sup> Aunado a lo anterior, la tesis defiende la premisa de Michel de Certeau acerca de que, tanto tiempo como espacio son centrales en la definición de un marco que permite la reproducción del orden social y reflejan los cambios que los mismos individuos y comunidades generan en dicha reproducción.<sup>56</sup>

En cuanto a las relaciones comerciales de instrumentos entre México y otros países europeos, y con Estados Unidos hacia la última parte de la centuria, también ha sido importante reflexionar en torno a la teoría de la dependencia que ha dominado los horizontes de conocimiento cuando se habla de los vínculos entre estos territorios. Varios estudios exponen que las músicas de México que se heredaron de tradiciones europeas fueron resultado del interés de éste país por fortalecer su presencia en el “Concierto de Naciones” y consolidar una identidad — a través de la música— con símbolos coherentes con los de las grandes potencias de la época, que permitirían consolidar la imagen civilizatoria que el México en formación necesitaba. Pero están también las historias locales en las que los procesos de adopción se conjugaron con pensamientos y maneras de vivir propias, en las que los ideales de las grandes naciones no eran los mismos que los comunitarios. Entonces, ¿cómo operaban estas ideas y relaciones en los distintos ámbitos sociales?

De acuerdo con Sebastian Conrad, en contraposición a construir los espacios desde una historia nacional, que en ocasiones los muestra discretos y cerrados, algunas herramientas que propone la historia global se han aventurado a crear nuevas maneras de reconocerlos y ordenarlos. Una de las más innovadoras no está basada en territorialidades fijas, sino en proponer preguntas y responderlas siguiendo gente, sus ideas y cualquier proceso a donde éstas se hayan llevado. Los estudios de interconexión han reemplazado el orden del Estado-nación, dentro del que se circunscribían los intercambios de productos, de información o de individuos.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Harvey, “Between Space and Time: Reflections on the Geographical Imagination”, 1990, pp. 418-434.

<sup>56</sup> De Certeau, *La escritura de la historia*, 1985, p. 82.

<sup>57</sup> Conrad, *Historia global*, 2017, pp. 107-110.



Es decir que, si bien el impulso de las tradiciones musicales pudo haber estado relacionado con un interés de aprendizaje musical como práctica civilizatoria, como iniciativa de algunas esferas de poder, las tradiciones musicales tomaron su propio cauce, y la complejidad de cada espacio, intérprete, repertorio, costumbres, maneras de transmitir el aprendizaje, entre otros, fueron distintivas de cada grupo. Es decir, aunque estos instrumentos hayan llegado a México por el interés de comercializarlos a un público amplio que ya tenía cierta predisposición a emplearlos, eran inciertas las dimensiones que esto tomaría con el tiempo.

Sobre la posible dependencia que condujo a México a la incorporación de un aparato modernizador musical desde la Independencia, cabe destacar que fue paulatino y que la intención de imitar prácticas de ultramar para configurar identidades y adaptarlas a este país es una explicación simple y parcial. Dentro de una compleja dinámica de saberes, gustos y concomitancias, la introducción de los instrumentos no siguió un solo camino y tuvo que haber sido aceptada por parte de los intérpretes y los públicos que practicaron, escucharon y adoptaron.

Identificar estos elementos en México en esta investigación permitió construir un marco de referencia para explicar las condiciones que permitieron la ejecución de nuevas prácticas comerciales, y que por supuesto fueron diversas y complejas. En principio se tomaron en cuenta las bases de la cultura de consumo local, del intercambio, de la adopción y la adaptación; qué antecedentes existieron en las relaciones con los países productores y exportadores, quiénes fueron los artífices de la enorme cantidad de instrumentos que se importaron a México en aquel periodo y cuáles fueron las historias de éxito detrás de su venta masiva en diversos lugares del territorio —a veces tan remotos que cuesta imaginar cómo fue posible que llegaran ahí y que fueran parte esencial de las costumbres de estos pueblos—.

Es decir que, si bien hubo un contexto económico y político que posibilitó la presencia de instrumentos musicales europeos en México durante el siglo XIX, y con mayor abundancia a partir de la segunda mitad, existieron otras escalas de interacción identificadas a través de redes sociales, que a un nivel mucho más personal, quizá amistoso, familiar o de negocios, facilitó la creación de círculos con intereses comunes que fueron fundamentales en la transmisión de información y la

apertura de espacios para colocar estos objetos en el mercado, y finalmente en su uso cotidiano.

Sin desapegarme de las nociones de espacio y tiempo, así como de la multiplicidad de factores políticos, sociales, culturales y económicos que posibilitaron la incorporación de estas prácticas musicales, fue de interés para la investigación vincular lo anterior con lo que Diego Olstein determina como las cuatro principales estrategias para pensar la historia global: comparar, conectar, conceptualizar y contextualizar.<sup>58</sup>

Específicamente, las estrategias de comparación y conexión permitieron identificar y relacionar semejanzas o diferencias entre dos o más unidades de estudio con propósitos analíticos o descriptivos. Dichas unidades no tienen que ser sistemas delimitados por fronteras o comunidades cerradas, sino elementos representativos de la sociedad que formó parte de aquellos procesos y que se identifican en órdenes micro o macrohistóricos.

Asimismo, esta investigación ha destacado los puntos de interconexión que son propios de este tipo de intercambios culturales y musicales, y en los que intervienen personajes que van más allá de la sociedad musical predominante, que regularmente se conforma por constructores, músicos y escuchas. Es decir que, tanto de manera local como regional hubo conexiones en las que estuvieron involucrados agentes musicales y comerciales que facilitaron los insumos a pequeñas, medianas y grandes escalas, y que hasta el momento se han visto opacadas por estudios en los que primordialmente se habla de grandes compositores, salas de concierto, usuarios o casas de venta de gran alcance. Todos ellos podrían conformar las unidades mencionadas.

Por lo anterior, fue útil pormenorizar en varias reflexiones del historiador Kenneth Pomeranz sobre identificar los vínculos entre lo social y lo global,<sup>59</sup> pues el autor insiste en cuestionar la primacía de las unidades convencionales y la dependencia que existe para explicar problemas a través de unidades continentales o "civilizacionales". Indica que, por el contrario, es posible observar las conexiones

---

<sup>58</sup> Olstein, "Pensar la historia globalmente: la teoría puesta en práctica", 2019, pp. 41-77.

<sup>59</sup> Pomeranz, "Social History and World History: from Daily Life to Patterns of Change", 2007, pp. 69-98.

y hacer comparaciones entre regiones o partes de estas regiones.<sup>60</sup> Por ejemplo, partir del estudio de las casas fabricantes más reconocidas, explorar las maneras en las que llevaban a cabo el comercio a través de la publicidad (es decir si se valían de agentes locales o internacionales que se encargaban de colocar sus productos fuera del espacio de consumo inmediato), analizar de qué manera aprovecharon estos productores a los músicos y las orquestas que cada vez proliferaban más en todo el mundo para dar a conocer sus productos, constituye una base con la cual dialogar para construir tales relaciones.

Lo anterior convivió con el crecimiento y la transformación de organizaciones a gran escala de diversos tipos, y para ello, es de especial interés para este trabajo mencionar lo que Pomeranz identifica como las manifestaciones de la protoindustrialización (que comenzó con estudios de Europa, pero que finalmente examinó muchos otros lugares también), con énfasis en cómo la vida de los artesanos cambió por la creciente penetración de redes mercantiles de larga distancia para suministrar sus insumos y comercializar su producción.<sup>61</sup> En este sentido, los insumos musicales fabricados de manera artesanal y parcialmente mecánica que poco a poco se incorporaron a un mercado de consumo estable, y que finalmente se industrializaron para ser exportados a México, son un ejemplo muy significativo.

Como se ha mencionado, este país no fue productor de muchos de los instrumentos que se emplearon desde principios del siglo XIX, por lo que cientos de miles de estos objetos entraron al país para abastecer a los ensambles locales, los regionales o los nacionales, los cuales en el transcurso de los años cobraron más importancia y se convirtieron en un elemento indispensable, incluso identitario, para interpretar cualquier estilo musical. Esto demuestra que las transferencias de información asociadas con la cultura musical estuvieron presentes en cada rincón del país.

Sin embargo, y como menciona el autor, tampoco se debe renunciar necesariamente al nivel más abstracto y ambicioso de generalización, o a las

---

<sup>60</sup> *Ibíd.*, p. 71.

<sup>61</sup> *Ibíd.*, pp. 79-80.

afirmaciones de que ciertos procesos transformaron sociedades enteras, que comúnmente son representadas por las grandes narrativas. Por ejemplo, el fenómeno de una escala creciente de organización en el período moderno temprano es en sí mismo digno de estudio, en parte porque aparece en muchas sociedades muy diferentes.<sup>62</sup>

Finalmente, también se ha reflexionado en torno a lo que Gabriela de Lima Grecco y Sven Schuster discuten sobre “decolonizar” la historia, de manera que sea posible establecer un dialogo incluyente que problematice las preguntas con base en la experiencia de las múltiples realidades que en el país se suscitaban, aun cuando, por supuesto, no sea posible recuperar todas.<sup>63</sup> En este caso, situar la mirada en lo que sucedió en la Ciudad de México e investigar lo que a la par, o posteriormente, sucedió en una escala mayor, hizo posible identificar las conexiones que se dieron en el país a través de los mil ochocientos, la influencia de las redes, las tendencias de comercio regionales y la manera en la que el comercio instrumental se convirtió en una industria a gran escala.

## PROPUESTA METODOLÓGICA

Para construir la investigación se analizaron fuentes primarias contenidas en hemerografía publicada desde la primera mitad del siglo XIX, con el fin de conocer el tipo de instrumentos en venta, los cambios en las tradiciones comerciales a través del tiempo, los personajes involucrados y la retórica empleada para invitar al público a la compra y disfrute de la mercancía. La información recabada a través de avisos y noticias se encontró, principalmente, en diarios como *El Siglo Diez y Nueve*, *El Monitor Republicano*, *El Correo del Comercio*, *El Mundo Ilustrado*, *El Imparcial* y *El Alacrán*.

Así también, los proveedores de instrumentos musicales y de otra mercancía —ya fueran de partituras, libros o accesorios— se anunciaron bajo el nombre de

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>63</sup> Lima Grecco y Schuster, “Decolonizing Global History? A Latin American Perspective”, 2020, pp. 427-430.

“Repertorios de música”, con la finalidad de distinguirse como establecimientos especializados,<sup>64</sup> pero también en mercerías, ferreterías o casas mercantiles que importaban objetos de diversa índole del extranjero. Por esta razón, se revisaron almanaques, directorios comerciales nacionales, estatales, así como catálogos de instrumentos musicales para reconocer qué tipo de objetos se vendían y quiénes encabezaban aquellos comercios. Entre los principales se encuentran el *Anuario Mexicano* de 1886, el *Directorio General de los Estados de la República Mexicana* de 1895, la *Guía descriptiva de la República Mexicana* de 1899, el catálogo de la fábrica de Pierre Gautrot denominado *Catalogue des Instruments de Musique de la Manufacture Générale de Gautrot Ainé*, 1865, o el *Primer Gran Catálogo de A. Wagner y Levien*, publicado en 1895.

Como se ha referido, es probable que los grupos de élite que crearon las principales entidades filarmónicas y de enseñanza participaran en la configuración de redes interesadas en la introducción instrumentos musicales a México. Quizá, aquellos actores estuvieron en contacto directo con otras esferas en el extranjero, conformadas, por ejemplo, por fabricantes, intermediarios, negociantes y mercados que comenzaban a buscar espacios para vender sus productos. Por lo tanto, se revisaron documentos de instituciones como el Conservatorio Nacional de Música y otras academias en el Archivo General de la Nación para identificar personajes involucrados con nuevas adquisiciones, así como para conocer las materias impartidas y el tipo de instrumentos que se enseñaban.

También, en la investigación se analiza que los instrumentos de los fabricantes de mayor relevancia a nivel mundial llegaron a varias regiones de México, como Steinway & Sons, Érard, Pleyel, C. Bechstein, Gautrot, Besson, entre muchos otros. Estos constructores se valían de catálogos ilustrados para dar a conocer las cualidades y costos de sus productos y, generalmente, los distribuían a través de intermediarios locales de los países compradores. A la vez, estos negociantes ostentaban ser los legítimos distribuidores de aquellas marcas

---

<sup>64</sup> Los comercios más renombrados, como *H. Nagel y Sucesores* o *Wagner y Levien, Sucesores*, acaparaban la atención del público al reiterar sus nombres en todas las páginas de diversas publicaciones, anunciándose como “vendedores de instrumentos y almacenes de pianos”, lo cual es muestra de su prestigio y popularidad.

reconocidas y, a través de catálogos o anuncios propios, daban a conocer la mercancía.

Específicamente, se conoce que la renombrada compañía 'A. Wagner y Levien' tuvo este tipo de relación comercial con la fábrica 'Gautrot' (París, Francia)<sup>65</sup>, hacia el último tercio del siglo XIX, por lo que el análisis comparativo de los catálogos de ambas empresas fue de suma relevancia para conocer, además de los productos, los modelos que se imitaron para asegurar el éxito de las ventas. No obstante, es importante precisar que estas publicaciones no eran distribuidas a todo público, sino a otros comercios o a otros agentes, por lo que, además de ser escasos, eran parte de una estrategia específica de venta que será analizada en esta investigación. Otros catálogos de fabricantes ubicados en Alemania, Bélgica o Estados Unidos han sido digitalizados o publicados, por lo que su análisis permitió conocer el tipo de objetos que comerciaban, sus costos y representatividad a nivel mundial, así como el vínculo que hubo entre algunos de los constructores, sus productos y su venta (más o menos popular) en la capital mexicana y otros Estados.

Como se ha señalado, Estados Unidos representó una fuerte competencia para los países europeos que vendían insumos musicales en México, sobre todo en las últimas dos décadas del siglo XIX y principios del XX. Dada la proximidad de ambos países y los bajos costos que implicó importar objetos por vía terrestre, la venta de pianos, órganos o instrumentos de viento —especialmente para bandas— fue cada vez mayor. Esta información se publicó en diarios de amplia circulación en ciudades como Nueva York y Chicago que, además de anunciar productos, publicaban noticias relevantes en torno a la vida musical de la época y publicitaban a los agentes más importantes en ambos países. Especialmente se revisó la revista *Music Trade Review*, la cual fue una de las de mayor popularidad.

Además, los libros de ventas de las fábricas Érard y Pleyel fueron fundamentales para conocer con detalle la cantidad de pianos construidos para compradores radicados en México durante los mil ochocientos y evaluar quiénes

---

<sup>65</sup> Gautrot, *Catalogue des Instruments de Musique de la Manufacture Générale de Gautrot Ainé*, 1865.



fueron los compradores más asiduos, así como los costos y la cantidad de teclados enviados al país. Estos registros fueron hechos para controlar la fabricación, venta y distribución de los instrumentos de cada empresa y no tenían el objetivo de ser consultados por el público en general, pero tras su digitalización y divulgación han resultado ser documentos invaluable para conocer qué tipo de pianos construían y con qué características, quienes se encargaban de construir cada parte, de ensamblarla y de dar los acabados finales, a quién eran enviados y cuánto costaban, así como características particulares que consideraban importantes para cada instrumento, como si tenían decoraciones, si iban embalados, si eran vendidos a intermediarios, entre otra información.

Finalmente, esta investigación contempló a los instrumentos musicales de la época que se estudia como fuentes primarias de información, por lo que sus cualidades tecnológicas y características formales se han incluido en algunos apartados. Asimismo, se entrevistó a especialistas en la fabricación y el comercio instrumental para complementar la información recabada en las fuentes escritas.

## **ESTRUCTURA DEL TRABAJO**

Conforme a los objetivos de la investigación, este escrito se ha organizado en cinco capítulos que indagan en el comercio instrumental desde el contexto internacional, la Ciudad de México y otras regiones del país a lo largo de la decimonovena centuria. En el primer capítulo, titulado “La industria de instrumentos musicales en Europa durante el siglo XIX” se analiza el desarrollo de la fabricación instrumental en distintos espacios de Europa, fundamentalmente durante los primeros cincuenta años de los mil ochocientos, pero con algunas reminiscencias del siglo XVIII que son útiles para comprender el desarrollo del problema de estudio.

También se exponen los cambios sociales y culturales que originó la Revolución Industrial en el ámbito de la construcción de instrumentos, especialmente en la industria del piano, de los instrumentos de viento y de los de cuerda frotada, para después culminar con un breve análisis de las transformaciones que tuvo la figura del constructor, pues en muchas ocasiones también tomó el papel de promotor y comerciante ante los cambios que se

suscitaban en el moderno mercado musical. Este contexto se imbricó con acontecimientos que fomentaron el consumo, como la creación de espacios públicos y privados, la participación de empresarios, compositores e intérpretes que promovieron el uso de ciertos objetos, así como las características de las nuevas formas de comercialización que nacieron desde inicios de aquel siglo. Por último se identificaron las cualidades de las principales casas fabricantes que tuvieron relación con México.

El segundo capítulo, “La construcción de instrumentos y el comercio musical en la Ciudad de México durante el Virreinato y la primera mitad del siglo XIX” comienza a problematizar el caso de la importación de instrumentos en el país a partir de presentar precedentes generales desde una época temprana de la historia, para después analizar el trayecto del comercio instrumental hacia los inicios de los mil ochocientos. En adelante se analiza la conformación de los primeros establecimientos dedicados a la venta de instrumentos musicales provenientes del extranjero, así como los personajes que conformaron las redes que hicieron posible su entrada al país, sus cualidades y las repercusiones de su participación en la conformación de una industria musical decimonónica en ciernes. Finalmente se analizan los casos de dos empresarios provenientes de Francia que marcaron una nueva dinámica en los mecanismos de venta desde la capital mexicana, así como los instrumentos que ofrecían y la manera en la que los dieron a conocer a la población.

El tercer capítulo profundiza en el origen y la trayectoria de dos de los negocios más importantes en la historia del comercio musical en México en esta centuria: los Repertorios “A. Wagner & Levien” y “H. Nagel y Cía.”. Aquí se expondrá quienes fueron sus fundadores, qué los motivó a dedicarse a la venta de insumos musicales, qué características tuvieron sus establecimientos desde sus inicios y qué estrategias emplearon para lograr colocarse entre las empresas más importantes del país (no sólo en el mercado musical sino en el ámbito de consumo general). También se analizan los tipos de instrumentos que comercializaron y la manera en la que construyeron una vasta red comercial entre las élites, los compositores e intérpretes más populares y otros personajes relevantes durante su trayecto.

Finalmente, se describen las características del primer catálogo de ventas de “A. Wagner y Levien Sucs.” en un ejercicio comparativo con otro conocido catálogo de la fábrica “Gautrot Ainé”, con el objetivo de profundizar en el tipo de artefactos que vendían hacia finales del siglo y valorar la manera en la que el Repertorio de México desarrolló este eficaz mecanismo de venta con base en lo que la fábrica francesa había publicado.

A la par del nacimiento de aquellos renombrados Repertorios surgieron otros establecimientos y comerciantes con aspiraciones distintas que también introdujeron instrumentos musicales a todo el país y que compitieron afanosamente por un lugar en la pujante industria musical de México. En el capítulo cuarto, “Repertorios, talleres y establecimientos de instrumentos musicales durante el porfiriato” se estudian algunos de estos negocios, así como quiénes estuvieron a su cargo, qué comercializaron, cuáles fueron sus estrategias y qué impacto tuvo su presencia en la escena musical-instrumental mexicana. Este capítulo se ha desarrollado dentro de los periodos de gobierno del presidente Porfirio Díaz Mori (1876-1910), un momento en el que el país experimentó profundos cambios sociales, políticos y culturales que abrieron nuevos caminos para México en el mercado internacional.

Fundamentalmente, los capítulos segundo, tercero y cuarto explican lo que ocurrió en la capital del país por razones que se explican en la investigación, pero hacia finales de siglo, la ya formada y reconocida industria musical se había expandido por todo el territorio nacional. Por lo anterior, en el quinto capítulo, “La diversidad comercial de instrumentos musicales en la República Mexicana (1870-1910)” se exploran, por regiones, los comercios, los comerciantes, los instrumentos, los agentes y las redes que introdujeron o vendieron los instrumentos musicales extranjeros de moda. Esto permite valorar el auge que para el momento había alcanzado el consumo musical en el país, el cual fue posible gracias a los cimientos que los primeros almacenes y Repertorios de música habían forjado.

## **CAPÍTULO I. LA INDUSTRIA DE INSTRUMENTOS MUSICALES EN EUROPA DURANTE EL SIGLO XIX.**

Pensemos en un tiempo en el que para escuchar música sólo existía la voz, los instrumentos musicales y los objetos sonoros que cada persona o comunidad empleaba para expresarse. En los últimos siglos, sobre todo en las regiones urbanas y algunas rurales, para la mayoría de la gente que gustaba de tocar aquellos artefactos y que no pertenecía al ensamble de una iglesia, a un conjunto comunitario o la milicia era necesario ir al taller del constructor de instrumentos más cercano, ver lo que ofrecía o acordar con él algún diseño que fuera con el gusto y las posibilidades de quien lo quería comprar. Aquel fabricante había aprendido su oficio por las enseñanzas de su familia y contaba con la experiencia para saber qué tipo de materiales, generalmente locales, podían dar un buen sonido. Con sus manos y con la ayuda de herramientas diseñadas por él mismo y sus colaboradores (generalmente consanguíneos) había formado un taller en el que elaboraba instrumentos con madera, metal, piel, intestinos animales, barnices y tinturas. Su especial afecto por la música y por darle a cada objeto un sonido particular hacía de cada una de sus invenciones una obra única.

Al paso del tiempo, los miembros de aquel espacio de fabricación y experimentación familiar vieron que a su comunidad comenzaban a llegar instrumentos extranjeros que empezaron a competir con los que ellos construían, aunque no perdieron a sus clientes más asiduos. Estos artefactos nuevos eran muy parecidos uno de otro, más elaborados, muy bien acabados y generalmente más costosos que los que el taller ofrecía; las personas que los vendían también traían con ellos papeles de música y noticias sobre lo populares que eran en las grandes ciudades. Sus complicadas formas y sonidos no se parecían en nada a lo que la gente de la pequeña localidad hubiera visto, así que causaron sorpresa y suscitaron el interés por conocer más sobre quiénes los construían. Se sabía que muchos venían de grandes fábricas y habían viajado por mar y tierra para llegar al destino, lo que aumentaba su precio y también su valor.

Como nunca, la gente local vio desfilar aquellas invenciones que proclamaban ser el culmen de la 'tecnología' y la modernidad', y poco a poco se

adoptaron para tocar estilos nuevos y tradicionales. Al mismo tiempo nació una nueva conciencia colectiva acerca de la música como una forma de expresión que los hacía sentir parte de un mundo cambiante, moderno, al que todos podían pertenecer. Esta historia es muchas a la vez, en tiempos y espacios lejanos pero similares en circunstancias, en los que la audición y la creación de objetos sonoros tuvieron un papel protagónico para la convivencia social. También, significa el cambio veloz o acompasado de lo que se vivió en el transcurso de los últimos siglos y que integró nuevas formas de producción instrumental (relacionadas con la construcción en serie a gran escala para un consumo transnacional) con tradiciones artesanales arraigadas, de lo cual se trata este capítulo.

En primer lugar, una de las reflexiones que debe acompañar el curso de este apartado es la convivencia de prácticas y tradiciones, mas no la imposición abrupta de nuevos artefactos en las muy distintas dinámicas sociales que emplearon los instrumentos de moda; los cambios fueron paulatinos. De hecho, hubo ciertos instrumentos que siguieron gozando de una gran popularidad y que también participaron en la formación o transformación de espacios de interpretación, generalmente apoyados por grupos de élite y de poder que fomentaron su uso. Tal es el caso de la iglesia y el órgano tubular, los ejércitos militares y las percusiones o los alientos<sup>66</sup>, los espacios privados y los instrumentos de viento, punteados, rasgados o frotados, o las comunidades que usaban artefactos elaborados por ellas mismas durante ceremonias, rituales o festividades<sup>67</sup>. Pero en lo que concierne a este estudio, son de especial relevancia los artefactos que nacieron de un verdadero furor por inventar nuevos objetos sonoros y cuya popularidad encontró coyuntura con un nuevo orden social enfocado al consumo, sobre todo durante el siglo XIX.

Una gran cantidad de estudios que abordan el origen de los instrumentos de los que se hablará en esta investigación —a excepción del piano y el órgano— ha explicado su desarrollo a partir de las transformaciones de la orquesta moderna en

---

<sup>66</sup> En lo subsecuente, la noción 'alientos' se usará como sinónimo de instrumentos de viento de madera o de viento de metal.

<sup>67</sup> La descripción de estos instrumentos sobrepasa las posibilidades de esta investigación dada su diversidad, pues cada individuo o grupo creó artefactos con cualidades formales y acústicas particulares en función de lo que entendieron por música y sonido.

Europa y en los Estados Unidos. Esto imperó durante muchos años debido a la idea de que aquellos territorios, autoreferenciados como el ‘Occidente’, habían sido el culmen de la invención instrumental. A la par se colmaron páginas acerca de cómo los grandes inventores, generalmente ubicados en la “Europa mediterránea”, “la central” e “Inglaterra” habían concebido por sí mismos, en tanto herederos de saberes técnicos y musicales, las más avanzadas maneras de hacer eficiente el uso de estos artefactos ante las demandas de la modernidad, y con sus aportaciones habían “cambiado el curso” de la historia de la música.<sup>68</sup>

Asimismo, buena parte de las investigaciones sobre temas generales de música publicadas durante el siglo XX partieron de la figura del Estado-nación o los nacionalismos para explicar sus aportaciones a la música en tanto formadora de identidades colectivas, desde fronteras concretas o en proceso de formación, y cuyos discursos sirvieron para fortalecer una suerte de supremacía intelectual con límites territoriales, culturales y sociales bien definidos.<sup>69</sup> Pero recientes investigaciones que se han sumado a aquellas claras apologías eurocentristas, han demostrado desde la globalidad, los estudios subalternos, la decolonización o la alteridad occidente/no-occidente, que en el desarrollo de los artefactos musicales tan populares durante el siglo XIX hubo complejas dinámicas de intercambio interregional, sin dejar de mirar la influencia de los sistemas de poder locales, la industrialización, los privilegios de invención y la mediatización que promovieron su aceptación y uso.<sup>70</sup>

Si bien es cierto que las regiones productoras que se analizarán formaron parte principalmente de la Europa continental y de Gran Bretaña, éstas mantuvieron relaciones con todo el mundo siglos antes del periodo que se aborda, y compartieron conocimientos y destrezas con comunidades de distintas latitudes. También es

---

<sup>68</sup> Algunos ejemplos son: Coerne, *The Evolution of Modern Orchestration*, 1908; Russano, *Concise History of Western Music*, 2006; Griffiths, *A Concise History of Western Music*, 2009, y Schlesinger, *Modern Orchestral Instruments (History, Structure, Capabilities): A Practical Illustrated Handbook (Classic Reprint)*, 2018.

<sup>69</sup> Warf, “Nationalism, Cosmopolitanism, and Geographical Imaginations”, 2012, pp. 271-292.

<sup>70</sup> Algunas referencias se encuentran en: Born and Hesmondhalgh (eds.), *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, 2000; Deschênes, “The Interest of Westerners in Non-Western Music”, *The World of Music. Readings in Ethnomusicology*, vol. 52, no. 1/3, 2010, pp. 69-79. <<https://www.jstor.org/stable/41700025>> [Consulta: 9 de diciembre de 2023].

indiscutible que desde la segunda mitad del siglo XVIII y primeras décadas del XIX ocurrieron grandes cambios que invariablemente afectaron la forma de entender al ser humano como un individuo dotado de razón, a sus ideas de clase, a los sistemas políticos y económicos que sostuvieron las sociedades, así como a la manera de introyectar su identidad o de mostrarla a otros grupos a través de la música,<sup>71</sup> y que a partir de los giros sociales que nacieron del proceso conocido como “Revolución Industrial” o “capitalismo industrial”, aquellos territorios cambiaron inexorablemente.<sup>72</sup>

En los complejos procesos de desarrollo de los artefactos musicales, la ampliación de redes comerciales, la explotación de recursos naturales, las transformaciones en determinadas áreas de producción, y la inquietud por conocer la naturaleza del sonido abrió una ventana de posibilidades para la invención y la innovación que no tuvo precedentes. Asimismo, en una carrera colonialista en la que imperó el dominio de otros territorios con deseos expansionistas y de omnipotencia, algunos países impusieron su superioridad al conquistar o poblar otras comunidades que al paso del tiempo se convirtieron en centros de abastecimiento de materias primas o elaboradas, que coadyuvaron a las trayectorias de producción de mercancía, incluyendo la musical.<sup>73</sup>

En el ámbito instrumental, en aquel contexto de industria y colonización, se diseñaron máquinas y herramientas más precisas para distintos procedimientos que antes eran manufactureros; se incorporaron maderas más resistentes y durables

---

<sup>71</sup> Montagu, *The Industrial Revolution and Music*, 2018, p. 4; Illiano, *Instrumental Music and the Industrial Revolution*, 2010, pp. 3-52 y Weber, “Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770-1870”, 1977, pp. 5-22.

<sup>72</sup> Calduch, “La estructura económica internacional del siglo XIX”, 2006, p. 31.

<sup>73</sup> Actualmente, distintas colecciones y museos que conservan instrumentos musicales se han mostrado comprometidos con los estudios de proveniencia, es decir con conocer el origen los objetos y las culturas que los produjeron, así como la manera en la que llegaron a los recintos que los preservan actualmente. Lo anterior ha dado la oportunidad de discutir temas complejos como el colonialismo, la sustracción forzada de objetos de otras culturas para demostrar supremacía cultural y étnica, e incluso para hablar del impacto del racismo y la esclavitud en la fábrica instrumental. Véase: International Council of Museums (ICOM), “Museums work in close collaboration with the communities from which their collections originate as well as those they serve”, en *ICOM Code of Ethics for Museums*, 2017, pp. 32-34, <<https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-En-web.pdf>>. [Consulta: 27 de noviembre de 2023.], y United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), *Museum International. Return of Cultural Objects: The Athens Conference*, vol. LXI, no.1-2, 2009, 159 p. <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000183084>> [Consulta: 27 de noviembre de 2023.].

con cualidades específicas para las estructuras y los mecanismos; se hicieron láminas más delgadas para diseñar tubos de metal, lo cual permitió una mayor justeza sonora y distintas posibilidades de afinación; se introdujeron tornos que permitieron la fabricación en serie de cuerdas para los instrumentos frotados y pulsados, entre otros avances de los que se hablará en este capítulo, y que aunque parecen habituales en nuestra época fueron verdaderas proezas tecnológicas y musicales.

Al mismo tiempo, en la Europa de mediados del siglo XVIII, el crecimiento de una clase media deseosa de invertir en todos los ámbitos de la industria y de gozar de los placeres de la aristocracia dio paso a nuevas demandas materiales, a nuevos espacios de recreación, de comunicación y de entretenimiento, así como a la gestación de públicos consumistas, sobre todo en las zonas urbanas.<sup>74</sup> Nada de esto sucedió de manera simultánea ni de igual forma. En Gran Bretaña, en especial en Inglaterra, el concierto público —espacio propicio para el desarrollo musical e instrumental— fue anterior al de otros países europeos continentales; en Francia, las condiciones políticas agrestes anteriores y posteriores a la Revolución de 1789 no tuvieron un impacto inmediato en el ámbito musical del continente, como sucedió hasta el primer tercio del siglo XIX; antes de que Alemania se convirtiera en un territorio unificado, era un conjunto de pequeños estados y ciudades libres, todos separados de sus vecinos, con privilegios y restricciones particulares pero dependientes de un sistema feudal; España, especialmente Madrid, todavía se encontraba bajo el régimen de una corona que coexistía con los virreinos de ultramar, mientras que el puerto de Barcelona gozaba de cierta independencia política y comercial.<sup>75</sup>

En este inquieto e intrincado contexto surgió una nueva estructura social y cultural delineada por ideales políticos, sistemas económicos, nuevos patrones de consumo, formas de aprendizaje, avances científicos, mecanismos de divulgación, recintos de entretenimiento y agrupaciones musicales que dieron espacio a los nuevos artefactos, por una parte, como emblema del dominio tecnológico de la

---

<sup>74</sup> Trentmann, *Empire of things*, 2016, pp. 93-94.

<sup>75</sup> Rebatet, *Une histoire de la musique*, 2011, pp. 311-333; Borràs, “Fabricació i venda d’instruments a Barcelona entre 1792 i 1850 segons El Diario de Barcelona”, 2019, pp. 45-47.



época, y por otra como ejemplo de un mundo cada vez más comunicado. Incluso el desarrollo de la escucha, como experiencia estético-sonora articulada con la creación instrumental, estuvo invariablemente vinculada con cambios económicos, sociales y políticos, y de la noción del ‘otro’ como fuente de inspiración o de competencia. Por esta razón, conviene hacer un breve repaso acerca de las sociedades que dieron origen a los instrumentos en cuestión bajo el esquema de una Europa cosmopolita, pero también colonialista y convulsa.

### I.1 El desarrollo de la factura instrumental en los espacios culturales y sociales de Europa (1750-1890)

En el contexto geopolítico “occidental europeo”, por lo menos hasta las últimas dos décadas del siglo XVIII, la Corte, la Iglesia y en menor medida la milicia, fueron los principales espacios para la interpretación musical que involucró la incorporación de invenciones instrumentales. Las orquestas cortesanas —en las que las audiencias eran los nobles, sus familias e invitados— estaban limitadas a pocos músicos e instrumentos, pero fueron suficientes para dar paso a la creación de importantes formas musicales y maneras de interpretación de las que se ha escrito copiosamente. Los músicos profesionales se ganaban la vida donde hubiera ensambles cortesanos o recintos religiosos, y aunque fueron comúnmente considerados como sirvientes, podían escribir y tocar por una retribución económica. Quizá la excepción fue Inglaterra, debido a que la falta de estos conjuntos hizo que los músicos profesionales se vieran obligados a organizar sus propios conciertos si querían subsistir.<sup>76</sup>

En relación con las Cortes, algunas de las funciones de la música estaban supeditadas a un consumo ostentoso que demostrara la riqueza del príncipe y sus posibilidades para mantener un ensamble; también, los conjuntos instrumentales o las voces animaban los cotilleos y permitían mantener conversaciones sin que los convidados conocieran los detalles. Cuando los príncipes y cortesanos eran

---

<sup>76</sup> Bloom, “The public for orchestral music in the nineteenth century”, 2000, p. 253, y Montagu, *The Industrial Revolution and Music*, 2018, pp. 2-7.

verdaderos amantes de la música tocaban y componían para sus propias orquestas, aunque no era lo común.

Durante la mayor parte del siglo XVIII, la población de los territorios europeos apenas contaba con lo indispensable para su subsistencia y no existía la posibilidad de acceder al mercado de los productos culturales. Sólo algunos podían escuchar música fuera de la iglesia o de los convites de la nobleza, tomando en cuenta, evidentemente, que las expresiones musicales y bailables propias de cada región siempre existieron. La única forma de interpretar música para un grupo que pagaba por asistir fue a través de la ópera, pero por lo menos durante todo el Barroco (ca. 1600-1750) ésta era tan cara que estaba fuera del alcance de la mayoría; poner óperas en escena era posible sólo si el público compraba entradas para asistir a las representaciones.<sup>77</sup>

Si embargo, pocas décadas después hubo un cambio social de suma importancia que transformó profundamente las prácticas musicales, sus valores y su diseminación: el ascenso de la burguesía. Esto se debió, sobre todo, a que después de las guerras napoleónicas de principios del XIX fue posible sanear y dar estabilidad a los capitales económicos, por lo que bajaron los costos de los insumos básicos y los servicios. Al tener que preocuparse menos por crisis generales, parte de la población que se reconocería como clase media logró un crecimiento estándar de vida.<sup>78</sup> Las familias burguesas comenzaron a vivir desde entonces con un estilo que se asemejaba al de la nobleza, sobre todo en las grandes capitales europeas, como París, Londres y Viena.<sup>79</sup>

Asimismo, el crecimiento de capital y de los imperios económicos de los hombres de negocios alcanzó tal auge que ya no sólo actuaban como agentes para la monarquía y la aristocracia, sino como emprendedores independientes. Aquellos dedicados a profesiones liberales comenzaron a construir nuevos y poderosos

---

<sup>77</sup> Fischer, *La música en el siglo XIX*, 2018, p. 204.

<sup>78</sup> En realidad no existió una sola clase media, pero en particular se ha observado que una “alta clase media” se convirtió en una segunda élite por debajo de la aristocracia. Esta tenía un elevado estatus social por el poder de controlar varias áreas de la sociedad; no era aristocracia pero tenía prestigio y privilegios comparados con los de la nobleza. La adquisición de un título dejó de ser la única manera de tener un estatus de élite. Weber, *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna, between 1830 and 1848*, 2016, pp. 6-7.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 9.

roles, así como a acumular riqueza y propiedades que los convirtieron en parte de la élite.<sup>80</sup> Así nació una nueva atmósfera social entre la clase media y la aristocracia, las cuales se interesaron cada vez más en asistir a salas de conciertos, a consumir asiduamente música impresa, instrumentos musicales y periódicos, a apoyar de manera apasionada a intérpretes y estilos de música, así como a usar todo esto como símbolo de progreso y modernidad.<sup>81</sup>

El número de conciertos proliferó en toda Europa; hubo una expansión sin precedentes de la prensa, la industria del libro, las guías de viaje, los escritos satíricos, las memorias o los panfletos de la vida citadina. Es especial, París, Londres y Viena, como las capitales europeas más importantes de Europa, entraron en una carrera de competencia por darle vida a estas manifestaciones y eventualmente definieron las funciones ideales de la vida de una ciudad-capital. En aquellos contextos, el concierto, como sucedió con otras manifestaciones artísticas, se convirtió en mercancía. Pagar por la entrada a un espectáculo comenzó a ser cada vez más común, y los espacios que alguna vez fueron exclusivos de las élites aristocráticas se abrieron a la mayoría.<sup>82</sup> En este sentido, la función social de la música cambió, ya que aquellos públicos nacientes, ávidos de escuchar y participar en las representaciones comenzaron a congregarse por el simple placer de oír las obras de su tiempo.

La música se volvió entonces en “objeto de libre elección y de inclinaciones cambiantes”; de esto nació una “nueva opinión pública” que fue guiada por el gusto y que se manifestó a través de “juicios libres de trabas” en los que todos podían “aducir competencia”.<sup>83</sup> El público se convirtió en interlocutor, representante y portavoz de lo que ocurría en aquellos escenarios. Eventualmente, las composiciones, así como las herramientas para su interpretación —como fue el caso de los instrumentos musicales y la música impresa— comenzaron a ser

---

<sup>80</sup> *Ídem.*

<sup>81</sup> *Ibid.*, pp. 40-42.

<sup>82</sup> Por ejemplo, en 1781 se construyó en Leipzig la sala de conciertos *Gewandhaus*, y en los 50 o 60 años siguientes la mayoría de las grandes ciudades europeas construyeron recintos de tamaño e importancia similares, específicamente para dichos eventos. Fischer, *La música en el siglo XIX*, 2018, p. 204; Montagu, *The Industrial Revolution and Music*, 2018, p. 4, y Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, 2018, pp. 75-77.

<sup>83</sup> Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, 2018, p. 77.

producidos para un mercado amplio, y en su nueva condición de mercancía prometieron ser cada vez más accesibles.<sup>84</sup>

Como se ha mencionado, antes del cambio de siglo, los intérpretes tuvieron pocas posibilidades de controlar las instituciones y las actividades en las que participaban. Los roles sociales del amateur y el profesional no estaban claramente definidos; muchos músicos tenían varios trabajos, otros dependían del patronazgo de familias acaudaladas y trabajaban únicamente para sus empleadores. Pero durante la expansión del concierto público durante la primera mitad del siglo XIX, los músicos se convirtieron en operadores independientes en el mercado comercial, y en consecuencia tuvieron un papel en la vida musical parecido al de los emprendedores industriales y los del sector manufacturero. Desarrollaron nuevos métodos de manejo y promoción de conciertos y diversificaron las funciones de su profesión en áreas como la publicación, la enseñanza y la gestión de las salas de interpretación. En consecuencia, paulatinamente se afinó la distinción entre el músico profesional y el diletante.<sup>85</sup>

Desde el ascenso de aquella burguesía, el comercio de los productos culturales y la formación de un público consumidor subyacen dos categorías profusamente analizadas por Jürgen Habermas: el espacio público y el espacio privado, ya que al cambiar su función social (de “representación publicitaria” eclesiástica y aristocrática), la música se volvió del público general y se trasladó a sus espacios de convivencia, como los clubes, los salones privados e incluso las viviendas.<sup>86</sup> De hecho, el ir y venir de estos lugares, sobre todo de las ciudades, fomentó el desarrollo de una vida social “casual”.<sup>87</sup>

De forma paulatina, uno de los principales efectos de los nuevos conciertos públicos en la historia de los instrumentos fue la necesidad de hacerlos más audibles, lo cual se logró al robustecer los ensambles aumentando el número de artefactos de ciertas familias instrumentales, como en las secciones de cuerdas

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>85</sup> Weber, *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna, between 1830 and 1848*, 2016, pp. 43-45.

<sup>86</sup> Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, 2018, pp. 80-83.

<sup>87</sup> Weber, *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna, between 1830 and 1848*, 2016., p. 11.



frotadas o de vientos de madera, pero esto resultaba ser más costoso y poco lucrativo para los inversionistas debido a que debían contratarse más músicos.<sup>88</sup>

El cambio de los conciertos privados a los públicos también tuvo repercusiones en los músicos, en especial de los compositores. Siempre y cuando un compositor o *Kappelmeister*<sup>89</sup> produjera un concierto semanal (o cualquiera que fuera su período contractual), interpretara su propia música (o la tomara prestada de otros compositores), y fuera del agrado de algún Príncipe, su trabajo y su alimentación estaban asegurados. Pero cuando los ensambles privados empezaron a desaparecer, todo comenzó a depender de la opinión del público; por eso quizá existen tantas historias de lo rápido que podían escribir algunos compositores, pues tenían que hacerlo si querían sobrevivir de su oficio.<sup>90</sup>

Los solistas tuvieron ligeramente una mejor suerte. Además de tocar para su fiel público local, podían hacer giras por otras ciudades de Europa, bien con la esperanza de que su reputación les precediera lo suficiente como para que los locales les pagaran por tocar, o bien dando un concierto ellos mismos, con el anhelo de tener suficiente éxito para que luego los contrataran para conciertos locales. Los músicos de orquesta estaban sin duda en mejor situación, pues ante la proliferación de conciertos hubo más trabajo.<sup>91</sup>

Una de las propuestas actuales para reflexionar en torno al impacto de la producción instrumental con relación a la escucha ha sido estudiar la sinfonía, por ejemplo, a través de la obra de Ludwig van Beethoven, ya que se ha observado que en los territorios germanos, la generación que transitó entre el final del siglo XVIII y el comienzo del XIX —la del compositor austriaco— fue la primera en pensar en ‘Alemania’ como una aspiración política verdadera y no como una simple abstracción.<sup>92</sup> A diferencia de otras formas y estilos musicales, la sinfonía

---

<sup>88</sup> Borghetti, “Music and the Representation of Princely Power in the Fifteenth and Sixteenth Century”, en *Acta Musicologica*, vol. 80, no. 2, 2008, pp. 179-190; Dennis, “Sound and Domestic Space in Fifteenth- and Sixteenth Century Italy”, fall–winter 2008–2009, pp. 7-19.

<sup>89</sup> Vocablo alemán que se refiere al maestro de capilla o director de orquesta con reconocida experiencia que se encargaba de conformar y gestionar un ensamble.

<sup>90</sup> Montagu, *The Industrial Revolution and Music*, 2018, pp. 4-7.

<sup>91</sup> *Ídem*.

<sup>92</sup> Bonds, *La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven*, 2014, p. 22.

presentaba una síntesis de timbres heterogéneos sin solista: sus voces eran muchas, pero esencialmente iguales.<sup>93</sup> Esto implicó que haya sido fundamental como forma de expresión relacionada con el sentir de aquellas personas, pues se había establecido como el único género instrumental con la capacidad de reflejar los sentimientos de una gran comunidad, heterogénea pero unificada.

Después de la Revolución Francesa, los contemporáneos estaban preparados para escuchar una sinfonía como la manifestación sonora de un Estado ideal, de una sociedad en la que todas las voces mantuvieran sus propias identidades diferenciadas, lo cual contribuía a la armonía del conjunto. Esta forma de concebir la música reforzó la idea de que “la interpretación de sinfonías constituía una representación ritual de la comunidad, ya fuera la ciudadana, la regional, la nacional o la universal”.<sup>94</sup>

Hacia las dos últimas décadas del XVIII, la música instrumental todavía era sinónimo de un lenguaje de las emociones, pero por su propia naturaleza era intrínsecamente inferior al lenguaje de la razón; era un arte menor con capacidad para influir en las pasiones en buena medida vago e impreciso. Esta premisa se deconstruyó a finales de aquel siglo, lo que impulsó al público, en principio minoritario, a escuchar las sinfonías y la música instrumental en general de un modo esencialmente nuevo. Los oyentes se acercaban a esas obras considerándolas cada vez menos “una mera fuente de entretenimiento y cada vez más una fuente de verdad.”<sup>95</sup> Es decir que el significado musical surgía del acto de la escucha y, en consecuencia, estaría determinado tanto por el oyente como por la obra; ambos serían esenciales en la experiencia estética del siglo XIX.<sup>96</sup>

En los primeros decenios del siglo XIX las orquestas estables eran la excepción; la mayor parte de las interpretaciones estaban a cargo de conjuntos formados para cada ocasión.<sup>97</sup> Pero con el fortalecimiento de las sociedades

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, pp. 22-23.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>96</sup> *Ídem.*

<sup>97</sup> La *Philharmonic Society of London* se estableció en 1813; en París, los conciertos del *Conservatoire de Musique* de 1820 fueron la primera serie estable de interpretaciones orquestales públicas organizadas desde el periodo revolucionario, y la *Gesellschaft der Musikfreunde*, financiada con

filarmónicas y los conjuntos musicales, la música instrumental comenzó a valorarse como una forma de expresión legítima e incluso sublime. Hacia mediados del siglo, la sinfonía se convirtió en un 'género serio' que no enaltecía el virtuosismo individual; a través de sus múltiples voces instrumentales permitía la creación de texturas polifónicas y planteaba mayores exigencias tanto a los compositores como a los oyentes. Además, la sinfonía exigía orquestar con habilidad una amplia variedad de instrumentos, por lo que la mayoría de los músicos la escribían hasta haber demostrado el dominio de formas musicales menos demandantes.<sup>98</sup>

También, la institucionalización del concierto público en Europa estuvo ligada en gran medida al nacimiento y desarrollo de las sociedades filarmónicas. Junto con otras formas de convivencia de la clase media nació una nueva conciencia cultural-estética y nuevas prácticas musicales entre la burguesía en ascenso. Aquellas asociaciones desempeñaron un papel decisivo en una serie de acontecimientos que afectaron a la vida musical, como la transformación del repertorio, la formación de cánones o el desarrollo de nuevas formas de apropiación de la música.

A pesar de los cambios paulatinos en el consumo musical, la ópera seguía dominando el gusto del público, ya que la música vocal, como quiera que se manifestara, atraía más atención que cualquier forma de música instrumental. Sin embargo, en los años que siguieron al Congreso de Viena (1815),<sup>99</sup> con el impulso de la clase media creciente a la que le apasionaba la música y tenía recursos para gastar en ella, los territorios europeos estimularon la creación artística a pesar de

---

capital privado, inició una serie regular de conciertos hasta que en 1842 se fundó la Filarmónica de Viena. *Ibid.*, pp. 30-31.

<sup>98</sup> En cuanto a la escucha, es difícil expresar con plenitud la experiencia de un oyente debido a que es naturalmente subjetiva y existe una carencia de fuentes que permitan aproximarse a las vivencias individuales de la gente de aquella época. No obstante, la interpretación de las sinfonías beethovenianas comenzó a inundar los espacios en los que se interpretaban, lo cual se sabe a partir de crónicas, críticas, noticias, entre otras fuentes impresas. Estos testimonios también han permitido conocer la razón por la que la gente dejó de hablar en los conciertos, o por qué comenzaron a aplaudir sólo hasta que la obra hubiera terminado; cómo celebraban una obra que cumplía con sus expectativas y cómo reprobaban otra, o cómo y por qué cambió esto con el tiempo. En suma, dejan ver que la participación de la gente fue cada vez más activa y que algunas de las prácticas de la actualidad se originaron en estos contextos. *Ibid.*, pp. 25-27.

<sup>99</sup> Tanto los reinos e imperios de gran tamaño, como los de Austria, Prusia, Rusia, Inglaterra, Francia y España, o los ducados, estados y principados más pequeños, especialmente en las regiones italianas y germanas, promovieron la creación de espacios públicos y privados, la creación de academias y la organización de conciertos.

estar extenuados por las guerras y las negociaciones políticas. Se originó una fuerte expansión de la actividad musical tanto en el ámbito profesional, —en salas públicas de conciertos y teatros de ópera— como en el aficionado — representado por las casas particulares.<sup>100</sup>

En este sentido, el espacio privado también cambió y con él nacieron nuevas dinámicas sociales vinculadas con lo musical que fueron la cuna para el desarrollo de instrumentos específicos entre los cuales destaca el piano, como se verá más adelante. El caso de las viviendas de la clase media es especialmente representativo, ya que acuerdo con Jürgen Habermas, comenzó un proceso de privatización de los hogares que implicó, entre otras transformaciones, que las habitaciones de la familia se independizaran, lo cual resultó en el aislamiento de los miembros que antes compartían el mismo espacio. Así también, las fiestas celebradas en aquellas viviendas se convirtieron en “veladas de sociedad”, en las que los invitados (o personas privadas) se convirtieron en “público”. Dentro de los nuevos espacios nació un “apartamento completamente nuevo: el salón”, el cual simbolizaba una “línea fronteriza entre la esfera privada y la publicidad” dentro de la misma casa.<sup>101</sup>

Dentro de los salones, la transferencia de ideas y valores fue el mecanismo de sociabilidad más apremiante. En ellos se vio reflejada una selección autónoma de estilos musicales dada por la libertad de poseer mercancía diversa, burguesa, emancipada de otros núcleos sociales (generalmente aristocráticos) y producto de la participación de esta clase en el creciente tráfico comercial.<sup>102</sup> Poco a poco estos espacios se colmaron de objetos de moda provenientes de varias partes del mundo que reiteraban el ascenso del grupo burgués, y fueron la cuna de una gran cantidad de invenciones instrumentales que nacerían durante aquel siglo. La gente que asistía a las tertulias<sup>103</sup> comenzó a reunirse para conversar acerca de las últimas

---

<sup>100</sup> Fischer, *La música en el siglo XIX*, 2018, p. 45.

<sup>101</sup> Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, 2018,, pp. 82-83.

<sup>102</sup> *Ídem*.

<sup>103</sup> Reuniones que ocurrían en los salones y en donde la música funcionó como engrane de convivencia.



piezas musicales adaptadas para piano, guitarra, arpa, voz, instrumentos de viento de madera, instrumentos de cuerda frotada, entre otros.

A la par, hubo otro sector que también comenzó a cobrar fuerza y que merece ser mencionado en el desarrollo de la historia del siglo XIX: la edición musical. Se publicaron libros, revistas, periódicos especializados en música, métodos instrumentales o catálogos comerciales. Una de las manifestaciones más populares de esta nueva cultura impresa fue el *feuilleton* —diminutivo del vocablo francés *feuille*, que significa hoja de libro—, una columna con crónicas y comentarios polémicos que daban a conocer lo que “voces especializadas” tenían que decir sobre los acontecimientos más relevantes del momento, como estrenos de obras, opiniones sobre piezas o ensayos sobre cualquier tema concerniente a la vida musical.<sup>104</sup>

La demanda de los consumidores y el negocio de las publicaciones favorecía piezas para piano solo o para ensambles pequeños que lo incluían. En un principio, las editoriales declinaban composiciones orquestales, y si las publicaban, creían más práctico y redituable transcribirlas como reducciones para piano.<sup>105</sup> Algunos compositores tuvieron un estatus realmente profesional y la oportunidad de dedicar su tiempo a la composición, la interpretación, la enseñanza o la edición; ya no tenían que depender necesariamente de un sistema de benefactores que vinieran de la realeza como sucedió en siglos anteriores.<sup>106</sup> Sin embargo, en la mayor parte de los casos, el no tener un patrocinio convirtió la vida de los compositores en una difícil lucha por la sobrevivencia.

En consonancia con la visión decimonónica del artista maravilloso, sobrehumano y dotado de poderes misteriosos se dio especial importancia al virtuosismo, pues ya no se aceptaron los límites de la capacidad interpretativa de antes, y en parte esto fue posible gracias a las innovaciones instrumentales. Algunos de los músicos más destacados, tanto por su singular forma de ejecución como por haber trabajado en conjunto con fabricantes de instrumentos para mejorar sus cualidades mecánicas y sonoras fueron Niccolò Paganini (Génova, 1782; Niza,

---

<sup>104</sup> Fischer, *La música en el siglo XIX*, 2018, p. 45.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>106</sup> Houtchens, “Romantic composers respond to challenge and demand”, 2000, p. 171.



1840)<sup>107</sup>, Frédéric Chopin (Zelazowa Wola, 1810; París, 1849),<sup>108</sup> o el compositor y pianista húngaro Franz Liszt (Raiding, 1811; Bayreuth, 1886).<sup>109</sup> También, en Rusia surgieron personajes que exploraron el concierto, las sinfonías, los cuartetos, entre otras formas musicales que dieron espacio a las nuevas invenciones instrumentales y que contribuyeron a su diseminación más allá de sus fronteras.<sup>110</sup>

Varias ciudades europeas como Londres, París, Madrid, Barcelona, Hamburgo, Leipzig, Viena, San Petersburgo y Moscú se convirtieron en cunas de comercio para la venta de instrumentos musicales, la edición y la publicación de partituras y literatura asociada; fueron sedes de prestigiosos teatros, salas de conciertos, salones de música y cafés, en los cuales también comenzó a consolidarse la opinión pública. Sin embargo, la producción musical se encontraba centralizada y quienes tenían el poder político o financiero fueron los responsables de circular la música a través de fronteras y océanos. La facilidad de traslado que brindó el ferrocarril promovió el intercambio de información, de mercancía, de artistas y de espectáculos que buscaban nuevos públicos y nuevas propuestas musicales. Por esto, abordar el cosmopolitismo es tan fundamental como los nacionalismos, imperialismos y la expansión comercial.<sup>111</sup>

Ante la movilidad de ideas y de personas, las prácticas musicales asociadas a Europa ya no estaban restringidas o condicionadas a sus orígenes sociales, políticos y geográficos, a las Cortes o a la Iglesia, o a las narrativas culturales de

---

<sup>107</sup> Virtuoso del violín que también aprovechó la popularidad del piano para escribir una gran cantidad de obras que lo encumbraron en toda Europa. Dalhaus, *La música del siglo XIX*, 2014, pp. 218-220.

<sup>108</sup> Compositor y pianista polaco considerado como uno de los músicos más virtuosos de la época, y cuya vasta obra para piano fue escrita cuando este instrumento había alcanzado una capacidad sonora sin precedentes. De hecho, Chopin trabajó de cerca con la fábrica Pleyel (de la que se hablará más adelante) para mejorar el funcionamiento y las posibilidades sonoras del piano. Sus mazurcas, sonatas, valeses, baladas y nocturnos son un emblema de la música decimonónica. Rebatet, *Une histoire de la musique*, 1969, pp. 430-433.

<sup>109</sup> Liszt fue uno de los músicos más populares del siglo y sus interpretaciones fueron un verdadero espectáculo que atrajo la atención de toda Europa. Contribuyó a la historia de la música con un nuevo género de composición conocido como poema sinfónico que le dio reconocimiento mundial. *Ibid.*, pp. 436-440; Houtchens, "Romantic composers respond to challenge and demand", 2000, p. 176.

<sup>110</sup> Entre estos importantes artistas se encuentran Modest Mussorsky (Karevo, 1839; San Petersburgo, 1881), Piotr Illitch Tchaïkovsky (Kamsko-Votkinsk, 1840; San Petersburgo, 1893), Jean Sybelius (Hämeenlinna, 1865; Jävenpää, 1857), de origen finlandés, entre otros. Rebatet, *Une histoire de la musique*, 1969, pp. 671-708.

<sup>111</sup> Rina, "¿El siglo del nacionalismo? Vidas cosmopolitas en la Europa del Ochocientos", 2022, pp. 229-238.

pertenencia nacional, sino que adquirieron un significado independiente para un gran número de personas en diversos lugares. En ese contexto, el cosmopolitismo tomó fuerza, pues dio paso a que la producción musical trascendiera lo local e invitó a la reflexión crítica sobre la relación intrínseca de la música con lo regional o lo nacional, sino como una postura que debatía la propia noción de centralidad de las músicas europeas.

En el ámbito de la construcción, y a diferentes ritmos según cada región, poco a poco creció la libertad de movilidad dentro de los gremios o las pequeñas clases trabajadoras dedicadas a un oficio en particular. Tradicionalmente, la producción artesanal era muy parecida a un sistema gremial; si un padre era herrero era casi un hecho que sus descendientes también lo fueran, pero en pocas décadas su hijo podía elegir su propio oficio, y si tenía inclinaciones musicales, podía convertirse en músico, no sólo como un intérprete aficionado en sus tiempos libres sino como profesional.<sup>112</sup>

En consecuencia, aunque no inmediatamente, nacieron escuelas, academias y conservatorios de música en los que cualquier persona con talento podía recibir una formación y vivir de ella. Anteriormente, el aprendizaje musical formal ocurría en la iglesia o en grupos en los que había serias restricciones al acceso, como sucedió en Alemania. Por lo tanto, tras las transformaciones en el aprendizaje musical profesional y el número de músicos disponibles aumentó considerablemente en el siglo XIX.<sup>113</sup>

## I.2 La construcción artesanal de instrumentos frente a la industrialización.

Explicar por qué ciertos instrumentos musicales han cobrado popularidad en la sociedad de una época mientras que otros han quedado en el olvido —o se han convertido en simples experimentos— ha dependido de incontables factores. En ocasiones, su aceptación ha estado en función del contexto histórico o geográfico, de la manera de entender la música en dado momento, de la astucia y éxito de sus

---

<sup>112</sup> Montagu, *The Industrial Revolution and Music*, 2018, p. 8.

<sup>113</sup> Rodríguez, "Music education and social development", 2019, p. 125.

creadores para encontrar espacios para su interpretación o de la contribución de aquellos objetos a una nueva experiencia auditiva. También, la permanencia de ciertos ejemplares ha dependido de lo significativo que ha sido poseerlos, por ejemplo, si han sido símbolo de estatus, de poder o si han sido objetos de culto. Pero es una realidad que los artefactos musicales que tuvieron una enorme aceptación en múltiples territorios y que fueron adoptados por las sociedades del siglo XIX son resultado de una verdadera revolución técnica y sonora.

A un año del inicio de la Revolución Francesa (1790), bajo la dirección de François-Joseph Gossec, un grupo de cuatro mil coristas y una orquesta de trescientos músicos interpretó en el Campo Marte (París, Francia) el *Chant du 14 juillet* para inaugurar las fiestas patrióticas y celebrar, como voluntad colectiva, el cambio de régimen.<sup>114</sup> Aquel acontecimiento anunciaba el comienzo de un periodo en el que la música tendría un papel primordial como instrumento político y como un elemento de cohesión social, e inspiraría una compleja maquinaria intelectual que convirtió a Europa en uno de los centros más prolíficos de invención de instrumentos musicales producidos a gran escala. Particularmente, París, Londres y los Estados alemanes se convertirían en capitales culturales que combinarían antiguas maneras de construcción artesanales con otras industrializadas, darían paso a la creación de nuevos ensambles y espacios de convivencia e inspirarían la composición de nueva música.

Acerca de los procesos de producción, durante la segunda mitad del siglo XVIII se desencadenó una serie de transformaciones tecnológicas, económicas y sociales que en poco tiempo modificaron la vida de los habitantes de toda Europa y más adelante de todo el mundo, y a lo que la historia —especialmente económica— denominaría como Revolución Industrial (1740 y 1840).<sup>115</sup> El concepto más tradicional y cuestionado de aquel cisma afianzó la idea de que hubo una transición súbita en ciertos procesos productivos que reemplazaron métodos de fabricación artesanales por otros mecánicos, especialmente ante la aparición de máquinas textiles o de la máquina de vapor, y que estos inventos habían sido creados por

---

<sup>114</sup> Menéndez, *Historia de la ópera*, 2022, pp. 175-176.

<sup>115</sup> Ashton, *La Revolución Industrial*, 1995, p. 72.



genios, todos ingleses, que supieron aprovechar las condiciones de su época para incorporar las innovaciones en todos los sectores sociales. Sin embargo, otros territorios contribuyeron desde el principio a que estos avances técnicos industriales comenzaran, paulatinamente a complementar, más no sustituir, los sistemas de producción.<sup>116</sup>

En todo caso, la Revolución Industrial tuvo efectos importantes en la *industrialización*, es decir en cambios tecnológicos y económicos específicos, pero esto no fue lo único que provocó las profundas transformaciones de aquel largo periodo histórico. También hubo un aumento poblacional acelerado, migraciones del campo a las zonas industriales de los grandes centros urbanos, un protagonismo sin precedentes de la creciente clase burguesa y del proletariado obrero, un crecimiento progresivo de la educación temprana y un desarrollo pujante de las disciplinas científicas.<sup>117</sup> La dimensión de estos cambios a la luz de la historia se ha definido por etapas; la primera se caracterizó por una industrialización básica y una reforma agrícola; la segunda, por una marcada transición industrial y una expansión comercial, y la tercera por la consolidación de los procesos industriales a la par del multinacionalismo empresarial y financiero que apoyó el proteccionismo comercial.<sup>118</sup>

Explicar dichas etapas en relación con dinámicas de creación y adaptación tan particulares como las de la producción de instrumentos musicales es muy complejo, ya que cada invención y sus múltiples mejoras (o desaciertos) dependieron de circunstancias únicas, pero es posible identificar algunos factores que ciertamente influyeron en su producción y diseminación; por ejemplo, la posibilidad de acceder a otras formas de energía además de la humana y la animal, el incremento de las materias primas disponibles, la ampliación de los mercados y las mejoras en los medios de transporte. Sobre lo último, los medios tradicionales para el movimiento de personas y de mercancía anteriores a la industrialización eran las carreteras, la navegación fluvial y la marítima, pero hacia la segunda década del siglo XIX se sumó un nuevo medio que revolucionó las comunicaciones:

---

<sup>116</sup> Payarols, *La evolución económica de la civilización occidental*, 1970, pp. 261-262.

<sup>117</sup> Calduch, "La estructura económica internacional del siglo XIX", 2006, p. 31.

<sup>118</sup> *Ibid.*, pp. 33-36.

el ferrocarril. Gracias a él se conectaron rápidamente poblaciones apartadas o de difícil acceso, se redujeron los tiempos de traslado (que, en el caso del comercio, permitió recuperar la inversión en menos tiempo), y propició el surgimiento de una sociedad cosmopolita interesada por todo lo que sucedía a su alrededor.

En particular, Inglaterra y Francia representaban en aquel momento Estados fuertemente integrados y colonialistas que tuvieron un desarrollo poco equiparable con otros territorios en el periodo de la Revolución Industrial, pues ambos contaron con la posibilidad de acceder a un gran mercado de abastecimiento de materiales de distinta naturaleza y de fuerza de trabajo.<sup>119</sup> Esto propició el desarrollo de la producción en serie y con ella surgieron talleres en los que se invirtieron recursos económicos y humanos para mejorar las técnicas de pequeña y gran escala que se incrementaron a partir de los beneficios acumulados, dentro de un sistema que se tornaba formalmente capitalista.<sup>120</sup> Asimismo, la fuerte presencia de intermediarios entre productores y consumidores resultó en que las mercancías llegaran a poblaciones no productoras, ávidas por poseer los nuevos objetos e incorporarlos a la vida cotidiana. Pero aquellos personajes no hubieran podido alcanzar la importancia que tuvieron sin la dispersión de la información a través de medios impresos de naturaleza comercial,<sup>121</sup> como la prensa, los catálogos, los panfletos, entre otros.

Pero lo que sucedió en la península ibérica, especialmente en España, constituye un ejemplo muy claro de cómo el cultivo de las tradiciones de construcción vernácula manual-artesanal convivió con las propuestas innovadoras.<sup>122</sup> En Madrid y Barcelona, dos de las ciudades más influyentes en la fábrica instrumental, existieron núcleos sociales que determinaron las maneras de

---

<sup>119</sup> Soberanis Carrillo, "Catálogo de patentes de invención en México durante el siglo XIX (1840-1900). Ensayo de interpretación sobre el proceso de industrialización en el México decimonónico", 1989, p. 49.

<sup>120</sup> En correspondencia con lo que discute Jack Goody sobre el significado que se le ha dado al capitalismo en Europa en este primer periodo de la Revolución Industrial y los cambios que se suscitaron a nivel productivo, no es que aquel continente "tuviera una especial creatividad o capacidad de invención", sino que en muchas ocasiones representó logros "a los que habían contribuido varias regiones", pero definitivamente fue la cuna de acontecimientos excepcionales que influyeron en el "control extremo de la fuerza de trabajo, a la que se pagaba según los resultados". Goody, *Capitalismo y modernidad: el gran debate*, 2005, pp. 39-40.

<sup>121</sup> *Ídem*.

<sup>122</sup> Bordas, "Tradición e innovación en los instrumentos musicales", 2000, p. 202.

interpretación musical y que apoyaron el uso de ciertos artefactos en consonancia con sus creencias e identidades. Por ejemplo, la iglesia dio un gran impulso a las distintas escuelas de organería, pues el órgano tubular fue el instrumento por excelencia en el rito católico, aunque también apoyaron el uso de bajones, chirimías o monocordios, especialmente para acompañar la música vocal, que en otros ámbitos habían caído en desuso.<sup>123</sup>

En especial, los artífices de instrumentos musicales que se desarrollaron en España formaban parte de otros gremios, con excepción del de violeros o el de guitarreros; por ejemplo, el de organeros se encontraba dentro del de carpinteros, mientras el de instrumentos de viento-metal, dentro del de torneros. Sin embargo, la mayoría de los constructores de instrumentos, al estar dentro de los oficios manuales, eran considerados como de un estrato bajo en la estructura social; desde el siglo XVIII, a excepción de los organeros de la Capilla Real, no cobraban un sueldo, sino que percibían lo que vendían por las obras realizadas. Los constructores adscritos a aquellos gremios debían llevar a cabo estrictos exámenes reglamentados, sin lugar a interpretaciones, que resultó en que los instrumentos no se modificaran notablemente, en especial en el grupo de violeros, y que su actividad se anquilosara con respecto a otros territorios europeos.<sup>124</sup>

Asimismo, de acuerdo con Cristina Bordas, a partir de la segunda mitad de aquel siglo hubo cambios continuos que modificaron los sistemas de producción de instrumentos y que dieron paso a una mayor libertad creativa. De estas transformaciones destaca la construcción de guitarras, arpas, pianos y órganos, cuyo desarrollo fue apoyado por distintos sectores mercantiles o eclesiásticos.<sup>125</sup> A partir de 1760 el comercio musical se concentró en Madrid y Barcelona. En especial, la ubicación del puerto fue estratégica para que mantuviera un vínculo con ciudades de gran presencia comercial como Nápoles (centro de relaciones entre la cultura italiana y alemana), Marsella, Génova, Milán y París, lo cual propició el tránsito entre

---

<sup>123</sup> Para ahondar en el tema de la construcción instrumental y la interpretación musical en la España del siglo XVIII, véase: Bordas Ibáñez, “La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid, ca. 1770- ca. 1870”, 2005.

<sup>124</sup> Bordas, “Tradición e innovación en los instrumentos musicales”, 2000, p. 202.

<sup>125</sup> *Ídem*.

personas extranjeras relacionadas con la actividad musical y la fabricación instrumental, mientras que en la capital española se encontraba asentada la corte, existían más teatros y una relación más cercana con Londres por la vía del Atlántico.<sup>126</sup>

En estos territorios, la información sobre ventas de partituras e instrumentos constituyen documentos que revelan las transformaciones de las prácticas asociadas, en particular sobre la importancia de algunos artefactos sonoros. Las partituras para voces acompañadas con guitarra, clavecín o salterio cobraron gran importancia, mientras que los instrumentos solistas más populares fueron la guitarra (de cinco o seis órdenes), el salterio, la flauta, los instrumentos de arco como el violín, la viola o el bajo (también en duetos, tercetos o cuartetos), el clavecín, el fortepiano el órgano.

Son pocos los datos que se conocen sobre los constructores y la venta de instrumentos de viento, pero se sabe que se vendían para las músicas militares, especialmente los oboes, las flautas, los pífanos, los bajones, las trompas y los clarines.<sup>127</sup> Más adelante, durante el reinado de Carlos IV (1788-1808), la vida musical de la Casa Real cambió respecto al entorno, pues se aproximó a las modas de las casas nobles, las academias o los salones de aficionados de la nueva burguesía. En especial, los instrumentos de arco que durante mucho tiempo no experimentaron cambios, se transformaron para adoptar el estilo italiano que para ese momento ya imperaba en toda Europa.<sup>128</sup>

En cuanto a las regiones alemanas, la transición de la factura artesanal a la fábrica industrial también fue paulatina, pues mantenían tradiciones de construcción artesanales que no incorporaron la mecanización de procesos a la par de sus vecinos, pero cuya producción, ingenio y maneras de comercialización no tuvieron una importancia menor. Ambas maneras convivieron y respondieron a las prácticas de cada región, así como a sus particulares maneras de entender la música, la ciencia o la industria.

---

<sup>126</sup> Borràs, "Fabricació i venda d'instruments a Barcelona entre 1792 i 1850 segons El Diario de Barcelona", 2019, p. 46.

<sup>127</sup> Bordas, "Tradición e innovación en los instrumentos musicales", 2000, pp. 215-216.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 213.



La propagación de los instrumentos musicales en regiones próximas o remotas a las de los productores durante el siglo XIX no hubiera sido posible sin que se pusiera en marcha un complejo aparato comercial que asegurara su llegada en las mejores condiciones. Por supuesto, existieron distintas maneras en las que los artefactos llegaron a sus destinos, ya fuera a través de medios de transporte que trasladaban bienes en general o por medio de personas que los transportaban, sobre todo cuando era en cantidades pequeñas. Pero precisamente esta investigación se ocupa de lo que sucedió para que el traslado a gran escala fuera posible, ya que la producción de tal cantidad de instrumentos, sobre todo desde la segunda mitad de aquella centuria, necesitó de redes complejas que integraron el apoyo del gobierno, la participación de compañías privadas de transporte, acuerdos con agentes aduanales, un amplio conocimiento de los riesgos —como del contrabando—, la participación de agentes locales, pagos de diversos impuestos, entre otros.

Sobre el traslado de los instrumentos se han identificado tres vías principales: la terrestre, la fluvial y la marítima. En el caso de los países productores ubicados en la Europa continental o la Gran Bretaña, e incluso en países orientales como Rusia, la gran cantidad de ríos y canales navegables permitió trasladar los objetos a grandes distancias antes de que existiera la red ferroviaria que se consolidó a mediados de los mil ochocientos. Las fábricas y los transportistas conocían a la perfección las rutas más favorables pues las mismas que se usaban para trasladar cualquier tipo de mercancía. Sin embargo, al menos en la primera mitad del XIX, el comercio implicó definir zonas de embarco y desembarco a los que los receptores tuvieran acceso y desde ahí hacerse responsables de la llegada de los productos a su destino final.

En cuanto al comercio marítimo, el traslado de los instrumentos musicales demandaba que éstos estuvieran perfectamente embalados para sobrellevar el viaje y soportar los sinuosos caminos terrestres después del desembarco. El transporte de instrumentos voluminosos y con partes delicadas, como fueron los pianos, representaba un reto especial para los fabricantes, pues todos los

elementos, especialmente los mecánicos, debían mantenerse en su lugar, a menos que éstos se enviaran desensamblados (lo cual no sucedió con frecuencia).

Por ejemplo, algunos registros de la fábrica de pianos y arpas Érard reportan un costo extra por el embalaje en el que se resguardaban aquellos instrumentos para su traslado, pues arriesgar objetos de tan alta calidad hubiera representado serias pérdidas económicas tanto para los constructores como para los compradores, e incluso la devaluación de la reputación de la compañía. Sus libros de cuentas dan testimonio del alto costo de los contenedores, pues estaban hechos de maderas finas y resistentes.<sup>129</sup> Por otra parte, los fabricantes de otros instrumentos, como de viento de latón o de madera, enviaban los artefactos en cajas que contenían varios objetos de la misma naturaleza para aminorar los costos de traslado pues su tamaño lo permitía. Cada productor sabía que su mercancía debía pagar una determinada suma de impuestos aduanales que muchas veces se sumaba al costo que los agentes locales cobraban a los compradores.

Finalmente, antes de 1850, los instrumentos que cruzaban el océano se montaban en barcos de vapor que navegaban por canales, ríos y puertos; una vez que llegaban a tierra, el movimiento se hacía con carros tirados por caballos, bueyes o mulas. Pero pocos años más adelante los ferrocarriles empezaron a unir los territorios en Europa, Gran Bretaña y los Estados Unidos, por lo que el transporte de mercancías pesadas se hizo mucho más fácil. También, el crecimiento demográfico en esta época fue explosivo. La prosperidad creció y, a pesar de la continua pobreza, el ascenso paulatino de una próspera clase media y del mercado interno vieron un avance sin parangón, lo cual tuvo repercusiones en la adopción de ciertos instrumentos musicales a la vida cotidiana, como se verá más adelante.

---

<sup>129</sup> Véase: Mediátheque de la Philharmonie de Paris, *Archives Érard (1788-1983)*. <<https://archivesmusee.philharmoniedeparis.fr/pleyel/archives.html>>. [Consulta: 23 de octubre de 2021].

## I.2.1 Europa, sus instrumentos y la Revolución Industrial.

Antes de la Revolución Industrial, en lo que concierne a la fabricación de objetos — incluyendo los instrumentos de música y artefactos sonoros—, los conocimientos se transmitían hereditariamente o dentro de gremios amparados por las leyes, reglas y ordenanzas vigentes en cada época en función de cada oficio. No es que no hubiera inventores que actuaran por su cuenta, pero usualmente se consideraban un obstáculo para la solidaridad gremial, pues podían ser una amenaza que fomentaría la competencia desleal.<sup>130</sup> Generalmente, las restricciones de nuevas prácticas a los estrechos límites de un oficio y del espacio geográfico fueron las que definieron la productividad. Sin embargo, al menos en el continente europeo, esto comenzó a cambiar hacia el último tercio del siglo XVIII dentro de la escisión que paulatinamente provocaron las innovaciones industriales.

Algunos de los detonadores principales de aquellas transformaciones fueron las aportaciones de los inventores, quienes a través del registro de patentes lograron romper con las trabas impuestas por los gremios, es decir, con un orden establecido de producción, de propagación local de conocimientos y de transmisión generacional de experiencia.<sup>131</sup> Francia fue una punta de lanza en este proceso debido a que una de las tareas inmediatas de la Revolución de 1789 fue eliminar privilegios a ciertos sectores gremiales para dar paso a los “derechos de inventor” (1791). Las leyes emanadas de ello exigían que las creaciones fueran novedosas y que tuvieran un carácter industrial; se prohibieron por ley las falsificaciones bajo pena de multa con la consigna de confiscar los objetos copiados, y se aseguraban entre cinco y quince años de vigencia para las invenciones.<sup>132</sup>

Las innovaciones que surgieron a partir de aquellas leyes proteccionistas aplicables a todos los ámbitos de creación dan cuenta de la variedad de ideas que

---

<sup>130</sup> Soberanis Carrillo, “Catálogo de patentes de invención en México durante el siglo XIX (1840-1900). Ensayo de interpretación sobre el proceso de industrialización en el México decimonónico”, 1989, p. 48.

<sup>131</sup> *Ibid.*, pp. 48-49.

<sup>132</sup> Marseille, “La patente de invención: fuente de información para el ingeniero y el investigador”, en *Cahiers François Viète*, vol. I, núm.1, Francia, 1999, <<http://journals.openedition.org/cahierscfv/3444>>. [Consulta: 20 de septiembre de 2023].

a lo largo del siglo XIX pelearon por un lugar. No todos los inventores estuvieron de acuerdo con registrar sus ideas en patentes, pero en lo que concierne a los instrumentos musicales producidos de manera industrial desde finales del siglo XVIII y durante todo el XIX, estos documentos fueron muy importantes para grandes y pequeños fabricantes que buscaban legitimar sus ideas bajo el auspicio del Estado. Países como Inglaterra y Francia, que contaban con un mercado amplio en donde había privilegios de producción para invenciones registradas con patentes, también otorgaron el respaldo de la opinión pública, lo cual contribuyó a que las patentes llegaran a tener, incluso, reconocimiento nacional.<sup>133</sup> Pero también hubo artesanos que, aunque registraran sus invenciones o mejoras para explotarlas con exclusividad, recibían patentes “sin garantía gubernamental” (S.G.D.G.), es decir, sin aquel respaldo del gobierno.<sup>134</sup>

Una revolución instrumental comenzó a ir de la mano con la industrial. Como consecuencia, los artefactos musicales fabricados en Europa cambiaron drásticamente. Las familias principales de instrumentos usados desde finales de la Edad Media se renovaron en pocas décadas.<sup>135</sup> Se experimentó con nuevos materiales, formas y sonidos; se originaron objetos musicales y acústicos de todo tipo; las afinaciones, la amplitud de los registros sonoros, las formas de interpretación, entre otros, fueron elementos en los que los fabricantes imprimieron su huella de la mano de una tecnología específica y de un significado particular de la música. Varios instrumentos nacieron de la curiosidad por obtener sonidos distintos, pero también para mostrar cierto nivel de supremacía tecnológica frente a

---

<sup>133</sup> Soberanis, “Catálogo de patentes de invención en México durante el siglo XIX (1840-1900). Ensayo de interpretación sobre el proceso de industrialización en el México decimonónico”, 1989, p. 49.

<sup>134</sup> El sector de la fabricación de instrumentos fue particularmente cuantioso, ya que durante el siglo XIX en Francia se registraron cerca de 4.000 patentes. No todas las categorías o tipos de invención instrumental se representaron de manera uniforme, y no todas las patentes se registraban con fines de explotación comercial. Hubo inventos que solamente se registraban con nuevos nombres para atraer la atención del público o de los jurados de las exposiciones industriales. Haine, “Les facteurs d’instruments de musique en France vus au travers les brevets d’invention”, 1984, pp.183-193.

<sup>135</sup> Algunos ejemplos significativos se encuentran en: Barclay, “Design, technology and manufacture before 1800”, 2006, pp. 24-37, Polk, “Brass instruments in art music in the Middle Ages”, 2006, pp. 38-50, y Myers, “Design, technology and manufacture since 1800”, 2006, pp. 115-130, y Koop, *The Bassoon*, 2012, pp. 62-114.

otros. Por lo tanto, cada pieza, cada adecuación y cada mejora expresaba lo que cada fabricante entendía como innovador y a la vez como moderno.

Los instrumentos fabricados dentro de este complejo momento histórico trascendieron las fronteras europeas y los métodos empleados para construirlos o comercializarlos fueron adoptados por países de otras latitudes, especialmente por los Estados Unidos. Aquellos que no contaron con la infraestructura para construirlos los importaron con ímpetu y constancia, como fue el caso de México, pues los objetos se vinculaban con las músicas de moda, con nuevas prácticas de convivencia, con anhelos de progreso y con valores asociados a la civilización que acompañaron a la sociedad decimonónica desde lo político, lo cultural y lo social. Al respecto, en este apartado se señalarán características particulares de algunos de los artefactos más destacados, así como sus formas de producción y diseminación, ya que sus usos fueron parte inherente de un proceso global que simboliza la transculturación que involucró el uso de instrumentos musicales en esta época.

#### I.2.1.1 La industria del piano y sus transformaciones durante el siglo XIX.

Con certeza, el instrumento más emblemático del siglo XIX fue el piano, ya que además de haber tenido una enorme importancia por su riqueza sonora y posibilidades de interpretación, definió valores individuales y colectivos como ningún otro artefacto musical. Este instrumento de cuerda percutida estuvo inmerso en los procesos industriales más activos y en pocos años se convirtió en símbolo de la capacidad técnico-científica de la época. Además, impulsó la masificación del mercado musical con un gran poder social, ya que delineó las posibilidades tímbricas de otros instrumentos, incentivó nuevas maneras de percibir la música y fue la pieza clave de un fenómeno comercial transnacional, pero el colonialismo también se hizo presente en su producción, en especial por la naturaleza y proveniencia de sus materiales.<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> La invención del piano se atribuye a Bartolomeo Cristofori, un músico e inventor nacido en Padua, quien alrededor de 1690 fue contratado por la corte de Fernando de Medici para tocar el clavecín y mantener una colección de instrumentos musicales. Su experiencia en la construcción de clavicordios y clavecines, así como el apoyo del Gran Ducado de Toscana lo impulsaron a crear un

Hasta mediados del siglo XVIII, el aspecto del piano todavía se asemejaba a una pequeña mesa rectangular que distaba de ser lo que actualmente se conoce. Este primitivo modelo comenzó a usarse entre las élites de diversas ciudades en Europa, pero a partir de la década del ochenta empezó a fabricarse en talleres que se dedicaron a modificar sus elementos para mejorar su sonoridad. Durante el periodo que va de la invención del piano a los inicios del siglo XIX, surgieron experimentos que combinarían la destreza de sus constructores con una competencia por obtener el mejor ejemplar, es decir, el más sonoro y con la tecnología más avanzada. Aparecieron entonces fabricantes de renombre, como Johann Stein o John Broadwood, que provenían de Viena y Londres, respectivamente, ciudades con una tradición pianística muy significativa, tanto por sus constructores como por sus intérpretes.<sup>137</sup>

Desde que la fabricación de aquel instrumento se encontraba en ciernes se escribió repertorio para él;<sup>138</sup> las innovaciones técnicas se volvieron constantes, se propagaron a varias ciudades y nacieron nuevos talleres que modificarían las formas tradicionales de construcción. También, es emblemático que los talleres fueron nombrados con el apellido del fabricante, el cual fue una suerte de firma de calidad que se convirtió en el sustento comercial de sus productos pues estaría vinculado a sus aportaciones a la mecánica y a la estética sonora.

Por supuesto existieron talleres domésticos de pequeña y mediana escala en las que familias o sociedades experimentaban con formas, materiales y sonidos por la simple curiosidad de inventar algo nuevo en el instrumento, motivados por el furor

---

artefacto conocido como *clavicembalo col piano e forte* que pudo haber estado basado en modelos previos que empleaban martillos para golpear las cuerdas, en lugar de plectros para rasgarlas. Esta cualidad tecnológica dio a la invención un timbre novedoso aunado a la capacidad de sonar más fuerte o débil ante la ejecución; también, la música que con él se interpretaba tuvo un carácter más expresivo y eventualmente se convirtió en uno de los artefactos sonoros favoritos de la corte. Pollens, *The Early Pianoforte*, 1995, pp. 43-45.

<sup>137</sup> El reconocido músico Johann Stein, constructor de órganos de tubos fue ovacionado por compositores como Wolfgang Amadeus Mozart o Ludwig van Beethoven por las cualidades de sus pianos. Poco después aparecería el inventor londinense John Broadwood, quien introdujo el pedal y registró la primera patente que se conoce del instrumento. Isacoff, *A Natural History of the Piano: The Instrument, the Music, the Musicians, from Mozart to Modern Jazz and Everything in Between*, 2011, p. 36; Good, *Giraffes, Black Dragons, and Other Pianos: A Technological History from Cristofori to the Modern Concert Grand*, 2002, p. 93.

<sup>138</sup> Como ejemplo están las 12 sonatas para piano de Lodovico Giustini, tituladas *Sonate da cimballo di piano e forte detto volgarmente di martelletti* (1732).

que existió en torno a la innovación y a la mejora de las cualidades acústicas. Pensando en que desde los elementos más pequeños —como cada pija, tornillo, resorte o clavo— hasta los más elaborados —como el sistema de cuerdas, los teclados o los muebles— eran hechos a mano, la fabricación de cada parte es ahora un testimonio documental que permite identificar escuelas, maneras de hacer e influencias, ya que cada parte era única. De ahí también nació el interés por patentar los cambios y descubrimientos que nacían de cada modificación.<sup>139</sup>

Para los primeros años de los mil ochocientos, París, Londres, los Estados alemanes y Barcelona fabricaron una importante cantidad de pianos para ser tocados en los ámbitos públicos y privados, pero también para ser exportados. El caso de la última ciudad es interesante debido a la intensa construcción desde finales del siglo XVIII y a que aprovechó su ubicación portuaria para enviar sus instrumentos más allá del Atlántico. En aquel momento, la fabricación y el impacto social del piano en la península ibérica fue tal, que promovió la reorganización de los talleres artesanales hacia la industrialización, pues desde la Edad Media, como se ha mencionado, los artesanos de instrumentos se organizaban por gremios (con excepción de los violeros y los fabricantes de cuerdas de vihuela).

El cambio de régimen y las leyes de Cádiz impulsaron la separación de estos fabricantes, lo cual dio paso a la independencia de los oficios y su especialización.<sup>140</sup> Pero durante el primer tercio del siglo XIX, Hamburgo, Londres y París competirían por la supremacía de producción, aunque las dos últimas destacarían por aportar una mayor cantidad de mejoras al instrumento. Un ejemplo destacado es el de Sébastien Érard (1752-1831), músico, inventor y fabricante nacido en Estrasburgo que gozó del reconocimiento de la élite francesa, pero poco antes de la Revolución tuvo que escapar a Londres por haber diseñado instrumentos para la monarquía, en especial para María Antonieta.<sup>141</sup>

---

<sup>139</sup> Dos estudios representativos recientes se encuentran en: Koster, “The string scaling of the upright piano by John Clemm (?) in the Historical Context”, 2022, pp. 30-71, y Strange, “An Extraordinary Fine Instrument: The Grand Pianoforte of John Michael Berent”, 2022, pp. 71-117.

<sup>140</sup> Brugarolas Bonet, “El piano en Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercio”, 2015, pp. 45-86; Brugarolas y Bertrán, “La red musical atlántica: Circulación de instrumentos musicales entre España y los virreinos de Nueva España y Nueva Granada (1778–1804)”, 2020, p. 69.

<sup>141</sup> White, *Theory and practice of piano construction*, 1975, p. 101.

En aquella época, el piano comenzó a llenar los espacios públicos y privados europeos, y poco a poco del mundo. Sébastien Érard —cuyo apellido alemán Erhard fue afrancesado—, llevó a cabo innovaciones tan trascendentes que le dieron forma al piano moderno, como la invención del doble escape, lo cual mejoró la respuesta de la percusión de las cuerdas ante la acción del teclado; en consecuencia, acrecentó las posibilidades sonoras del instrumento y el virtuosismo de las interpretaciones.<sup>142</sup>

Érard nació en Estrasburgo en 1752 y se trasladó a París hacia 1768 para participar como aprendiz en un taller de clavecines. Fabricó su primer piano hacia 1777 y creó la sociedad “Érard” en 1780. Un año más adelante instaló su primer taller y obtuvo una dispensa de Luis XVI en 1785 que le autorizaba construir sus instrumentos musicales sin tener que pertenecer a la corporación de *evantaillistes*, de la que dependían los fabricantes. En 1788, fundó con su hermano Jean Baptiste la empresa comercial “Érard frères”, que se desarrolló rápidamente. Se refugió en Londres durante la Revolución, donde en 1794 patentó un mecanismo de escape para mejorar la acción de los martillos que percuten las cuerdas. Volvió a París en 1796 y comercializó sus modelos de grandes pianos en forma de clavicordio, ahora con aquel sistema de escape.<sup>143</sup>

En Londres, donde había regresado en 1807, Sébastien tuvo un gran éxito con la invención del arpa de doble movimiento (1810) y centró su producción en estos instrumentos. Sus ventas despegaron. En 1814, confió la gestión del negocio a su sobrino Pierre Orphée Érard, quien presentó su propia patente de mejora del arpa en 1822.<sup>144</sup> Tras la muerte de Sébastien, Pierre Orphée se hizo cargo del negocio en París y Londres. Fue en la década de 1830 cuando la empresa Érard (al igual que su gran rival “Pleyel”) comenzó a producir instrumentos a gran escala. A partir de 1839, la mayor parte de la fábrica de París, situada en la rue du Mail, se concentró en la producción de pianos verticales y para 1844 empleó cerca de 300

---

<sup>142</sup> La Philharmonie de Paris, Collections du Musée, *Maison Érard. Portraits de Facteurs d'Instruments*, <<https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/0705863-portrait-maison-Érard.aspx>>. [Consulta: 12 de febrero de 2022]; “Érard, Catalogues and Ephimera”, en *Antique Piano Shop*, <<https://antiquepianoshop.com/online-museum/Érard/>>. [Consulta: 12 de febrero de 2022].

<sup>143</sup> White, *Theory and practice of piano construction*, 2018, p. 101.

<sup>144</sup> Rebatet, *Une histoire de la musique*, 2011, p. 673.



trabajadores. A raíz de esto se construyeron talleres adicionales en la calle Saint-Maur-Popincourt y llegaron a fabricarse hasta 25,000 instrumentos, una cifra extraordinaria para la época.<sup>145</sup>

En 1855, la fábrica de pianos y arpas estuvo bajo la dirección de Eugène Schaeffer y se trasladó a unos locales especialmente diseñados en La Villette, un sitio ubicado en el actual decimonoveno distrito de París.<sup>146</sup> En aquel momento la fábrica se convirtió en una de las más importantes del mundo, pues además de tener una gran capacidad de producción, venta y exportación, empleaban materiales de la mejor calidad. Por ejemplo, las cajas acústicas y los mecanismos eran de maderas que provenían de Sudamérica y que se consideraban valiosas por sus cualidades materiales y acústicas; contaban con los mejores ensambladores, afinadores y con un control de calidad que verificaba el estado de cada piano desde su fabricación hasta llegar a su comprador.<sup>147</sup>

La historia de Érard se engarza con la de otro renombrado músico y compositor austriaco, discípulo de Joseph Haydn, que desde una edad temprana se inclinó por la construcción e innovación instrumental, especialmente de teclados: Ignace Joseph Pleyel (1757-1831). Con una visión particular hacia los negocios y con el conocimiento de la popularidad del piano, decidió abrir la fábrica 'Pleyel' en París en 1807. En poco tiempo se convertiría en una de las firmas más prestigiadas a nivel mundial; para los treinta del siglo XIX exportaría sus modelos a toda Europa y a varias partes del mundo.<sup>148</sup> Con Érard y Pleyel como respaldo, París se convirtió en la ciudad productora francesa por excelencia, pero quizá el desarrollo de la industria pianística en esta ciudad estuvo relacionada con la prohibición de pianos

---

<sup>145</sup> La Philharmonie de Paris, Collections du Musée, *Maison Érard. Portraits de Facteurs d'Instruments*, <<https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/0705863-portrait-maison-Érard.aspx>>. [Consulta; 12 de febrero de 2022]; "Érard, Catalogues and Ephimera", en *Antique Piano Shop*, <<https://antiquepianoshop.com/online-museum/Érard/>>. [Consulta: 12 de febrero de 2022]

<sup>146</sup> *Idem*.

<sup>147</sup> La Philharmonie de Paris, Collections du Musée, *Maison Érard. Portraits de Facteurs d'Instruments*, <<https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/0705863-portrait-maison-Érard.aspx>>.

<sup>148</sup> Good, *Giraffes, Black Dragons, and Other Pianos: A Technological History from Cristofori to the Modern Concert Grand*, 2002, p. 194.

ingleses ocurrida en Francia desde finales del siglo XVIII y hasta las primeras dos décadas del siglo XIX.<sup>149</sup>

Otra fábrica de pianos ubicada en París (Rue de Victoire) que gozó de gran renombre desde la primera mitad de los mil ochocientos fue la de Henri Herz (1803-1888), concertista virtuoso y constructor de pianos austriaco que, junto con Sebastien Érard desarrolló y patentó el mecanismo de doble escape (1821). Este sistema de acción entre el teclado y los martillos ha sido fundamental para el desarrollo de la práctica pianística, pues permite agilizar la respuesta de los martillos ante el toque de las teclas y por lo tanto interpretar pasajes más virtuosos, con mayor velocidad y claridad.<sup>150</sup>

La actividad de Henri Herz en América, en especial en México, ha sido profusamente estudiada por Yael Bitrán Goren,<sup>151</sup> y de ello resulta relevante que el fabricante y compositor fue un empresario visionario que tuvo el interés por colocar sus instrumentos en la creciente industria musical mexicana. Aunque no se conoce el paradero o cuántos de sus instrumentos entraron al país, uno de ellos se conserva en la “Sala de Música” del Museo Nacional de Historia, ya que, presumiblemente, perteneció al Emperador Maximiliano de Habsburgo (imágenes 1, 2 y 3). Dicho instrumento está firmando por Philippe Henri Hertz, sobrino del compositor, ya que él continuo con la fábrica de París hacia la década del sesenta.

---

<sup>149</sup> Haine, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au 19e siècle. Des artisans face à l'industrialisation*, 1985, p. 64.

<sup>150</sup> Rebatet, *Une histoire de la musique*, 2011, p. 673.

<sup>151</sup> Bitrán, “Henri, Heinrich, Enrique Herz: La invención de un artista romántico en el México decimonónico”, 2013, pp. 33-64; 2007; Bitrán, “Los que no han oído tocar a Herz no saben lo que es un piano. Un virtuoso europeo en México (1849-1850)”, 2006, pp. 89-108.



Imagen 1. Piano fabricado por Philippe Henri Herz; vista lateral. Museo Nacional de Historia. Ciudad de México. Fotografía: Jimena Palacios Uribe, julio 2018.



Imagen 2. Piano fabricado por Philippe Henri Herz; vista frontal. Museo Nacional de Historia. Ciudad de México. Fotografía: Jimena Palacios Uribe, julio 2018.



Imagen 3. Detalle de la firma de “Philippe Henri Herz”. Museo Nacional de Historia. Ciudad de México. Fotografía: Jimena Palacios Uribe, julio 2018.

Excepcional fue también la fábrica a gran escala de pianos de ‘John Broadwood & Sons’, cuyos miembros fundadores, John Broadwood y James Shudi obtuvieron 10.000 libras al año aproximadamente entre 1800 y 1810. Es posible que esta sea la cantidad más alta que cualquier fabricante de instrumentos musicales haya ganado en esta época, y es prueba de que aquel negocio se había convertido en el de mayor envergadura y prestigio en Londres. Los archivos que se conservan han permitido conocer con detalle la división del trabajo en una empresa como ésta, lo cual es representativo si se toma en cuenta que, para principios del siglo XIX, la industria pianística comenzaba a ser un negocio transnacional que involucró la participación de trabajadores con distintas destrezas, que de forma paralela perfeccionaron sus habilidades en las áreas de especialidad que la fabricación de aquellos instrumentos proveía. Por ejemplo, mientras que algunos trabajadores recibían un salario por jornada, a otros se les pagaba por cada pieza producida.<sup>152</sup>

Hacia finales de la década del veinte, parece que entre los trabajadores asalariados de Broadwood había quienes se dedicaban a la elaboración de pianos cuadrados y pianos de cola; los primeros cobraban menos. También estaban los que realizaban tareas más especializadas, como la fabricación de tapas armónicas (*belly men*), quienes cobraban más que los fabricantes de cajas por ser

<sup>152</sup> Nex, “The Business of Musical-Instrument Making in Early Industrial London”, 2013, p. 237.

considerados básicamente carpinteros. Por el mismo periodo de trabajo, los fabricantes de cajas para pianos cuadrados recibían 1.16 libras esterlinas; los de cajas para pianos de cola 2.2 libras esterlinas; los de tapas armónicas de pianos cuadrados 2.2 libras esterlinas, y los de tapas para pianos de cola 3 libras esterlinas. Por el contrario, los fabricantes de “elevadores” de los apagadores (que forman parte de las acciones de los pianos) cobraban 5.8 libras esterlinas por juego, lo que demuestra no sólo la división del trabajo y la especialización, sino también un acuerdo de trabajo a destajo, aunque no se sabe si esto incluía la compra de materiales o si éstos eran suministrados por Broadwood.<sup>153</sup>

Fue así como, desde las primeras décadas de la industrialización, la fabricación de pianos implicó un trabajo colectivo que involucró la participación de varios saberes y tecnologías especializadas. Es posible que ningún tipo de industria instrumental haya dependido más de otras auxiliares, las cuales lograron seguir el ritmo de los fabricantes y anticipar necesidades tecnológicas con materiales que permitieron la mejora de la estructura y los mecanismos. Por ejemplo, el alambre para las cuerdas y el fieltro para los martillos fueron continuamente perfeccionados para cumplir con las necesidades de las invenciones.<sup>154</sup>

Los constructores de pianos se expandieron rápidamente y llegaron a ser hasta tres veces más numerosos que los de cualquier otra rama de la fabricación instrumental. Fue dentro de estos talleres que se introdujeron las primeras herramientas mecanizadas enfocadas a la construcción instrumental, y las empresas industrializadas llegaron a sumar una fuerza obrera de hasta cuarenta trabajadores, lo cual era excepcional. Además, hacia la década del veinte, se impulsó la especialización en áreas determinadas de la fabricación. En los grandes talleres nació una nueva división del trabajo que dio origen a oficios que eran considerados como parte de una operación dentro de la profesión misma, por

---

<sup>153</sup> *Ibid.* p. 238. El valor de cualquier moneda a principios del siglo XIX es difícil de determinar, sobre todo porque su utilidad en la vida diaria variaba con frecuencia, pero aproximadamente una libra esterlina equivalía a 1.16 euros actuales. Como referencia, véase: Figes, *Los Europeos. Tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita*, 2020, p.14.

<sup>154</sup> Dolge, *Pianos and their makers. A comprehensive history of the development of the piano, from the monochord to the concert grand player piano*, 1972, p. 115.

ejemplo, la elaboración de cajas, de teclados, de la mecánica e incluso la afinación.<sup>155</sup>

Desde aquel momento, el piano se convirtió en un símbolo para la clase media creciente que se distinguía por demostrar su ascenso social mediante este símbolo de riqueza. Además, era un instrumento musical que aportaba una satisfacción estética personal y un objeto indispensable para el mobiliario de los espacios públicos y privados, pero sólo los estratos acomodados de la burguesía podían darse ese lujo debido a lo costoso del artefacto.<sup>156</sup> Por ejemplo, entre 1820 y 1850, un piano de cola de una fábrica prestigiada (como Érard) tenía un costo de hasta 3000 francos.<sup>157</sup>

Con el advenimiento de Louis Philippe I (1830-1848) de Francia —conocido como la Monarquía de Julio— comenzó un periodo de gran desarrollo de la industria, incluyendo la pianística. La máquina de vapor se introdujo finalmente a los talleres lo cual impulsó la creación de una multitud de empresas pequeñas o el desarrollo de las ya existentes, y nacieron nuevas técnicas de fabricación.<sup>158</sup> Asimismo, aquella fue una época propicia para el florecimiento de las artes performativas en Francia, en la que hubo un desarrollo notable de los espectáculos líricos y los salones de música donde interpretaban los jóvenes virtuosos, los ensambles de música de cámara, las sociedades de conciertos que tuvieron una gran influencia alrededor del mundo. En este contexto, la creación musical se vio estimulada por el progreso de la factura instrumental. De manera inversa, las aspiraciones de los compositores incitaron a los fabricantes de instrumentos a buscar sin cesar nuevas sonoridades.

Tan sólo en la capital francesa existían más de 190 fábricas de pianos. La mayoría empleaba generalmente entre dos y diez obreros; las más grandes, que

---

<sup>155</sup> Haine, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au 19e siècle. Des artisans face à l'industrialisation*, 1985, p. 97.

<sup>156</sup> *Idem*.

<sup>157</sup> Mediátheque de la Philharmonie de Paris, *Archives Érard (1788-1983)*, <<https://archivesmusee.philharmoniedeparis.fr/pleyel/archives.html>>, [Consulta: 20 de octubre de 2021]. Alrededor de 1850, el salario anual de un trabajador calificado en una zona urbana o de un oficinista oscilaba entre 800 y 1,500 francos. Véase: Figes, *Los Europeos. Tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita*, 2020, p.14.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 65.

eran menos, más de diez. 'Érard', 'Pleyel' y 'Pape' fueron excepcionalmente grandes, ya que en cada una colaboraron más de 300 obreros que fabricaron entre 900 a 1200 pianos por año. Entre los tres reunieron cerca del 30% de los obreros dedicados a la construcción de estos artefactos.<sup>159</sup> Por esta razón, estas empresas son ejemplo de que el nombre del fabricante fundador se convirtió con el tiempo en una firma comercial, pues los obreros fueron realmente los que estuvieron a cargo de la construcción.

Para 1830, las compañías de pianos con mayor alcance a nivel mundial eran propietarias de bosques, tenían grandes aserraderos e incluso fundían sus propias placas de hierro.<sup>160</sup> Por primera vez se consiguió que las máquinas redujeran costos porque podían usarse continuamente, ventaja que el fabricante de pianos con una producción limitada no podía aprovechar. Paralelamente, los artesanos de cajas, teclas y mecanismos se volvieron indispensables y convirtieron a la industria del piano en un sistema híbrido entre trabajo manual y mecanizado. En París, en 1847, existían ya 4216 obreros dedicados únicamente a la fábrica de pianos.<sup>161</sup>

Por otra parte, el progreso de las fábricas no solamente estuvo asociado a la producción en serie a gran escala, sino a la posibilidad de emplear materias primas que provenían de todos los continentes, lo cual también es ejemplo de que la industria del piano alcanzó una escala global, en buena parte debido al colonialismo. Asia y África suministraban marfil y ébano para el teclado; Suecia, Inglaterra y América, el mineral de hierro para las cuerdas, las clavijas y las placas; América, Australia y África, lana para los fieltros, mientras que Europa, América del Norte y

---

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>160</sup> Dolge, *Pianos and their makers. A comprehensive history of the development of the piano, from the monochord to the concert grand player piano*, 1972, p. 120.

<sup>161</sup> Haine, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au 19e siècle. Des artisans face à l'industrialisation*, 1985, p. 97.

del Sur, Filipinas y las islas de las Indias Occidentales, los distintos tipos de madera.<sup>162</sup>

Comúnmente, las fábricas de pianos de mayor renombre tenían una sala de exhibiciones en las principales capitales culturales europeas en donde mostraban sus instrumentos y ofrecían conciertos con pianistas de renombre. Estos lugares no sólo eran salones de música, sino lujosos espacios en los que las filas de pianos colocados por modelos, tamaños y calidades representaban el culmen del progreso musical-comercial. Algunas de las más renombradas fueron precisamente Érard y Pleyel, ubicadas en el corazón de París.

Como se mencionó, los Estados alemanes también fueron importantes constructores de instrumentos musicales y para el siglo XIX ya gozaban de un enorme prestigio por la calidad de sus productos. En especial, el puerto de Hamburgo fue un lugar en donde la fábrica de pianos tuvo un gran auge, pero a diferencia de las fábricas parisinas o londinenses, el trabajo era primordialmente artesanal. Tan sólo entre las décadas del treinta y setenta del XIX había cerca de cincuenta talleres dedicados, sobre todo, a la construcción de los pianos, y otros más a clavecines, armonios y armónicas. En general, los establecimientos también llevaban el nombre y apellido de su propietario, una tradición que se debe a que primordialmente eran empresas familiares o de núcleos sociales cercanos.<sup>163</sup>

Pero la fabricación de instrumentos musicales nunca fue ajena a los problemas económicos, sociales y políticos de su tiempo, y aquella región es un ejemplo claro. En el primer tercio del siglo XIX, cada uno de los treinta y ocho Estados alemanes seguían sometidos a un orden feudal opresivo, tenían su propio gobierno, códigos legales, su propia moneda, leyes comerciales, pesos y medidas distintas, así como diferentes aranceles que controlaban el comercio en las fronteras.

---

<sup>162</sup> El comercio de una gran parte de materiales se llevó a cabo a través de la Liga Hanseática, una asociación de territorios germanos que se constituyó desde el siglo XIII para apoyarse mutuamente en aspectos comerciales y de distribución de mercancías. Debido a los grandes beneficios que significaba pertenecer a ella, como la libertad de mercado, se convirtió en un frente geoeconómico ante la inestabilidad política europea durante varios siglos. Marcia Christoff-Kurapovna, "La Liga Hanseática: un «imperio» de comercio", en *Mises Institute*, Sección Mises Wire, 1 de mayo de 2018, <<https://mises.org/es/wire/la-liga-hanseatica-un-imperio-de-comercio>>. [Consulta: 22 de noviembre de 2022].

<sup>163</sup> Véase Sandler, *Handbuch der Leistungsfähigkeit der gesamten Industrie Deutschlands, Oesterreichs Elsass-Lothringens und der Schweiz*, 1874, pp. 49-56.



También, los fabricantes debían contar con licencias especiales que más que fomentar el comercio lo obstaculizaban, y en ocasiones tenían que pagar varios impuestos o peajes para llevar sus productos a algún mercado cercano o puerto marítimo.<sup>164</sup>

Además, entre 1845 y 1847 la industria agrícola en toda Europa entró en una crisis que provocó una gran hambruna que sacudió a la mayor parte de la población, pues los precios de los alimentos subieron casi en un cincuenta por ciento. Mucha gente se levantó en contra de sus gobiernos, como sucedió en París, pero las resistencias no fomentaron la redistribución de la riqueza, la tierra o el poder y los negocios se paralizaron. Por lo tanto, una gran cantidad de habitantes decidió marcharse a América, entre ellos varios constructores de instrumentos.

Lo anterior se engarza con la historia de la fabricación de pianos en los Estados Unidos desde la década del treinta del siglo XIX, ya que el éxito de las empresas en este país, incluyendo las instrumentales, se debió en buena parte a los grupos migrantes que dejaron sus tierras de origen para buscar nuevas oportunidades al otro lado del Atlántico debido a problemas sociales, políticos y económicos. Ante la llegada de personas provenientes de varios lugares del mundo, Nueva York se prefiguró como la capital de la música profesional en América y de la industria pianística estadounidense al recibir millares de personas que practicaban el oficio.<sup>165</sup>

Los trabajadores migrantes buscaron asentarse en las ciudades urbanizadas, en las cuales comenzaban a crecer las fábricas de pianos más renombradas. Muchos de aquellos obreros contaban con conocimientos especializados en distintas áreas de la construcción pianística: eran afinadores, cortadores de cuerdas, ensambladores, barnizadores, entre otros, por lo que dieron un gran empuje al desarrollo de las empresas crecientes.<sup>166</sup>

Ciudades como Boston, Baltimore y Filadelfia se convirtieron en centros de inmigrantes alemanes, quienes comenzaron a forjar su patrimonio a través de una red social y étnica que los amparó desde su llegada, lo que fue determinante para

---

<sup>164</sup> Lieberman, *Steinway and Sons*, 1997, pp. 10-12.

<sup>165</sup> *Ibid.*, pp. 15-17.

<sup>166</sup> *Ídem.*



sentar las bases de lo que más adelante sería la mayor economía capitalista del mundo. Las industrias fabriles, como la de los pianos, comenzaron a cobrar fuerza cuando aquellos artífices extranjeros reunieron capital suficiente para montar sus empresas. En poco tiempo, los miembros del gremio se estimularon mutuamente para producir más y mejores instrumentos, y para idear nuevas maneras para introducirlos a la sociedad. Esas nuevas dinámicas estuvieron estrechamente vinculadas al crecimiento de la clase media, el desarrollo del transporte y las modas de la época.<sup>167</sup>

La vida musical en Estados Unidos estaba floreciendo y el piano se convirtió en el centro de este creciente interés por la música. Para la década del sesenta, las grandes fábricas asentadas en aquel país, como Steinway and Sons (de Henrich Steinway; Nueva York)<sup>168</sup> o Chickering (de Jonas Chickering; Boston)<sup>169</sup> competían con las principales fábricas de piano europeas, como Broadwood (Londres), Bechstein (de Carl Bechstein; Berlín), Blüthner (de Julius Blüthner; Leipzig), Érard, Pleyel y Pape (París).<sup>170</sup> Todas ellas buscaban la aprobación del público con inventos que mejoraran la calidad del sonido y la resistencia de los instrumentos. Participaron constantemente en exposiciones nacionales e internacionales en busca de reconocimientos, se promovieron en la prensa y organizaron conciertos en las salas más reconocidas, o fundaron las propias.

En la segunda mitad del XIX, otras empresas en aquel territorio norteamericano comenzaron a cobrar importancia en distintas ciudades. Muchas

---

<sup>167</sup> *Ídem.*

<sup>168</sup> El 5 de marzo de 1853, Heinrich Steinweg y sus hijos fundaron "Steinway & Sons" con una inversión de 6.000 dólares. Cambiaron su apellido a una pronunciación anglosajona pensando que así mejorarían sus ventas. En la década de 1850, los pianos ingleses como el Broadwood seguían siendo considerados los mejores instrumentos del mercado, por lo que no suponía ninguna pérdida de prestigio ser menos alemán. Sólo después de la Guerra Civil predominarían los pianos alemanes y germano-americanos. Además, Steinway quería que se supiera que estaban en América para quedarse. En privado, sin embargo, seguían siendo Steinweg y lo seguirían siendo legalmente hasta 1864. *Ibid.*, p. 17.

<sup>169</sup> Antes de la llegada de "Steinway and Sons" a la ciudad de Manhattan, la empresa Chickering era la principal fabricante de pianos de Estados Unidos pues ofrecían pianos verticales aptos para uso doméstico. Construía uno de cada nueve pianos y acababa de reedificar una fábrica de cinco plantas que tenía fama de ser el segundo edificio más grande del país; presumiblemente, sólo el Capitolio de Washington D.C. era más grande. La fábrica de Chickering albergaba a quinientos trabajadores que fabricaban dos mil pianos al año. Disponía de ascensores para trasladar los pianos de una planta a otra y once millas de tuberías de vapor para mantenerlos calientes en el invierno. *Ídem.*

<sup>170</sup> *Ibid.*, pp. 17-18.



ofrecieron sus productos a otros países (principalmente americanos y europeos) e imprimieron su huella en el comercio instrumental en lugares que buscaban poseer instrumentos de distintas calidades y a menores costos de importación.<sup>171</sup> Para la década del ochenta y las dos primeras del xx existían más de doscientas ochenta casas fabricantes y talleres de reparación de pianos en aquel país, principalmente en Manhattan, Boston, San Francisco, Chicago, Cincinnati, Rochester, Brooklyn, entre otras.<sup>172</sup>

De forma paralela, especialmente después de la guerra de Secesión (1861-1865), el concepto de 'salón' se hizo muy popular, es decir, una habitación en cada casa dedicada a los invitados y a las reuniones familiares. Este espacio fue un centro de entretenimiento en donde los pianos, como mobiliario y como instrumentos de música, fueron fundamentales. En aquel momento las partituras a bajo costo también abundaron, así como libros y revistas con las noticias del mundo musical.

También, desde la década del setenta hubo un furor nunca visto de ventas por catálogo. Empresas como JCPeney, Sears y Roebuck & Co. enviaban sus ejemplares a todo el país, ya que el servicio postal, como consecuencia de la interconexión terrestre por el alcance del ferrocarril, comenzó a ser muy eficiente y barato. Aquellas empresas vendían cualquier tipo de mercancía, incluso algunos instrumentos musicales (como violines, instrumentos de viento de metal,

---

<sup>171</sup> Varias comercializaron sus productos a México a través de los reconocidos Repertorios de música de los que se hablará posteriormente. Como ejemplo está 'The H. Behr & Brother Piano Company' o la casa 'Mason & Hamlin'. La "Behr Brothers Piano Company" fue fundada por Henry Behr hacia 1880. Tanto Henry como su hermano Edward, provenían de una familia que practicó el oficio desde mediados de aquel siglo. Ambos hermanos formaron "The H. Behr & Brother Piano Company". En 1884 la empresa cambió a "Behr, Brother & Company", y después a "Behr Brothers & Company". La fábrica ganó medallas de oro en las exposiciones de Nueva Orleans (1885), Melbourne (1888-1889) y Chicago (1893), gracias a sus innovaciones, entre ellas el "sistema de encordado Behr", la cual optimizó la calidad del tono en el registro grave al hacerlo más 'redondo' y sonoro. Actualmente, un piano de esta fábrica cuesta entre 23,000 y 26,000 USD. Behr Brothers and Co., *Behr Brothers Piano Company Illustrated Sales Catalog. Factory and Warerooms, New York City, 1910*, p. 5. <<https://antiquepianoshop.com/online-museum/beh-r-brothers/>>. [Consulta: 19 de julio de 2023]. 'Mason & Hamlin' comenzó en 1854 cuando Emmons Hamlin y Henry Mason, un mecánico y un pianista que se propusieron fabricar instrumentos empleando materiales de alta calidad y técnicas innovadoras. *Mason & Hamlin Piano Company*, <<https://masonhamlin.com/company/>>. [Consulta: 14 de julio de 2023].

<sup>172</sup> *Blue book of pianos. Pianos manufactured from the Victorian Era to The Great Depression (1889-1929)*, <<http://www.bluebookofpianos.com/Turn.html>>. [Consulta: 13 de julio de 2023].



percusiones y pianos). Aunque las cifras no son fáciles de determinar, es posible que entre la década del ochenta y las primeras dos del siglo XX, se hayan vendido más de 10 millones de pianos (entre 170,000 y 350,000 por año).<sup>173</sup>

Asimismo, gran parte de la producción de aquellos talleres tuvo lugar en países que no fabricaban estos instrumentos pero que anhelaban poseerlos, sobre todo por ser objetos de lujo que les permitirían ostentar cierta posición social e interpretar las músicas compuestas en los grandes centros urbanos de Europa. Por lo tanto, la maquinaria intelectual y práctica que acompañó a la industria pianística también contempló trazar rutas comerciales para enviar sus productos por tierra y por mar, así como forjar relaciones con agentes internacionales que los ofrecieran en lugares muchas veces poco accesibles.

Como se ha visto, el piano tuvo un impacto extraordinario en casi todos los aspectos de la vida musical del siglo XIX. Su número en las casas de clase media se incrementó mientras que el instrumento se volvió más asequible. Se desarrolló una escuela pianística que fue la cuna de los más afamados intérpretes y compositores, y se publicó una gran cantidad de métodos y ensayos para el aprendizaje a través de los cuales se explicaban la mejor técnica para tocar. Este instrumento se convirtió en un símbolo de modernización como ningún otro.<sup>174</sup>

La mayoría de la gente tocaba y escuchaba música de piano. Las mujeres se convirtieron en las intérpretes más entusiastas, sobre todo en los espacios privados, ya que se consideraba que otros instrumentos restaban su atractivo; el violonchelo exigía que la mujer abriera las piernas y el arpa rompía con su postura, pero en el piano podía sentarse recatadamente con los pies juntos. A mediados de siglo se esperaba que todas las jóvenes de clase media aprendieran a tocar el piano; incluso los noviazgos se celebraban cada vez más ante este teclado. Los cambios que surgieron en torno al piano fueron tan trascendentales a su manera como la llegada, sesenta años más tarde, de la radio y el fonógrafo como fuentes de música en el

---

<sup>173</sup> *Trade catalogues and the American Home*, <<https://www.amdigital.co.uk/collection/trade-catalogues-and-the-american-home>>. [Consulta: 11 de diciembre de 2023], y DeLuca, "Before Folding 30 Years Ago, the Sears Catalog Sold Some Surprising Products", *Smithsonian Magazine*, January 26, 2023, <<https://www.smithsonianmag.com/innovation/before-folding-30-years-ago-the-sears-catalog-sold-some-surprising-products-180981504/>>. [Consulta: 11 de diciembre de 2023].

<sup>174</sup> Dahlhaus, *La música del siglo XIX.*, 2014, pp. 130-132.

hogar. Por otra parte, estaba surgiendo una clase media definida, formada por consumidores dispuestos a comprar el piano que más le acomodara, pues servía como símbolo de respetabilidad y responsabilidad social; como un recordatorio de la vida elegante.<sup>175</sup>

Pero así como en el piano, algunas de las innovaciones más importantes del siglo XIX que influyeron profundamente en la composición, en la conformación de ensambles y en la configuración de nuevas relaciones de producción y socialización se dieron en los instrumentos de viento de metal, principalmente los que se fabricaban con latón (aleación compuesta por cobre y zinc), tales como el corno, el oficleido, el trombón, la trompeta, la corneta, el saxofón, el saxhorn junto a otras invenciones que gozaron de gran popularidad. La vasta producción de estos instrumentos y su influencia en las prácticas musicales en todo el mundo, incluyendo en la sociedad mexicana decimonónica, tuvo un auge sin precedentes desde el segundo tercio del XIX, como se explicará a continuación.

#### I.2.1.2 La producción de instrumentos de viento metal como ejemplo de transformación técnica, invención y sociabilidad

Los instrumentos musicales de viento de metal tan afamados en nuestra época experimentaron cambios fundamentales durante todo el siglo XIX que determinaron su adopción en todos los estratos del aprendizaje musical. Antes de los años treinta, los músicos debían producir las notas prácticamente a través de la presión de los labios contra la boquilla, por lo que casi todos los instrumentistas tenían un entrenamiento profesional; las habilidades de los trombonistas, cornistas o trompetistas eran escasas y los instrumentos eran caros, pues eran fabricados de manera artesanal. Pero a partir del segundo tercio de aquel siglo se originaron simultáneamente diversos procesos de naturaleza industrial que los hicieron más accesibles y fáciles de tocar, permitieron una mayor mecanización en su fabricación, inspiraron la invención de nuevos elementos y su producción en serie aumentó.<sup>176</sup>

---

<sup>175</sup> Lieberman, *Steinway and Sons*, 1997, p. 17.

<sup>176</sup> Myers, "Design, Technology and Manufacture since 1800", 1997, p. 115.



Charles Claggett, un inventor de instrumentos musicales nacido en Irlanda en 1740, que hoy goza de poco reconocimiento, parece haber sido el primero en introducir una válvula en un instrumento de viento de metal para hacerlo cromático.<sup>177</sup> Aunque registró su invento en dos patentes (1776 y 1789), su aportación parece no haber sido financieramente benéfica y hacia 1793 se declaró en bancarrota. Quizá, aquel ingenioso irlandés no tuvo la fama que esperaba porque en aquel momento no existía el sustento tecnológico y comercial para convertir su producto en algo popular, y probablemente hubiera tenido más éxito dentro de la revolución de invenciones que se suscitó pocas décadas después.<sup>178</sup>

En primer lugar, la mayor parte de los instrumentos de viento de metal se construyen principalmente con latón, una aleación de cobre y zinc cuya dureza y maleabilidad facilita su procesamiento en láminas, lo cual permite obtener formas diversas como tubos o campanas que constituyen su estructura. Hacia finales del siglo XVIII, ciertos procesos industriales permitieron una extracción de zinc más controlada que mejoró la calidad de sus aleaciones, por lo tanto, el latón producido tuvo componentes más íntegros y su procesamiento se volvió más eficiente y predecible; se podían fabricar grandes cantidades de piezas con mayor rapidez y con menos residuos. Asimismo, el uso de la energía de vapor dio paso a que la producción en serie fuera más rentable y permitió que las industrias se ubicaran en lugares en los que no necesariamente hubiera una fuente de energía hidráulica, lo que redujo el coste de las materias primas. Con el tiempo, el precio por la mano de obra también disminuyó.<sup>179</sup>

La invención de válvulas y llaves fue fundamental para que estos instrumentos cobraran una gran notoriedad, pues facilitaron cambiar la dirección de la columna de aire dentro del artefacto (como sucede en la trompeta contemporánea o en el corno francés) y así generar las notas de forma más eficiente, por lo que se volvieron imprescindibles para la ejecución y para asegurar la justeza del sonido. Las innovaciones mecánicas permitieron aprender a tocar los instrumentos fácilmente de memoria; muchos de los ‘profesores’ que enseñaban a los aficionados

---

<sup>177</sup> Nex, “The Business of Musical-Instrument Making in Early Industrial London”, 2013, p. 92.

<sup>178</sup> *Ídem*.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 115-116.



a tocar los nuevos instrumentos de metal lo hacían a partir de simples manuales de instrucciones sin tener una verdadera destreza con los artefactos. Asimismo, el auge de la interpretación de aquellos metales tuvo un camino paralelo al de su venta a precios accesibles.<sup>180</sup>

La popularidad de estos instrumentos fue tan grande que en el transcurso de los años treinta se abrieron tres matrículas en el Conservatorio de Música de París dedicadas a su aprendizaje: la de corno de llaves y la de trompeta (1833) y la clase de trombón (1836).<sup>181</sup> Asimismo, el gusto creciente por las manifestaciones grandilocuentes al aire libre incitó a las bandas militares a sustituir sus instrumentos de viento-madera por aquellos de metal, los cuales resultaron más potentes y sonoros. En el caso de las principales ciudades europeas y del Reino Unido, la música militar también constituyó una de las salidas más importantes para los constructores de esta especialidad, y hacia 1845 los instrumentos de viento-metal conformaban casi el cincuenta por ciento de los ensambles.

El desarrollo de la producción en masa de aquellos inventos fue más pronunciado en Francia y Gran Bretaña, donde nacieron fábricas que empleaban a un gran número de trabajadores. La construcción se concentró sobre todo en París y Londres, así como en los pueblos donde la fabricación de instrumentos se apoyó en la industria local, como fue el caso de la ciudad de Graslitz (Bohemia). Aquellas industrias solían producir instrumentos de diferentes calidades, desde los de más alto nivel para los músicos profesionales, hasta los instrumentos baratos que se desgastaban rápidamente con el uso y cuyo mercado principal eran las bandas de aficionados. También, con mayor frecuencia, el instrumento musical se convirtió en una mercancía comercial fabricada para la exportación más que para el uso local.<sup>182</sup>

Los grandes talleres dedicados a la construcción de pianos inspiraron nuevas formas de producción que tuvieron impacto en los instrumentos de viento de metal. Dentro de las fábricas nació una nueva división del trabajo que dio paso a diversas

---

<sup>180</sup> Herbert, "Brass Bands and Other Vernacular Brass Traditions", 1997, p.178-179.

<sup>181</sup> Haine, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au 19e siècle. Des artisans face à l'industrialisation*, 1985, p. 68. Como se mencionará más adelante, Gautrot importó la mayor cantidad de instrumentos musicales a México.

<sup>182</sup> Myers, "Design, Technology and Manufacture since 1800", 1997, p. 115.



áreas de especialización, por ejemplo, hubo quienes se dedicaron a la elaboración de láminas, al torneado, al estampado, a la construcción de llaves, válvulas y resortes, o a probar el sonido final del artefacto antes de su venta. En todo momento, la construcción de partes combinaba la manufactura con el uso de maquinaria, pero la introducción de la energía de vapor permitió el aprovechamiento de las herramientas mecanizadas para aumentar la producción y la mecanización progresiva.<sup>183</sup>

Sobre lo anterior y en cuanto al pujante crecimiento de la industria de estos artefactos, es pertinente hablar sobre un personaje que destacó en la historia de su fabricación, y cuya producción superó la de una gran parte de objetos de la época: Pierre Luis Gautrot (1812-1882). El constructor comenzó en un taller artesanal propio desde los años veinte del siglo XIX, pero a partir de 1827 se integró a la fábrica de Jean Auguste Guichard (1804-1884), su cuñado, quien producía instrumentos de viento de metal de manera industrial en un lugar que llegó a emplear a más de 200 obreros.<sup>184</sup> Para los años cuarenta, Gautrot se encargó de las actividades comerciales de la fábrica y se la compró a Guichard después de su retiro. La empresa abrió sucursales en las ciudades de Londres, Madrid, Nápoles y Nueva York.

El visionario constructor francés comenzó a fabricar y vender instrumentos de mediana calidad para exportación (conocidos como *de pacotilla*), y hacia mediados de siglo instaló grandes industrias en Le Marais (1851) y Château Thierry (1855), con las que se consagró como uno de los fabricantes de instrumentos más grandes del mundo.<sup>185</sup> En 1865, Jean-Baptiste Couesnon se unió a la empresa de Gautrot, y en 1869 la nombraron 'Gautrot aîné & Cie'. Hacia 1875, la empresa dio origen a dos marcas de instrumentos: 'Gautrot-Marquet', destinada a modelos de primera línea, y 'Gautrot Breveté / à Paris' para los de menor calidad y para

---

<sup>183</sup> Haine, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au 19e siècle. Des artisans face à l'industrialisation*, 1985, p. 66.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>185</sup> Diago, "Gautrot and His Sarrusophone Revisited. A Multidisciplinary Approach", 2022, p. 166.



exportación. En 1877, Couesnon se asoció con su yerno, Léon Durand, y la empresa se renombró como 'Gautrot aîné-Durand'.<sup>186</sup>

La gran producción de instrumentos de viento propició su llegada a las zonas periféricas de las grandes ciudades. A pesar de que la cadena de asentamientos urbanos se ampliaba y esto representaba un nuevo mercado para los inventores, una gran cantidad de conjuntos musicales, especialmente de bandas de música, se originaron en poblaciones pequeñas o medianas que habían crecido en torno a una fuente de trabajo concreta, como una mina o un molino. En contraposición a lo que comúnmente se piensa, aquellos intérpretes eran capaces de leer música, aunque no pudieran leer palabras; necesitaban saber leer notas para tocar en una banda pero no necesariamente tenían que saber leer y escribir para llevar a cabo cualquier otra actividad laboral o social.<sup>187</sup>

Debido a que el complejo mercado de los nuevos instrumentos se debatía entre los profesionales y los aficionados de la clase trabajadora, los fabricantes tuvieron que crear estrategias para vender sus productos para, por un lado, apelar a la modernidad, la utilidad y la facilidad de ejecución, pero por otro para que fueran percibidos como 'tradicionales', es decir que representaran una continuidad de la música artística o popular.<sup>188</sup> Además, los constructores solían acercarse a músicos o personas de poder que pudieran ayudar a colocar los instrumentos en nuevos ámbitos. Los resultados fueron poco previsibles, pues muchos inventos no consiguieron un lugar en la escena musical por diversas razones vinculadas con su eficiencia, capacidad de adaptación al repertorio, costo de producción, entre otras. Sin embargo, hubo un espacio imprescindible para la adopción y diseminación de las nuevas invenciones: las bandas militares.<sup>189</sup>

Desde finales del siglo XVIII, aquellos ensambles fueron percibidos como la manifestación auténtica y oficial del nacionalismo musical al servicio de la autoridad

---

<sup>186</sup> *Ibid.*, 2022, pp. 165-166; Kampmann, "French makers' improvements on brass instruments in the mid-19th century, compared with those by Adolphe Sax", 2020, p. 175.

<sup>187</sup> Haine, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au 19e siècle. Des artisans face à l'industrialisation*, 1985, p. 183.

<sup>188</sup> Herbert, "Selling Brass Instruments: The Commercial Imaging of Brass Instruments (1830-1930) and its Cultural Messages", 2004, p. 217.

<sup>189</sup> Fischer, *La música en el siglo XIX*, 2018, p. 115 y 163.

y el poder, pero al contrario de lo que se piensa, su función ceremonial fue más importante que la de la guerra y se convirtieron en un boyante mercado para los instrumentos recién innovados o inventados.<sup>190</sup> En 1820 Gran Bretaña derogó una ley que limitaba el tamaño de las bandas; hacia 1840, Wilhelm Friedrich Wieprecht —director, compositor e inventor— también reformó las bandas prusianas y los militares franceses adoptaron unos instrumentos peculiares llamados ‘saxofones’ tras un concurso celebrado en abril de 1845 en el Campo Marte de París para integrar nuevos artefactos a la banda del ejército.<sup>191</sup>

En la historia de la innovación musical destaca Antoine Joseph Sax, conocido como Adolphe Sax, uno de los personajes más importantes en la fabricación de instrumentos de viento del siglo XIX. El inventor nació en la ciudad de Dinant (Bélgica) en 1814, hijo de un constructor de instrumentos de viento del que aprendió el oficio. Motivado por la cultura musical e instrumental en París, Sax se aventuró a presentar sus creaciones ante el popular compositor Héctor Berlioz y el director de orquesta François Antoine Habeneck. Ambos estuvieron de acuerdo en la originalidad del inventor, especialmente de su ‘saxofón’, por lo que Sax se instaló en París, la capital de la innovación musical europea en 1842.<sup>192</sup>

De acuerdo con múltiples investigaciones, Adolphe trabajó incesantemente para mejorar la afinación, sonoridad y ergonomía de diversos instrumentos registrando hasta treinta y tres patentes. Ganó numerosas medallas y diplomas en las exposiciones industriales francesas y más tarde en las exposiciones universales, foros icónicos que representaban los anhelos de la modernidad en el siglo XIX; recibió la Legión de Honor y llegó a ser director de la música privada del emperador Napoleón III.<sup>193</sup> Hacia 1845, aproximadamente, los ejércitos franceses adoptaron

---

<sup>190</sup> Ely y Deuren, *Wind Talk for Brass. A Practical Guide to Understanding and Teaching Brass Instruments*, 2009, p. 13.

<sup>191</sup> Wills, “Brass in Modern Orchestra”, *The Cambridge Companion to Brass Instruments*, 2011, p. 159.

<sup>192</sup> Mitroulia and Myers, “Adolphe Sax: Visionary or Plagiarist?”, 2008, pp. 93-141; Mitroulia, “Adolphe Sax’s Brasswind Production with a Focus on Saxhorns and Related Instruments”, 2011, p. 37, y La Philharmonie de Paris/Musée de la Musique/Collections du Musée de la Musique/ Histoire d’instruments: *le saxophone*, <<https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/histoires-d-instruments-le-saxophone.aspx>>. [Consulta: 2 de febrero de 2023].

<sup>193</sup> *Ídem*.

gran parte de sus instrumentos, lo que conllevó una reorganización completa de la música de regimiento.<sup>194</sup>

Sax representó entonces la figura del emprendedor musical y comercial de la segunda mitad del siglo XIX. Fue editor musical, publicó métodos instrumentales y dio clases a alumnos militares del Conservatorio de Música de París a partir de 1857; organizó conciertos y dirigió la banda de música de la ópera de aquella ciudad. Sin embargo, también fue blanco de acusaciones que atentaban en contra de su reputación, pues se interpusieron numerosos pleitos contra él y sus inventos, argumentando que no eran originales sino plagios basados en las ideas de otros constructores. También, el propio Sax demandó a algunos fabricantes por falsificación (entre ellos a Pierre Louis Gautrot por plagiar el diseño del sarrusófono)<sup>195</sup>, lo cual denota que a la par de la innovación y el comercio musical, crecían las disputas por los derechos de propiedad intelectual. De cualquier forma, la relevancia de estos inventos fue tal que comenzaron a copiarse y popularizarse en otras regiones de Europa.

En esta industria colmada por nuevas invenciones, la estandarización sonora no existía, es decir que la variedad de tonos que ofrecían los diferentes instrumentos permitía que los músicos solistas y sobre todo los ensambles (quienes tenían que tocar en la misma tonalidad) pudieran escoger la afinación. En el caso de muchos instrumentos cuya sonoridad estaba en función del largo del tubo y éste se podía modificar, existían tramos de tubos que podían comprarse en paquetes para cambiar a la voluntad del músico.<sup>196</sup> Hubo ensambles que preferían tocar un tono ligeramente inferior a un semitono más agudo que el tono estándar de concierto (La: 452), característica que resultó costosa para la fabricación, ya que debían

---

<sup>194</sup> La música de regimiento sobresale por el uso de una gran gama de instrumentos de viento de metal que le confieren volumen y presencia, sobre todo en espacios al aire libre. La Philharmonie de Paris/Musée de la Musique/Collections du Musée de la Musique/ Histoire d'instruments : *le saxophone*, <<https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/histoires-d-instruments-le-saxophone.aspx>>. [Consulta: de febrero de 2023]. Mitroulia, "Adolphe Sax's Brasswind Production with a Focus on Saxhorns and Related Instruments", 2011, 419 p.

<sup>195</sup> Mitroulia and Myers, "Adolphe Sax: Visionary or Plagiarist?", 2008, pp. 93-141; La Philharmonie de Paris/Musée de la Musique/Collections du Musée de la Musique/ Histoire d'instruments: *le saxophone*, <<https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/histoires-d-instruments-le-saxophone.aspx>>. [Consulta: 2 de febrero de 2023].

<sup>196</sup> Herbert, "Selling Brass Instruments: The Commercial Imaging of Brass Instruments (1830-1930) and Its Cultural Messages", 2004, p. 213.



construirse con tonalidades diferentes, pero persistió porque la mayoría de los músicos que los empleaban eran aficionados y eran el sector principal de consumo.<sup>197</sup>

Las grandes fábricas fueron entonces no sólo grandes exportadoras de instrumentos musicales sino de la estandarización de sonidos. En el caso de París, alrededor del 40% de la producción se destinaba a la venta en el extranjero, y de esa cantidad, más del 20 % se vendía en el continente americano, especialmente en Estados Unidos y México. En este sentido, J. C. Labbaye, reconocido constructor parisino de instrumentos de viento de metal exportó cerca del 75% de sus instrumentos, mientras que Gautrot el 70%. El último se centró más en la producción de instrumentos ordinarios que en aquellos de gama alta.<sup>198</sup>

### I.2.1.3 La laudería y otros instrumentos musicales

Así como los pianos y los instrumentos de viento de metal encontraron un mercado amplio fuera de las fronteras del viejo continente, también lo hicieron los de cuerda. Pero contrariamente a lo que sucedió en otros ámbitos de la construcción instrumental, la laudería —oficio que refiere a la construcción de instrumentos de cuerda— fue artesanal. Dentro de ésta, la especialización de la fabricación de cuerdas (la cordelería) o de arcos (la arquetería) fueron oficios en sí mismos, es decir que no resultaron de una división de trabajo originada en el seno de un mismo taller. Asimismo, y como sucedió en otros ramos, los instrumentos hechos por lauderos comenzaron a fabricarse en dos categorías que determinaron su precio; la primera integraba a los de mayor calidad destinados a artistas, cuyos acabados daban a los objetos un valor especial y podía ser hasta diez veces más costosa que la segunda, la cual se constituía por instrumentos ordinarios generalmente destinados a la exportación.<sup>199</sup>

---

<sup>197</sup> *Idem.*

<sup>198</sup> Heine, *Les Facteurs d'Instruments de Musique à Paris au 19e Siècle. Des Artisans Face à l'Industrialisation*, 1985, p. 156.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 66.

En el periodo 1760-1820 se produjeron cambios en el diseño y la tecnología de los instrumentos musicales de cuerda frotada, sobre todo el violín, ya que debían ser capaces de llenar las salas más grandes que se utilizaban, por lo que se fabricaron de nuevo o se adaptaron para tener mástiles más largos, delgados y angulosos, barras armónicas más pesadas junto con la construcción un brazo más fuerte, un diapasón más largo y un puente más alto y arqueado, lo cual permitía al instrumento soportar cuerdas de mayor tensión y, por tanto, proyectar más sonido. El arco del violín también se fue adaptando gradualmente hasta llegar a su forma cóncava moderna, mientras que los experimentos con las formas de los clavijeros determinaron su aspecto actual. Los cambios fueron tan paulatinos, que el arco perfeccionado por el constructor francés François Xavier Tourte (en esencia, el que se usa actualmente) se inventó hacia 1786.<sup>200</sup>

En cuando a la construcción regional de estos artefactos, ciudades como Nuremberg y Neukirchen (o Markneukirchen, como se conoció desde 1858) se dedicaron durante generaciones a su construcción. De aquellas localidades, la última es de especial relevancia debido a que gozó de un amplio reconocimiento en la construcción de instrumentos, cuerdas, arcos y accesorios. Su producción trascendió las fronteras de Europa mucho antes de que la industrialización llegara a los talleres artesanales de las principales capitales.

Markneukirchen es un poblado ubicado al sur de Sajonia, en la región de Vogtland, que se dedicó especialmente a la fabricación de violines.<sup>201</sup> Hacia 1677 y tras la disminución de la población que resultó de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), el duque Moritz de Sajonia impulsó la creación de un gremio de lauderos que provenían de una región protestante de Bohemia, cercana a la frontera con Sajonia, para reedificar una comunidad que diera impulso económico a la región a través del arte de la construcción de violines. La particular manera de construir estos instrumentos, así como la astucia para comercializarlos, puso a Markneukirchen en la mira y en pocas décadas se convirtió en una ciudad dedicada a aquel oficio. La zona se había convertido también en proveedora mundial de otros

---

<sup>200</sup> Boyden *et al.*, *The Violin Family. The New Grove Musical Instrument Series*, 1989, pp. 31-33 y 209-211.

<sup>201</sup> Weller, "Markneukirchen: Making Its Mark", 2015, pp. 49 -50.

instrumentos y comenzó a conocerse como el *Musikwinkel* o "rincón" musical de Alemania.<sup>202</sup>

A partir de 1840, aproximadamente, Markneukirchen ya era el centro de una monumental operación de fabricación en la que participaban miles de artesanos autónomos y altamente calificados; aunque todos dependían unos de otros, trabajaban de forma independiente. En el lado sajón de la frontera, Markneukirchen tenía mejores conexiones con el mercado mundial, sobre todo gracias a los puertos ubicados al norte de Alemania, por lo que los fabricantes vendían piezas separadas o ensamblaban violines completos para venderlos a los mayoristas que los enviaban a todo el mundo.<sup>203</sup>

Alrededor de 1870, algunos lauderos de la comunidad decidieron independizarse de la dura presión que ejercían los mayoristas que vendían sus instrumentos al extranjero y decidieron comercializarlos por su cuenta. Estos lauderos establecieron marcas que se conocieron en todo el mundo a través de catálogos que ofrecían una amplia gama de estilos y precios. Como consecuencia de esta visión comercial y de la astucia de sus habitantes por dar a conocer sus productos a través de estrategias innovadoras, para finales del siglo XIX la ciudad llegó a fabricar más de 150.000 violines y 400.000 arcos al año, todos hechos fundamentalmente a mano. Más del 50% de la demanda mundial de todo tipo de instrumentos de cuerda y casi el 90% de las cuerdas procedía de aquella ciudad.<sup>204</sup>

Hacia mediados del siglo, ciertos instrumentos dejaron de tener la popularidad de antes, como la vihuela, la guitarra o el arpa, pero otros comenzaron a ocupar un lugar importante en las prácticas del siglo XIX, tanto en los espacios religiosos como en los seculares. Tal es el caso de los órganos de tubos, los armonios, los acordeones o las armónicas. Un ejemplo interesante es el de los

---

<sup>202</sup> *Ibid.*, pp. 51-52.

<sup>203</sup> Algunos instrumentos se vendían en cantidades tan elevadas que sus precios se cotizaban por docenas, de ahí que Markneukirchen adquirió fama de elaborar instrumentos de segunda categoría, y se inició un debate sobre si los fabricantes de la zona eran capaces o no de producir violines aptos para ser tocados por virtuosos. El resultado fue que las principales ciudades de Alemania sintieron la necesidad de diferenciarse de los *Duzendgeigen* o "violines de docena" de Markneukirchen y adoptaron el término *Kunstgeigenbau*, que se refiere a la "fabricación de violines artísticos". Sin embargo, la gran mayoría de estos lauderos dependían de sus proveedores de Markneukirchen para obtener piezas, suministros o instrumentos enteros. *Ibid.*, pp. 52-55.

<sup>204</sup> *Ibid.* p. 55; Weller *et al.*, *Historische Katalogue*, 2015, pp. 5-10.

acordeones, pues aunque surgieron hacia 1830, en la década del cuarenta, tan sólo en París, ya existían sesenta talleres fabricantes; además, fue una de las pocas industrias en las que las mujeres participaron activamente.<sup>205</sup>

En cuanto a los instrumentos de viento madera, las transformaciones fueron sobre todo en la forma y tamaño del conducto de aire, en los orificios de obturación, y en el aumento y la adecuación de llaves que permitían su cierre o apertura. Estas modificaciones estuvieron relacionadas con los cambios en el repertorio y con la curiosidad por explorar la producción de sonidos más graves o agudos para ampliar el registro de la familia de las flautas. Hasta inicios del siglo XIX las innovaciones habían sido aisladas y sobre todo experimentales, pero en las décadas del treinta y cuarenta, las aportaciones del orfebre, flautista y compositor bávaro Theobald Boehm en el sistema de llaves (y en la invención de varios modelos de flautas), pasaron a la historia como uno de los desarrollos más importantes y definitorios para este tipo de instrumentos.<sup>206</sup>

### 1.2.2 Inventor, constructor, promotor y comerciante. La figura del fabricante de instrumentos musicales en el siglo XIX

El fabricante de instrumentos musicales del siglo XIX fue por necesidad o por placer inventor de nuevos objetos, mejoras o modificaciones diversas, y para esto necesitó la opinión de músicos y compositores que lo impulsaran a crear experiencias sonoras. En un entorno en el que la invención estaba de moda, era necesario atraer la atención del público y promocionar las propias creaciones mediante avisos y reseñas firmados por especialistas eminentes, o al menos por personalidades cuya posición inspirara respeto. Las exposiciones nacionales y universales fueron un lugar propicio para esto, ya que además de mostrar los instrumentos dieron espacio a la publicación de informes oficiales que fueron determinantes en el éxito comercial de los participantes.<sup>207</sup>

---

<sup>205</sup> Haine, *Les Facteurs d'Instrument de Musique à Paris au 19e Siècle. Des Artisans Face à l'Industrialisation*, 1985, p. 69 y 253.

<sup>206</sup> Mayer, "Flute", *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, 1984, pp. 769–788.

<sup>207</sup> Por ejemplo, en Francia hubo al menos dos instituciones responsables de dictaminar las invenciones musicales: la sección musical del Instituto de Francia y el comité de supervisión del

En la mayoría de los casos, los informes que emitían favorecían las invenciones y los fabricantes podían utilizarlos con fines comerciales. Algunos los usaban para buscar apoyos financieros para fabricar y distribuir sus inventos, otros los empleaban para intentar integrarlos a escuelas y otros más para conseguir un lugar en exposiciones de productos industriales. Es decir que estas exposiciones eran toda una maquinaria de promoción comercial con un importante impacto en el sector sociocultural.<sup>208</sup>

Con el tiempo, la presencia de constructores de instrumentos musicales en exposiciones fue más frecuente e incluso, para algunos, estos foros se habían convertido en una necesidad. La oportunidad de obtener reconocimientos, como medallas de oro, plata, bronce, menciones honoríficas o constancias de participación fueron incorporadas a los instrumentos o a los catálogos de venta como una suerte de confirmación de calidad y supremacía. Algunos de los ganadores, incluso, abusaban en la promoción de aquellas condecoraciones, ya que el papel comercial de las fábricas cobraba mayor importancia en un mundo cada vez más competitivo y ávido de reconocimiento.<sup>209</sup>

La industrialización no sólo transformó las condiciones de trabajo de los obreros en los grandes talleres, también cambió significativamente las cualidades de los fabricantes-empresarios. En los primeros años del siglo XIX, el oficio de constructor de instrumentos musicales se ejercía y se transmitía a menudo entre los miembros de una misma familia. Pero conforme avanzó el siglo, la endogamia profesional sostenida por las estructuras tradicionales de fabricación comenzó a

---

Conservatorio de Música de París, las cuales estaban integradas por personalidades del mundo de la música. Haine, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au 19e siècle. Des artisans face à l'industrialisation*, 1985, p. 320.

<sup>208</sup> Haine, "Les Instruments de Musique Jugés aux Expositions Universelles de 1851 à 1867", 2002, pp. 47-59.

<sup>209</sup> Por ejemplo, Fontaine Besson, fabricante de instrumentos de viento-metal que importó sus productos a México, llegó a mostrar en sus objetos las cuarenta y ocho medallas ganadas por los instrumentos presentados en exposiciones industriales. También, a principios del siglo XX, Couesnon & Cie., que a través de absorciones, sucesiones y fusiones fue la sucesora de Guichard, Gautrot & Cie, Tulou, Triébert, Feullet & Fils, Association Générale, L. Francois-Maitre & Cie, se atribuyó los premios ganados por estas firmas y los enumeró en la primera página de su catálogo bajo el elocuente título de "Nos récompenses" ["Nuestros reconocimientos"]. En Haine, *Les Facteurs d'Instruments de Musique à Paris au 19e Siècle. Des Artisans Face à l'Industrialisation*, 1985, pp. 320-321.



convivir con sectores industrializados en las que estas maneras de aprendizaje y ejecución habían desaparecido. La formación de los futuros encargados de los grandes talleres creció bajo la influencia de las nuevas estructuras de producción. Los lauderos se entrenaban con varios maestros artesanos antes de establecerse por su cuenta, mientras que sus colegas pianistas aprendían en un número más limitado de talleres.

El incremento de ciertos sectores de la fabricación industrial de instrumentos originó una nueva organización en talleres grandes y medianos que convivieron con los pequeños artesanos; en todos, la división del trabajo que se desarrolló fue distinta. Algunos de los aprendices abandonaron los grandes talleres para establecerse por su cuenta y abrir una fábrica cuya producción se limitaba a su especialidad. Estos nuevos propietarios, que centraron su atención en un número limitado de piezas específicas, procedían principalmente de fábricas que habían experimentado la producción y la división del trabajo propias de la industria, particularmente de pianos, órganos e instrumentos de viento-metal. De cualquier manera, era necesaria una sólida formación para cualquier futuro constructor de instrumentos, que en el verdadero sentido de la palabra seguía siendo un artesano, es decir, un hombre que trabajaba con las manos.

En muy pocas ocasiones, los jefes o encargados de las fábricas se limitaban a la administración o la gestión sin conocer a fondo el lado práctico del negocio, pues en la mayoría de los casos, los fabricantes de instrumentos eran antiguos trabajadores que habían adquirido sus habilidades a lo largo de muchos años de aprendizaje. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XIX, la figura del empresario-gestor comenzó a consolidarse debido al desarrollo de nuevas prácticas de inversión y financiamiento en sectores en expansión, como en los pianos o los instrumentos de viento-metal, ya que la gran producción de aquellos objetos requirió un tipo de administración más compleja y transoceánica.

Además de estos mercados de instrumentos nuevos, también existió un importante comercio de segunda mano en el que los constructores fueron los comerciantes principales. Aunque en la actualidad se tiende a pensar que la noción "segunda mano" se refiere a productos usados, y que por esto son menos caros, en

aquel momento tenía varias connotaciones. Por ejemplo, se revendían objetos considerados antigüedades o bienes que pertenecieron a personajes famosos cuyos precios eran más o tan altos como las innovaciones. Cuando los costos de producción de nuevos instrumentos eran reducidos y se vendían a precios accesibles, los que disponían de menos dinero preferían comprar artículos nuevos más baratos que artículos de segunda mano anticuados o pasados de moda.<sup>210</sup>

En otros casos, la compra de segunda mano también podía ser una opción para quien tenía menos ingresos, ya que en realidad se adquiría capital cultural. También, las empresas más populares ofrecían buenos precios por instrumentos de segunda mano o los alquilaban a personas que no querían comprarlos, lo cual no implicaba invertir con más capital. Por lo anterior, se ha notado que tanto en la industria instrumental como en el mercado de objetos en general, el comercio de segunda mano fue una parte integral de los sistemas modernos de consumo al servicio de todos los sectores de la sociedad.<sup>211</sup>

En suma, el constructor de instrumentos musicales decimonónico, formado como artesano, fue un hombre que aprovechó la tecnología de su tiempo con gran visión para la innovación y la invención, sobre todo aquellos que tenían que competir con los grandes talleres y con una industria en pleno crecimiento. Más que en cualquier otra profesión, estos fabricantes se empeñaron en desarrollar mejoras diversas que, aunque en ocasiones no iban a ninguna parte, fueron un signo de evidente de modernidad. Abierto al mundo en el que vivía, el inventor se interesó en otros campos extramusicales y creó dispositivos de todo tipo para incorporarlos en sus instrumentos.<sup>212</sup> Además, fueron a menudo músicos, compositores, organizadores de conciertos, profesores, editores de música o redactores de revistas musicales.<sup>213</sup>

---

<sup>210</sup> Nex, "The Business of Musical-Instrument Making in Early Industrial London", 2013, pp. 94-95.

<sup>211</sup> *Ídem*.

<sup>212</sup> Algunos compositores crearon dispositivos para incorporarlos a instrumentos y mejorar la práctica musical. Por ejemplo, los peculiares gimnasios para manos o el famoso *Dactylion* se crearon para fortalecer los dedos y mejorar la ejecución pianística. Algunos ejemplos se encuentran en el sitio de *Le Répertoire international de la presse musicale (RIPM)*: <<https://www.cnc.ripm.org/?p=2916>>. [Consulta: 29 de octubre de 2024].

<sup>213</sup> Los propios Henri Herz, Ignace Pleyel o Héctor Berlioz son conocidos por haber estado comprometidos con la composición, la organización de conciertos o la creación de métodos instrumentales. Para más información, véase: "Henri, Heinrich, Enrique Herz: La invención de un

Como se ha visto en este capítulo, los profundos cambios culturales dados por la industria instrumental decimonónica no implicaron una ruptura en la que lo moderno reemplazó inmediatamente a lo pasado, sino que coexistieron con las formas tradicionales que implicaban el uso de instrumentos anteriores a los avances tecnológicos. Continuamente aparecían tantos diseños que el público no sabía cómo se llamaban y mucho menos cómo sonaban. Además, había una confusión general sobre el lugar que debían ocupar en los ensambles, en especial dentro de las orquestas, ya que muchos los veían como ocurrencias ruidosas y desproporcionadas.<sup>214</sup>

La gente tampoco tenía claro qué podía obtener de aquellos nuevos inventos y cómo podía usarlos, y la trayectoria de las invenciones no siempre iba en paralelo a la creación de repertorio, a la profesionalización de músicos o a la creación de ensambles. Además, la amplitud de la producción era tan grande que no existía una idea compartida entre compositores, intérpretes y audiencias que diera paso a un lenguaje sonoro estándar.<sup>215</sup> Esto se refiere primordialmente a que muchos constructores decidían la afinación o el temperamento de los modelos que creaban, lo cual podía representar un problema al momento de tocar en conjunto (como en una orquesta) pues ante afinaciones distintas los instrumentos desentonaban, pero también, las diversas tonalidades brindaban una mayor riqueza sonora y una experiencia auditiva que desapareció con el tiempo, al buscar la estandarización.<sup>216</sup>

---

artista romántico en el México decimonónico”, 2013, pp. 33-64; 2007; Bitrán, “Los que no han oído tocar a Herz no saben lo que es un piano. Un virtuoso europeo en México (1849-1850)”, 2006, pp. 89-108; Pleyel. *La Belle Histoire*, <<https://www.pleyel.com/fr/la-belle-histoire>>. [Consulta: 20 de julio de 2023]; Berlioz, *Traité d'Instrumentation et d'orchestration*, Paris, 1844.

<sup>214</sup> Houtchens, “Romantic Composers Respond to Challenge and Demand”, 2000, p. 167.

<sup>215</sup> *Ídem*.

<sup>216</sup> Las distintas afinaciones y temperamentos que fueron usados a lo largo del siglo XIX son un tema ampliamente estudiado por historiadores de la música y disciplinas asociadas, pero para los fines de esta investigación conviene explicar brevemente que el temperamento es una manera de afinar las notas de una escala usando intervalos cuyas formas puras son modificadas (o temperadas). La razón principal de esto es utilitaria, es decir, sirve para que un sistema de afinación pueda ser usado en diversas situaciones sin tener que cambiar continuamente la sonoridad de los instrumentos. Sin embargo, hay instrumentos cuya afinación es imposible modificar pues la producción del sonido depende de formas concretas, como sucede con los instrumentos de viento (cuyo sonido está en función de la columna de aire que se forma al interior del objeto). Por el contrario, ciertos instrumentos de cuerda, como algunos pianos, pueden ser afinados en diferentes temperamentos para modificar el carácter de la música, pues las cuerdas se tensan o destensan para manipular su vibración y por lo tanto su sonido. Para más información, véase: Duffin, *How equal temperament ruined harmony*, 2007, pp. 32-39.

Por otra parte, la expansión de los nuevos o mejorados instrumentos en la música del siglo XIX dio paso a la interpretación de cualquier estilo musical, sin distinguir lo público de lo privado, lo religioso de lo secular, o los grupos de élite de las clases menos privilegiadas; incluso incurrió en la adaptación de música vernácula y popular, pues aunque los inventos se hayan probado en principio en círculos especializados y profesionales (como la milicia, las orquestas o las cameratas), poco a poco se adoptaron por todos los núcleos sociales. Las causas por las que esto ocurrió son multifactoriales, pero se puede reconocer que hubo preferencias por ciertos sonidos y formas, que hubo grupos de poder involucrados en el apoyo a ciertos fabricantes, que existieron estrategias exitosas de comercialización, así como una filosofía vinculada con el significado de la música y su representación, tan particular como las comunidades que emplearon aquellos objetos.

Muchas invenciones tuvieron tanto éxito que desde el primer tercio del XIX fueron fabricadas para mercados más amplios y trascendieron las fronteras de sus espacios de creación y consumo. En la valoración de lo sucedido en aquel contexto, es notable que los fabricantes asentados en ciudades como París, Londres o los estados alemanes —especialmente en Markneukirchen, Leipzig y Hamburgo—, destacaron por una mayor capacidad para producir y distribuir su mercancía fuera de Europa, y eventualmente se convirtieron en serios competidores que buscaron éxito y prestigio en las sociedades interesadas en sus instrumentos dentro y fuera de sus territorios. Aquellas ciudades impusieron su sello en artefactos que cobrarían una enorme popularidad, como pianos con distintas formas, mecanismos y sonidos, órganos de tubos, arpas de uno o varios pedales, instrumentos de viento de metal y madera, guitarras, acordeones, percusiones, entre otros.

Sin saber si sus productos lograrían el mismo éxito en lugares ajenos a los propios, se valieron de un sólido capital social conformado por inversionistas, exportadores, agentes comerciales locales, impresores, músicos, críticos y otros personajes de poder para introducirse en los posibles nuevos mercados, al mismo tiempo en el que la venta por catálogo comenzó a ser sumamente útil para la promoción de sus productos en todo el mundo. Con base en esta estrategia, y en

buena parte gracias a las mejoras de comunicación, el intercambio de mercancías fue cada vez más ágil.

Como se ha explicado, los centros urbanos fueron cruciales para el desarrollo de la invención instrumental, así como para edificar la infraestructura que hizo posible la construcción y mejora de los artefactos, para distribuirlos entre músicos profesionales y diletantes, así como para construir la compleja red de establecimientos y comerciantes que se encargarían de publicitarlos y venderlos. Aquellas ciudades con crecientes aspiraciones apegadas al progreso tecnológico, al consumo y a la incorporación del arte en los diversos espacios públicos o privados —todos estos símbolos tácitos de la modernidad— fueron el semillero de la revolución instrumental que ocurrió desde los inicios del siglo XIX.

En este sentido, y como se analizará en los próximos tres capítulos, la Ciudad de México fue uno de los epicentros más influyentes en América, pues aquí comenzaron a incorporarse las nuevas invenciones instrumentales provenientes de otros países, y en ella se sentaron las bases de la sólida industria musical de corte capitalista que se diseminaría décadas después por todo el país. Esto se refiere a que las formas tradicionales de producción artesanal, de venta directa entre fabricante y comprador, e incluso de construcción local predominante, convivieron paulatinamente con la llegada de instrumentos extranjeros contruidos bajo sistemas de producción industrial, importados y distribuidos sistemáticamente gracias a la participación de grandes inversionistas con capital propio, y vendidos en establecimientos que los ofrecerían como mercancía con un esquema de costos competitivo —frecuentemente inaccesible para la mayoría de la población—, que la misma red de fabricación y distribución imponía.

## **CAPÍTULO II. LA CONSTRUCCIÓN DE INSTRUMENTOS Y EL COMERCIO MUSICAL EN LA CIUDAD DE MÉXICO DURANTE EL VIRREINATO Y LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX**

La Ciudad de México ha sido un centro social, cultural, político y administrativo que ha visto germinar distintas expresiones musicales a través del tiempo. Haber sido desde tiempos inmemoriales una intersección de regiones y culturas la perfiló como un espacio único, pues en ella la música fluía al ritmo de las transformaciones de todas las esferas sociales y de las nuevas maneras de convivencia, y así como sirvió al entretenimiento, también fue sustento de sentido.

Su traza tomó la forma ortogonal de las ciudades europeas renacentistas y siguió siendo una de las coyunturas más importantes del Atlántico al Pacífico y del norte al sur del continente. Durante los siglos virreinales (1521-1821), la Ciudad vio surgir nuevas formas de relación en todos los ámbitos bajo el poder hegemónico de la iglesia católica. Las comunidades más o menos pobladas se fundaron alrededor de sus catedrales y parroquias conforme a creencias que con el tiempo originaron nuevas maneras de sociabilidad entre los habitantes. Aquí se asentaron y circularon todo tipo de culturas, que sin distinción social o económica dejaron huella en lo que más adelante conformaría la nación mexicana.

Más adelante, en los inicios del siglo XIX, el bullente anhelo de conseguir la independencia de la monarquía española dio paso a constantes guerras externas e internas, a la construcción de ideologías y discursos de las élites políticas y sociales, y a la conformación de nuevas creencias que se engarzaron con tradiciones ancestrales. En este momento, la Ciudad de México fue un enclave en el que se debatió la manera en la que se conformaría un territorio coherente que constituiría la nación mexicana. Asimismo, la capital mexicana representó el modelo a seguir para otros territorios del país en términos de vinculación social, ideales de civilidad e incluso modernización.

La hegemonía de este territorio en el mercado nacional y la nueva organización social que nació de la etapa independiente dieron paso a una nueva cultura de consumo que repercutió en cómo la gente se relacionaba en torno a la música, qué escuchaba y qué instrumentos musicales tocaba. En este sentido, los



negocios musicales más trascendentes, específicamente instrumentales, estuvieron en manos de personajes que provenían de países extranjeros, quienes ofrecieron a los habitantes de la Ciudad una gama variada de objetos para interpretar las músicas tradicionales y de moda.

Aquellos personajes idearon distintos modelos de comercio, conformaron redes sociales con las élites culturales y políticas, y colaboraron estrechamente con fabricantes de instrumentos e impresores de música para crear verdaderos monopolios de venta y distribución. El alcance de cada uno fue distinto, pero todos participaron en la construcción de nuevas maneras de ofrecer y distribuir instrumentos que se engarzaron con los cambios que experimentó la capital desde los inicios del siglo XIX. La Ciudad brindó los sitios para que esto tuviera lugar y contribuyó a que México fuera un punto de referencia comercial en el ámbito musical-instrumental. Mientras tanto, sus habitantes, en circunstancias desiguales, competían o cedían irrevocablemente sus espacios ante el nacimiento de una clase media que, en primer lugar, se interesaba por atender a estos negocios y, en segundo, por poseer los bienes que ofrecían.

Específicamente, en este capítulo se hablará de la Ciudad de México como un núcleo de desarrollo comercial a partir de analizar las particularidades que propiciaron la aparición de los negocios que vendieron y distribuyeron los populares instrumentos musicales fabricados en el viejo continente, y más adelante en los Estados Unidos de América. Finalmente, se expondrán los personajes y espacios más representativos del comercio instrumental durante la primera mitad del XIX, con el fin de identificar sus características y conocer las razones de su trascendencia hacia el Porfiriato (1876-1910)<sup>217</sup>.

Asimismo, aunque el espacio temporal de mayor interés para esta investigación ocurrió durante el XIX, en este capítulo se considera importante estudiar lo que sucedió algunas décadas antes debido a que la dinámica del comercio de instrumentos musicales llevaba una inercia vinculada con la vida cultural-musical de la ciudad como parte del Virreinato de la Nueva España. Al ser

---

<sup>217</sup> El gobierno de Manuel González (1880-1884) se considera dentro de este periodo debido a su estrecha relación con el mandato del General Porfirio Díaz.

desde entonces un punto de unión político, social y comercial, en la ciudad de México se conformaron rutas de crecimiento que vincularon al territorio con todo el mundo. Se fabricaban y vendían objetos que se exportaban a otros virreinos y regiones trasatlánticas, se recibía mercancía hecha en América y otros continentes, se dictaban modas o se perpetuaban costumbres, y con ello, paulatinamente, se formaba la imagen que la capital mexicana debía proyectar en términos de progreso y aculturación.

## II. 1 El comercio de instrumentos musicales durante el virreinato

Desde épocas remotas, México ha sido un territorio pluricultural. Su ubicación en relación con otras regiones del continente americano y transoceánicas, así como su riqueza natural se han sumado para fomentar el tránsito y el asentamiento de diversos grupos humanos. Sin embargo, gran parte de la cultura material de los pueblos primigenios se ha perdido a través del tiempo por las propias transformaciones de quienes la originaron, por la vulnerabilidad de ciertos materiales ante la naturaleza, por causas de dominación y destrucción, entre otros sucesos, lo cual ha impedido conocer muchos aspectos de la vida y el pensamiento antiguos. Por otra parte, la arquitectura, la escultura, la pintura mural, los objetos pétreos o cerámicos, algunos códices, entre otros vestigios que se han preservado, en conjunto con las reminiscencias sociales, políticas y culturales heredadas de antiguas tradiciones, han permitido reconocer que la inventiva de aquellos habitantes fue ilimitada.

Las tradiciones culturales mesoamericanas, lejanas en el tiempo y distantes a los modos de vida actuales tuvieron, sin excepción, tuvieron una relación intrínseca con el sonido, lo cual se ha comprendido a través del estudio integral de los entornos naturales y arqueológicos, de representaciones pictóricas y escultóricas, así como de los objetos sonoros que a la fecha se conservan. Las investigaciones de disciplinas como la arqueoacústica, la etnoarqueología o la conservación de bienes patrimoniales han dado luz al estudiar qué objetos o seres evocaban sonido en aquellas composiciones simbólicas, cómo se vinculaban los



pueblos con su entorno al imitar los sonidos del viento, de la lluvia o de los animales, así como qué significado pudo haber tenido el sonido en los momentos representados en los testimonios materiales. En términos generales, se sabe actualmente que la experiencia acústica no estuvo desvinculada de la visual, la táctil e incluso la emotiva; por el contrario, las complementaba.<sup>218</sup>

En este sentido, la gran variedad de objetos sonoros que se preservan de la antigua Mesoamérica ha permitido aproximarse a aquella realidad sonora efímera. Estos artefactos se han encontrado en contextos mortuorios, en ofrendas a deidades, en viviendas o incluso en basureros, lo cual denota su particular relevancia en todos los espacios de la vida antes de la llegada de los peninsulares. Los objetos elaborados con materiales más resistentes a las condiciones medioambientales son los más cuantiosos, como los cascabeles de aleaciones metálicas, diversos percutores pétreos, flautas, silbatos, ocarinas y caracolas de cerámica, así como varios idiófonos de hueso; todos se han encontrado del norte al sur del país y más allá de sus fronteras actuales. Por otra parte, de los elaborados con materiales orgánicos como semillas, calabazas, maderas, fibras vegetales, pieles, entre otros, se conserva una cantidad significativamente menor. No obstante, las representaciones pictóricas y escultóricas antes mencionadas dan cuenta de la especial relevancia de ciertos artefactos, como el *teponaztli*,<sup>219</sup> el *huehuetl*<sup>220</sup> y el *omichicahuaztli*<sup>221</sup> o instrumentos de agitación como sonajas o maracas,

---

<sup>218</sup> Algunas investigaciones recientes en torno al mundo sonoro prehispánico se encuentran en: Arnd, "Las sonajas y otros instrumentos de percusión de Teotihuacán, México", 2022, pp.121-150; Cruz, "La imagen del sonido en códices prehispánicos del centro de México: una propuesta metodológica", 2019, pp. 60-90., <<http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/pasadoabierto>>. [Consulta: 30 de enero de 2024]; Cruz, "Percepción y función de sonidos en ritos nahuas y mayas. Cambios y continuidades", 2015, pp. 225-239, <[https://publications.iai.spk-berlin.de/receive/riai\\_mods\\_00002861](https://publications.iai.spk-berlin.de/receive/riai_mods_00002861)>. [Consulta: 29 de enero de 2024]; Zalaquett *et al*, "Flautas triples de Jaina y Copán. Un estudio arqueoacústico", 2019, pp. 419-438, <<https://doi.org/10.1017/S0956536118000020>>. [Consulta: 31 de enero de 2014]; Zalaquett *et al.*, (ed.), *Entramados sonoros de tradición mesoamericana. Identidades, imágenes y contextos*, 2014.

<sup>219</sup> Instrumento de percusión de forma cilíndrica. Consiste en un trozo de madera ahuecado que funciona como una caja de resonancia, en cuya superficie hay una hendidura en forma de H que da origen a dos lengüetas. Éstas se percuten para hacerlas vibrar y producir el sonido. Las lengüetas se desbastaban para que la madera, más o menos adelgazada (dependiendo de cada instrumento) generara distintos armónicos.

<sup>220</sup> Tambor alargado cuyo cuerpo cilíndrico de madera ahuecada está cubierto con una membrana de piel.

<sup>221</sup> Instrumento hecho de hueso. El sonido se genera al ludir su superficie ranurada con otro objeto sólido. Para profundizar en sus formas y usos, véase: Zalaquett *et al.*, "Estudio interdisciplinario de

especialmente vinculados con rituales de iniciación o de transición, los cuales estuvieron presentes en casi todos los pueblos mesoamericanos.

Estos instrumentos acústicos, tal como sucedió con otros objetos, eran elaborados por artesanos que conocían cabalmente la naturaleza del sonido y cómo obtenerlo. Usualmente, los materiales empleados provenían del entorno y conllevaban un significado específico de acuerdo con las tradiciones de cada cultura. Sin embargo, algunos estudios han revelado que existieron redes de intercambio y comerciales entre los pueblos prehispánicos de Mesoamérica, debido a que los objetos guardan ciertas similitudes morfológicas o fueron elaborados con materiales ajenos a los propios de cada región.<sup>222</sup> Estos vínculos entre lo material, lo comercial y lo cultural son testimonio de un mundo interconectado, interesado por explorar otras manifestaciones humanas y encontrar inspiración en lo que sucedía en otras comunidades.

En aquel contexto, la ciudad de Tenochtitlan fue una de las más extensas e importantes de América. Su geografía determinó su desarrollo, ya que se trataba de una cuenca rodeada por cinco grandes lagos<sup>223</sup> por los que diariamente transitaban pobladores de éste y otros lugares. Miles de canoas circulaban sin pausa con personas y mercancía; el clima determinaba los caminos a seguir según el aumento de agua o la desecación de los canales que unían la cuenca con la vida lacustre, y el ritmo de los 200,000 habitantes integraba a propios y extranjeros.<sup>224</sup> En este territorio, como ocurrió en toda Mesoamérica, la naturaleza y sus sonidos predominaban en una realidad indisociable de la ritualidad, donde los objetos sonoros participaban en un complejo conjunto acústico dotado de simbolismos.

Sin embargo, hacia 1521, en este lugar se estableció –de manera intempestiva y violenta– la “imperial, insigne, leal y nobilísima” Ciudad de México.

---

idiófonos ludidos (*omichicahuaztli*) procedentes de las excavaciones de Teotenango, Estado de México”, 2020, pp. 33-66.

<sup>222</sup> Un ejemplo de esto son las trompetas hechas con caracolas marinas que se encuentran en sitios en los que estos moluscos no se desarrollaron. El estudio de sus formas y composición química ha revelado que provenían de lugares distintos a los de su uso, a veces muy lejanos, lo cual implica actividades de intercambio y comercio entre territorios disímiles. Para más referencias, véase: Sánchez *et al.*, “Instrumentos sonoros prehispánicos. Hallazgos en el sur del Istmo de Tehuantepec”, 2012, pp. 78-81.

<sup>223</sup> De sur a norte: Chalco, Xochimilco, Texcoco, Xaltocan y Zumpango.

<sup>224</sup> Hassig, “Rutas y caminos de los mexicas”, 2006, pp. 54-59.

El sisma que representó la llegada de los conquistadores tuvo repercusiones implícitas en la vida sonora, pero cabe señalar que las poblaciones originarias que sobrevivieron a los abruptos cambios no se desapegaron inmediatamente de sus tradiciones y concepciones del mundo, sino que hubo una complicada imbricación de antiguas y nuevas formas de vida que se dieron en medio de la conciliación y el rechazo de las nuevas –y ajenas– filosofías.

Al menos durante el siglo XVI y la primera mitad del XVII, las estrategias de conquista de la monarquía española en los territorios americanos implicaron implantar nuevas costumbres religiosas, sociales y culturales con la finalidad de convertir a los indígenas en creyentes de la Iglesia católica y súbditos de la Corona.<sup>225</sup> En este tiempo, las primeras órdenes religiosas regulares que se establecieron en el centro del país se ocuparon de transmitir un complejo aparato de conocimientos –incluidos los musicales–, a través del adoctrinamiento. Entre ellos destacó el fraile franciscano Pedro de Gante, quien en 1523, a pocos años del inicio de la ocupación fundó el Colegio de Texcoco —la primera escuela en América— que se convirtió también en la primera escuela de artes y oficios para indios, dedicada especialmente al trabajo con madera y en donde se construían instrumentos musicales.<sup>226</sup> También, en las crónicas del libro IV de la *Historia eclesiástica indiana*, “Que trata del aprovechamiento de los indios de la Nueva España y progreso de su conversión”, Jerónimo de Mendieta describió algunos de los instrumentos que empezaron a construirse en la Ciudad de México, como

---

<sup>225</sup> Por ejemplo, Bernal Díaz del Castillo, en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, describe el uso de varios instrumentos como trompetas y cuernos hechos de conchas, y refiere el uso de un enorme tambor que podía oírse a gran distancia cuya membrana parece haber estado hecha con pieles de serpientes. Es decir que los ritos sagrados mexicas consideraban a estos objetos sonoros como un elemento integral de su culto, ya que brindaban sentido y bienestar comunitario. Sin embargo, aquellas primeras huestes extranjeras no comprendieron e incluso rechazaron el uso de estos objetos. Sobre esto, el investigador Edward Charles Pepe señala que el cuerpo percibe los sonidos mecánicamente, pero luego los interpreta y les da un significado; después se incorporan al lenguaje y a los sistemas de significación y poder que imperan en un contexto dado. Aunque los sonidos, incluida la música, son en sí mismos extralingüísticos (ajenos o anteriores al lenguaje), no lo son ni su producción intencionada ni su recepción. Pepe, “Pipe Organs in Viceregal Mexico (1530–1820): Shifting Significations and Styles”, 2007, p. 15.

<sup>226</sup> López, “El trabajo misional de Fray Pedro de Gante en los inicios de la Nueva España”, 2016, pp. 95-96.

flautas, chirimías, orlos, vihuelas de arco, cornetas, sacabuches, bajones, rabeles, guitarras, cítaras, discantes, arpas y monacordios e incluso órganos.<sup>227</sup>

La historiadora Lourdes Turrent indica que, en pocos años, los actos de evangelización fueron capaces de desplazar la organización de las comunidades indígenas para dar paso a un calendario con múltiples fiestas que celebraban la nueva cristiandad. De acuerdo con la investigadora, estos cambios ocurrieron alrededor de “conventos fortalezas”, con cualidades arquitectónicas sorprendentes, en los que las nuevas prácticas sonoras fueron un “medio de aculturación y sometimiento”.<sup>228</sup> Por lo anterior, el sistema de conversión relacionado con la música fue indisociable de la vida catedralicia.<sup>229</sup>

En este singular espacio eclesiástico conviene destacar la importancia del órgano tubular debido a su preeminencia en las prácticas musicales virreinales. Por ejemplo, la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, edificada en la antigua Tenochtitlan, impuso la tradición musical de este virreinato desde su fundación.<sup>230</sup> A finales del siglo XVII y principios del XVIII, los muros de la Epístola y del Evangelio alojarían a los dos órganos monumentales fabricados en los talleres de los renombrados constructores ibéricos Joseph Nassarre, Jorge de Sesma y Tiburcio

---

<sup>227</sup> Mendieta, *Historia Eclesiástica Indiana*, libro IV, capítulo XIV, <[https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-elesiastica-indiana--0/html/25fcbc58-feda-4cef-9d88-0cbbea9c279d\\_38.html#l\\_144\\_](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-elesiastica-indiana--0/html/25fcbc58-feda-4cef-9d88-0cbbea9c279d_38.html#l_144_)>. [Consulta: 3 de mayo de 2023]. Por ejemplo, la guitarra introducida por los españoles que se utilizó al principio de la época virreinal y que también influyó en las culturas mesoamericanas fue la guitarra de cuatro y la de cinco órdenes (la guitarra barroca), identificadas indistintamente como vihuelas. Cfr. Cruz Soto, “La casa de los once muertos: historia y repertorio de la guitarra”, 1993.

<sup>228</sup> Turrent, “Música, rito y arquitectura en la Iglesia novohispana: clero regular y secular”, 2018, p. 257.

<sup>229</sup> En consecuencia, aquellos recintos fueron “espacios simbólicos de legitimación donde se expresaban los altos dignatarios de la Iglesia y los principales cuerpos del gobierno civil a dos niveles, el panhispánico y el local”. Para comprender el imaginario cultural de la época, Lourdes Turrent explica que la dinámica de las catedrales significaba entrar en contacto con lo sagrado “a través de la celebración de las misas y el canto de las horas canónicas en un espacio magnífico, en donde las obras de arte tenían un significado en la liturgia”. También indica que “en las ‘funciones’ catedralicias la música ocupaba un lugar central, ya que el derecho canónico había establecido como labor central de los ministros de lo sagrado la entonación de las horas y de las misas que a su vez tenían una jerarquía. Turrent, “Música, rito y arquitectura en la Iglesia novohispana: clero regular y secular”, 2018, p. 259.

<sup>230</sup> Desde 1530 —tan sólo nueve años después de la caída de la capital mexicana—, existen informes sobre la presencia de un órgano tubular en este recinto, aunque no se conoce con exactitud cuándo ni de dónde se adquirió. También se sabe que en 1537 se trajo de España a un organista profesional, Antonio Ramos, para que tocara en la Catedral. Pepe, “Pipe Organs in Viceregal Mexico (1530–1820): Shifting Significations and Styles”, 2007, p. 21.

Sanz, instrumentos cuya magnificencia y sonoridad seguramente sorprendieron a todos los habitantes novohispanos.<sup>231</sup> En adelante, los territorios del virreinato empezaron a colmarse rápidamente de órganos y músicos por pequeñas que fueran las parroquias de cada comunidad.<sup>232</sup>

A diferencia de otros instrumentos musicales, la construcción de órganos no se trató de una actividad gremial; su fabricación estuvo a cargo de especialistas arraigados en la Nueva España y más adelante en México, quienes dominaron técnicas relacionadas con el trabajo en madera y metal (especialmente para la producción de los tubos), la producción de complejos suministros de viento, así como de mecanismos que permitieran accionar una serie de partes conectadas entre sí. Por supuesto, la organería<sup>233</sup> también implicaba conocimientos avanzados de acústica que involucraban la sonoridad del instrumento y su indisociable relación con el espacio arquitectónico.

Aquel oficio fue llevado a cabo generalmente en talleres familiares en los que los constructores transmitieron sus saberes durante generaciones, y cuyos instrumentos fueron resultado de la historia y las prácticas musicales de cada región. Edward Charles Pepe ha demostrado que los órganos eran objetos que los

---

<sup>231</sup> La compleja historia de los órganos tubulares de la Catedral Metropolitana ha sido investigada por distintos académicos y aficionados a la música, pero la publicación más certera que revisa los documentos históricos junto con las evidencias organológicas de los instrumentos se encuentra en: Pepe, “Los secretos de los órganos de la epístola de la Catedral Metropolitana de México, 1689-1736: profundizando en la historia de la organería novohispana”, en Alcántara *et al.* (eds.), *Órganos. Historia y Conservación*, Publicaciones Digitales ENCRyM-INAH, México, 2017, pp. 116-133, <<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/11260>>. [Consulta: 8 de junio de 2023].

<sup>232</sup> Los numerosos órganos tubulares que se conservan en todo el país dan cuenta de su importancia en las prácticas musicales virreinales y decimonónicas, así como del gran conocimiento teórico-práctico que conllevó su construcción. Investigadores como Angélica Guerrero Ramírez, Efraín Castro Morales, Eduardo Escoto Robledo, Gustavo Mauleón Rodríguez, Edward Charles Pepe, entre otros, se han dedicado a catalogar los órganos de distintos estados y comunidades, como la Ciudad de México, Jalisco, Michoacán, Oaxaca, Puebla y Tlaxcala. Sus valiosas contribuciones han permitido conocer la variedad organística propia de cada región, así como la importancia de estos objetos como documentos, pues cada instrumento posee información en términos tecnológicos y acústicos que ha sido sustancial para la historia de la música de México. Véase: Escoto, *Aires de Guadalajara. Historia del órgano tubular en la capital de Jalisco*, Jalisco, 2013.; Guerrero, *El órgano histórico en Michoacán. Aspectos documentales*, Michoacán, 2016; Mauleón y Gastelou, *Catálogo de órganos tubulares del Estado de Puebla*, Puebla, 1997; Mauleón y Gastelou, *Catálogo de órganos tubulares del Estado de Tlaxcala*, Puebla, 1999; Saldívar *et al.*, *Voces del Arte*, México, 1989; Castro, *Los Órganos de la Nueva España y sus Artífices*, México, 1989.

<sup>233</sup> Oficio relativo a la construcción de órganos tubulares.



indígenas no construían, o al menos no por sí solos<sup>234</sup>; aparentemente se necesitaba un español para supervisar y coordinar el trabajo.<sup>235</sup> La razón que aduce para ello es que la construcción de un órgano requería equipo, un grupo de trabajadores calificados e incluso de subcontrataciones. También indica que con frecuencia se encargaba a otros maestros de obras la construcción de la caja, los fuelles o incluso los tubos del órgano. En consecuencia, al menos a inicios del virreinato, sólo los españoles disponían de los recursos necesarios para construir uno.<sup>236</sup>

Cada taller era contratado por la Iglesia para el diseño, la construcción y el mantenimiento de los órganos. Se trató entonces de un oficio de enorme importancia para la vida de las comunidades que no implicó la adquisición de instrumentos de otros lugares fuera del virreinato, sino que se fabricaban a complacencia de lo que cada catedral, iglesia o parroquia necesitaba. Por los documentos y estudios de materiales que se han llevado a cabo en algunos de los instrumentos que se conservan, también se sabe que se fabricaban con maderas de las regiones a la que pertenecían o en lugares cercanos a ellas.

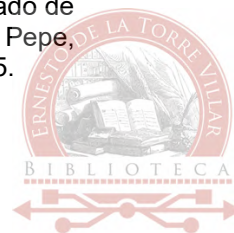
Además de los órganos de tubos, tanto en la Ciudad de México como en otras regiones, la vida catedralicia también contempló el uso de otros instrumentos a los

---

<sup>234</sup> En los registros consultados por Pepe, hasta la fecha han aparecido sólo dos organeros indígenas (o mestizos): Simón Cuirix, ciudadano y noble de Pátzcuaro, en Michoacán, y otro constructor (probablemente mestizo) llamado Juan Vidal de Moctezuma, quien fue miembro de una reconocida familia de organeros novohispanos del siglo XVII. Pepe, "Pipe Organs in Viceregal Mexico (1530–1820): Shifting Significations and Styles", 2007, p. 16.

<sup>235</sup> Como antecedente, Pepe refiere que los documentos históricos conservados en los que se habla sobre la tradición de construcción de instrumentos musicales repiten sin cesar que los pueblos indígenas eran extremadamente hábiles en el aprendizaje de oficios artesanales. En particular, indica que abundan historias sobre cómo aprendieron a construir instrumentos con rapidez y buenos resultados, pero a la vez se pregunta si estos relatos fueron un mecanismo de las órdenes religiosas para proyectar una "luz halagadora" sobre los programas de formación de indígenas ante la Corona. Pepe, "Pipe Organs in Viceregal Mexico (1530–1820): Shifting Significations and Styles", 2007, p. 18.

<sup>236</sup> En cambio, los criollos del siglo XVII —sobre todo los hijos de organeros que habían emigrado de España— sí desempeñaron un papel importante en la organería del virreinato americano. Pepe, "Pipe Organs in Viceregal Mexico (1530–1820): Shifting Significations and Styles", 2007, p. 15.



que se les denominaba “artificiales”,<sup>237</sup> el cual estuvo supeditado a los ministriles<sup>238</sup>, quienes a diferencia de los grandes maestros creadores de la música como arte — pues poseían conocimientos sobre el sonido cósmico— eran simples intérpretes.<sup>239</sup> Aquellos ministriles fueron responsables “de la ‘música de instrumento’”, e interpretaban los romances, villancicos y chanzonetas, danzas y chaconas, saraos y fantasías, entremeses, tientos y batallas, y “todo el prodigioso repertorio que en la música de España o de Italia se estaba escribiendo precisamente para él”.<sup>240</sup> Los ministriles españoles, bajo la supervisión de las órdenes regulares, construían y vendían sus instrumentos a la vez que enseñaban a los indígenas cómo hacerlo, pero al paso de los años los constructores de aquellos artefactos dejaron de necesitar la supervisión de los religiosos.<sup>241</sup>

Pero ¿cuáles fueron en aquel momento los principales rasgos comerciales entre quienes construían o vendían los instrumentos y aquellos que los adquirirían en otros ámbitos? Ciertamente, no todo estuvo en manos de las órdenes religiosas. Por ejemplo, los pueblos contaban con mercados en los que preponderaba una vida comercial dinámica, y en los que cualquier habitante o visitante podía comprar objetos y materias primas.<sup>242</sup> En este contexto apareció la figura del artesano, quien se convirtió en un personaje fundamental debido a que, con más cotidianidad, la gente deseó tener acceso a bienes que satisficieran sus gustos y necesidades.<sup>243</sup> Estos artesanos se organizaron conforme a la naturaleza de sus oficios en grupos

---

<sup>237</sup> Israel Álvarez Moctezuma señala que en el Antiguo Régimen dominó una visión filosófica de la música que la dividía en *música mundana* o de los mundos, que era la música más perfecta pues provenía de los cuerpos celestes y de los elementos. Después existía la *música humana*, aquella que los hombres experimentan a través de los sentidos, y finalmente, la *musica instrumentalis* “esto es la armonía musical causada de instrumentos”. Asimismo, el autor indica que a partir de esta concepción se distinguían los instrumentos “naturales” y “artificiales”; los segundos “producían las ‘músicas rítmicas’ (arpa, vihuela) y las músicas orgánicas (órgano e instrumentos de viento)”. Álvarez, “Rumores de papel. Indicios y reconstrucciones de los instrumentos (y sus ministriles) en la Catedral Metropolitana de México (siglo XVI)”, 2009, pp. 173-190, 186-188.

<sup>238</sup> Los ministriles eran músicos instrumentistas que, en el contexto de las tradiciones judeocristianas medievales, renacentistas y barrocas de herencia española participaban en las celebraciones de la iglesia.

<sup>239</sup> *Ibid.*, pp. 186-187.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>241</sup> Turrent, “Música, rito y arquitectura en la Iglesia novohispana: clero regular y secular”, 2018, pp. 264-265.

<sup>242</sup> Miño, “Las ciudades novohispanas y su función económica, siglos XVI-XVIII”, 2010, p. 147.

<sup>243</sup> Se conformaron grupos de arrieros, barberos, boticarios, cereros, doradores, encuadernadores, herreros, sastres, plateros, tejedores, veleros, zapateros, entre muchos otros. *Ibid.*, p. 162.

denominados 'gremios' (como tradicionalmente ocurría en Europa), que con el tiempo se convirtieron en legítimas instituciones económicas que funcionaron a partir de reglas para la producción y venta de artículos.<sup>244</sup>

El espectro de producción artesanal creció y así también la oferta de instrumentos. Dentro de los grupos de fabricantes y comerciantes de estos objetos existió el gremio de los violeros,<sup>245</sup> artífices que estaban a cargo de la construcción de instrumentos musicales de cuerda. Más allá de la capacidad productiva que implicó esta actividad, llevó consigo "un tipo de conocimiento técnico, corporal y simbólico", pues aprehender este oficio en el nuevo virreinato implicó "la acción de transmitir", "la tarea de recibir", "el proceso de asimilación", "la fijación o posesión y la resignificación de la tradición", y "la transmisión reiterada".<sup>246</sup> Asimismo, coexistió una "violería" regulada por las ordenanzas del gremio, llevada a cabo por personas dedicadas a fabricar instrumentos destinados a satisfacer las necesidades aristocráticas, tanto de la sociedad como de la iglesia, y otra en la que los artífices no estarían adscritos al gremio, pero combinarían "el trabajo de pastores y agricultores con la hechura de instrumentos musicales".<sup>247</sup> Sin embargo, el gremio de violeros parece no haber sido tan importante dentro del mundo de trabajo, ya que de acuerdo con las crónicas de Toribio Motolinía, este grupo de artesanos no

---

<sup>244</sup> Su organización contempló que el reclutamiento, adiestramiento y promoción, así como salarios y condiciones de trabajo fueran controlados bajo una serie de ordenanzas o regulaciones establecidas por la monarquía española. Los principiantes o aprendices podían escalar en sus gremios una vez que adquirían y demostraban su experiencia ante los veedores u observadores de tales progresos. Durante los tres siglos virreinales, los tipos de gremios variaron de acuerdo con las características de las ciudades y los pueblos, pero se conoce que fueron primordialmente multiétnicos y que no encontraron un sólo campo de expansión. *Ibid.*, pp. 162-163.

<sup>245</sup> Las primeras ordenanzas que regularon su actividad fueron redactadas en Sevilla en 1502 y publicadas en 1527, pocos años después del arribo de los ejércitos conquistadores. En ellas se describían los requisitos y obligaciones del gremio, así como la manera en la que un aprendiz de violero debía postularse a un examen público para ascender en la jerarquía. Aquellas regulaciones dan cuenta del tipo de objetos que se empleaban en la Nueva España, ya que establecían el tipo de instrumentos que el artesano debía construir para demostrar el dominio del oficio: "ha de saber hacer instrumentos de muchas artes, conviene a saber: que sepan hacer un claviórgano y un clavicémbalo, y un monocordio, y un laúd, y una vihuela de arco, y un arpa y una vihuela grande de piezas con sus taraceas". Hernández, "Tradiciones violeras españolas trasplantadas a la Nueva España", 2009, pp. 133-141.

<sup>246</sup> Para esta teoría, Hernández Vaca se basó en Carlos Herrejón Peredo, "Tradición. Esbozo de algunos conceptos", en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, vol. XV, núm. 59, El Colegio de Michoacán, verano de 1994, pp.135-149.

<sup>247</sup> Hernández, "Tradiciones violeras españolas trasplantadas a la Nueva España", 2009, p. 141.



funcionaba como tal y no supervisaba a los constructores que venían de la Península.<sup>248</sup>

En todo caso, ya fuera en el seno de la vida catedralicia o a través de las cofradías que fomentaban la participación de las comunidades en la vida espiritual de la ciudad, tanto la fabricación como el comercio de los instrumentos musicales no deseaba dissociarse de la vida eclesiástica, o ser un negocio cuya naturaleza fuera únicamente generar la riqueza de un grupo específico. Al menos hasta mediados del siglo XVI, la construcción y la adopción de una nueva instrumentación tuvo como primer fin el posicionamiento de la iglesia católica en la vida de los habitantes de la Nueva España, con la Ciudad de México como eje articulador. Por supuesto la Corona, inseparable de la Iglesia, tendría el poder administrativo de las artes y los oficios a través de las ordenanzas, y aun cuando el gremio de violeros no haya tenido un auge particular en la generación de recursos, su organización como grupo de artesanos que se desarrollaban y perfeccionaban durante su estancia en el gremio, habla de la influencia de la monarquía en la conformación de las estructuras sociales.

Desde el siglo XVI, el entorno virreinal fue primordialmente rural y la principal fuente de riqueza provenía de los centros mineros y su producción, pero a partir de 1650 la dinámica entre las ciudades y los pueblos cambió. La concentración de la población, la agricultura, así como la consolidación de oficios regulados por una autoridad que garantizara su buen funcionamiento, dieron paso a intercambios comerciales y culturales que sentarían las bases de una nueva organización que vinculó la vida de las nacientes ciudades y los pueblos. Con la Ciudad de México como espacio de referencia de estas nuevas relaciones, se formaron trayectorias comerciales entre territorios como Puebla, Veracruz, Antequera (hoy Oaxaca) y Mérida que promovieron la exportación e importación de productos manufacturados y agrícolas hacia el mercado interno e internacional; Guadalajara se convirtió en un punto de referencia que influyó en el centro-occidente y el norte.<sup>249</sup> Desde entonces, el comercio de instrumentos en la Ciudad de México también se consolidó.

---

<sup>248</sup> Los constructores también eran referidos como ministriles. Turrent, "Música, rito y arquitectura en la Iglesia novohispana: clero regular y secular", 2018, pp. 264-265.

<sup>249</sup> Miño, "Las ciudades novohispanas y su función económica, siglos XVI-XVIII", 2010, pp.143-145.



A partir del análisis la obra *Vista de la Plaza Mayor* de Cristóbal de Villalpando (ca. 1649-1714), Erika Salas Cassy explica aspectos del comercio formal de instrumentos musicales en la Nueva España en el siglo XVII,<sup>250</sup> pues el pintor representa “el paisaje urbano y describe las actividades típicas que realizaban los representantes de todos los sectores de la sociedad”<sup>251</sup>. Aquí resalta la imagen de El Parián, mercado en el que desde 1695 se vendían artículos producidos en la Nueva España y mercancías orientales traídas por el Galeón de Manila.<sup>252</sup> Entre los corredores del mercado aparece una escena en la que una persona vende instrumentos de cuerda pulsada, posiblemente guitarras o vihuelas (imagen 4).



Imagen 4. *Vista de la Plaza Mayor* de Cristóbal de Villalpando (ca. 1649-1714), <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vista\\_de\\_la\\_Plaza\\_Mayor\\_de\\_la\\_Ciudad\\_de\\_M%C3%A9xico\\_-\\_Cristobal\\_de\\_Villalpando.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vista_de_la_Plaza_Mayor_de_la_Ciudad_de_M%C3%A9xico_-_Cristobal_de_Villalpando.jpg)>. [Consulta: 30 de octubre de 2024].

<sup>250</sup> Salas, “El comercio de instrumentos musicales en la Nueva España: una aproximación desde la perspectiva de las artes figurativas”, 2017, p. 101

<sup>251</sup> *Ídem*.

<sup>252</sup> *Ídem*.

Salas Cassy señala que la escena representada por Villalpando tiene relación con el testimonio que Juan Manuel San Vicente ofreció sobre el comercio de instrumentos musicales en su crónica de la Ciudad de México, en la que describe que en las “opulentas tiendas” ubicadas en la plaza mayor se vendían “instrumentos de cuerda y de viento de todas invenciones”<sup>253</sup>. La autora compara esta representación con otros documentos que hacen referencia a la construcción y venta de instrumentos en la Ciudad, como el que describe la “tienda pública” de Antonio Juárez en Xochimilco, un habitante mestizo registrado como “maestro guitarrero” activo entre 1727 y 1735.<sup>254</sup>

También existieron dos tiendas localizadas a principios del siglo XIX: “una guitarrería en la calle del Coliseo y la guitarrería de Cristóbal (“Cristoval”) de Oñate del Castillo ubicada frente a la iglesia de la Merced.”<sup>255</sup> En un tipo de comercio más “informal”, la autora menciona que en la *Breve y compendiosa narración de la Ciudad de México*, Juan de Viera describe que “los indios guitarreros” ofrecían sus productos a “los mismos indios” en el cementerio de la Catedral, a un lado de la plaza mayor en las últimas décadas del siglo XVIII.<sup>256</sup>

Otra manera de aproximarse al comercio de instrumentos musicales en la Ciudad de México durante el virreinato ha sido a través de las ‘pinturas de castas’, las cuales han permitido conocer la visión de los artistas plásticos sobre la sociedad de la época, y han dado información sobre las cualidades “sociales” de los grupos

---

<sup>253</sup> Salas, “El comercio de instrumentos musicales en la Nueva España: una aproximación desde la perspectiva de las artes figurativas”, 2017, pp. 100-101. De acuerdo con Jorge Olvera Ramos, la plaza mayor era un espacio urbano privilegiado y peculiar por su mezcla comercial que representaba el significado político e ideológico de la sociedad en su conjunto. La plaza pública no estaba ocupada por un grupo homogéneo, sino por una combinación étnica y social. En términos monetarios, los mercaderes del Parián eran los señores de la plaza. Este mercado ocupaba un tercio de la plaza mayor y el Cabildo se encargaba de su administración, es decir de otorgar licencias, permisos o contratos de arrendamiento para la venta de todo tipo de mercancía. Cuando la Corona demandó la administración del espacio para convertirlo en una plaza de armas en los últimos veinte años del s. XVIII, el Ayuntamiento logró rescatar un tercio de la plaza para preservar el Parián y creó nuevos mercados como El Volador, Santa Catarina Mártir, Cruz del Factor y Jesús, entre otros, donde trasladó al resto de los comerciantes que fueron desplazados. Cabe señalar que los indígenas no podían pagar un espacio dentro del Parián pero podían rentar “asientos de puestos” o “mesillas” en la plaza mayor. Olvera, “La disputa por el espacio público: los comerciantes y vendedores de la plaza mayor”, 2002, p. 84.

<sup>254</sup> Salas, “El comercio de instrumentos musicales en la Nueva España: una aproximación desde la perspectiva de las artes figurativas”, 2017, p. 101.

<sup>255</sup> *Ídem*.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 102.

representados (definidos por su raza, género o cultura), “territoriales” (espacios en los que aparecen) y “económicas” (tipo de objetos que aparecen, actividades que posiblemente llevaban a cabo, etc.).<sup>257</sup> Estas escenas han sido de gran valor para reconocer que el ambulante tuvo un papel muy importante en la actividad comercial y cultural de la época, pues en repetidas ocasiones, las familias que se representan —padre, madre e hijo/a— simbolizan su lugar en la sociedad a través de su vestimenta y de los productos que ofrecían.

Por ejemplo, en el *Cuadro de castas* (autor anónimo; s. XVIII) que se conserva en el Museo Nacional del Virreinato hay una pareja de una mujer india con un hombre cambujo cuya hija recibe el nombre de “sambaigo”.<sup>258</sup> La mujer viste un huipil blanco con azul y lleva un gran canasto sobre la espalda que parece contener alimentos; el hombre porta un sombrero, una manta que apenas le cubre el pecho y un calzón rasgado. Éste aparenta tocar un instrumento de cuerda frotada; con la mano izquierda presiona las cuerdas sobre el diapasón y con la derecha las tañe sobre la tapa. Por la expresión del rostro parece estar cantando mientras su hija lo observa con atención. Además, de su brazo izquierdo cuelga otro instrumento con las mismas características. Este personaje pudo haber sido un vendedor de guitarras (imagen 5).

---

<sup>257</sup> Cfr. Alba *et al.*, “El ambulante en imágenes: una historia de representaciones de la venta callejera en la Ciudad de México (siglos XVIII-XIX)”, 2007.  
<<http://journals.openedition.org/cybergeogeo/5591>>. [Consulta: 29 de junio de 2023].

<sup>258</sup> Esta pintura se encuentra en las salas de exhibición del Museo Nacional del Virreinato (ex Colegio Jesuita de Tepozotlán; Estado de México) y tiene 1.50 m de alto por 1.06 m de ancho. Está dividida en dieciséis casillas de 37.5 cms x 26.5 cms que representan las castas originadas por españoles, indígenas y afroamericanos.



Imagen 5. Detalle del *Cuadro de Castas* del Museo Nacional del Virreinato. Autor anónimo, siglo XVIII, óleo sobre tela, 148 X 105 cms., <[https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/museo/museo-piezas/8409-8409-10-241348-cuadro-de-castas.html?lugar\\_id=475](https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/museo/museo-piezas/8409-8409-10-241348-cuadro-de-castas.html?lugar_id=475)>.

[Consulta 32 de octubre de 2024].

En una interpretación más general del cuadro, y examinando que casi todas las escenas representan actividades comerciales —con excepción de los españoles, mestizos, castizos y mulatos—, la posibilidad de que estos personajes se hayan dedicado al ambulante es alta. También, la imagen permite ver un ejemplo del tipo de instrumentos que estuvieron presentes en las calles de la Ciudad. Sin embargo, no se conoce si los artesanos o fabricantes de aquellos objetos los daban a los ambulantes para venderlos a cambio de una fracción de la ganancia, o si algunos de estos vendedores participaron en su construcción.

Además de aquellos instrumentos abundaron otros de gran importancia para interpretar las músicas de la época, como bajones, bajoncillos, chirimías, flautas, trompetas y sacabuches (todos estos de viento). Es posible que hayan existido talleres que se dedicaran a su construcción como ocurrió con los de cuerda, pero desafortunadamente la mayoría de estos objetos no se conservan y no es posible conocer sus cualidades materiales, constructivas o estéticas para determinar su

procedencia y antigüedad. No obstante, la iconografía musical que existe en lienzos, pinturas sobre tabla, murales, grabados, entre otras fuentes, ha permitido conocer su existencia y usos en diversos contextos.<sup>259</sup>

Pero, así como la Iglesia, otro espacio comenzaba a tomar importancia en el ámbito cultural-instrumental en la Ciudad: el militar. De acuerdo con la flautista María Díez-Canedo Flores, desde el siglo XVIII hubo una relación indisociable entre la nobleza y los grupos de élite militares. De hecho, el ideal de los aristócratas en aquel momento para asegurar el futuro exitoso de sus hijos era formarlos en “las artes militares, la educación musical y dancística, y así ‘cumplir su cuota’ con la Iglesia”.<sup>260</sup>

La presencia de aquellas huestes peninsulares militares y la organización de las bandas de música que las acompañaron se originó quizá con la Guerra de los Siete Años, en la década de 1760, cuando Inglaterra obligó a los Borbones a defender sus colonias americanas ante una posible invasión; como consecuencia se establecieron en la Nueva España numerosos grupos militares.<sup>261</sup> Sin embargo, al no tener guerras que pelear, los músicos encontraron espacio en las festividades civiles y religiosas; su interacción fue cada vez mayor y propició el origen de nuevas relaciones entre los instrumentistas militares con los del teatro y el ámbito eclesiástico, ya que en estos espacios los primeros aspiraban “a obtener plazas con mejores condiciones salariales y estabilidad laboral”.<sup>262</sup>

---

<sup>259</sup> Una investigación representativa sobre la interpretación de iconografía musical en la Nueva España es: Rodríguez Rodríguez, “El bajón en la iconografía musical de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII”, 2021.

<sup>260</sup> Díez-Canedo, “Dragones en los vientos novohispanos. Influencias en las prácticas instrumentales militares en los ámbitos teatral, civil y eclesiástico en la Nueva España: las marchas del siglo XVIII”, 2020, p. 432.

<sup>261</sup> Entre los principales están el Regimiento de Dragones (1765), el Regimiento de Infantería Provincial de México, la Compañía de Infantería de Blancos de Puebla, el Regimiento de la Corona y el Regimiento de Dragones de España (ambos establecidos en Veracruz), la Compañía Fija de Acapulco, la Guarnición del Presidio del Carmen, el Batallón de Castilla, la Compañía de Dragones de Yucatán, el Regimiento de Milicias del Rey y los Voluntarios Catalanes (también en Yucatán), el Regimiento de Milicias de la Reina en Campeche, el Regimiento Fijo de Nueva España (1786), el Cuerpo de Milicias de Valladolid y Pátzcuaro, y otros distribuidos en las provincias del territorio novohispano. Díez-Canedo, “Dragones en los vientos novohispanos. Influencias en las prácticas instrumentales militares en los ámbitos teatral, civil y eclesiástico en la Nueva España: las marchas del siglo XVIII”, 2020, p. 439-440.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 451.

Este hecho tuvo repercusiones en los géneros, estilos y prácticas musicales, que de acuerdo con Diez-Canedo Flores han sido poco estudiadas. No obstante, se ha documentado que los instrumentistas de viento que llegaron en las últimas décadas del siglo XVIII, primordialmente de origen francés o franco-flamenco, trajeron consigo la tradición instrumental francesa, “aunque también llegó a través de ministriles peninsulares que la habían asimilado desde principios de siglo”.<sup>263</sup>

Como ejemplo, en el Escuadrón Urbano de Caballería existió un trompetista llamado Manuel Gambino que construía timbales en un taller establecido en la Ciudad de México, y que ofreció instrumentos a orquestas y bandas desde 1774. También, hacia finales del siglo XVIII, existió un distribuidor de clarinetes y otros instrumentos de viento franceses llamado Pablo Bussin, quien fue miembro del Regimiento de Dragones de España, segundo clarinete y segunda flauta del Teatro Coliseo; ofrecía instrumentos, refacciones y cañas.<sup>264</sup>

La música militar trascendió este ámbito y algunos estilos se integraron a géneros teatrales o a la ópera. También, las marchas heredadas de esta tradición tuvieron distintas funciones en los espacios eclesiástico y civil, como entradas procesionales y durante los ofertorios, o en honor a personajes importantes, bodas reales, funerales, bienvenidas a los virreyes, entre otros.<sup>265</sup> Sobre las funciones y los instrumentos que estos cuerpos militares emplearon y posiblemente introdujeron a la cultura novohispana en las últimas décadas del virreinato, Diez-Canedo Flores menciona que:

Cada uno de estos grupos militares contaba con sus propios “músicos de ordenanza” (reglamentarios), encargados de traducir a toques de música las órdenes verbales; al igual que en España, los grupos de infantería incluían por lo general dos pífanos (nombre que también se dio a los artistas que los tocaban), que debían ser militares profesionales, según los estatutos. Además de los “músicos de ordenanza”, los regimientos tenían sus bandas de música –“las músicas” o los músicos “de armonía”– en las que participaban también otros músicos contratados, por lo general, instrumentistas de viento. Estas bandas tenían dos conformaciones básicas: tambores, pífanos-flautas, clarines y timbales o fagotes, oboes, cornos, clarinetes y percusiones. Participaban en actos públicos, muchas veces junto con músicos catedralicios, y se utilizaron para las grandes festividades civiles de la ciudad:

---

<sup>263</sup> *Ídem.*

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 442.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 451.

recibimientos, funerales, procesiones, aniversarios de los virreyes, fiestas patronales, bailes o serenatas.<sup>266</sup>

Este ejemplo evidencia que las tradiciones militares novohispanas convivieron con las eclesiásticas, civiles y teatrales practicadas cada vez con mayor frecuencia en la Ciudad de México y otros territorios del virreinato. También demuestra que los propios músicos trajeron consigo los instrumentos necesarios para tocar su repertorio, que ellos mismos los comercializaron, y que incluso los enseñaron a través de las experiencias propias de sus conjuntos o de métodos instrumentales de sus lugares de origen. Sin embargo, estas prácticas estuvieron dirigidas a las élites, pues como se expuso en el Capítulo 1 de esta investigación, la tecnología de los instrumentos no permitía un aprendizaje sencillo y sus elevados costos (aun cuando fueran objetos de ‘segunda mano’) no podían ser pagados por las clases trabajadoras o por los grupos indígenas y mestizos. Quizá la mayoría podía gozar de las músicas, pero no interpretar o adquirir los instrumentos.

Especialmente, a partir del último tercio del siglo XVIII, la incorporación de instrumentos musicales extranjeros en el continente americano fue más sistemática y a mayor escala, lo cual tuvo importantes repercusiones en su socialización e impacto cultural. Investigadores como Javier Marín López<sup>267</sup>, Alejandro Vera<sup>268</sup> y Oriol Brugarolas<sup>269</sup> han demostrado que la circulación de estos objetos constituyó un complejo circuito de intereses sociales y comerciales que implicó que regiones europeas tuvieran una afanosa relación con los virreinos americanos a través de redes continentales conectadas por el Atlántico.

---

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 440.

<sup>267</sup> Marín-López, “Música, nobleza y vida cotidiana en la Hispanoamérica del siglo XVIII: hacia un replanteamiento”, 2017, pp. 123-144.

<sup>268</sup> Cfr. Vera, “The Circulation of Instrumental Music between Old and New Worlds: New Evidence from Sources Preserved in Mexico City and Lima”, 2015, pp. 183-196; “La globalización de la música instrumental a fines del siglo XVIII: Recepción del repertorio galante y clásico en Lima (c. 1770–c. 1800)”, 2020, pp. 59-92.

<sup>269</sup> Brugarolas y Bertrán, “Música para el Nuevo Mundo. La circulación de cuerdas e instrumentos musicales entre Barcelona y Veracruz (1778-1821)”, 2020, pp. 461-480.





De acuerdo con Brugarolas y Bertrán<sup>270</sup>, las circunstancias históricas que resultaron de la guerra de sucesión en España (1700-1714) dieron paso a la apertura de nuevos puertos que exportaron una cada vez más grande y significativa cantidad de mercancías al continente americano, incluyendo instrumentos musicales y accesorios de gran representatividad para las prácticas musicales de la época.<sup>271</sup> Nueva España y Nueva Granada fueron tanto receptores como centros de distribución dentro del continente americano durante el último tercio del siglo XVIII, lo cual dio paso a la creación de una compleja red de contactos que definió “rutas estables de importación, exportación y reexportación” cuando el mercado musical estaba en expansión y en el que España y sus puertos americanos se encontraban integrados.<sup>272</sup>

En cuanto al comercio entre la península ibérica y los virreinos, Cádiz, Barcelona y Santander fueron las principales ciudades exportadoras durante el último tercio del siglo XVIII y principios del XIX. La producción especializada de cada lugar en cierto tipo de instrumentos o accesorios musicales, así como su ubicación en el territorio español resultaron en que llegaron a América todo tipo de objetos, como instrumentos de teclado (pianos, claves —posiblemente clavecines y clavicordios— y órganos), instrumentos de viento (flautas, pífanos, clarinetes, oboes, fagots o trompas) e instrumentos de cuerda (como guitarras y violines).

La cantidad y tipo de instrumentos que Brugarolas y Bertrán registraron durante el periodo de 1778 y 1804 constituye un testimonio material y estilístico sobre los cambios que los conjuntos militares y eclesiásticos estaban experimentando en el ámbito musical. Por ejemplo, las bandas militares comenzaron a usar la instrumentación típica de la *Harmoniemusik*<sup>273</sup> que empleaba

---

<sup>270</sup> El estudio “La red musical atlántica: Circulación de instrumentos musicales entre España y los virreinos de Nueva España y Nueva Granada (1778–1804)” es representativo del comercio instrumental y se considera un antecedente de esta investigación.

<sup>271</sup> Brugarolas y Bertrán, “La red musical atlántica: Circulación de instrumentos musicales entre España y los virreinos de Nueva España y Nueva Granada (1778–1804)”, 2020, p. 69.

<sup>272</sup> Por ejemplo, y en lo que concierne a las redes de intercambio musical transoceánico, territorios del Caribe como Santo Domingo, Jamaica o Barbados comenzaron a recibir materiales musicales y compañías teatrales procedentes de Francia e Inglaterra desde la segunda mitad del siglo XVIII debido a la existencia de rutas comerciales estables que se dirigían hacia India y Australia por el océano Índico. Brugarolas y Bertrán, “La red musical atlántica: Circulación de instrumentos musicales entre España y los virreinos de Nueva España y Nueva Granada (1778–1804)”, 2020, pp. 70-71.

<sup>273</sup> Locución alemana que se refiere a la música que solamente usa instrumentos de viento.

clarinetes, fagots, oboes y trompas, mientras que las capillas de iglesias y las catedrales apostaban por la incorporación de oboes, clarinetes y trompas.<sup>274</sup> También resulta relevante conocer la cantidad de pianos y claves que se importaron para espacios domésticos, seguramente para la aristocracia novohispana. Entre 1786 y 1804, Veracruz fue el puerto que recibió la mayor cantidad de violines y teclados; los últimos constituyen un total de setenta y siete piezas, de los cuales cuarenta y cuatro son españoles —una gran cantidad proveniente de Barcelona— y treinta y tres de fabricación extranjera.<sup>275</sup>

Además, los virreinos también recibieron una gran cantidad de cuerdas dada la necesidad de abastecer a los instrumentos que las requerían, especialmente guitarras. Cabe señalar que, en aquel tiempo, la materia prima de las cuerdas era intestino animal que se procesaba con distintos grosores y longitudes en función del uso que tendrían en el instrumento, pues estas cualidades definían el sonido. Su naturaleza efímera y el desgaste que implicaba la práctica les consignaba una vida corta, por lo que su demanda era alta. La mayor parte de cuerdas que llegaron de la península ibérica fue fabricada o reexportada desde Cataluña, lo cual demuestra que el comercio musical se ocupó de abastecer no sólo instrumentos sino otros insumos indispensables para su ejecución.<sup>276</sup>

Otro ejemplo que muestran Brugarolas y Bertrán relacionado con el comercio musical en expansión es la reexportación de pianos procedentes de Inglaterra desde el puerto de Santander hacia Nueva España y Nueva Granada. También, en las últimas cuatro décadas del siglo XVIII, el puerto de Cantabria fue un importante redistribuidor de un dinámico y vasto espacio comercial que conectó el occidente europeo desde los puertos franceses del atlántico (Burdeos, Bayona) y los de Bristol, Londres o Ámsterdam con la mitad norte de España y con América, “lo cual también favoreció el aprovechamiento de estos circuitos comerciales para hacer llegar pianos ingleses tanto a Madrid como a La Guaira y a La Habana”.<sup>277</sup>

---

<sup>274</sup> Brugarolas y Bertrán, “La red musical atlántica: Circulación de instrumentos musicales entre España y los virreinos de Nueva España y Nueva Granada (1778–1804)”, 2020, pp. 74-76.

<sup>275</sup> *Ibid.*, pp.78-79.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>277</sup> *Ibid.*, pp. 70-71.

Al otro lado del Atlántico, y en especial después de 1785 (momento en el que se amplía el comercio libre entre España y sus virreinos), los cinco puertos principales para la recepción de productos musicales fueron Veracruz, La Habana, Puerto Rico, La Guaira y Cartagena de Indias. De aquí, la mercancía se redistribuía a otras partes del territorio según las rutas de distribución comunes en el comercio colonial; destaca la ruta de Veracruz hasta Ciudad de México que pasaba por Xalapa.<sup>278</sup> En aquel momento, los receptores de las mercancías no eran necesariamente comercios especializados en el ámbito musical, como es el caso de Cristóbal Carsí, el dueño de una pulpería en Veracruz que en 1795 recibió un baúl de 8,400 cuerdas para guitarra para venta y distribución tanto en aquel puerto como en Puebla y la Ciudad de México.<sup>279</sup>

La llegada de instrumentos extranjeros no sustituyó y mucho menos impidió que talleres locales fabricaran sus propios artefactos. Simplemente se trató de una actividad que se desarrolló a la par de la construcción local por razones que constituyen el tema de este estudio: avances tecnológicos, capacidad de producción, interés por abarcar mercados trasatlánticos, porque la propiedad de un instrumento extranjero era símbolo de estatus social, entre otras razones. La llegada o construcción de nuevos instrumentos implicó la divulgación de repertorio para éstos, así como nuevos nichos de aprendizaje y socialización, lo cual se dio primordialmente en los núcleos aristocráticos. Sobre esto, existe información que da cuenta de constructores extranjeros y locales que se establecieron en Ciudad de México y otras poblaciones de la Nueva España. Entre los que se han documentado están:

[...] el constructor alemán de claves y pianos Enrique [Heinrich] Kors, llegado a Ciudad de México en julio de 1786, [quien] abrió un taller en el callejón del Espíritu Santo; el constructor de órganos y pianos alemán Juan Adán [Johann Adam] Müller, que regenteó un taller en la calle de los Bajos de San Agustín de Ciudad de México en 1790; el organero Mariano Placeres, asociado con Miguel Careaga, empezó a construir pianos en Durango en 1793; el profesor de piano Manuel Pérez tenía un taller de construcción de órganos y pianos en la calle Monterillas en 1796; Juan Manuel Mármol, hijo del célebre constructor sevillano Juan del Mármol, intentó abrir unos años más tarde en México una pequeña fábrica de pianos. Son recurrentes los anuncios en la prensa en los que se avisa de la venta de pianos (mexicanos,

---

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 70.

españoles o extranjeros) y de partituras, que se vendían en las principales librerías de la capital (como la de Fernández Jáuregui o la de Francisco Rico); de hecho, en estos establecimientos se podía conseguir un variado repertorio de cámara y solista de compositores como F. J. Haydn, W. A. Mozart, M. Clementi, J. L. Dussek y otros, apropiado para ser interpretado al piano.<sup>280</sup>

Con estos antecedentes es posible reconocer que la Nueva España —con la Ciudad de México como sede cultural, política y administrativa— dependió de lo que la monarquía católica peninsular decretaba. Las relaciones entre España y su virreinato tuvieron altibajos, pero su codependencia, al menos hasta los primeros veinte años del siglo XIX, determinó el tipo y cantidad de mercancías (en este caso instrumentos e insumos musicales) que se distribuyeron y emplearon en el territorio americano. En aquel momento, España gozaba de una supremacía comercial que en el siglo XIX dejaría de existir, pues las guerras de independencia abrirían una tajante brecha entre lo que ocurrió durante los tres siglos anteriores. Esto dio paso a que otras naciones europeas, con una sobreproducción de mercancías en busca de nuevos sitios de inversión y venta, vieran en las naciones emergentes una nueva opción de crecimiento.

Asimismo, las investigaciones que dan cuenta de los instrumentos que llegaron a la Nueva España desde el último tercio del siglo XVIII constatan que las invenciones que se originaron en países como España, Francia, Prusia y otros territorios se importaron para satisfacer las tradiciones musicales de la época. La paulatina incorporación de instrumentos de teclado o de viento como oboes, cornos y diversas flautas, sustituyeron poco a poco a los de viento-madera imprescindibles en las músicas virreinales, como los bajones, bajoncillos, sacabuches o trompetas naturales. La Iglesia continuó gozando de un poder hegemónico en el ámbito musical; en conjunto con los órganos tubulares, una variada composición de

---

<sup>280</sup> Bugarolas y Bertrán, “La red musical atlántica: Circulación de instrumentos musicales entre España y los virreinos de Nueva España y Nueva Granada (1778–1804)”, 2020, p. 157. Véase también: Vera, “De Lima a Santiago de Chile: Aportes para una historia de la circulación musical en la América Virreinal”, 173–174; *Gazeta de México*, no. 24 (21-12-1790), 225; *Gazeta de México*, no. 40 (02-07-1793), 369 p. Citado por Herrera, “El fortepiano y la danza a finales del periodo virreinal: Tres antologías musicales mexicanas”, 80–98; Velazco, “El pianismo mexicano del siglo XIX”, 2012, p. 209; Saldívar, *Historia de la música en México: Épocas precortesiana y colonial*, 1934, pp. 192–194; Bordas Ibáñez, “La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid ca. 1770–ca. 1870”, 2005, p. 60.

instrumentos de cuerda, viento y percusión acompañaron la liturgia y las festividades del calendario católico, pero sus tradiciones también se modificaron en función de las usanzas y los recursos de cada recinto y de cada época.

Algunos cuerpos militares, todavía lejanos a las costumbres civiles populares, tuvieron una modesta presencia en las festividades teatrales y religiosas, y practicaron estilos que se consolidarían a lo largo del siguiente siglo, como las marchas y los himnos. También comenzarían a introducir el interés por ciertos instrumentos que serían el antecedente de una nueva industria instrumental de metal, especialmente de latón. Por otra parte, los espacios aristocráticos domésticos empezaron a adoptar al instrumento más popular desde principios del siglo XIX: el piano. Con esto comenzaría un siglo que revolucionaría la industria y las prácticas musicales en torno a este instrumento, el cual convertiría a la Ciudad de México en una referencia de consumo entre las clases altas y medias de la sociedad.

## II. 2 El comercio de instrumentos musicales en los inicios del siglo XIX y el contexto que lo hizo posible

Durante la primera década del siglo XIX, la 'Ciudad de los Palacios' seguía siendo el centro político, comercial, administrativo, religioso e intelectual del todavía virreinato de la Nueva España. La capital albergaba cerca de ciento sesenta mil habitantes que vivían en un espacio dividido en ocho cuarteles mayores, cada uno conformado por cuatro menores, municipalidades, corporaciones religiosas, una Plaza Mayor, barrios definidos por las costumbres y los oficios.<sup>281</sup>

Los límites establecidos desde su fundación se habían extendido en todas direcciones, pero en comparación con otras ciudades seguía siendo relativamente pequeña, ya que contaba aproximadamente con cuatro kilómetros de norte a sur y tres kilómetros de este a oeste. La traza iba desde las actuales calles de Rosales, Anillo de Circunvalación y Fray Servando Teresa de Mier; al norte comenzaba en la

---

<sup>281</sup> Gruzinski, *La Ciudad de México: una historia*, 2004, pp. 453-454.



Glorieta de Peralvillo, el punto más alejado de la calle de Tacuba; al este llegaba hasta San Lázaro, hacia el sur hasta San Antonio Abad, y hacia el oeste terminaba en San Diego y San Hipólito.<sup>282</sup> La población también habitaba en tramos cercanos a la ciudad, como a lo largo de la Ribera de San Cosme, de la Calzada de Guadalupe y del Paseo de la Viga. El Paseo de Bucareli y el Paseo de Revillagigedo, que abarcaba la Tlaxpana, la Verónica y el tramo que une a la Piedad con la Viga, se encontraban relativamente despoblados.<sup>283</sup>

Las personas se trasladaban a pie, a caballo, en carruajes o en coches tirados por caballos por las más de cuatrocientas calles y callejones que apenas estaban apisonados; en carretas se transportaban los bienes de consumo, pero todavía existían algunos canales y acequias por los que navegaban canoas y trajineras con personas o mercancía.<sup>284</sup> Además, los recorridos por tierra hacia las afueras de la Ciudad seguían siendo los mismos de la época prehispánica: las calzadas de Peralvillo, de San Lázaro, de San Antonio Abad, de San Cosme y de Tacubaya, en las que se encontraba una garita para controlar el acceso de viajeros y productos. Las zonas lacustres de Chalco y Xochimilco se conectaban a la zona central a través del Canal de la Viga; por aquí se surtían verduras, flores y otros productos agrícolas que se depositaban en la plaza de la Alhóndiga del Maíz y el pósito (lugar que también servía para el acopio de aquella mercancía).<sup>285</sup>

En torno a la Plaza Mayor de la Ciudad se ubicaban las instituciones gubernamentales, administrativas, judiciales, religiosas y comerciales más importantes, como el Palacio de los Virreyes, las casas del Ayuntamiento y la Catedral, algunas fuentes y un tianguis. La función de la Plaza era primordialmente comercial y en ella todavía se encontraba el mercado más importante del virreinato: la Alcaicería (después nombrado El Parián). Al suroeste se ubicaba el Portal de las Flores y el Portal de Mercaderes, en el cual se concentraban numerosos almacenes,

---

<sup>282</sup> Lozano, "La ciudad de México", 1987, p. 13.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>285</sup> *Ídem.*



librerías, tiendas de lienzos, de sombreros, de sarapes y rebozos, alacenas de juguetes y ropa de cualquier calidad.<sup>286</sup>

La Plaza del Volador, una extensión de los comercios de la Plaza Mayor, se ubicaba al suroriente frente a la entrada principal de la Universidad. Este mercado proveía principalmente de frutas y verduras, pero también se podían comprar otros alimentos, objetos de metal, mercería nueva y usada, ropa y objetos empeñados.<sup>287</sup> Además, había otros núcleos cercanos vinculados a la vida social, religiosa y cultural construidos desde el siglo XVII, como la Plaza de Santo Domingo o el edificio de la Santa Inquisición, la Aduana, los portales y algunas casas particulares. La Plaza de Loreto, el Colegio de San Gregorio, el Colegio de las Inditas y el Convento de Santa Teresa la Nueva, así como las iglesias de los barrios y las parcialidades también eran el centro de las actividades cotidianas.<sup>288</sup> La Alameda era el paseo más antiguo de la Ciudad y uno de los lugares de esparcimiento favoritos, aunque la gente también gustaba de caminar por el Paseo de Bucareli o la Viga.<sup>289</sup>

Sin embargo, los conflictos independentistas que comenzaron en la segunda década del XIX dieron paso a cambios que determinaron el rumbo de la Ciudad y de sus habitantes. Nació una nueva organización social, pero también habría de un letargo en el desarrollo de la Ciudad que duraría por lo menos cincuenta años. Además, el territorio era escenario de continuas inundaciones y las enfermedades azotaban a una mayoría dependiente de una pobre administración que no había resuelto mejorar los servicios urbanos. Asimismo, el desarrollo de la ciudad modelo ocurría a costa del racismo y la segregación.

A pesar de la desigualdad que imperaba, la capital fue un espacio ideal para el asentamiento de los representantes más importantes de la Iglesia, los comerciantes más acaudalados, la elite política-militar de alto rango y los herederos de grandes fortunas. Aunque el campo seguía siendo sustento de las comunidades

---

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 14-15; Olvera, "Introducción", en *Los mercados de la Plaza Mayor en la ciudad de México*, México, 2007, pp. 11-20.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>289</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.



indígenas, no había que alejarse tanto de la Ciudad para ver que en los alrededores predominaba la siembra y el cultivo de frutas o verduras en chinampas.<sup>290</sup>

La ruptura de las relaciones entre el Virreinato de la Nueva España y la Corona tuvo profundas implicaciones en lo que concierne al comercio, ya que hubo una clara expansión de la mercantilización a través del libre cambio que representó un quiebre en la organización urbana de las primeras dos décadas del siglo. En buena parte, esto se dio debido a que los gremios se abolieron formalmente en 1814, poco después del comienzo de los conflictos independentistas. Su ruina y el creciente poder del capital comercial, que contó con una base social formada por pequeños y medianos intermediarios urbanos, deterioró profundamente las condiciones de vida de muchos pequeños productores que se empobrecieron por no tener todavía con la posibilidad de ser trabajadores asalariados.<sup>291</sup>

Con el tiempo, la relación directa entre los productores o artesanos y los consumidores se interrumpió, lo cual debilitó de manera irreversible las parcialidades indígenas, los consulados de comerciantes y las instituciones religiosas, y lo más importante: el espacio urbano se convirtió en mercancía.<sup>292</sup> En un esquema más amplio, los cambios políticos y administrativos que resultaron de los conflictos externos e intestinos redefinieron la relación entre la Ciudad de México con el resto del país, y perfilaron a la capital como punto de confluencia en una amplia red comercial que la colocó como el centro hegemónico.

Antes de la promulgación de las leyes de desamortización (1856), más de la mitad de la ciudad capital era propiedad de la Iglesia, pero desde una década antes los grandes y medianos comerciantes, así como los prestamistas y propietarios de fincas urbanas empezaron a reclamar zonas para establecerse. Sus intereses, en tanto clase dominante en ascenso, exigían una ciudad en la que la tierra y los oficios circularan libremente, en donde la venta de productos de alto valor quedara protegida en locales privados para alejarlos de la gente que no pudiera pagar por ellos, o bien para que fueran separados de otras mercancías. Las calles y las plazas dejarían de ser el espacio de alojamiento de las personas que se habían asentado

---

<sup>290</sup> Gruzinski, *La Ciudad de México: una historia*, 2004, p. 462.

<sup>291</sup> López, *Hacia la ciudad del capital: México 1790-1870*, 1985, p. 11.

<sup>292</sup> *Ibid.*, pp. 9-11.





ahí desde varias generaciones atrás y se privilegiaría el tránsito, restringiendo el acceso a la gente desposeída en favor de la clase media.<sup>293</sup>

Aquellos comerciantes comenzaron a apoderarse de una gran cantidad de locales ubicados en la Plaza Mayor y zonas aledañas; lograron que las inversiones del Ayuntamiento se dirigieran a esta zona para remodelar e introducir nuevos servicios, para cambiar el uso de suelo e intensificar sus funciones comerciales, por lo que promovieron que se elevaran los alquileres y desplazaron a quienes no podían pagar los altos costos de las rentas.<sup>294</sup> Además, comenzó una persecución continua de los vendedores ambulantes y de todos aquellos que obstaculizaban el libre tránsito por las calles y las plazas públicas.<sup>295</sup> Se expropiaron y vendieron terrenos de indígenas para suscitar que los especuladores compraran poco a poco espacios propicios para el comercio y el crecimiento urbano.<sup>296</sup>

Fue entonces que, a mediados del siglo, la Plaza Mayor y las zonas que iban del sur al oeste comenzaron a poblarse por los principales empresarios de la ciudad, mientras que en el norte se establecieron los ciudadanos más pobres, quienes formaron ahí los barrios de obreros y artesanos. “Una nueva división espacial empezaba a instaurarse. Ya no era la separación en dos repúblicas —indios y españoles—lo que regía la distribución del suelo de la ciudad, sino las diferencias económicas”.<sup>297</sup> La Ciudad dio paso a dinámicas polarizadas pero permeables entre lo religioso y lo secular, lo urbano y lo rural, lo docto y lo ignaro. Además, la organización social cotidiana basada en la vida del hogar, la convivencia de vecindad o el trabajo en el taller dejó de ser la columna vertebral de la sociedad capitalina. La dispersión de los artesanos más pobres cedió el espacio a una naciente burguesía local y extranjera.

A pesar de todo, se construyeron nuevos sitios de sociabilidad y consumo que conllevaron la división de la población; nació un nuevo estilo de vida en la que

---

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>294</sup> Gruzinski, *La Ciudad de México: una historia*, 2004, pp. 464-465; López, *Hacia la ciudad del capital: México 1790-1870*, 1985, p. 36.

<sup>295</sup> López, *Hacia la ciudad del capital: México 1790-1870*, 1985, p. 135.

<sup>296</sup> Un ejemplo de esto es que la municipalidad rentó la plaza de San Juan para la edificación de un nuevo mercado que fue el principio de la invasión del barrio por parte de los inversionistas, y eventualmente dio paso a la ocupación de toda la zona.

<sup>297</sup> Gruzinski, *La Ciudad de México: una historia*, 2004, p. 467.

se originarían o consolidarían nuevos “espacios culturales” de gran importancia, como centros de lectura<sup>298</sup>, teatros, centros de convivencia social y tiendas especializadas en distintos tipos de mercancía, como la musical. Los puntos de convivencia localizados cerca de la Plaza Mayor, la Alameda y la Ciudadela son un claro reflejo de la relevancia que tuvo la zona central de la ciudad, ya que en ellos se ofrecían productos relacionados con la cultura acordes a las aspiraciones de la gente y la vida citadina heredada de la época colonial, y que se engarzaron con las nuevas costumbres de la nación independiente.<sup>299</sup>

Por ejemplo, entre los espacios más emblemáticos de esta creciente cotidianidad capitalina establecidos en torno a la Plaza Mayor y las zonas aledañas estuvieron las librerías. Algunas de ellas se habían fundado en la época colonial; otras abrieron sus puertas en las primeras décadas de la vida independiente y algunas más comenzaron a funcionar casi a mediados del siglo.<sup>300</sup> Usualmente, los dueños de estos negocios fueron personajes destacados de la vida social y política del país, que gracias a su dinamismo y al interés de la creciente clase media por consumir los productos en boga, se convirtieron en referencias del ámbito de la cultura y del entretenimiento, aunque también definieron nuevas dinámicas de dominio urbano.<sup>301</sup>

Además de los nuevos comercios de bienes de consumo, nacieron y se consolidaron centros de entretenimiento, como los teatros más importantes de la Ciudad: el Gran Teatro Santa Anna, (luego Gran Teatro Imperial y finalmente Gran Teatro Nacional; 1844-1904), el Teatro Iturbide (1856-1872) y el Teatro Principal (antes llamado El Coliseo; 1753-1931). Aunque como menciona Eduardo Contreras Soto, la actividad teatral de la Ciudad hasta el último tercio del siglo XIX fue precaria, estos lugares ofrecían espectáculos relacionados con el ballet, la música de concierto o las obras de teatro más afamadas de la época.<sup>302</sup> Oportunamente, la

---

<sup>298</sup> Guiot, “El competido mundo de la lectura: librerías y gabinetes de lectura en la ciudad de México, 1821-1855”, 2003, p. 439.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 508.

<sup>300</sup> Ribera, “La plaza pública: elemento de integración, centralidad y permanencia en las ciudades mexicanas”, 2002, pp. 289-290.

<sup>301</sup> Guiot, “El competido mundo de la lectura: librerías y gabinetes de lectura en la ciudad de México, 1821-1855”, 2003, p. 442.

<sup>302</sup> Contreras, *Historia Mínima del Teatro en México*, 2021, p. 104.



mayoría de los comercios dedicados a la venta de insumos musicales se encontraban cerca de estos.

En aquellos recintos se manifestaba el interés por mostrar lo que estaba de moda en el país, o funcionaban como un foro para mostrar lo que se escuchaba, se bailaba o se coreaba en otros territorios. Por supuesto, estos espacios eran también nichos de convivencia que fomentaban una vida de escaparate. Las mujeres aristócratas llevaban sus mejores prendas y conversaban sobre los acontecimientos más relevantes del momento; se hablaba de todo y de manera explícita se hacían ver los gustos de la gente.

En este contexto comenzaron a surgir los comerciantes más prolíficos de insumos e instrumentos musicales del siglo XIX. Su relación con la vida cultural, su capacidad (o pericia) para sobrevivir a los avatares de esta época, la pertinencia de su ubicación, la oferta y la demanda de los productos que ofrecían, así como los cambios que surgieron a nivel mundial en torno a las actividades musicales y culturales, fueron factores que dirigieron la consolidación de estos establecimientos y que, eventualmente, moldearon las nuevas relaciones entre productores y consumidores, que, como se ha mencionado, formaron parte de una industria musical con un modelo capitalista más competitivo, como se verá a continuación.

### II.3 La impronta de los primeros almacenes, talleres y Repertorios de música en la Ciudad de México

La nueva dinámica social y comercial de los habitantes de la Ciudad de México comenzó a modificar la traza urbana y las formas de socialización. Sin embargo, estos cambios no fueron aislados, sino que ocurrieron en consonancia con lo que sucedió en el contexto mundial en tanto que México buscó crear nuevas relaciones con sus aliados comerciales extranjeros. Como ejemplo están los personajes que estuvieron al frente del creciente mercado musical capitalino y las redes internacionales que formaron para vender mercancía. También, los cambios se manifestaron en los productos que importaron y en los mecanismos que emplearon

para construir una nueva cultura de consumo en torno a la música y los instrumentos para interpretarla.

Desde la ruptura de las relaciones entre España y la Nueva España a principios del XIX, especialmente con la propagación de las noticias sobre la consumación de la Independencia y la apertura de los puertos al mercado internacional, los comerciantes de otros territorios comenzaron a probar suerte ante las nuevas posibilidades de inversión. Hacia la segunda década, México comenzó a ofrecer aranceles ventajosos para los extranjeros y de inmediato se enviaron barcos con productos manufacturados de todos los países en proceso de industrialización con destino a la nueva república independiente, entre ellos de los estados alemanes como Prusia y Sajonia.<sup>303</sup>

Para mediados de los años treinta del siglo XIX, Gran Bretaña suministró la mayoría de los objetos europeos manufacturados. En los primeros años después de la Independencia, la vestimenta, las modas, los muebles, la comida, las reuniones sociales, “todo, todo era entonces inglés, hasta nuestros trajes empezaron a ser calcados de los británicos a pesar de ser tan diferentes”.<sup>304</sup> Pero al poco tiempo empezaron a introducirse los franceses, y como sus costumbres y modas eran más conformes con las de México, fueron las preferidas; a partir de entonces, sus hábitos marcaron una pauta de la sociedad mexicana.<sup>305</sup>

Por otra parte, el comercio alemán con México estaba experimentando un enorme auge y estaba ganando terreno ante el mercado inglés (y cualquier otro). Las casas importadoras alemanas, casi todas hanseáticas, se diversificaron en función de la oferta de mercancías y del origen regional de los productos que vendían.<sup>306</sup> Rápidamente, algunos comerciantes e industriales fundaron la ‘Compañía Alemana de Indias’ (*Rheinisch-Westindische Kompagnie*) para abrir el mercado americano a la industria alemana.<sup>307</sup> El resultado fue que poco a poco

---

<sup>303</sup> Bernecker, “Los alemanes en el México Decimonónico: desde la Independencia hasta la Revolución de 1910”, 2010, pp. 293-294.

<sup>304</sup> Mora, *Obras completas, Obra histórica*, 1987, p. 110.

<sup>305</sup> *Ídem*.

<sup>306</sup> Bernecker, “Los alemanes en el México Decimonónico: desde la Independencia hasta la Revolución de 1910”, 2010, p. 294.

<sup>307</sup> La importación de lino de Silesia a América es un ejemplo representativo, ya que la mitad de lino silesiano se transportaba vía Hamburgo a Hispanoamérica. Este negocio fue muy lucrativo, pero se

comenzaron a llegar comerciantes de aquella región con propósito de invertir en la importación y venta de mercancía, más no de crear una infraestructura de producción.<sup>308</sup>

Tanto los alemanes como los franceses se sumaron a la historia del comercio musical desde el primer tercio del siglo XIX. Sus conocimientos en torno a las músicas y los instrumentos usados en su tiempo, así como la posibilidad de traerlos a México, junto con otras mercancías, comenzaron a modelar una nueva manera de ofrecer productos musicales en la zona comercial más importante de la Ciudad. lo cual se analizará a continuación.

### II.3.1 Los primeros talleres y almacenes de instrumentos musicales. El predominio de una red alemana en la capital mexicana

Para comprender el contexto mundial que posibilitó lo antes expuesto, cabe señalar que desde la segunda década del siglo XIX y tras la conformación de la Santa Alianza<sup>309</sup>, Prusia gozó de la legitimidad y el respaldo de los territorios que se confederaron en contra de las aspiraciones napoleónicas de aquel tiempo. Sin embargo, en cuanto a las políticas exteriores con otros países, la Alianza le impedía reconocer la independencia mexicana, lo cual representó un dilema entre las ideologías políticas y los intereses económicos. Finalmente, los prusianos resultaron victoriosos y apuntalaron el *Tratado de Amistad, Comercio y Navegación* (1831) que implicó el reconocimiento oficial de México como nación independiente.

---

interrumpió debido a un bloqueo continental que provocó que las exportaciones prusianas perdieran sus mercados exteriores. Sin embargo, la declaración de la independencia de México avivó inmediatamente las expectativas alemanas de poder recuperar el mercado de ultramar. *Ibid.*, p. 293.

<sup>308</sup> En las décadas de los treinta y cuarenta del siglo XIX, los ingleses todavía jugaban un papel importante, pero paulatinamente se retiraron de los negocios comerciales en estricto sentido, dejando la comercialización de sus productos a otros comerciantes. Aunque también los franceses eran dueños de gran cantidad de casas mercantiles, la supremacía la ostentaban, indudablemente, los alemanes, ante todo los hanseáticos. Ya en 1844, una tercera parte de todo el comercio exterior mexicano era controlada por alemanes, según fuentes comerciales alemanas de la época. Bernecker, "Competencia comercial europea a través del Atlántico: el caso de México, siglo XIX", 2006, p. 131.

<sup>309</sup> Se trató de una alianza militar entre Rusia, Austria y Prusia creada en el Congreso de Viena de 1815 tras la derrota de Napoleón Bonaparte. La iniciativa surgió del zar Alejandro I de Rusia, y constituyó un acuerdo que buscaba inculcar los valores cristianos en la vida política europea, pero en la práctica resultó ser un mecanismo contra las revoluciones liberales.

Las negociaciones de este convenio involucraron un trato arancelario preferencial por parte de México a cambio del reconocimiento político del territorio germano.<sup>310</sup>

Fue entonces que los primeros viajeros de aquellos territorios vieron un vasto horizonte de oportunidades bajo la figura de importadores-exportadores y aprovecharon la posibilidad de invertir. Muchos alemanes que llegaron a México antes de 1850 allanaron el camino para quienes se establecieron después, ya que proporcionaron una red de relaciones suficientemente sólida para desarrollar sus actividades e inversiones. Es decir que la prosperidad de las empresas alemanas durante el siglo XIX fue posible gracias al apoyo mutuo del redes familiares y étnicas. Como se verá más adelante, muchos de los establecimientos que trascendieron hacia las últimas décadas de aquella centuria comenzaron siendo pequeños comercios artesanales que crecieron con el crédito de negocios que ya se habían consolidado y que gozaban de renombre.

Desde comienzos de los años treinta, la estructura profesional de los alemanes cambió notablemente debido a que las ocupaciones relacionadas con la minería perdieron importancia, mientras que los comerciantes y mercaderes formarían, hasta finales de siglo, el grupo más fuerte de la colonia alemana.<sup>311</sup> Estas políticas internacionales surtieron efecto en la industria musical de principios de siglo, ya que aquellos visitantes alemanes convivieron con fabricantes y comerciantes mexicanos, pues formaron talleres de construcción de instrumentos musicales en la Ciudad de México, especialmente de pianos.

A la par de lo que sucedía en aquel contexto de comercio trasatlántico entre Europa y México, y que a partir de entonces definiría el transcurso del mercado musical, la Ciudad vio nacer un establecimiento que también cambiaría la manera de concebir las tiendas especializadas en productos de este ámbito: el “Repertorio de música”. El 29 de julio de 1832, el profesor y director de orquesta José Antonio Gómez y Olguín abrió un establecimiento en la Primera Calle de la Monterilla bajo

---

<sup>310</sup> Bernecker, “Los alemanes en el México Decimonónico: desde la Independencia hasta la Revolución de 1910”, 2010, p. 294.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 297.



el nombre de “Repertorio de música impresa”<sup>312</sup>, que traspasó algunos años después al empresario alemán Antonio C. S. Meyer, junto con el “inventario completo del repertorio de música impresa y papel rayado” que éste había fundado un año antes.<sup>313</sup>

De acuerdo con la musicóloga Luisa del Rosario Aguilar Ruz, esta fue la primera vez que se empleó el término “Repertorio” en el país, que con el tiempo resultó ser una particularidad mexicana vinculada con el comercio musical, pues originó que tiendas de toda la República lo adoptaran cuando ofrecían cualquier tipo de productos de esta índole.<sup>314</sup> Sin embargo, otros establecimientos de venta, construcción y reparación de instrumentos convivieron con el de Gómez Olguín. En las fuentes encontradas hay por lo menos cuatro: Federico Shönian, C. Peters, José Fiels, y los Sres. Martínez, los cuales anunciaron sus “fábricas de pianos” durante la tercera y cuarta década del siglo XIX.

Federico Shönian —también encontrado como Schönan o Shoenian— fue un carpintero que se estableció en la Ciudad de México a principios de los años treinta del siglo XIX. En 1834 abrió una pequeña carpintería en los bajos de la calle 7 de Tacuba (ver el Plano 1) y junto con tres alemanes nombraron al negocio “obrador de taller de pianos”.<sup>315</sup> Para asegurar el funcionamiento del establecimiento pidieron al alemán Agustín Hoffmann un préstamo de “500 pesos por seis meses al 1½% de interés mensual”, pero al no poseer bienes suficientes para ofrecer como seguridad, el acaudalado Antonio Meyer (quien adquirió el negocio de Gómez Olguín) fungió como fiador.<sup>316</sup> Con el tiempo, la carpintería se transformó en una fábrica de pianos, lo cual posiblemente significó un aumento en la producción y una mayor oferta de servicios.

Hacia 1843, Antonio Meyer se asoció con su cuñado, Federico Hube, para formar “Meyer, Hube y Cía.”, empresa con sedes en la Ciudad de México y en el

---

<sup>312</sup> Aguilar Ruz, “La imprenta musical profana en la Ciudad de México 1860-1877”, 2018, p. 65. Véase: “Plano 1. Repertorios, almacenes y talleres en la Ciudad de México (1800-1870)”.

<sup>313</sup> *Ibid.*, pp. 185-186.

<sup>314</sup> La autora demuestra esto a través de un estudio etimológico e histórico comparativo para conocer el origen del término, así como su posible uso en distintos momentos y países. *Ibid.*, p. 59 y 65.

<sup>315</sup> Mentz *et al.*, *Los pioneros del imperialismo alemán en México*, 1982, p. 46.

<sup>316</sup> *Ídem.*

Puerto de Veracruz. También formó una sociedad en Hamburgo con su medio hermano a la que denominaron “Doorman, Meyer y Cía”.<sup>317</sup> Lo anterior es relevante debido a que aquellas compañías figuran entre las importadoras más importantes de instrumentos musicales desde su conformación, como se verá más adelante; incluso, algunos importantes Repertorios de música trajeron sus productos a través de dichas empresas. Estos personajes también estuvieron involucrados en la política, la industria y el comercio. Por ejemplo, cuando se disolvió la casa “Meyer, Hube y Cía.”, Agustín Doorman, socio de Meyer en Hamburgo, vino a México para estar al frente del almacén hasta su liquidación en 1868, pero además fue cónsul de Hamburgo en México.<sup>318</sup> Federico Hube fue cónsul general de México en Hamburgo en los años setenta del siglo XIX, lo cual pudo conferirle las credenciales para continuar con sus negocios en el país, y así fortaleció los nexos que aseguraron la bonanza de sus compañías durante su retiro.<sup>319</sup>

La prosperidad de la empresa de Federico Shönian le dio la oportunidad de acceder al crédito de dos compatriotas que más adelante se convertirían en los empresarios de música más importantes del país: August Wagner y Wilhelm Levien, quienes le dieron “9 mil pesos para continuar”.<sup>320</sup> Entre sus hipotecas están registrados “los pianos y efectos que actualmente estén en camino de Veracruz para esta capital y los que aún estén en ese puerto”<sup>321</sup>, lo cual indica que aquel comerciante mantenía relaciones con Europa y que su negocio iba creciendo gracias a los préstamos otorgados. Por lo tanto, las transacciones, importaciones y comercializaciones de Shönian dependieron de quienes lo financiaron, prueba de que la solidez de las redes comerciales entre alemanes fue fundamental.<sup>322</sup> Además, como se describirá en otros apartados, comerciar con pianos fue muy

---

<sup>317</sup> *Ibid.*, pp. 458-459.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 461.

<sup>319</sup> *Ibid.*, pp. 460-461. En una noticia publicada en *El Siglo Diez y Nueve*, se anunció el fallecimiento de Agustín Doorman, el día 13 de diciembre de 1872 en la Ciudad de Hamburgo. También se menciona que este comerciante estuvo al frente de “August Christian Doorman” (en Hamburgo, México y Veracruz), de “Meyer, Hube y Cía.” (en México y Veracruz), de “Meyer, Doorman y Cía.” (en México y Veracruz), de “Doorman, Meyer y Cía.” (en Hamburgo), de “Doorman y Cía.” (en Veracruz) y de “August Christian Doorman é hijo” (en Hamburgo, México y Veracruz). *El Siglo Diez y Nueve*, Avisos, 31 de marzo de 1873, p. 4.

<sup>320</sup> Mentz *et al.*, *Los pioneros del imperialismo alemán en México*, 1982, pp. 222-223.

<sup>321</sup> *Ídem.*

<sup>322</sup> *Ídem.*





lucrativo, ya que cada ejemplar europeo podía venderse entre 500 y 1,000 mil pesos, aproximadamente.

En 1848, Shönian anunció en *El Siglo Diez y Nueve* el traslado de su fábrica de pianos de la calle de San Agustín núm. 11 a la calle de Vergara núm. 13 (ver el Plano 1), en donde continuaría ofreciendo “en su ramo à la ejecución de todas las órdenes que el dicho público se digne encomendarle.”<sup>323</sup> Tres días después del comunicado anterior, el constructor, reparador y vendedor de pianos José Palma (o Fiess) —de origen incierto—, también se anunció en aquel periódico con una noticia que daba a conocer su establecimiento como “Fábrica de pianos”, en la calle de la Palma núm. 4<sup>324</sup>, donde la gente podría encontrar “pianos verticales, cuadrilongos, perfectamente bien acondicionados y de las construcciones más modernas ventajosas, en todo iguales a las inglesas, y de cuya solidez responde de uno hasta [...] años, según la clase de pianos”.<sup>325</sup> Fiess ofrecía que podían “cambiarse por otros los que se noten con algún defecto”, y avisó que componía “toda clase de pianos a precios cómodos”.<sup>326</sup>

En cuanto a C. Peters, de origen desconocido, publicó en julio de 1845 que su fábrica se había trasladado a la “calle de la Alcaicería número 23” y que se encontraban “lo mismo que su antigua casa, pianos hechos de cola, cuadrilongos y verticales, a precios cómodos”.<sup>327</sup> Además dio a conocer la venta de un “buen piano, de cola, inglés”, y ofrecía el servicio de afinación.<sup>328</sup> Hacia 1848 existió otra “fábrica de pianos” que fue propiedad de los pianistas “Martínez”, ubicada en la “plazuela de San Juan de Dios”<sup>329</sup>, y otra que publicó un anuncio en 1850, cuyo propietario no se especifica, que se encontraba en la “calle de San Agustín número 10”; ahí contaban

---

<sup>323</sup> *El Siglo Diez y Nueve*. Avisos. 27 de julio de 1848, p. 4.

<sup>324</sup> Véase: “Plano 1. Repertorios, almacenes y talleres en la Ciudad de México (1800-1870)”.

<sup>325</sup> *El Siglo Diez y Nueve*. Avisos. 30 de julio de 1848, p. 4.

<sup>326</sup> *Ídem*.

<sup>327</sup> *El Siglo Diez y Nueve*. Avisos. 23 de noviembre de 1845, p. 4. La antigua calle de la Alcaicería es ahora la Avenida Cinco de Mayo. Hacia 1903, el negocio de Enrique Heuer, “E. Heuer y Cía. Ruhland & Ahlschier” se encontraba en la Alcaicería. *Directorio General de la República Mexicana, 1903-1904*, 1er Tomo, 1903, México, p. 190, 413, 492 y 533. Véase: “Plano 1. Repertorios, almacenes y talleres en la Ciudad de México (1800-1870)”.

<sup>328</sup> *Ídem*.

<sup>329</sup> *El Siglo Diez y Nueve*. La Nueva Sociedad. 23 de diciembre de 1848, p. 4.



con “pianos de todas clases, de la construcción más sólida y moderna y de buen gusto”.<sup>330</sup>

Tanto en el aviso de José Fliess como en el de C. Peters, destacan algunos aspectos relevantes para esta primera mitad del siglo. En primer lugar, la importancia que se le daba a los pianos ingleses en el mercado instrumental por ser sinónimo de modernidad, ya que como se ha expuesto anteriormente<sup>331</sup>, la industria inglesa de estos objetos destacó desde finales del siglo XVIII por las innovaciones que implementaron sus constructores, por la calidad de sus materiales y por la capacidad de las primeras empresas fabricantes para posicionarlos en el mercado como objetos deseables para los espacios privados de la clase media, primero europea y posteriormente internacional.

En segundo lugar, los constructores asentados en la Ciudad de México anunciaron modelos que fueron muy populares entre la creciente burguesía capitalina, como los verticales (también conocidos como pianos de pared, pues la disposición vertical de la caja permitía colocarlos frente a algún muro) o los cuadrilongos (llamados igualmente pianos de mesa). Estos instrumentos cumplían con las cualidades indispensables para ser usados en los hogares: un diapasón completo para tocar cualquier música de moda de la época, una buena sonoridad y un tamaño adecuado para engalanar, bajo los cánones del buen gusto<sup>332</sup>, las estancias o los salones en donde se reunían los convidados. También, estos pianos fueron significativamente más económicos que los “de cola”, ya que aquellos eran objetos de lujo, más ostentosos, más grandes y estaban dirigidos a músicos profesionales o salas públicas de conciertos, las cuales apenas comenzaban a desarrollarse.

---

<sup>330</sup> *El Universal*. Avisos. 25 de mayo de 1850, p. 4.

<sup>331</sup> Véase el caso de John Broadwood en el Capítulo I. *La industria de instrumentos musicales en Europa durante el siglo XIX*.

<sup>332</sup> Las cajas de los pianos eran la carta de presentación de los instrumentos. Los más finos estaban hechos —o enchapados— con maderas preciosas cuyas vetas formaban patrones que servían de decoración. Las patas también se torneaban y labraban con líneas, hendiduras, representaciones vegetales, animales, entre otras peculiares formas. Debido a que las tapas de las cajas en los pianos cuadrilongos se abrían para dejar salir el sonido, y por lo tanto se veía el interior, muchos fabricantes decoraban las tapas armónicas (en donde se sujetan las cuerdas) con escenas costumbristas, flores, vegetales o animales.

Asimismo, los anuncios de prensa de estos primeros establecimientos, aunque todavía sencillos —en comparación con lo que sucedió hacia el periodo porfiriano—, parecen haber estado dirigidos a personas que conocían el ámbito pianístico, pues de manera breve, concisa y deferente describieron sus productos y servicios. También, los avisos invitan a reflexionar sobre lo que en aquel tiempo significó una “fábrica de pianos”, pues, sin asumir que no los construían, los talleres parecen haber orientado sus actividades a la reparación, el ensamblaje o la afinación, así como a ser depósitos o almacenes en los que se ofrecían artefactos de otras partes del mundo. En caso de que hubieran fabricado instrumentos, lo cual no se sabrá hasta conocer algún ejemplar o documentos asociados, posiblemente se basaron en modelos de productores más populares de la época, especialmente Inglaterra y Francia.

Finalmente, estos modestos negocios son ejemplo de que la industria instrumental que prosperaba en algunas ciudades de Europa —especialmente la pianística— comenzó a infiltrarse en los espacios mexicanos capitalinos a través de redes comerciales conformadas por compatriotas alemanes con poder político, con suficiente capital para invertir, así como con interés en el ámbito musical y su pujante condición comercial. Esto se sumó a la capacidad de ciertas fábricas europeas de renombre para importar sus instrumentos de forma consistente al extranjero. Para ganar un espacio en la competitiva sociedad de la Ciudad de México, aquellos talleres emplearon los avisos de ocasión de la prensa para darse a conocer ante un público minoritario y elitista, pues los pianos que ofrecían eran objetos de lujo, inaccesibles para la mayoría de la población.

### II.3.2 La incursión de los franceses en el escenario musico-instrumental. El caso de Pedro Bizet y el Repertorio del Ángel

En 1840, el comerciante Pedro Nicolás Bizet, de origen francés, anunció la apertura de un emblemático establecimiento en la Ciudad de México: el “Repertorio del Ángel”, el cual se convirtió en uno de los primeros comercios en adoptar el peculiar término de Gómez Olguín para identificarse como un lugar especializado en la

industria musical. El negocio se ubicaba en la esquina de las calles del Ángel y Capuchinas<sup>333</sup> (ver el Plano 1), a corta distancia del zócalo y de la Catedral Metropolitana. Como se ha descrito, este espacio comenzaba a cobrar popularidad entre los comerciantes nacionales y extranjeros que buscaban vender sus mercancías a la burguesía capitalina, y que aspiraban tener un lugar preferente en el ámbito cultural y social. Aunque no se conocen los antecedentes de Bizet antes de llegar a México, la localización del Repertorio denota que contó con capital social y económico suficientes para establecerse en este costoso lugar.

El repertorista francés se casó con Cecilia Claudina Monteaux, aunque no se sabe si lo hizo antes o después de su llegada al país, pero a lo largo de la década del cuarenta tuvieron tres hijos que bautizaron en el Sagrario Metropolitano de la Ciudad de México: Pedro José (1842, fallecido dos años después), Bernabé Dolores (1845) y Pedro Julio Dolores (1849).<sup>334</sup> En el registro de defunción de su primer hijo, aparece como domicilio de la familia la Calle Tiburcio núm. 15<sup>335</sup>, lo cual indica que vivieron en el cuadrante más acomodado de la capital y muy cerca del Repertorio. Asimismo, en el registro bautismal de su tercer hijo aparece el nombre Doña María Gregoria Meyer como firmante sustituta de la madrina de bautizo.

El apellido de este personaje remite a aquellos primeros importadores de origen alemán que trajeron diversa mercancía e instrumentos musicales desde los años treinta del XIX. Quizá esto sea una coincidencia, pero es muy probable que el repertorista francés o su esposa guardaran alguna relación con aquellos empresarios, ya que, como se verá a continuación, Bizet tuvo que establecer redes comerciales para traer a México los cuantiosos efectos extranjeros que vendió, pues no se conoce que él haya tenido una empresa de importaciones.

---

<sup>333</sup> Aguilar Ruz, "La imprenta musical profana en la Ciudad de México 1860-1877", 2018, p. 158.

<sup>334</sup> "México bautismos, 1560-1950", Sagrario Metropolitano. Bautismos 1820–1874, database, *FamilySearch* (<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:JMB8-P9J>: 23 February 2022), Pedro Jose Bizet Monteausy, 1842, Microfilme 35205, imagen 848; "México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970", Sagrario Metropolitano. Bautismos 1820–1874, *FamilySearch* (<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QKZF-X7MD>: Sat Mar 09 09:24:49 UTC 2024), Entry for Bernabe Dolores Antonio Julio Luis Bisat, 1845. Microfilme 35206, Imagen 78; "México bautismos, 1560-1950", Sagrario Metropolitano. Bautismos 1820–1874, database, *FamilySearch* (<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:JMBD-BRH>: 23 February 2022), Pedro Julio Dolores Bizet, 1849, Microfilme 35207, imagen 257.

<sup>335</sup> Esta calle recibe el nombre de República de Uruguay, y el domicilio de los Bizet se encontraba entre las actuales calles de Bolívar e Isabel la Católica.



En cuanto al desarrollo de las actividades de Bizet, a dos años después de la apertura del Repertorio del Ángel anunció que se asociaría con Dionisio Cathodeau, un comerciante de productos de metal que tenía un local en la esquina de la calle del Puente del Espíritu Santo y Coliseo Viejo, también en el centro de la capital mexicana (ver el Plano 1). Con Cathodeau amplió la variedad de productos y dio a conocer al negocio como un “cajón de instrumentos, latonería y copería, en la esquina del Ángel y Capuchinas”. Vendían “Instrumentos de música militar, balanzas, quincallería, chapas, tornillos, bizagras, &c.; el ajuar de la cocina, parrillas, sartenes, cazuelas, &c.; herramientas de herrería, tornos de todos tamaños, bombas de todas clases para incendio, para jardín, &c., y todo lo que toca á la latonería y á la copería”.<sup>336</sup>

Con esta noticia se asume que por alguna razón Bizet consideró que comerciar artefactos de metal era lucrativo, y hacia 1844 se convirtió en propietario de otra copería ubicada en la calle de Tiburcio núm. 1 (ver el Plano 1), en donde se vendían, fundían y reparaban objetos de bronce y latón, como “balanzas con ó sin columna, candelabros, blandones, etc.”, y en la que también se ofrecían instrumentos de viento.<sup>337</sup> Es decir que, además de vender aquellos objetos hubo un espacio para su compostura. ¿Se trató entonces de un taller que empleaba y entrenaba personal con conocimientos en el trabajo con metal, con ciertos saberes de reparación de instrumentos de este material?

Parece que la sociedad entre Bizet y Cathodeau no funcionó o ambos encontraron otros intereses, ya que en el mismo año se anunció la disolución de la compañía y Bizet sería el encargado de su liquidación.<sup>338</sup> A pesar de esto, el primero continuaría con el Repertorio del Ángel unos años más tarde, hasta que en 1855 anunció la “realización” —o venta de remate— de sus productos a razón de un viaje a Europa. En esta nota de *El Universal* también se publicó que en el negocio se podían encontrar “más de cinco mil instrumentos de las mejores fábricas de Francia y Alemania”, “efectos para iglesia, como candeleros y blandones, de todas clases y

---

<sup>336</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 12 de junio de 1843, p. 4.

<sup>337</sup> *Diario del Gobierno de la República Mexicana*, 21 de abril de 1844, p. 448.

<sup>338</sup> *Ídem*.

tamaños, atriles, ciriales, cruces altas y de procesiones acetres<sup>339</sup>, incensarios y muchas otras cosas no mencionadas por falta de espacio”.<sup>340</sup>

De aquella noticia llama la atención la gran cantidad de instrumentos musicales que se enuncian y su proveniencia. De haber sido así, el Repertorio del Ángel fue el más grande del país en aquel momento y es testimonio de la capacidad de importación de Bizet antes de la aparición de otros negocios vinculados con la música. Esto pudo deberse a que el repertorista haya estado en contacto directo con fabricantes europeos, que, a través de su establecimiento, comercializaron aquellos artefactos de latón, aleación que, como se ha explicado, comenzó a ser cada vez más popular hacia el segundo tercio del XIX por su relativa facilidad de obtención (ver el Anexo 3).

En el primer capítulo de la investigación se describió que desde los inicios de los mil ochocientos la producción de instrumentos musicales tuvo un desarrollo sin precedentes; Francia, Alemania y Gran Bretaña como punteros de esta industria, aportaron a los mercados musicales diseños innovadores que en poco tiempo se adoptaron en el ámbito militar, civil y religioso. Es posible que Bizet haya sido uno de los primeros vínculos comerciales entre aquella industria europea y México, y que sus instrumentos se hayan construido en las grandes fábricas productoras que buscaban nuevos mercados y alianzas para vender sus productos, pues en un aviso publicado en *El Monitor Republicano* se dio a conocer que el Repertorio del Ángel acababa de recibir “un surtido grande de instrumentos de música de todas clases; tanto franceses como alemanes de latón, de madera y de nueva invención”. También recibió “pianos ingleses de Collard & Collard, y un surtido de batería de cocina; moldes para jaletina, balanzas, etc.” que daría a precios cómodos.<sup>341</sup>

Curiosamente, el anuncio describe el valor de los instrumentos por ser extranjeros e innovadores e incluso menciona que el Repertorio recibió pianos de una de las fábricas más renombradas de la época —“Collard & Collard”—<sup>342</sup>, pero

---

<sup>339</sup> Recipiente con asa, generalmente metálico, que sirve para contener agua.

<sup>340</sup> *El Universal*, 30 de marzo de 1855, p. 4.

<sup>341</sup> *El Monitor Republicano*, 16 de mayo de 1850, Avisos, p. 4.

<sup>342</sup> Fundada en Inglaterra en 1832 por los hermanos Frederick William y William Frederick Collard, esta fábrica de pianos fue una de las más renombradas durante el siglo XIX. Sus instrumentos se vendieron en varios países fuera de Europa, como México. Quizá el piano más destacado de esta

en la misma línea anuncia productos de cocina. Quizá estos objetos eran igualmente innovadores por su diseño, origen o función en el hogar, pero representa, finalmente, que Bizet fue un comerciante en términos generales que conocía el tipo de productos que la clase media y alta estaban dispuestos a comprar. Asimismo, deja ver que estaba interesado en vender su mercancía rápidamente y que facilitaría el pago para tal fin.

Alrededor de 1855, el repertorista francés se asoció con Raimundo Cousin, con quien pudo haber compartido responsabilidades para mantener el Repertorio del Ángel, pero ambos comerciantes anunciaron el término de su relación laboral el 26 de enero de 1860, cuando por primera vez el negocio se publicitaba como almacén y fábrica en los bajos de la casa núm. 7 de la calle del Ángel (ver Plano 1), aunque no es claro si lo último se refería a la construcción de instrumentos musicales o a su reparación.<sup>343</sup>

Un anuncio en *El Monitor Republicano* menciona que en el Repertorio de Bizet se vendía una obra para piano llamada “*El cielo de mi patria*”. *Capricho melodioso para piano solo*, que también se podía adquirir en el almacén de instrumentos de música de Dionisio Cathodeau y Carlos Godard, —del cual no se especifica una dirección— pero se sabe que este negocio se formó después de la disolución de la sociedad entre Bizet y Cathodeau. Esta nota es la primera encontrada hasta el momento en el que se da a conocer al negocio como un punto de venta de partituras.

Aunque no se ha localizado información sobre los objetos e instrumentos musicales que Bizet comercializó en la década del sesenta, a partir de 1874 y hasta 1887 la prensa reportó cargamentos que fueron enviados a Bizet desde el extranjero y que dan cuenta del giro comercial del negocio (ver Anexo 1). Primero, se observa que el Repertorio no dejó de recibir instrumentos musicales de diversa naturaleza, así como papeles de música y una gran cantidad de objetos de latón, como

---

firma en las colecciones de instrumentos musicales mexicanas se encuentra en el Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec), en la “Sala de Música” que evoca la vida cortesana de Maximiliano y Carlota de Habsburgo, en donde además de este piano de cola (supuestamente propiedad de Carlota) se exhibe otro fabricado por Philippe-Henri Herz Neveu & Cie, que se presume fue el piano del emperador.

<sup>343</sup> *La Sociedad*, 18 de febrero de 1860, Avisos judiciales, p. 3.

candelabros, lámparas y candeleros, además de cristalería. Segundo, los envíos se expresaban en bultos, por lo que no es posible saber cuántos llegaron con exactitud, pero sí que los arribos fueron constantes y cuantiosos.

Sobre los efectos importados, es sumamente relevante que uno de los intereses de este personaje francés giró en torno a los artefactos de latón, cualquiera que fuera su naturaleza y su función, lo cual se considera un elemento importante de modernización en el mercado capitalino debido a varios factores. En primer lugar, la posibilidad de procesar este material para producir bienes a gran escala comenzó a ser una realidad apenas en el primer tercio del XIX, lo cual implicó que fueran objetos de lujo, símbolos del progreso industrial, pero que comenzaban a fabricarse para satisfacer las necesidades de la vida cotidiana. En segundo, aquella prosperidad fabril y su coyuntura con el mundo musical comenzó a ser muy popular en todo el mundo. Poseer instrumentos hechos con aquella aleación simbolizaba tener acceso a un nuevo universo de posibilidades sonoras, aunque para entonces todavía seguían entendiéndose y adaptándose en las sociedades.

Para la década del ochenta, Bizet ya contaba con renombre y con suficiente solidez en la venta de instrumentos, en principio de latón, pero con el tiempo incursionó en la venta de pianos e incluso de música impresa. En este sentido, ha resultado de suma relevancia conocer que Bizet, ahora bajo la firma “Bizet Hermanos”<sup>344</sup>, importó pianos a México de una de las casas fabricantes más lujosas e importantes del mundo: Pleyel. Los libros de ventas de la empresa francesa reportan que, en el periodo de 1881 a 1884, el comerciante francés radicado en la Ciudad de México compró 22 pianos de distintos modelos, sobre todo pianos oblicuos<sup>345</sup> y pocos de cola. Los costos de cada modelo dependían de sus características acústicas y de los acabados, pero oscilaban entre los 900 y los 2,300

---

<sup>344</sup> No se han encontrado referencias de cuándo o porqué el negocio de Bizet dejó de ser el Repertorio del Ángel para convertirse en Bizet Hermanos, pero como se ha descrito, el comerciante francés cambió continuamente de socios debido a intereses personales y comerciales de todas las partes involucradas en sus empresas.

<sup>345</sup> En el piano oblicuo las cuerdas están dispuestas en diagonal, en lugar de verticalmente como es habitual en los pianos de pared o verticales, con los cuales guardaba un aspecto externo similar. El ángulo más grande se encuentra en la cuerda más larga y baja, y la inclinación disminuye gradualmente hasta que la cuerda más corta y alta está casi o completamente en posición vertical. El objetivo es conseguir mayor longitud en las cuerdas del bajo y así ampliar los recursos sonoros del instrumento.



francos, aproximadamente (ver Anexo 3). A continuación se ilustran los modelos de Pleyel que se fabricaron en esta época para mostrar sus particularidades estéticas y tamaños, así como para conocer qué tipo de instrumentos fueron los que adquirieron los capitalinos (imágenes 6, 7, 8 y 9):



Imagen 6. "Piano de cola. Maison Pleyel", *Musée de la Musique*, Paris, Francia, 1860, núm. de inv. D.987.16.1, <[https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0160910?\\_ga=2.8586038.2045722968.1712025689-401952380.1712025689](https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0160910?_ga=2.8586038.2045722968.1712025689-401952380.1712025689)>. [Consulta: 24 de febrero de 2024].



Imagen 7. "Piano de cola. Maison Pleyel", *Musée de la Musique*, Paris, Francia, 1889, núm. de inv. E.987.15.1, <[https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0159762?\\_ga=2.169594786.2045722968.1712025689-401952380.1712025689](https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0159762?_ga=2.169594786.2045722968.1712025689-401952380.1712025689)>. [Consulta: 24 de febrero de 2024].



Imagen 8. "Piano *droit* [oblicuo]. Maison Pleyel".  
*Musée de la Musique*, Paris, Francia, 1869, núm. de  
inv.E.981.12.1, <[https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0158414?\\_ga=2.239723520.2045722968.1712025689-401952380.1712025689](https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0158414?_ga=2.239723520.2045722968.1712025689-401952380.1712025689)>. [Consulta: 24 de febrero de 2024].



Imagen 9. "Pianino. Maison Pleyel", *Period Piano Company*, ca. 1834,  
<<https://periodpiano.com/pianino-pleyel-paris-ca-1834>>. [Consulta: 24 de febrero de 2024].

Aunque no se conoce quiénes adquirieron estos pianos en México y cuál era su costo en pesos, es indudable que Bizet reconoció su valor y deseó venderlos a capitalinos con suficiente poder adquisitivo para poseerlos, tanto por ser instrumentos musicales con los que se podrían interpretar las músicas de moda, como por ser objetos de lujo. Sobre la posibilidad de comprar un instrumento como estos, sirve pensar en que, hacia 1862, el salario mínimo anual de un “tenedor de libros” era de 600 pesos<sup>346</sup>; el de un “dependiente de almacén o mostrador”, de 300 pesos; de un maquinista, 500 pesos; de un cocinero, 100 pesos; de un empleado doméstico, 48 pesos; un “jornalero de artes” ganaba entre 4 reales y 3 pesos al día, mientras que un “gañán o peón”, de 2 a 5 reales al día.<sup>347</sup> Por lo tanto, si los pianos tuvieron como destino los hogares y espacios privados de la élite de la Ciudad de México, esto significó para ella subrayar una posición distinguida al tener acceso a uno de los objetos más preciados del mundo, símbolo indiscutible del avance tecnológico y musical en aquel momento.

Bizet importó aquellos instrumentos durante el primer periodo presidencial del General Porfirio Díaz, que como se explicará más adelante, se caracterizó por un auge en las actividades comerciales del país debido a la mejora en las comunicaciones y transportes, a la apertura de mercados con otras naciones y a compromisos diplomáticos. Sin embargo, Francia gozó de privilegios comerciales especiales en México bajo el gobierno porfiriano que no sólo estaban vinculados con un interés por buscar inversiones de las grandes potencias extranjeras, sino con el anhelo de adoptar los modernos y civilizados modos de vida de aquella nación, especialmente los que se promovían desde París.

Es así como el negocio de Bizet se considera un ejemplo de transculturación que se forjó desde mediados de siglo pero que encontró su solidez hacia el último tercio del siglo XIX. Desde los inicios de su trayectoria, el comerciante logró posicionar a su negocio como uno de los más prolíficos –y modernos– de la Ciudad

---

<sup>346</sup> Ocho reales equivalían a un peso (base plata). El sistema métrico decimal aplicado a la moneda mexicana se hizo efectivo hasta el gobierno de Maximiliano de Habsburgo, aunque se decretó años antes durante el mandato de Benito Juárez.

<sup>347</sup> José María Pérez Hernández, *Estadística de la República Mexicana*, pp. 158-159.



de México al ofrecer productos en boga y de gran valor provenientes de Europa, donde los instrumentos musicales tuvieron un lugar primordial.

### II.3.3 Amado Michel y el comercio de pianos Érard en México

Desde finales del siglo XVIII y durante todo el XIX, París se afirmó como el centro musical europeo más atractivo del mundo. En aquella ciudad nacieron algunas de las fábricas de instrumentos musicales que colmaron los mercados internacionales y que modificaron la manera de producir, publicitar, vender y usar estos objetos. Especialmente, la fábrica de pianos “Érard” tuvo un papel sumamente relevante en la historia, al grado de que su nombre fue sinónimo de alta calidad en este tipo de instrumentos franceses durante el XIX.

En aquel crucial momento de la historia del piano, y con la empresa de Érard como una de las de mayor renombre, hizo su aparición en la Ciudad de México un comerciante que posiblemente definió una época de transición en el comercio de estos instrumentos a partir de la segunda mitad del siglo XIX: Amedé —Amedée o Amado— Michel.<sup>348</sup> De este personaje se ha hablado poco en la historia de la música de México, pero fue un compositor, músico y profesor de piano francés que estuvo vinculado con aquella empresa, de la que exhibió ser el único agente legítimo en el país, por lo menos durante los años cincuenta y sesenta del siglo XIX.

Amado Michel nació en la ciudad de París en 1827<sup>349</sup>, y para 1847 ya se había establecido en la Ciudad de México, en la calle de Santa Clara,<sup>350</sup> pues en ese año contrajo matrimonio en la iglesia de Santa Catarina Virgen y Mártir<sup>351</sup> con María de

---

<sup>348</sup> Ocasionalmente aparece con el nombre de Pedro Amado Michel. "México, Distrito Federal, Registro Civil, 1832-2005", *FamilySearch* (<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QGCC-WBTT>: Sat Mar 09 16:19:49 UTC 2024), Entry for Guilebaldo Cordero Altamirano and José María Cordero, 4 de mayo de 1897. Número de carpeta: 004978504\_036\_M98F-831, Imagen 40. [Consultado el 13 de febrero de 2024].

<sup>349</sup> "México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970", *FamilySearch* (<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6DL8-79LZ>: Sat Mar 09 12:30:34 UTC 2024), Entry for Don Amado Michel and Estefano Michel, 31 Dec 1847. Microfilme 4023326, imagen 125.

<sup>349</sup> *El Universal*, 31 de agosto de 1854, Avisos, p. 4; *La Voz de México*, septiembre de 1873, p. 3.

<sup>350</sup> Actualmente es la calle de Tacuba.

<sup>351</sup> Ubicada en el actual barrio de la Lagunilla. Desde el siglo XVI, este recinto católico ha sido el más importante de la zona.



Jesús Aragón, originaria de Puebla, que entonces tenía dieciocho años. Amado fue hijo de Estefano Michel y Teresa de [Bestrena], quienes aparecen como testigos en la firma del acta de matrimonio de Amado.<sup>352</sup> Pocos años más tarde, Michel y Aragón tuvieron tres hijas registradas en México: María Ángela Concepción Ernestina (1850)<sup>353</sup>, María de los Ángeles (1852)<sup>354</sup> y María (1861)<sup>355</sup>. Todas ellas se casaron con ciudadanos mexicanos con quienes también tuvieron descendencia por lo menos hasta los primeros años del siglo xx.

Sobre la educación musical de Michel antes de llegar a México o por qué decidió establecerse en la capital no se conoce información hasta el momento, pero es posible que su interés por participar en el comercio de pianos haya estado influenciado por lo que sucedía en París, pues como músico tuvo que haber sido testigo del furor de invención y producción instrumental que comenzó desde principios de siglo en Francia, en la que comenzaban a despuntar algunas de las fábricas más importantes de pianos en el mundo. Quizá, su familia, profesores o conocidos del medio hayan sembrado en él la idea de que el mercado de estos instrumentos en otros países le aseguraría un gran éxito, especialmente en aquellos, como México, en los que los pianos no se construían pero constituían una nueva promesa en el ámbito de la música.

Cualquiera que fuera la razón de su estancia en la ciudad, Amado comenzó a probar suerte como agente de la fábrica de pianos Érard, la cual posiblemente buscaba intermediarios para comercializar sus pianos en otras latitudes. Al respecto, ha resultado de suma importancia para esta investigación el registro y el

---

<sup>352</sup> "México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970", FamilySearch (<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6DL8-79LZ>: Sat Mar 09 12:30:34 UTC 2024), Entry for Don Amado Michel and Estefano Michel, 31 Dec 1847. Microfilme 4023326, imagen 125.

<sup>353</sup> "México bautismos, 1560-1950", database, FamilySearch (<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:NY38-JVB>: 23 February 2022), Pedro Amado Michel in entry for Maria Angela Concepcion Ernestina Michel y Aragon, 1850. Microfilme: 35207; Imagen 444.

<sup>354</sup> "México, Distrito Federal, Registro Civil, 1832-2005", FamilySearch (<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QGCC-QDB7>: Sat Mar 09 23:16:01 UTC 2024), Entry for Juan Nepomuceno Cordero Altamirano and José Maria Cordero, 11 de abril de 1877. Número de carpeta: 004976024\_008\_M9ZB-G4X. Imagen: 93.

<sup>355</sup> "México, Distrito Federal, Registro Civil, 1832-2005", FamilySearch (<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QGCC-WBTT>: Sat Mar 09 16:19:49 UTC 2024), Entry for Guilebaldo Cordero Altamirano and José Maria Cordero, 4 de mayo de 1897. Número de carpeta: 004978504\_036\_M98F-831, Imagen 40.



análisis de un piano de cola que actualmente se conserva en un taller de restauración y construcción de instrumentos musicales al sur de la Ciudad de México,<sup>356</sup> y que ha sido fundamental para llevar a cabo investigación sobre Amado Michel; también, refuerza la idea de que los instrumentos musicales son legítimas e imprescindibles fuentes primarias para la historia (imagen 10).



---

<sup>356</sup> Agradezco al constructor y restaurador Juan Luis García por mostrarme este instrumento y permitirme documentarlo para esta investigación.



Imagen 10. Piano de cola fabricado por Érard, resguardado en el taller de construcción de instrumentos musicales de Juan Luis García Orozco. Ciudad de México.  
Fotografía: Jimena Palacios Uribe, octubre de 2021.

Se trata de un instrumento de 88 teclas, con una extensión de la0 a Do8.<sup>357</sup> En la tapa del piano hay dos medallas incrustadas que identifican al constructor y al comerciante. La primera muestra que fue fabricado por la casa Érard después de

---

<sup>357</sup> Un piano de 88 teclas cuenta con 88 notas distintas. Usualmente, la primera corresponde a un La de 27.5 Hz y la última a un Do de aproximadamente 4186 Hz. La numeración que le corresponde a cada nota es ascendente, y sirve para ubicar cada tono y semitono en el teclado.

haber sido acreedora de *La Única Gran Medalla para Pianos y Arpas* en la Exposición Universal de Londres (1851). Después de aquel reconocimiento, Érard colocó una medalla como ésta en todos sus pianos para identificar su calidad y autenticidad —con las iniciales de Sébastien Pierre Érard —, pero en este caso, es la segunda medalla lo que ha dado información especialmente relevante ya que muestra la identidad del intermediario, Amedée Michel —cuyo nombre se presenta en francés—, quien lo trajo a México (imágenes 11 y 12).



Imagen 11. *Exposition Universelle De Londres. La Seule Grande Médaille Accordée Aux Pianos & Harpes A Été Décernée A Érard.* Fotografía: Jimena Palacios Uribe, octubre de 2021.



Imagen 12. *Fabriqué Par S.P.  RARD   Paris Pour Amedée Michel   Mexico. No. 26613.* Fotografía: Jimena Palacios Uribe, octubre de 2021.

Las medallas del piano son testimonio de que las Exposiciones Universales se convirtieron en un foro único para exhibir la supremacía económica y cultural de ciertas ciudades, sobre todo en Europa y Estados Unidos. En la mayoría de las ocasiones, la organización de estos eventos fue motivo de pugna entre las naciones que deseaban albergarlas cada año, pues en primer lugar garantizaban la fama mundial de la ciudad, y en segundo de los participantes. El sistema de medallas fue una suerte de mención única que daba a los productos ganadores el valor de ser los mejores en su ámbito; daba prestigio y ganancias a la fábrica o fabricante y aseguraba posicionarlo en los primeros lugares del mercado.

Además del nombre del agente, la medalla indica el número de serie del instrumento (26613), el cual es un registro único que da a conocer el año en el que



fue fabricado, quién lo solicitó, cuánto costó, entre otros datos. En los pianos de fábrica es común que este número se encuentre en el interior de algunos elementos (en los costados, en la tapa armónica o dentro de la caja de resonancia), ya que permitía identificar las partes de un mismo piano durante su construcción y ensamblaje.

En este sentido existen dos tipos de documentos de gran valor para conocer las cualidades individuales de los instrumentos seriados de la fábrica Érard: los libros de ventas y los libros de taller.<sup>358</sup> La búsqueda del piano de cola en cuestión dio como resultado que fue construido en 1854, con madera de palisandro, que Michel compró por 3,265 francos.<sup>359</sup> Es decir que se trataba de un instrumento sumamente valioso que sólo personas con un alto poder adquisitivo podrían comprar. Sin embargo, tras buscar el instrumento en los documentos de la fábrica fue posible conocer que no fue el único piano que Amado trajo a México y que de hecho hizo pedidos regularmente.

En principio, Amado Michel aparece en los libros consultados desde el año de 1852 con la compra de un “piano de cola de palisandro *á filets*” que le costó 3,015 francos, el cual fue, presumiblemente, su primera adquisición. A partir de entonces, el comerciante establecería una relación con Érard de casi dos décadas que se constata por la compra continua de pianos de distintas características y costos que tendrían como destino la Ciudad de México. De acuerdo con los libros de venta, Michel compró 113 pianos de características variables que suman una cantidad de 112,975 francos.

---

<sup>358</sup> Esta información fue recabada a partir de los registros del taller de la fábrica Érard que se digitalizaron para consulta pública por la Philharmonie de Paris. Ver *Archives Érard (1788-1983)*, <<https://archivesmusee.philharmoniedeparis.fr/pleyel/archives.html>>. [Consulta: el 23 de octubre de 2021]. En los libros de taller se registraba el nombre del responsable de la construcción, una descripción del instrumento, la fecha de entrada a la fábrica, la fecha de salida de la fábrica, el comprador y el destino. En los libros de ventas aparece el nombre del comprador, la descripción del instrumento, el costo del pedido (el precio del piano, los descuentos y en ocasiones otros productos), así como fechas de pagos o saldos. Es necesario hacer una lectura cruzada de los libros para conocer a profundidad las características de cada piano.

<sup>359</sup> De acuerdo con los registros el piano fue fabricado en 1854 expresamente para Amado Michel. El libro de la fábrica indica que se construyó en el taller Becker y fue exportado a México el 10 de marzo de 1855. *Mediátheque de la Philharmonie de Paris. Archives Érard (1788-1983)*, <<https://archivesmusee.philharmoniedeparis.fr/pleyel/archives.html>>. [Consultado el 20 de octubre de 2021].

Entre los pianos que Érard vendió a Michel se encuentran: pianos de cola (*piano á queue*), pianos oblicuos (*piano oblique*), pianos verticales (*piano droit*) y pianos cuadrados (*piano carré*). Los cuatro podían presentar características particulares que modificaban su costo, pero en general se trataban de instrumentos de siete octavas, es decir con un registro musical amplio, hechos de madera de palisandro y ocasionalmente de madera de acajou (ver Anexo 2). Los más costosos eran los que presentaban detalles en bronce y oro, que generalmente se aplicaban en los pianos de cola; enseguida se encontraban los pianos oblicuos, después los verticales y por último los cuadrados. Asimismo, cada tipo de piano podía ser de un modelo específico que posiblemente estaba relacionado con sus cualidades sonoras, pero esta información deberá ser analizada con el catálogo de pianos de la fábrica o bien con fotografías de instrumentos que se conserven a la fecha.

El valor de los pianos estaba en función de sus características, pero los libros indican que la fábrica hizo diversos descuentos a Michel. Aunque las causas se desconocen, es posible que al ser un agente directo entre la fábrica y los compradores mexicanos, y a sabiendas de que Amado tenía que venderlos para recuperar las ganancias y pagarle a la fábrica, disminuyeron algunos costos (ver Anexo 2, Tabla 2.1). Por ejemplo, el piano más caro que se encontró en los registros es el tipo “piano de cola de palisandro de siete octavas con acabados en bronce y oro”, con un valor de 3,400 francos; Michel importó a México 13 de éstos entre 1854 y 1865. El piano más barato fue de tipo “cuadrado con dos cuerdas en La de madera de acajou”, del cual trajo 3 ejemplares en 1860. A continuación se presentan dos modelos de Érard, un Pianino (imagen 13) y un piano de cola (imagen 14) elaborados en 1834 y 1860, para conocer qué tipo de instrumentos se vendieron en México:



Imagen 13. "Pianino Érard", *Klinkenberg Pianoforte*, París, Francia, ca. 1838, <<https://palacepianos.com/produkt/erard-upright-pianino/>>. [Consulta: 1 de marzo de 2024].



Imagen 14. "Piano de cola. Maison Érard", *Musée de la Musique*, Paris, Francia, 1860, núm. de inv. D.987.16.1, <[https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0159754?\\_ga=2.184681386.2045722968.1712025689-401952380.1712025689](https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0159754?_ga=2.184681386.2045722968.1712025689-401952380.1712025689)>. [Consulta: el 24 de febrero de 2024].

Sobre los costos de los pianos de Érard, y en un ejercicio comparativo con el caso de Pedro Bizet y Pleyel, los instrumentos de esta casa productora eran un poco menos costosos; la diferencia oscilaba entre 200 y 300 francos. Sin embargo, los pianos de ambas fábricas eran incosteables para la mayor parte de la población mexicana. El público de Michel, así como el de Bizet, era selecto y de élite. A pesar de esto, el comerciante parisino apostó por los instrumentos de Érard considerando que había gente que deseaba poseerlos.

Sobre este tema existe una nota en el periódico *El Universal*, publicada en 1854, que podría indicar las razones por las que Michel vislumbró que un negocio de pianos Érard en la Ciudad de México tendría éxito. En primer lugar, este personaje se puso a disposición del público capitalino como “profesor de piano y canto italiano” y “agente único corresponsal autorizado en la República, por la acreditada fábrica de S.P. Érard de Paris y Londres”, cuyos pianos pondría a la venta en el “Salón Érard”, ubicado en la calle del Esclavo núm. 2. En el aviso indicaba que acababa de recibir “unos hermosos pianos de cola y verticales de dicha fábrica, tan superior á las otras, que el jurado le adjudicó la única medalla de oro, decretada en la esposicion [sic] universal de Londres en el año de 1851”.<sup>360</sup>

A sabiendas de que eran instrumentos muy caros, los ofrecía “á precios más cómodos, para que las familias que gusten hacerse de alguno de ellos, no les detenga el precio exajerado [sic].”<sup>361</sup>. Ciertamente, conforme a lo que se ha descrito sobre el análisis de los libros de ventas de Érard, se sabe que hasta el momento de la noticia (1854), Michel había comprado cerca de 20 pianos de distintas cualidades (ver Anexo 2, Tabla 2.1), por lo que el comerciante ya tenía una cantidad suficiente para ofrecer a los capitalinos.

En segundo lugar, el nombre del negocio que exhibe la nota, “Salón Érard”, evocaría a un tipo de espacio característico del siglo XIX: el salón de exhibiciones y conciertos de las fábricas de pianos de mayor prestigio, ubicadas en las principales ciudades de Europa y Estados Unidos. Estos lugares, más que tiendas de música, eran suntuosos escaparates en los que los visitantes y compradores podían caminar

---

<sup>360</sup> *El Universal*, 31 de agosto de 1854, Avisos, p. 4.

<sup>361</sup> *Ídem*.



alrededor de los instrumentos, probarlos e incluso escuchar conciertos en salas con un cupo para más de 200 personas, donde los músicos más afamados de la época tocaban los pianos de mayor calidad de cada fabricante.

Usualmente se encontraban en importantes avenidas y ostentaban un lujo sin igual; como ejemplo están la *Salle Érard*, ubicada en la Rue du Mail (París), la *Salle Pleyel*, en la Rue de Rochechouart (París) o el salón de Steinway & Sons, cerca de la en la 4ª avenida de Manhattan (Nueva York). Además de los espacios de exhibición y de conciertos, los edificios contaban con talleres de construcción o restauración de las mismas fábricas, como puede verse el grabado del Salón Pleyel (imagen 15).



Imagen 15. *Manufacture et Salon Pleyel*. Rue de Rochechouart (París, 1839). En *Pleyel. La Belle Histoire*, <<https://www.pleyel.com/fr/la-belle-histoire>>. [Consulta: 20 de julio de 2023].

El establecimiento de Michel, hasta donde se conoce, no era un espacio como los mencionados (en términos de prestigio, lujo y ubicación), pero quizá estuvo dentro de sus planes conformarlo, pues inspirado por el éxito de la *Salle Érard* de París, la calidad de los instrumentos de la fábrica, y al mostrarse como su único agente, pudo haber concebido un lugar similar al francés pero en la Ciudad de México. La cantidad de pianos Érard importada por Michel podría sustentar esta hipótesis, ya que, como se ha mencionado, trajo a México 113 instrumentos en un periodo de 12 años (1852-1864).

Al anunciar la llegada de pianos tan valiosos y comenzar con una prometedora carrera en el negocio instrumental, el comerciante pudo haber deseado seguir los pasos de Érard en el ámbito cultural, artístico y por supuesto comercial. Abrir una sucursal de la fábrica le permitiría vender los preciados instrumentos, pero también ayudaría a comunicar los codiciados valores sociales asociados a la práctica del piano a los ciudadanos de la capital mexicana. Lo anterior es un verdadero ejemplo de transculturación, pues en este caso, Amado Michel no solamente se mostró al público mexicano como un agente de ventas, sino como un agente de ideas y de anhelos que provenían de París, su ciudad natal, que en aquel momento era la capital musical y cultural sin parangón a nivel internacional.

Sin embargo, los anhelos de Michel encontraron coyuntura con lo que se considera una de las situaciones más desafortunadas en su trayectoria: la falsificación de pianos. La mencionada noticia de *El Universal* indica también que, para entonces, había ejemplares que se vendían con el nombre de Érard sin haber sido fabricados por la casa francesa, por lo que Michel, con la responsabilidad y la autoridad que le confería ser su “único agente”, alertó a los lectores sobre los beneficios en costo y calidad que implicaba comprar pianos originales en el “Salón Érard”; de hecho, cada piano iba “acompañado de su certificado de origen para garantizar su legitimidad”.<sup>362</sup> Esto legitimaba a Michel como el único que verdaderamente traía instrumentos originales a México.

Diez años después, en 1864, el comerciante se anunció nuevamente como el apoderado legal de la compañía “Érard” y como el único agente legítimo para vender sus pianos desde una nueva dirección: callejón de Santa Clara núm. 9, muy cerca de su domicilio (ver Plano 1). En la nota vuelve a hacer énfasis en que “[había] de perseguir ante los tribunales a los que dan pianos falsificados con el nombre de Érard, exigiendo de ellos los daños y perjuicios que se han causado y se están causando a la misma casa, con el uso engañoso que hacen de su nombre”.<sup>363</sup> Probablemente comenzaron a fabricarse instrumentos con el nombre de Érard con más frecuencia; quizá eran más baratos y de menor calidad pero a costos similares

---

<sup>362</sup> *Ídem*.

<sup>363</sup> *La Sociedad*, 11 de octubre de 1864, Avisos, p. 3.



que representaran mayores ganancias para los imitadores. Unos días más adelante, Michel reiteró ser “el único representante de dicha casa en México”.<sup>364</sup>

Este par de noticias parece haber sido el detonante de una pugna que se daría entre Amado Michel y los alemanes Heinrich Nagel, August Wagner y Wilhelm Levien, representantes de dos de los Repertorios de música más pujantes del país —y de quienes se profundizará en el siguiente capítulo—, pero que en esta época empezaban a formarse y a darse a conocer en el mercado musical de la Ciudad.<sup>365</sup> En primera instancia, el Repertorio A. Wagner & Levien parece haberse sentido blanco de una calumnia de Michel hacia cualquier otra casa de venta que ofreciera pianos de Érard, ya que algunos días después emitió un aviso en el periódico *La Sociedad* que denota un profundo descontento hacia el comerciante francés. Los socios alemanes añadieron que existía una demanda judicial en contra de Michel debido a que se promovía como el único agente legítimo de la fábrica de pianos. Finalmente, en la misma nota anunciaban que ponían a la venta instrumentos de “Steinway & Sons” de Nueva York y de “Pleyel” en Paris, así como de otras fábricas acreditadas en Europa “a precios equitativos”.<sup>366</sup>

Wagner y Levien defendieron su prestigio frente a la noticia de Michel al decir que, aunque sus pianos no tuvieran la medalla de la Exposición Universal de Londres, podían acreditarlos y demostrar que su empresa era una opción de compra legítima. Pero también, el Repertorio de música ubicado en la calle de La Palma, negocio de Heinrich Nagel, respondió al anuncio de Amado Michel diciendo que se había unido a la demanda judicial en su contra por la difamación sobre la venta de pianos Érard ilegítimos, y participó al público que próximamente recibirían “un completo surtido de toda clase de pianos de cola, verticales y cuadrilongos de las conocidas y justamente apreciadas fábricas de Érard en Londres y Paris, Collard y Collard en Londres, Pleyel en Paris y Ruchals en Hamburgo”, cuya legitimidad garantizaba satisfactoriamente.<sup>367</sup>

---

<sup>364</sup> *La Sociedad*, 19 de octubre de 1864, Avisos, p. 4.

<sup>365</sup> El tercer capítulo de esta investigación está dedicado a estos importantes empresarios de la industria musical.

<sup>366</sup> *La Sociedad*, 1 de junio de 1865, Avisos, p. 4.

<sup>367</sup> *La Sociedad*, 24 de octubre de 1864, Avisos, p. 3.



Por una parte, la denuncia pública de ambos Repertorios en la prensa es testimonio de que estaban preocupados por proteger su prestigio y por continuar vendiendo sus productos a pesar de las notas de Michel; por la otra, el compositor pugnaba por su lugar como representante de Érard en México, pero de alguna manera sabía que algo ocurría en la construcción y falsificación de pianos que lo impulsaron a publicar tales anuncios. La prensa no deja clara la situación y no se han encontrado antecedentes que den más información sobre esta historia. Por ello, se consideró importante revisar en los libros de ventas de la fábrica Érard la cantidad de pianos que Heinrich Nagel y Wagner & Levien compraron en la época en la que comenzaron estos acontecimientos, para analizar la veracidad de los argumentos de los tres involucrados conforme a los pianos registrados.

Como resultado del estudio se encontró que H. Nagel solicitó a Érard dieciocho pianos entre 1861 y 1864; siete fueron comprados entre 1851 y 1852, y los demás en 1864, no obstante, la solicitud fue hecha desde Hamburgo, no desde México. Es posible que esto fuera parte de una estrategia de compra de Nagel que implicaba llevar a territorio mexicano una mayor cantidad de instrumentos desde el puerto alemán por menor costo, ya que él se haría cargo personalmente del traslado de todos sus productos. Por otra parte, el Repertorio A. Wagner & Levien solamente compró tres pianos en 1868, cuatro años después de la demanda judicial que sostuvieron contra Amado Michel (ver Anexo 2, Tablas 2.2 y 2.3). Es decir que, posiblemente, los pianos que promovían no fueron fabricados realmente por Érard.

Como coincidencia, o quizá como parte de un plan bien calculado, un mes después de que A. Wagner & Levien publicara el anuncio contra Amado Michel, apareció un sencillo anuncio anónimo sobre la fábrica de pianos estadounidenses Steinway & Sons, en la que se dio a conocer el prestigio de la empresa, las cualidades de sus pianos y la posibilidad de importarlos a México.<sup>368</sup> Este aviso podría considerarse como una suerte de carta de presentación en la prensa capitalina de Steinway & Sons, una de las casas productoras de pianos más importantes de la segunda mitad del siglo XIX, pero llama la atención que, poco tiempo después, el Repertorio de August Wagner y Wilhelm Levien se anunciara

---

<sup>368</sup> *La Sociedad*, 24 de noviembre de 1864, Avisos, p. 4.





como único representante de aquella fábrica. Sin duda, la pertinente aparición de la nota evitó que la empresa de los alemanes pudiera estar en peligro de perder prestigio, e indica que estaban buscando vínculos comerciales para la venta de pianos con empresas que tuvieran un nivel similar a Érard en cuanto a calidades y costos.

Asimismo, A. Wagner & Levien pudo haber buscado abandonar el pleito con Michel asociándose definitivamente con Steinway & Sons sin dejar de vender, de forma ocasional, pianos de Érard. Aunque como se anunció en la noticia de 1864, aquel Repertorio ya vendía pianos de la fábrica americana, en estos años todavía no se promovía como su único agente, como sucedió hacia los años setenta del siglo XIX. Quizá, por esta serie de acontecimientos, A. Wagner & Levien vio la posibilidad de adoptar esta relación comercial dual y así ser una competencia sólida que funcionara como un contrapeso con las otras casas de venta, o también por no poder justificar la venta de pianos que no habían sido construidos por Érard.

Puede ser que la pugna con los repertoristas alemanes hayan alejado a Michel de su anhelo por formar el Salón Érard, pero su historia con la fábrica francesa continuó. En mayo de 1865, ahora con el nombre de “Almacén de Pianos Superiores de la Fabrica Érard”, el compositor anunció su negocio en la sección de avisos de *La Sociedad* y dio a conocer la llegada de “una hermosa y variada colección de pianos, que están á la vista para su venta, en el almacén de los bajos de su casa núm. 9 del callejón de Santa Clara”, los cuales se encontraban a disposición del público desde el mes de mayo del mismo año.<sup>369</sup> Es posible que, ante la presión comercial que significó el pleito judicial, el músico haya considerado importante darle más renombre a su negocio y hacer énfasis en que él era el único agente legítimo de Érard en México, pues así no perdería prestigio y seguiría participando en la competencia comercial capitalina. Sin embargo, de acuerdo con los registros de la fábrica, Michel dejó de comprar pianos en el año de 1864, por lo que, posiblemente, los pianos que anunció en aquella fecha pertenecían a un lote que llegó a México antes.

---

<sup>369</sup> *La Sociedad*, 23 de mayo de 1865, Avisos, p. 4.



Dos meses después de haber publicado aquel aviso, se dio noticia de que Casimiro Tetera, un “constructor y afinador de pianos de la fábrica Érard de París”, prestaría sus servicios para la “reparación, afinadura y el cuidado en general” de estos y otras clases de pianos en el domicilio de Santa Clara o en el núm. 13 de la calle de San Juan de Letrán, en donde pudo haberse establecido al llegar de Francia, con el auspicio de la fábrica de París.<sup>370</sup> Lo anterior deja claro que Tetera comenzó a colaborar con Michel como una suerte de especialista en el mantenimiento de los pianos Érard. De este personaje no se ha encontrado más información, pero será interesante saber si se involucró en la construcción de estos instrumentos o si sólo se dedicó a repararlos, así como su devenir en los años siguientes.

En el mes de junio de 1866 se dio a conocer que en julio se abriría el Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana, cuya comisión directiva estaría conformada por Urbano Fonseca, Ignacio Durán, Aniceto Ortega, Manuel Payno, Luis Muñoz Ledo y Alfredo Bablot, encabezados por el Presbítero Agustín Caballero como director de la institución. Entre la plantilla docente destaca la participación de Amado Michel como profesor de solfeo y canto.<sup>371</sup> Ante la ausencia de Michel en los registros de compra de Érard desde 1865, posiblemente se abocó a su trabajo docente y musical y puso en segundo plano su participación como agente de pianos, lo cual deberá ser corroborado más adelante.

En 1867, la Administración Principal de Rentas del Departamento del Valle de México dio a conocer una lista de “Deudores de Tornaguías” en la que aparece el nombre de Amado Michel, e indica que, a falta de cubrir los adeudos, se embargarían las mercancías con los recargos de ley de acuerdo con lo estipulado por el Supremo Gobierno.<sup>372</sup> Las tornaguías son los recibos o guías con las que se expedía una mercancía y permitían acreditar que ésta había llegado a su destino.

---

<sup>370</sup> *La Sociedad*, 26 de julio de 1865, Avisos, p. 4.

<sup>371</sup> Es notable el tipo de instrumentos que se enseñarían y quién sería el profesor a cargo, por ejemplo, el piano sería impartido por Tomás León, los instrumentos de arco (no se especifican cuáles) por Agustín Caballero –quien también sería profesor de instrumentación y orquestación– y los instrumentos de viento por Cristóbal Reyes (aunque no se especifica de qué tipo) y finalmente una clase de arqueología de los instrumentos de música, por Ramón Rodríguez. *La Sociedad*, 20 de junio de 1866, p. 3.

<sup>372</sup> *El Diario del Imperio*, 16 de febrero de 1867, p. 147.



¿De lo anterior se podría asumir que el músico no contaba con los recursos para pagar el costo de la importación de los pianos de la casa Érard, y que no había logrado vender los ejemplares que ya habían llegado al país para saldar sus deudas?

Desde aquel año y hasta 1872 no hay más registros del músico y comerciante francés. No se conoce qué sucedió en su trayectoria sino hasta el retorno a México de su hijo, el pianista Eugenio Michel, quien estudió en el Conservatorio de París, compuso diversas obras y musicalizó de la ópera “La Esmeralda” –cuyo libreto fue escrito por Víctor Hugo–. De acuerdo una nota periodística, el compositor concluyó la obra cuando su padre se encontraba “gravemente enfermo y corrió á abrazarlo antes de morir”.<sup>373</sup> Efectivamente, el acta de defunción de Amado Michel indica que murió el 17 de septiembre de 1872 a los sesenta y cuatro años de “asthenia cerebral”, una enfermedad que produce fatiga, cansancio crónico y falta de motivación. El documento también señala que falleció en su domicilio, ubicado en el número veinte de la calle Real.<sup>374</sup>

Para inicios de la década de los setenta, la historia del agente de pianos de Érard en México llegaba a su fin. Su obituario en la prensa expresó, únicamente, que fue un “antiguo profesor de piano y canto” y “ciudadano francés”.<sup>375</sup> Quizá con el deceso de Michel también cayó el empuje comercial de pianos Érard en México para ser sustituido por el de pianos alemanes y americanos, a cargo de las dos compañías más prósperas en el último tercio del siglo XIX: ‘Casa Nagel y Cía.’ y ‘A. Wagner & Levien’.

En esta búsqueda también se confirmó que Amado Michel, fue quien introdujo al país la mayor cantidad de pianos a la Ciudad de México entre 1852 a 1868, periodo que se revisó después de haber investigado acerca de este personaje y su relación con otras casas de venta en México, especialmente con Heinrich Nagel y Wagner & Levien. Asimismo, el análisis de este caso implica observar de qué

---

<sup>373</sup> *La Voz de México*, 21 de agosto de 1872, p. 3.

<sup>374</sup> Este domicilio se encontraba en Tacubaya. “México, Distrito Federal, Registro Civil, 1832-2005”, FamilySearch (<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QG4X-1D75>; Mon Mar 11 01:29:48 UTC 2024), Entry for Amado Michel and Eugenio Michel, 17 de septiembre de 1872. Registro de defunción. Número de carpeta: 004978507\_005\_M98F-22P; imagen 148.

<sup>375</sup> *La Voz de México*, septiembre de 1873, p. 3.



manera actuaban los personajes involucrados para hacer crecer sus negocios, adquirir instrumentos, acrecentar su capital y defender su popularidad. Aunque Michel no atestiguó lo que sucedió en la Ciudad de México durante el gobierno del General Porfirio Díaz, su relación con Érard, e incluso sus pugnas con los repertorios alemanes tuvieron un impacto definitivo en el curso del comercio de instrumentos musicales desde el último tercio del siglo XIX (ver Anexo 3, Tablas 3.4 y 3.5).<sup>376</sup>

En este capítulo se ha analizado que la construcción de instrumentos musicales durante el virreinato y las estructuras gremiales que se conformaron en aquellos siglos fueron intrínsecos al comercio; las relaciones entre productores y consumidores fueron generalmente directas. También, durante la primera mitad del siglo XIX, la Ciudad de México creció lentamente debido a los conflictos que surgieron a partir de la guerra de independencia y de la situación del país en relación con otras regiones a nivel mundial, pero con el tiempo se transformó en el lugar predilecto para fomentar una cultura de consumo que fue primordial en la configuración de una ciudad modelo. El espacio urbano se transformó a costa de los más desprovistos, especialmente en las zonas que se encontraban alrededor de la Plaza Mayor y las calles aledañas, y en favor de una clase media creciente que anhelaba un estilo de vida 'moderno' y 'civilizado'.

La formación de nuevos espacios culturales y de entretenimiento prometían a la sociedad mantenerse vinculada con su tiempo. En este contexto, la presencia de inversionistas extranjeros, así como la venta de productos que se importaban de otros países fueron cada vez más comunes en el escenario ciudadano. La música constituyó un eje de sociabilidad que tuvo una importancia preponderante en los nuevos sitios de convivencia. Aparecieron nuevos puntos de venta y reparación de los instrumentos musicales más populares de la época, como de pianos e instrumentos de viento-metal. Aquellos establecimientos fueron el antecedente de

---

<sup>376</sup> En los libros de ventas de Érard y Pleyel aparecen otros compradores que no fueron encontrados en la prensa o en otras fuentes escritas, pero que adquirieron varios pianos de las fábricas en las décadas del sesenta y el setenta, como F. Savoinet, quien compró dieciséis pianos a Pleyel, o A. Bardel y Cía., que adquirió diez instrumentos de la misma fábrica.

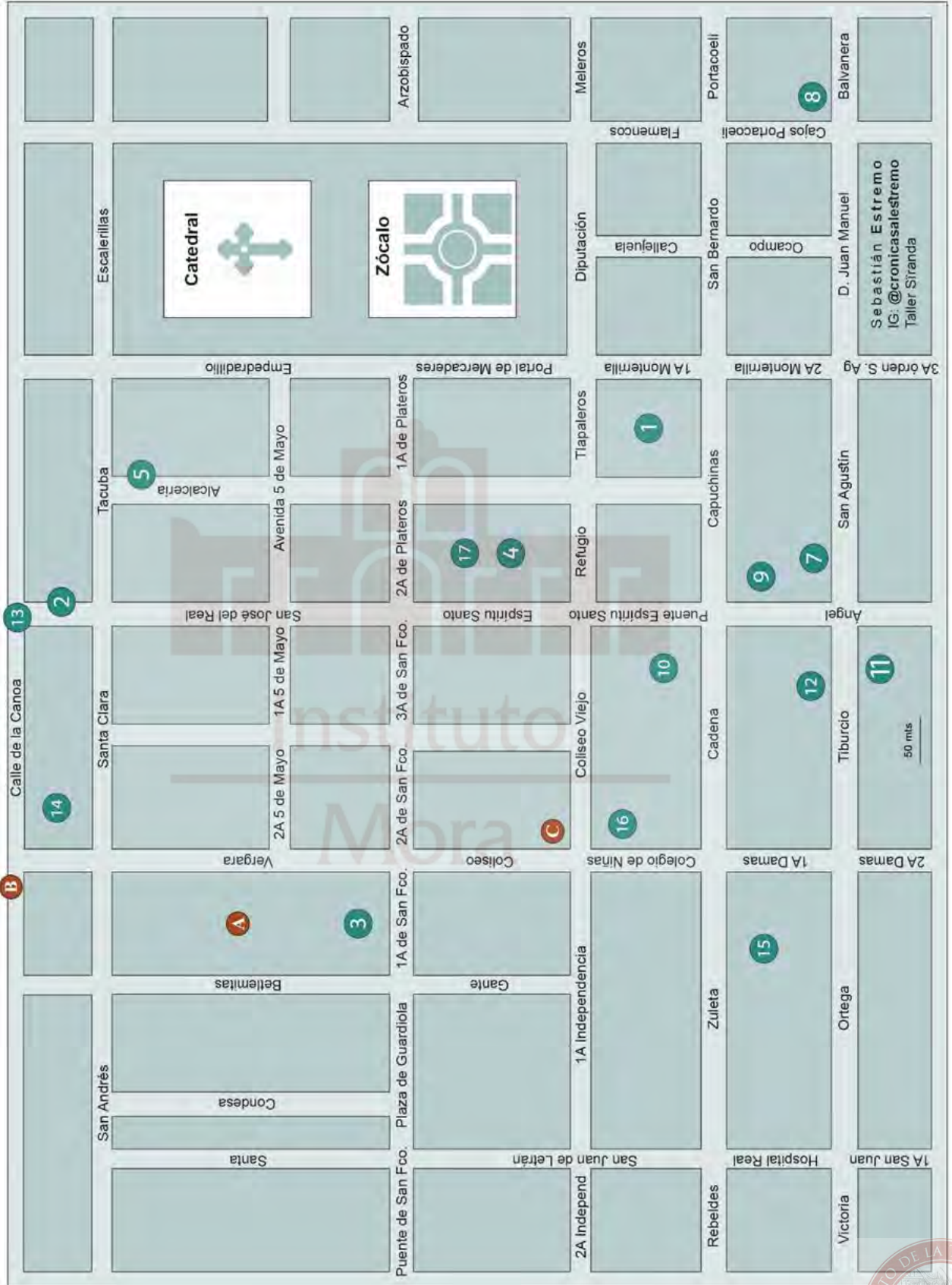
las nuevas formas de comerciar con aquellos objetos y tuvieron una activa participación en la vida social y cultural de la capital.

Los responsables de los nuevos establecimientos fueron, sobre todo, extranjeros de origen alemán y francés que conocían la situación mundial en torno a las músicas de moda y los instrumentos que se necesitaban para interpretarla. El apoyo mutuo de la mayoría de estos personajes a partir de redes sociales sólidas facilitó su integración y desarrollo en el creciente mercado musical. Muchos estaban profundamente vinculados a la política, otros al negocio de las importaciones y exportaciones, y otros más a la fábrica instrumental. Algunos de estos actores solamente figuraron por una o dos décadas, pero otros más constituirían verdaderos emporios de venta de productos musicales en la capital mexicana.

Los instrumentos que aquellos lugares ofrecían no eran para toda la gente, especialmente los pianos, los cuales se consideraban objetos de lujo que sólo la creciente clase media y alta podían costear. Sin embargo, el éxito y desarrollo de los puntos de venta a través del tiempo son testimonio de que la sociedad citadina estaba muy interesada en adquirir o alquilar estos nuevos objetos y así poder participar de las músicas que imperaban en la época. También, instrumentos como los pianos eran símbolos de poder y de ascenso social; otros como los de viento tal vez no gozaban todavía de la popularidad que tuvieron algunas décadas más adelante, pero el hecho de que estuvieran presentes en estos primeros Repertorios de música implica que hubo un sector interesado en ellos.

La historia de cada negocio demuestra la pericia de sus representantes, la importancia de sus vínculos con personas de poder en el ámbito político, social y musical tanto en México como en otros países, el interés por construir una ciudad que ofreciera productos de calidad, así como la importancia de poseer instrumentos musicales de las mejores fábricas para mantener una coherencia con el impulso modernizante que se abrió paso durante todo el siglo XIX. También, el nacimiento de estos Repertorios como una particularidad mexicana es ejemplo de la especialización en torno a la venta de insumos musicales, lo cual fue posible, en buena medida, debido al creciente contexto capitalista que posibilitó modificar las relaciones entre productores, distribuidores y consumidores.

**PLANO 1. REPERTORIOS, ALMACENES Y TALLERES EN LA CIUDAD DE MÉXICO (1800-1870)**



## Plano 1. Repertorios de música, almacenes, talleres en la Ciudad de México (1800-1870)

1. José Antonio Gómez y Olguín. “Repertorio de música impresa”. Primera Calle de la Monterilla.
2. Federico Shönian. “Obrador de taller de pianos”. Bajos de la calle 7 de Tacuba.
3. Federico Shönian. “Fábrica de pianos”. Calle de Vergara núm. 13.
4. José Fiels. “Fábrica de pianos”. Calle de la Palma núm. 4.
5. C. Peters. “Fábrica de pianos”. Calle de la Alcaicería número 23.
6. Pianistas Martínez. “Fábrica de pianos”. Plazuela de San Juan de Dios.
7. Propietario que no se especifica. “Fábrica de pianos”. Calle de San Agustín número 10.
8. Pedro Murguía. “Repertorio de Música”. Bajos de Porta Coeli núm. 2.
9. Pedro Bizet. “Repertorio del Ángel”. Calles del Ángel y Capuchinas.
10. Pedro Bizet y Dionisio Cathodeau. “Cajón de instrumentos, latonería y cordería”. Calle del Puente del Espíritu Santo y Coliseo Viejo.
11. Pedro Bizet. “Cobrería”. Calle de Tiburcio núm. 1.
12. Pedro Bizet y Raimundo Cousin. “Almacén y fábrica”. Bajos de la casa núm. 7 de la calle del Ángel.
13. Amado Michel. “Salón Érard”. Calle del Esclavo No.2.
14. Amado Michel. “Salón Érard”. Callejón de Santa Clara núm. 9.
15. A. Wagner y Levien. “Fábrica de pianos”. Calle de Zuleta núms. 13 y 14.
16. A. Wagner y Levien. “Repertorio de Música”. Coliseo Viejo núm. 15.
17. Casa Nagel y Cía. “Repertorio de Música”. Calle de la Palma núm. 5.

### TEATROS

- A. Gran Teatro de Santa Anna
- B. Teatro Iturbide
- C. Teatro Principal

### **CAPITULO III. EL COMERCIO INSTRUMENTAL EN ASCENSO HACIA EL PORFIRIATO. LOS REPERTORIOS ‘H. NAGEL Y CÍA.’ Y ‘A. WAGNER Y LEVIEN’.**

Los Repertorios de música ‘H. Nagel & Cía.’ y ‘A. Wagner & Levien’ son, con certeza, los que imprimieron una huella más profunda en la historia musical de México. Sus estrategias comerciales, así como haber sido espacios de convergencia entre músicos, la industria editorial, la instrumental y foros de representación musical los encaminaron a ser indiscutibles monopolios en el mercado mexicano, por encima de otros establecimientos que no lograron competir con su alcance y popularidad. Su trascendencia se debió en gran medida a un modelo de negocios que logró propagar las músicas y los instrumentos de mayor popularidad, primero en la Ciudad de México y posteriormente en todo el país, que a la vez dieron paso a dinámicos procesos de transculturación entre escuchas e intérpretes. Ambos negocios son un ejemplo tanto del creciente cosmopolitismo que comenzó en el siglo XIX, como de nuevas prácticas de consumo capitalistas que se consolidaron hacia la década de 1870 a nivel mundial, en las que la música tuvo un lugar preponderante.

Aunque estos afamados Repertorios se formaron a inicios de la década del cincuenta del siglo XIX, su relevancia para el periodo porfiriano radica precisamente en que su actuar fue precursor de prácticas comerciales que se deben a la pericia de sus asociados, a las relaciones que forjaron con productores extranjeros y nacionales, así como al aprovechamiento de las circunstancias de un contexto internacional abierto a la cultura musical y tecnológica de su tiempo. Por lo tanto, el esfuerzo de sus fundadores bajo el auspicio de un capital social y económico propio, cuando el Estado mexicano no contaba con una infraestructura que apoyara a los comerciantes como sucedió en el Porfiriato, los ha convertido, bajo la mirada de la historia, en los más sagaces pioneros de este ámbito, e incluso en los más exitosos en el mundo del comercio mexicano en general.

Las dos empresas en cuestión definieron la pauta para otros comercios que surgieron hacia el último tercio del XIX, los cuales emularon sus originales mecanismos de venta y distribución, e incluso los inspiraron para sólo avocarse al mercado musical (a diferencia de lo que sucedió, por ejemplo, con Pedro Bizet,



quien además de instrumentos apostó por la venta de otros objetos extranjeros de moda). Por lo tanto, esta tesis sostiene que antes de H. Nagel & Cía. y A. Wagner & Levien no existía una industria musical como tal, al menos no una que se sostuviera por varios años, competitiva y conectada con tantos aspectos de la vida musical, especialmente, y en lo que concierne a esta investigación, aquellos relacionados con anunciar, comprar, vender, distribuir y valorar a los instrumentos musicales.

En el tiempo en el que ambos Repertorios se formaron, la Ciudad de México se encontraba entre guerras civiles, cambios constantes de formas de gobierno e inmersa en deudas. Aunque los capitalinos (sobre todo la creciente clase media y las élites) se enteraban de lo que sucedía en el mundo a través de medios impresos o de noticias que viajaban de boca en boca, el desarrollo de las comunicaciones se encontraba en ciernes, lo cual también restringió a la mayoría de la población para tener acceso a una gran variedad de bienes de consumo que se producían más allá de las fronteras mexicanas. En general no existían mecanismos políticos y económicos solventes para apoyar la inversión extranjera, y prosperaron aquellos grupos que contaron con suficiente poder y relaciones, como sucedió con las comunidades alemanas.

En este sentido, los futuros repertoristas provenían de un contexto en el que Austria y Prusia apenas habían celebrado un convenio para el establecimiento de un poder central ubicado en Frankfurt, y del que Baviera, Hannover, Hamburgo, Hesse, Sajonia y Wurtemberg formaron parte.<sup>377</sup> En este contexto, Federico Guillermo IV, rey de Prusia, no cumplió con conceder una constitución liberal y en su lugar impuso un sufragio basado en los impuestos. El parlamento de Frankfurt se disolvió y el anhelo de una Alemania unificada se desvaneció, lo que causó que los comerciantes se estancaran debido a los elevados derechos de aduana. Los cambios geopolíticos que derivaron de esto motivaron a que muchos ciudadanos alemanes dejaran sus territorios para aventurarse a otros de ultramar y probar suerte como pequeños empresarios, como fue el caso de los personajes que fundaron los exitosos negocios en cuestión.

---

<sup>377</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 9 de enero de 1850, p. 36.



El estudio de ambas empresas podría constituir en sí misma una investigación, pero el objetivo de esta aportación es analizar su vínculo con la venta de instrumentos musicales en la convulsa Ciudad de México y su impacto en la sociedad mexicana, así como su trascendencia hacia la primera década del siglo XX. Tanto por su poderío como por la naturaleza de sus negocios, H. Nagel & Cía. y A. Wagner & Levien fueron férreos competidores entre sí y entre otros establecimientos, como impresores, constructores locales de instrumentos tradicionales o comercios de diversa naturaleza (como ferreterías y mercerías) que también ofrecían productos musicales. Pero el apoyo social y económico que recibieron por parte de una red comercial, primordialmente alemana, su capacidad para integrarse a la sociedad de élite capitalina y su relación con personas del alto poder, los colocaron en la cumbre de la industria.

Asimismo, los productos que estos Repertorios ofrecieron fueron emblemas de valores asociados con una forma de vida ‘culta y civilizada’; poseerlos significaba vivir acorde a las modas de otras latitudes, principalmente europeas; eran sinónimo de estatus y daban un sentido de pertenencia a un mundo en crecimiento. Los instrumentos musicales que vendían eran considerados el culmen de la ciencia acústica y la tecnología industrial, así como el medio para interpretar la música más apreciada de su tiempo: la música artística. Estas ideas permearon todos los estratos de la sociedad mexicana, cuando la producción de instrumentos y la industria editorial crecían a nivel internacional de forma sobresaliente.

Por lo tanto, en este capítulo se estudiará, en primer lugar, el caso de Heinrich Nagel, fundador de ‘H. Nagel & Cía.’ que devino en ‘H. Nagel Sucesores’; en segundo, se analizará el Repertorio de August [Agustín] Wagner y Wilhelm [Guillermo] Levien<sup>378</sup>, denominado ‘A. Wagner & Levien’ y que más adelante fue nombrado ‘A. Wagner & Levien Sucesores’. En ambos casos se analizarán sus orígenes, su desarrollo en la Ciudad de México desde la segunda mitad del siglo XIX hasta los inicios de la Revolución Mexicana, el tipo de instrumentos musicales y

---

<sup>378</sup> Las fuentes se refieren a estos personajes con los nombres en alemán o castellano de manera indistinta.



accesorios que ofrecían, su repercusión en el mercado y el vínculo que mantuvieron con el mundo de su tiempo.

### III.1 H. Nagel y Cía. El primer comercio instrumental mexicano-alemán de la Ciudad de México. (1849-1901)

Heinrich [Enrique o Henrique] Nagel<sup>379</sup>, hijo de los alemanes Carsten Nagel y Catarina de Rameke, nació en la Ciudad Libre y Hanseática de Hamburgo.<sup>380</sup> Con apenas treinta años y poca experiencia en el joven negocio de las tiendas de música en la Ciudad de México —menos en la sociedad capitalina de mediados del siglo XIX—, se convirtió en el socio principal de ‘H. Nagel & Cía.’ (1850). Esta compañía se mantuvo como uno de los establecimientos con mayor variedad de productos musicales en el país hasta su cierre en 1901; estuvo involucrado en la edición y venta de partituras, en la oferta de los instrumentos y accesorios más populares de la época, así como en la promoción de músicos y compositores mexicanos.

La pequeña empresa de artículos importados cimentó su espacio en un momento crucial de la historia, cuando el mercado musical a nivel mundial se encumbró debido a la socialización de la litografía, la cual permitió la producción a gran escala de partituras e impresos, así como a la consolidación de fábricas extranjeras que buscaban nuevos mercados para la venta y uso de sus instrumentos. Sin embargo, el ascenso en el ámbito comercial-musical de Nagel no fue espontáneo y, como se ha mencionado, fue paralelo a otro de los más grandes establecimientos de música del país: el Repertorio ‘A. Wagner & Levien’.

---

<sup>379</sup> *Ídem*.

<sup>380</sup> México bautismos, 1560-1950, Asunción, Sagrario Metropolitano, Ciudad de México, núm. de carpeta digital 4235117, microfilme 35208, Bautismos de Españoles, Serie B, “Carlos Adolfo Maximiliano Ángel Nagel”, 1852, <<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:NK56-319:23 February 2022>>. [Consulta: 20 de junio de 2023].



### III.1.1 Los inicios de Heinrich Nagel

Cuando Heinrich desembarcó en el Puerto de Veracruz, el 3 de septiembre de 1845, se registró como un empresario soltero de 25 años y empleado de comercio que se “recomendaba a sí mismo” para establecerse en la Ciudad de México, por lo que solicitó cartas de seguridad para permanecer en el país,<sup>381</sup> lo cual “era una práctica común para los extranjeros que ingresaban al territorio nacional para ejercer algún arte u oficio”.<sup>382</sup> Aquel joven formó parte de los grandes grupos migrantes que abandonaron los estados Alemanes para asentarse en América; para mediados de siglo, cerca de doscientas mil personas ya habían dejado el viejo mundo en busca de una nueva oportunidad. De hecho, alrededor de 1850, solo de Alemania emigraron aproximadamente ochenta mil personas, casi la mitad de ellas con destino al nuevo continente.<sup>383</sup>

Heinrich llegó a México en el “Bergantín Hamburgués María Elizabeth” a cargo del “capitán Wibe Fokkes, procedente de Hamburgo con 62 días de navegación”, cuyo cargamento completo estaba destinado a los “Sres. Meyer, Hube y Cía.”, y con una tripulación de 12 personas, 6 de ellas pasajeros.<sup>384</sup> Esta empresa pudo ser sólo un medio para el traslado del joven viajero, pero también es posible que los miembros de la compañía lo hayan visto como un coterráneo que llegaba a un lugar desconocido, que lo hayan apoyado al conocer las crecientes posibilidades de hacer negocios en la ciudad, o incluso que le hayan recomendado iniciarse en la importación de mercancía musical que cada vez tenía más presencia en la capital, pues como se expuso antes, Antonio Meyer y Federico Hube incursionaron desde

---

<sup>381</sup> Aguilar Ruz, “La imprenta musical profana en la Ciudad de México 1860-1877”, 2018, pp. 192-193; Aguilar, “Un repertorio de música en la Ciudad de México. H. Nagel y Compañía, 1849-1901”, 2013, p. 64.

<sup>382</sup> Pablo, “Ópera y política en el México decimonónico: El caso de Amilcare Roncari”, p. 154.

<sup>383</sup> Para 1860, uno de cada cuatro neoyorquinos había nacido en Alemania; sólo Viena y Berlín tenían más germanoparlantes que la ciudad de Nueva York y con el tiempo los alemanes se convirtieron en el principal grupo inmigrante de América. En aquel tiempo, los viajeros no tuvieron a ninguna restricción para entrar a los Estados Unidos, no tuvieron que responder preguntas sobre su origen o razones de entrada; no existía Ellis Island o una Estatua de la Libertad que anunciara su arribo a las nuevas tierras. Los inmigrantes se establecían en ciudades como Manhattan o se embarcaban en trenes, vagones u otros barcos hacia el oeste. Lieberman, *Steinway and Sons*, 1997, p. 15.

<sup>384</sup> *El Monitor Constitucional*, 11 de septiembre de 1845, “Entradas”, p. 4.



la década del treinta en el negocio de importaciones de mercancías de diversa índole, incluyendo instrumentos musicales.

Como ha demostrado Brígida von Mentz, los emigrados provenientes de los estados alemanes apoyaban a otros que llegaban después de diferentes maneras: con una red social a la cual integrarse (que hablara su lengua, entendiera sus costumbres, les diera sentido de pertenencia, etc.), con capital para invertir en sus negocios o con una cartera de personas e instituciones con las cuales relacionarse.<sup>385</sup> Pero el vínculo entre aquellos ciudadanos, además de demostrar la importancia de aliarse con personas afines con experiencia en México, pareció haber sido una fórmula de gran éxito en el caso de quienes deseaban invertir en el negocio de la música.

Nagel “viajó dos veces a México desde Alemania: en 1845 y en 1849”.<sup>386</sup> El primer viaje fue el de su llegada; el segundo, además de haber sido una razón para atender asuntos personales, pudo deberse a que el joven empresario deseara relacionarse con los fabricantes de sus mercancías, o bien para buscar socios e inversionistas interesados en sus ideas de negocios. Esta última posibilidad es plausible ya que en 1850 fundó ‘H. Nagel y Cía.’ con la participación de Víctor Jacob, de origen francés, quien aportó el 50% de los recursos al negocio con el agente alemán.<sup>387</sup>

El Puerto de Veracruz era la entrada y salida principal de personas y mercancías de México a otras partes del mundo —y viceversa— debido a la importancia del Océano Atlántico como eje marítimo internacional. La relevancia del Puerto con relación al comercio trasatlántico, en aquel momento y desde varios siglos atrás, era tal que ahí se recaudaba cerca del 60% de los impuestos por derechos de importación, internación y exportación en México, lo cual constituyó el ingreso más importante del país desde su independencia.<sup>388</sup> Para este tiempo, ya existía un grupo robusto de comerciantes que habían formado compañías

---

<sup>385</sup> Mentz *et al.*, *Los pioneros del imperialismo alemán en México*, pp. 220-224.

<sup>386</sup> Aguilar, “Un repertorio de música en la Ciudad de México. H. Nagel y Compañía, 1849-1901”, *Heterofonía*, núm. 148-149, enero-diciembre 2013, p. 64.

<sup>387</sup> Aguilar Ruz, “La imprenta musical profana en la Ciudad de México 1860-1877”, 2018, p. 194.

<sup>388</sup> Cano, “La arriería y el transporte de mercancías en la ruta de México a Veracruz. Primera mitad del siglo XIX”, 2005, p. 16.

importadoras y exportadoras para distribuir cualquier tipo de objetos, las cuales se asentaron en el Puerto del Golfo de México por generaciones.

Aunque hubo empresarios transatlánticos de distintas nacionalidades, los alemanes ocuparon un lugar privilegiado.<sup>389</sup> Personajes como Heinrich Nagel, es decir jóvenes con el interés de emprender en la venta de objetos extranjeros, necesitaron de estos negociantes porteños para traer sus productos. Aquellos provenían, principalmente, del norte de Alemania, especialmente de Hamburgo — puerto comercial de gran importancia en la historia de Europa y lugar de origen del futuro repertorista—, que llegaron a las costas del Golfo de México durante las décadas de los treinta y los cuarenta del siglo XIX, atraídos por los beneficios que les ofrecía este territorio para la importación de efectos europeos, especialmente cuando el monopolio comercial de la monarquía española desapareció.

Los vínculos mercantiles de este grupo de alemanes con las ciudades más importantes de México, especialmente Puebla y la capital del país, fueron imprescindibles para el comercio durante el siglo XIX. Algunos se trasladaron a la Ciudad de México o a zonas aledañas y mantuvieron sus compañías en Veracruz; otros permanecieron en el Puerto y algunos más nombraron representantes legales que se encargaran de sus negocios para regresar a sus lugares de origen.<sup>390</sup>

Aquellos alemanes constituyeron un grupo social cerrado y crearon una dinámica de acumulación de capital que fue tanto endémica como monopólica, ya que sus acaudaladas compañías estaban integradas por familiares, principalmente hijos o coterráneos. Algunos se concentraron en el giro bancario, lo cual les permitió hacer préstamos en pequeña escala a comerciantes y propietarios que ofrecían bienes inmuebles como garantía; otros fueron comisionistas y consignatarios, especialmente de ferretería, ropa y mercería. También compraron, vendieron y traspasaron propiedades, manejaron créditos hipotecarios y otorgaron fianzas para la circulación de vapores mercantiles nacionales; administraron intereses de

---

<sup>389</sup> Contreras, “Los comerciantes del Puerto de Veracruz en la era del progreso”, *Anuario IX*, 1994, pp. 64-68.

<sup>390</sup> *Ídem*.

empresarios, así como posesiones de compañías extranjeras, principalmente alemanas, entre otras actividades.<sup>391</sup>

Con el respaldo de esta compleja pero sólida red social, cultural y económica, negocios como el de Nagel se integraron y contribuyeron a la construcción de un sistema comercial de carácter capitalista —aunque todavía incipiente— que convivió con las circunstancias inestables en las que se encontraba el país, el cual no facilitaba la inversión o promovía nuevas formas de crecimiento económico. En ese momento, el General Antonio López de Santa Anna (quien estuvo en la presidencia de México de manera intermitente entre 1833 y 1855) había establecido impuestos exagerados a los contribuyentes, restituyó las alcabalas,<sup>392</sup> decretó gravámenes sobre la propiedad y canceló la libertad de imprenta. Además, en 1848 había firmado el “Tratado de Paz, Amistad y Límites entre la República Mexicana y los Estados Unidos de Norte América”, en la villa de Guadalupe Hidalgo, que implicó la pérdida de más de 2, 400 000 kilómetros cuadrados de territorio y sobre todo de la confianza en que México podía consolidarse como nación.<sup>393</sup>

Sobre el movimiento de las mercancías por tierra, cabe señalar que el trayecto de Veracruz a la Ciudad de México era por demás complicado. En primer lugar, la orografía del territorio está delimitada por el Eje Central Volcánico y la Sierra Madre Oriental, dos grandes cordilleras que durante siglos complicaron las comunicaciones; en segundo, los problemas políticos y económicos regionales dificultaron terminar los caminos debido a que, al menos hasta los años ochenta del siglo XIX, algunos pobladores frenaban el paso de la mercancía, saqueaban las diligencias, robaban animales de carga, cobraban peajes y despojaban a los arrieros de cuanto transportaban.

---

<sup>391</sup> *Ídem*.

<sup>392</sup> Las alcabalas fueron impuestos sobre las ventas que fueron implementados en la Nueva España. Sánchez Santiró indica que, a pesar de tener una connotación negativa en la historiografía, mostraron gran potencial ante las inestables condiciones políticas y comerciales, ya que, a complacencia de los gobernantes, generaron más del 25% de los ingresos netos de la nación entre 1821 y 1857. Sánchez, *Las alcabalas mexicanas (1821-1857). Los dilemas en la construcción de la Hacienda nacional*, 2009, pp. 3-9.

<sup>393</sup> Tamayo, “La Comisión de Límites de México y el levantamiento de la línea divisoria entre México y Estados Unidos, 1849-1857”, 2001, pp. 85-102, <[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S018846112001000100007&Ing=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S018846112001000100007&Ing=es&tlng=es)>. [Consulta: 13 de julio de 2023].



Entonces, para el tránsito de comercio, incluido el musical, existieron dos grandes rutas del Puerto de Veracruz a la capital mexicana: la primera pasaba por Xalapa y rodeaba el Cofre de Perote por el norte; la segunda implicaba bordear el Pico de Orizaba por el sur. Aunque ambos caminos desembocaban en Puebla y los pueblos aledaños, aparentemente el segundo era el preferido pues parece haber sido más corto. De acuerdo con algunas crónicas e investigaciones, este trayecto tomaba entre veinticinco y treinta días en función del clima u otras eventualidades que hacían de cada viaje un trayecto único.<sup>394</sup>

Esto es motivo para destacar el trabajo de los arrieros, pues ellos se encargaban de transportar y vigilar la mercancía, cualquiera que fuera, por los intrincados caminos.<sup>395</sup> Los medios de carga eran animales o carretas, ya que los ferrocarriles todavía no se habían construido debido a las complicadas condiciones políticas y económicas que arriesgaron los proyectos durante varias décadas. Además, la ingeniería de este medio de transporte fue un verdadero reto en aquel tiempo a causa de la orografía del país. Fue hasta los primeros años de la década de los setenta que los tramos férreos lograron conectar a Veracruz, Puebla y México con una trayectoria similar a la del antiguo camino que pasaba por Orizaba.<sup>396</sup>

Es posible que Nagel haya contemplado usar las rutas y los medios de transporte recomendados por otros comerciantes con experiencia en las condiciones mexicanas. Esta hipótesis toma fuerza, en especial, si se piensa en el complicado traslado de pianos, por lo cual posiblemente haya celebrado algún contrato con arrieros para asegurar la llegada de sus productos completos y en buen estado. Aunque no todos los arrieros prestaban servicios de este tipo, los que

---

<sup>394</sup> García, "Carta I", *Atlas geográfico, estadístico e histórico de la República Mexicana*, 1858, pp. 4-5, <<https://searchworks.stanford.edu/view/10450204>>. [Consulta: 13 de mayo de 2023].

<sup>395</sup> Cano, "La arriería y el transporte de mercancías en la ruta de México a Veracruz. Primera mitad del siglo XIX", 2005, pp. 50-52.

<sup>396</sup> El tramo completo del Puerto de Veracruz a la Ciudad de México fue inaugurado en 1873, pero desde la década de los treinta se dieron concesiones para construir vías locales, como la de Veracruz a El Molino, la de Tejería a La Soledad, de la Ciudad de México a Puebla, de La Soledad a Paso del Macho, de Atoyac a Fortín, de Fortín a Orizaba o de Apizaco a Orizaba. Ortiz, *Los ferrocarriles de México. Una visión social y económica*, 1987, 279 p.



trabajaban para empresarios y personas acaudaladas generalmente lo hacían para asegurar el beneficio de las dos partes.<sup>397</sup>

A pesar del complejo contexto, la inauguración de la tienda de música del hamburgués se anunció el 6 de enero de 1850 como un “Nuevo repertorio de música y mercería” que se localizaba en el número 8 de la calle del Refugio<sup>398</sup>, en donde se ofrecían “pianos ingleses de los mejores fabricantes, cuerdas italianas, música de los primeros autores, papel rayado, cuerdas para piano e instrumentos de toda clase alemanes y franceses”. También ponía a la venta un “gran surtido de mercería fina y corriente” a “precios sumamente cómodos”.<sup>399</sup> Por lo tanto, sin desapegarse aún de otros bienes de consumo, el comerciante alemán y su socio tuvieron desde el principio un claro interés por los productos musicales, y por ofrecer mercancía de origen extranjero de alto valor.

Nagel y su socio Jacob emprendieron la nueva empresa considerando el término “Repertorio” como sinónimo de un lugar especializado en la venta y promoción de insumos musicales, lo cual representa que aquella designación ya había logrado reconocimiento entre los pobladores. Asimismo, la venta de instrumentos de los mejores fabricantes, accesorios y papel provenientes de países europeos habla de su capacidad para importarlos a México, a sabiendas de que en la capital existirían compradores que podrían adquirir productos caros, modernos y populares en otros territorios, como pianos ingleses o de fábricas renombradas.

En mayo de 1852, a poco más de dos años de la apertura de H. Nagel y Cía., una nota de prensa dio a conocer que el repertorista prestó una “sala de música” para la contratación de personal mexicano que participaría en la temporada de *La Compañía Italiana de Ópera* dirigida por Max Maretzek,<sup>400</sup> la cual se instaló en la capital para ofrecer un repertorio de óperas de gran popularidad en el Gran Teatro

---

<sup>397</sup> Estos contratos se encuentran comúnmente en el Archivo de Notarías de la Ciudad de México, que no fue posible consultar para esta investigación debido a trabajos de conservación del edificio y de los acervos. Lo anterior se asume a partir de otros casos presentados en Cano, “La arriería y el transporte de mercancías en la ruta de México a Veracruz. Primera mitad del siglo XIX”, 2005, pp. 50-59.

<sup>398</sup> La calle del Refugio se encontraba apenas a dos calles al oeste de la Plaza Mayor, en un área que comprendía la calle de Palma al este, la 2ª de Plateros al norte y Espíritu Santo al oeste. Valle, “Plano general de la capital de la República Mexicana”, 1864, s. p.

<sup>399</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 9 de enero de 1850, p. 36.

<sup>400</sup> Aguilar Ruz, “La imprenta musical profana en la Ciudad de México 1860-1877”, 2018, p. 194.



Santa Anna.<sup>401</sup> Además, el 26 de julio de 1852, aquel empresario ofreció un concierto para celebrar el cumpleaños del “Excelentísimo Sr. Presidente”, en el que participaron “dos numerosas orquestas” que interpretaron una marcha militar y un himno nacional.<sup>402</sup>

La sala de música mencionada pudo haber sido un modesto espacio dentro del Repertorio<sup>403</sup>, pero sobre todo, a partir de dar a conocer la relación entre Nagel y Maretzek, la noticia evidencia que el repertorista fue desde el principio un enclave entre personajes involucrados con el cosmopolitismo cultural de la época —en este caso materializados en una compañía de ópera y teatro que visitaba el país desde el extranjero—, y el alto poder político.<sup>404</sup> Además, es posible que el hamburgués se haya interesado en fomentar relaciones con artistas y empresarios reconocidos para mantenerse en pie durante el inestable gobierno de Santa Anna, así como para darle impulso al negocio en sus inicios.

Sobre la vida personal de Heinrich Nagel, esta investigación presenta información inédita que contribuye al conocimiento del repertorista y su círculo más cercano. El hamburgués se casó con Carolina Philippeaux, también nativa de Hamburgo e hija de Agustín W. Philippeaux y Ana Braner de Philippeaux.<sup>405</sup> Aunque hasta el momento no se conoce si contrajeron matrimonio en Europa o en México, la unión demuestra que ambos buscaron relacionarse con alguien que perteneciera a un círculo social y cultural similar al suyo, el europeo en la capital mexicana, y con ello construir a largo plazo su prosperidad en un ambiente lejano al hamburgués.

---

<sup>401</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 11 de mayo de 1852, p. 4; *El Monitor Republicano*, 10 de junio de 1852, p. 4; *El Siglo Diez y Nueve*, 14 de diciembre de 1852, p. 4.

<sup>402</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 24 de julio de 1852, p. 4.

<sup>403</sup> Las fuentes consultadas, especialmente las notas de prensa que hablan de Nagel en esta época no describen mayor información de la sala de música, por lo que su domicilio o la preservación del inmueble deberán ser corroborados en el futuro.

<sup>404</sup> Max Maretzek (1821-1897) nació en Brno, ciudad morava que actualmente forma parte de la República Checa. Fue un pianista, compositor y director de orquesta que se instaló en Nueva York para dirigir la Astor Opera House. Fundó una compañía con la que ejerció una carrera exitosa como empresario teatral, y con la que produjo óperas en distintas ciudades de América, como Nueva York, Boston, Chicago, México y La Habana. Hammeken, “Ópera y política en el México decimonónico: El caso de Amilcare Roncari”, 2017, pp. 153-154.

<sup>405</sup> “México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970”, *FamilySearch*, Entry for Juan Henrique Francisco Nagel and Henrique Nagel, 1860, núm. de carpeta digital: 004536292\_004\_M9Z5-7PY, microfilme 35210, imagen 10, <<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QKZF-NCFQ>: Sat Mar 09 08:07:22 UTC 2024> [Consulta: 20 de junio de 2023].

Nagel y Philippeaux tuvieron cuatro hijos en México: en octubre de 1852 nació el primero, Carlos Adolfo Maximiliano Ángel;<sup>406</sup> en enero de 1854, Matilde Ysabela Victoria<sup>407</sup>; en julio de 1855, Juana Carolina Enriqueta<sup>408</sup>, y en noviembre de 1859, Juan Heinrich Francisco<sup>409</sup>. Todos fueron bautizados en el Sagrario Metropolitano, lo cual implica que la joven familia habitó en alguna zona aledaña, pues era costumbre vincularse a la iglesia que correspondía a cada cuadrante de la ciudad y adscribirse a la vida religiosa que ahí se practicara. Además, el área circundante a la Plaza Mayor y la Catedral comenzaba a ser poblada por personas con un alto nivel socioeconómico, como fue el caso de este repertorista.

No se han encontrado suficientes referencias sobre la trayectoria de sus hijos, pero el mayor, Carlos Adolfo Maximiliano Ángel, aparece en un censo de 1886 de la ciudad de Ottensen, en Hamburgo, como responsable de una compañía llamada “C. Nagel & Co.”, una fábrica de aceite para maquinaria que también importaba aceites minerales rusos y estadounidenses; se encontraba en la calle Bahrener Steindamm núm. 46 y sus oficinas en la calle Bohnenstrasse núm. 7, ambas en aquella localidad.<sup>410</sup> Esto implica que el primogénito de Nagel siguió los pasos comerciales de su padre, pero no en la industria musical y no en México, sino en la ciudad natal de su familia.

---

<sup>406</sup> México bautismos, 1560-1950, Asunción, Sagrario Metropolitano, Ciudad de México, núm. de carpeta digital 4235117, microfilme 35208, Bautismos de Españoles, Serie B, “Carlos Adolfo Maximiliano Ángel Nagel”, 1852, <<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:NK56-319:23 February 2022>>, [Consulta: 20 de junio de 2023].

<sup>407</sup> México bautismos, 1560-1950, Asunción, Sagrario Metropolitano, Ciudad de México, núm. de carpeta digital 4536291, microfilme 35209, Bautismos de Españoles, Serie B, “Matilde Ysabela Victoria Nagel”, 1854, <<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:NK5X-78X: 23 February 2022>>, [Consulta: 20 de junio de 2023].

<sup>408</sup> México bautismos, 1560-1950, Asunción, Sagrario Metropolitano, Ciudad de México, núm. de carpeta digital 4536291, microfilme 35209, Bautismos de Españoles, Serie B, “Juana Carolina Enriqueta Nagel”, 1855, <<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:JMMG-5K9: 23 February 2022>>, [Consulta: 20 de junio de 2023].

<sup>409</sup> México bautismos, 1560-1950, Asunción, Sagrario Metropolitano, Ciudad de México, núm. de carpeta digital 4536292, microfilme 35210, Bautismos de Españoles, Serie B, “Juan Heinrich Francisco Nagel”, 1861, <<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:NK5N-M4V: 23 February 2022>>, [Consulta: 20 de junio de 2023].

<sup>410</sup> “Carlos Adolfo Maximiliano Ángel Nagel”, *Hamburger Adressbücher*, Ottensen, Univeristät Hamburg, 1886, p. 279, <<https://agora.sub.uni-hamburg.de/subhh-adress/cntmng;jsessionid=A643C0DFA99C48A0B849AB4E74321A88.agora11?type=pdf&did=c1:533360>>, [Consulta: 1 de abril de 2024].



En ocasiones, sobre todo cuando los negocios de las familias eran exitosos, los descendientes se hacían cargo de ellos por diversas razones, por ejemplo, porque la generación anterior ya no podía o deseaba retirarse, porque así asegurarían su prosperidad a largo plazo, o por ser el oficio (en este caso empresarial) que habían aprendido. Pero en este caso, como se verá más adelante, H. Nagel & Cía. parece no haber trascendido a los hijos del fundador, sino a otros asociados con quienes el Repertorio comenzó a destacar en la industria musical de la capital mexicana.

### III.1.2 La conformación de una empresa internacional y su ascenso en la sociedad mexicana

Cuando Heinrich Nagel conformó 'H. Nagel y Cía.', su mercado era para un pequeño círculo privilegiado que habitaba, sobre todo, en la Ciudad de México, y que anhelaba verse representado en las costumbres de la 'civilización' europea.<sup>411</sup> Sus productos, especialmente los instrumentos musicales, eran sumamente costosos, aún para la creciente clase urbana capitalina medianamente holgada y formada por pequeños propietarios, comerciantes e industriales. Pero Heinrich también vivió en una época en la que aquellos artefactos apenas comenzaban a construirse a gran escala y a abaratare a razón de una producción en serie. Los instrumentos que su Repertorio ofreció eran de fábricas europeas —y después estadounidenses— de renombre y se consideraban objetos de lujo; daban por igual entretenimiento que estatus. Este doble atributo mantiene congruencia con la ubicación del negocio, ya que se había establecido en una zona que empezaba a ser dominada por extranjeros que ofrecían mercancía importada y especializada.

Como ejemplo de este comercio musical, en las primeras noticias que se conocen sobre el tipo de productos que H. Nagel y Cía. ofreció en sus inicios se

---

<sup>411</sup> En el amplio estudio publicado por Luisa del Rosario Aguilar Ruz, "Un repertorio de música en la Ciudad de México. H. Nagel y Compañía, 1849-1901", *Heterofonía*, núm. 148-149, enero-diciembre 2013, pp. 59-108, la autora describe la importancia del repertorio en el contexto decimonónico, con especial énfasis en el giro editorial del establecimiento, lo cual complementa la investigación que aquí se presenta sobre su relevancia en el ámbito comercial instrumental.



encuentra “un nuevo instrumento” importado de Londres llamado Concertina “de hermosas voces y cualidades”, con una extensión de más de tres octavas cromáticas, con la que se podía ejecutar cualquier composición y tocar “toda clase de acordes”. El tamaño del instrumento era tan pequeño que se podía “llevar y tocar en un carruaje viajando”; era “especialmente adecuado para las señoritas” y “bastante fácil de aprender”; también vendían “la cartilla y música para dicho instrumento”.<sup>412</sup>

Posiblemente, Nagel previó la popularidad de la Concertina<sup>413</sup> a razón de su tamaño, facilidad de transporte y sabiendo que existía repertorio que se adaptaba a su uso; era un objeto de música portable (imagen 16). Como el instrumento provenía de Londres —ciudad natal de Charles Wheatstone, su inventor—, le confería un estatus de calidad y demostraba la capacidad de la compañía para importar mercancía de países renombrados. Finalmente, al ser un tipo de acordeón dirigido a las señoritas, es posible que asociaran lo femenino con lo ‘delicado’; sus intérpretes no necesitaban conocimientos de música especializados para poder tocar diversos estilos e incluso acompañar el canto. La fotografía que se muestra a continuación ilustra un ejemplar que pudo haber sido similar al que vendió el Repertorio, ya que fue fabricado en Londres ca. 1860:



Imagen 16. *Wheatstone-English Concertina*. Wind instruments / Accordions / English concertina/ Charles Wheatstone, ca.1860. London / England, no.: MI573, <<https://mimo-international.com/MIMO/search>>. [Consulta: 1 de abril de 2024].

<sup>412</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 15 de julio de 1852, p. 4.

<sup>413</sup> Este instrumento musical funciona a partir de aire insuflado que escapa por pequeñas lengüetas que vibran al abrir y cerrar el cuerpo del artefacto con ambas manos, como una suerte de acordeón.

El caso de la Concertina es representativo del público al que estaban orientados ciertos instrumentos y de las estrategias comerciales que surgieron de las grandes casas de venta, como los reiterativos anuncios en la prensa, pero también de la manera en la que el negocio de Nagel en particular comenzaba a florecer teniendo claro quiénes podrían ser los posibles compradores, la mayoría de los cuales tenían acceso a este tipo de avisos. Finalmente, sobre cómo se dio a conocer este instrumento, Jennifer Nex señala que el deseo de ser visto como un experto en un instrumento musical con muy poco esfuerzo fue una estrategia publicitaria cada vez más recurrente en toda la sociedad occidental.<sup>414</sup>

La nueva empresa del hamburgués se anunció como Repertorio de música y mercería desde 1852, con domicilio en la calle del Refugio número 8<sup>415</sup> (ver Plano 1), pero es posible que, dado el éxito del negocio en pocos años, los socios hayan considerado mudarse a un lugar más grande en el que pudieran almacenar los instrumentos que ofrecían, por lo que durante 1856 se cambiaron a la calle de la Palma núm. 5,<sup>416</sup> ubicación emblemática en el que se asentarían durante las siguientes décadas (imagen 17). Además, 'la Palma' se encontraba en una calle perpendicular al este del antiguo local, por lo que el traslado no implicó un cambio radical que desubicara a sus clientes o que los alejara de esta popular zona comercial (ver Plano 1).

Posiblemente como resultado del éxito del Repertorio, del creciente capital social de Nagel en la Ciudad de México y de un interés cada vez mayor en objetos musicales de gran valor por parte de las élites, el comerciante hamburgués comenzó a importar, de manera asidua, pianos de la afamada fábrica francesa Pleyel, de la cual se habló en el primer capítulo y en el caso de Pedro Bizet. Sin duda, aquella empresa estaba buscando agentes comerciales locales para vender sus célebres pianos en cualquier lugar que estuviera interesado en ellos; la empresa de Heinrich,

---

<sup>414</sup> Nex, "The Business of Musical-Instrument Making in Early Industrial London", 2013, p. 93.

<sup>415</sup> *El Constitucional. Periódico oficial de los Estados Unidos Mexicanos*, 15 de septiembre de 1852, p. 4.

<sup>416</sup> De acuerdo con un testimonio notarial de 1853. *Ídem*.



así como sucedió con la de Bizet, representó entonces una oportunidad para venderlos a la sociedad mexicana (ver Gráfica 1, Anexo 3, Tabla 3.1, y Plano 2).

Pero ¿qué pudo haber diferenciado al Repertorio de la Palma de otros, como Bizet Hermanos, que también ofrecieron estos valiosos instrumentos? Aquí se considera que comenzó una de las estrategias de comercio más audaces y competitivas de Nagel, pues a diferencia del repertorista francés ofreció sobre todo modelos sencillos denominados “pianinos”, que estaban dirigidos a un público menos ambicioso que el que se interesaba en pianos más grandes, ostentosos y sonoros, como los de cola. Por supuesto, este no fue el único tipo de piano que Nagel vendió, pero sí el que preponderó. En el periodo de 1864 a 1901, este afamado espacio de venta capitalino importó 37 pianos Pleyel, lo cual se analizó a partir del estudio de los libros de venta de la fábrica (ver Anexo 3, Tabla 3.1, y Plano 2).

En este sentido, cabe recordar que 1864 fue el año en el que el conflicto entre el Repertorio de la Palma (así como A. Wagner & Levien) y Amado Michel tomó mayor presencia en la prensa, pero también fue cuando H. Nagel y Cía. comenzó a comprar pianos a Pleyel, quizá para ofrecer instrumentos de otra fábrica de renombre, para no amenazar su prestigio en caso de que los pianos Érard realmente fueran falsificados, o simplemente para no entrar en controversias con Michel por ser el “único agente legítimo” de aquella empresa. Por cualquier razón, esta situación que precede al Porfiriato y al crecimiento exponencial de negocios dedicados a la música es representativa de un momento en el que, de forma audaz, los comerciantes comenzaron a ofrecer instrumentos de las fábricas más afamadas para predominar en el mercado y exhibir poder en el cerrado círculo de las élites vinculadas con la música, cada uno con medios y relaciones particulares.

Asimismo, la condición de “únicos agentes” o representantes de una firma extranjera particular comenzó a dar a los repertoristas una plusvalía cultural a la par de la comercial, pues los convertía en delegados de formas de vida modernizantes, progresistas y civilizatorias relacionadas al consumo. Ante la posibilidad de adquirir estos únicos productos de lujo a través de aquellos mediadores, los habitantes de la Ciudad de México participarían de los placeres, gustos y anhelos más populares

de su época, como sucedía en las capitales cosmopolitas europeas más reconocidas del mundo occidental —París, Londres o Viena—. Además, la amplia oferta de productos perfilaba a que la capital se convirtiera en una próspera cuna de arte musical.

Aquel lugar de privilegio que concedía ser único representante también se convirtió en un mecanismo de distinción entre pares que, en esta primera etapa de formación de una industria capitalista especializada en la venta de instrumentos musicales extranjeros, les permitió diferenciar sus productos, diseñar estrategias publicitarias únicas, tener cierta libertad para designar costos de venta, determinar sus ganancias, construir modelos de negocios acorde con las necesidades del público conforme a la calidad de los productos (como alquiler, venta de contado o venta a plazos), entre otros. Es muy probable que los fabricantes hayan dado algo a los agentes locales por vender su mercancía (mejores precios, facilidades de pago, publicidad, etc.), pero hasta el momento no se sabe con certeza cuáles.

Con relación al desarrollo del Repertorio de la Palma, Heinrich Nagel estuvo a cargo hasta el final del corto imperio de Maximiliano de Habsburgo en México (1864-1867). A partir de 1867, Teodoro Leede y H.P. Lorenzen<sup>417</sup> “mayores de edad y vecinos de México”, constituyeron una nueva razón social que sustituyó el nombre ‘H. Nagel y Cía.’ por ‘H. Nagel Sucesores’. La escritura que dio origen al nuevo establecimiento describe los pormenores de la negociación, la proveniencia de los capitales y los beneficios de los socios, así como las características del Repertorio, el cual se especializaría principalmente en “la venta de papeles e instrumentos musicales y todos los articulados al ramo de música”, pero podía ampliarse a “otros artículos o efectos en comisión”.<sup>418</sup> Es decir que la nueva sociedad heredaría prácticamente las mismas cualidades que la anterior.

En aquella época, y como sucedió en este caso, era común que los inversionistas de una compañía traspasaran sus negocios a otros con la finalidad

---

<sup>417</sup> Su obituario lo refiere como “Hans Peter Lorenzen”. *El Nacional*, 1 de julio de 1884, p. 3.

<sup>418</sup> Acervo Histórico del Archivo General de Notarías/ Fondo Antiguo/ Sección Escribanías (Siglos XVII-XIX) / Notaría 438/ Volumen 2977, Compañía, México (ciudad de), 1867/noviembre/22, Unidad documental simple, Escritura 28 [Tomo 6º], Fojas 25-27, Feliciano Marín, escribano público. Debido a los trabajos de conservación actuales en el Archivo Histórico General de Notarías, sólo pude tener acceso a contadas escrituras notariales.



de retirarse y disfrutar de sus ganancias, pero conservaban el nombre o apellido del propietario fundador. Cualquiera que haya sido la razón del cambio, Teodoro Leede pudo haber sido muy cercano a Nagel debido a que, precisamente en 1867, aparece en la prensa como director del Club alemán, al cual pertenecía el comerciante hamburgués. Esto constituye otro ejemplo de las relaciones entre coterráneos tanto en la vida diaria como en los negocios.<sup>419</sup> De Lorenzen no se ha encontrado más información, pero se asume que también formó parte de la red social alemana asentada en la Ciudad de México.

En 1869, la compañía tenía casi veinte años en el comercio de música e instrumentos musicales de la Ciudad de México. En el mismo año, anunciándose como “Gran Repertorio de Música y Almacén de Pianos, de H. Nagel Sucesores”, el negocio ofreció al público “instrumentos de latón, de Gautrot ainé, de París, violines, flautas, etc., etc., a precios moderados y equitativos”. También dio a conocer su “Gran Salón de Pianos”, un “magnífico surtido de pianos de todas clases, de las más afamadas fábricas de Europa, a precios cómodos y plazos convencionales” y “todos los efectos pertenecientes al ramo de la música”.<sup>420</sup>

Aquella noticia de *El Siglo Diez y Nueve* indica que el Repertorio se había diversificado, ya que contaba con la posibilidad de traer instrumentos distintos a los de teclado, como los de la fábrica Gautrot, la cual gozaba de gran popularidad entre músicos diletantes y profesionales por ofrecer objetos de diversas calidades con costos variados.<sup>421</sup> Al anunciar que en su ‘gran salón de pianos’ podían encontrarse los mejores instrumentos de la época, se asume que este espacio era un verdadero despliegue de las fábricas más renombradas.

Más adelante, el 9 de marzo de 1871, Lorenzen tuvo que ausentarse del país y quedaron a cargo de la compañía Hermann (Germán) Säuberlich y César Leede (posiblemente familiar de Teodoro Leede).<sup>422</sup> Säuberlich fue un chelista que llegó a México en 1859 y desde entonces estuvo involucrado con el medio musical. Formó parte de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica

---

<sup>419</sup> *El Boletín Republicano*, 20 de noviembre de 1867, Editorial, p. 1.

<sup>420</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 9 de diciembre de 1869, p. 4.

<sup>421</sup> Ver el Capítulo 1 de la investigación.

<sup>422</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 10 de marzo de 1871, p. 4.



Mexicana y al parecer, hacia 1875, abrió un Repertorio de música en la calle de la Peluquería de Palacio (actual 2ª de la Corregidora), que tuvo su propia editora musical. El establecimiento de Säuberlich fue el punto de encuentro para músicos e intelectuales, como Juan de Dios Peza, Ignacio Manuel Altamirano, Justo Sierra, entre otros.<sup>423</sup> Posiblemente, Leede fue sólo un inversionista sin vínculos particulares con la vida musical.

Pocos días después de que el Repertorio cambió de socios (1871), la publicidad de H. Nagel Sucesores aumentó. Las notas de los periódicos nacionales hacían una distinción entre ser un “Repertorio de Música” y un “Almacén de pianos”; de esto se asume que aquellos instrumentos tuvieron estatus especial entre los productos que ofrecían y que deseaban diferenciar la línea editorial de la instrumental. También, el encabezado de los avisos daba a conocer al negocio como el “Gran Repertorio de Música y Almacén de Pianos de H. Nagel, Sucesores”; a continuación, se daba la dirección del establecimiento —calle de la Palma, número 5 (ver Plano 2)— e informaba al público que acababan de recibir “un brillante surtido de pianos de las más afamadas fábricas de Europa”.<sup>424</sup>

El Repertorio consideró importante dar a conocer el origen de los objetos como referencia de calidad y así consolidar su renombre. Por ejemplo, en septiembre de 1871, anunció que tenía “el honor de participar a sus numerosos amigos y al público en general, que acaban de recibir un brillante surtido de pianos de las muy conocidas y bien afamadas fábricas de M. J. Rachals y Comp., Hüne y Hübert y Julio Blüthner”.<sup>425</sup> Estos talleres son un símbolo de que el establecimiento de la Palma trajo a México las expresiones tecnológicas-musicales más avanzadas de su época, aquellas que permitirían una interpretación pianística de primera línea acorde con las exigencias del virtuosismo decimonónico.

El caso de Blüthner resulta emblemático en el contexto de H. Nagel Sucesores, ya que los pianos de aquella empresa fundada por Julius Blüthner en

---

<sup>423</sup> Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, vol.2, 2007, p. 954.

<sup>424</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 19 de marzo de 1871, p. 4.

<sup>425</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 15 de septiembre de 1871, p. 4.



1853 (Leipzig)<sup>426</sup> fueron aclamados rápidamente por una multitud de fabricantes de la época; sus innovaciones, en especial la invención de la cuarta cuerda Aliquot<sup>427</sup>, daban un timbre excepcional a sus instrumentos. Los dibujos de Julius fueron publicados y estudiados por maestros constructores de pianos y pronto captaron la atención de expertos, pianistas reconocidos y otras autoridades musicales. Ganaron premios en exposiciones de todo el mundo, como en la Feria Mundial de Filadelfia de 1876, tan sólo cinco años después de que Nagel comenzara a comercializarlos en México.

En el periodo de 1871 a 1880, la mercancía importada por el Repertorio fue publicada en *El Correo del Comercio* regularmente (ver Anexo 4)<sup>428</sup> a manera de registros aduanales que entraban por el Puerto de Veracruz. En ellos se observa que hubo una fluctuación en el tipo de productos que H. Nagel Sucesores trajo a México, pero en todos los años adquirieron mercancía musical. Recibieron aproximadamente 130 pianos (más verticales que de cola), 14 órganos, una cantidad indeterminada de instrumentos de distinta naturaleza, cuerdas, libros, música impresa, retratos fotográficos, entre otros objetos no asociados con el comercio musical y que revelan que el Repertorio se aventuró ocasionalmente a vender otro tipo de productos, como se explicará más adelante (ver Anexo 5).

En los reportes de *El Comercio* también se observa que los pianos eran transportados en cajas, pero no queda claro si es porque los fabricantes los exportaban casi terminados y con algunas partes sueltas para ensamblarse en México, o si venían armados y la caja sólo era un embalaje para el traslado; ciertamente aquí se terminarían de encordar y afinar. Asimismo, los pianos no se encontraban en la categoría de ‘instrumentos musicales’ y se contabilizaban por

---

<sup>426</sup> En aquel tiempo, Leipzig era una capital cultural que dominaba los escenarios europeos por la sólida industria editorial que incluía la musical y por la calidad de sus instrumentos.

<sup>427</sup> El sistema Aliquot —o alícuota— consistió en añadir una cuarta cuerda al sistema tradicional de tres, con el fin de enriquecer el timbre. Esta cuerda no era percutida por el martillo, a diferencia de las otras, pero al vibrar como resultado del golpe ampliaba la energía vibratoria en todo el instrumento y se creaba un tono complejo y colorido.

<sup>428</sup> También recibieron música impresa (rústica y empastada), cuerdas para instrumentos, taburetes para pianos y otros instrumentos musicales cuyos tipos no se especifican. Para una mayor información de los continuos envíos que se hacían para la casa Nagel, consúltese la “Sección Mercantil” de *El Correo del Comercio* y *La Colonia Española* de 1871 a 1878.

unidad, posiblemente porque su transporte implicaba mayores costos de importación, ya sea por un valor agregado o por su volumen.

Como se ha descrito, la red ferrocarrilera que unió a Veracruz con la Ciudad de México se inauguró a principios de 1873. Este nuevo medio de comunicación representó un gran cambio para el país del que seguro H. Nagel Sucesores se benefició. Con el tiempo, además de que el ferrocarril disminuyó los tiempos de los recorridos, los fletes y los pasajes, mejoró la distribución de mercancía al interior de la República; impulsó la entrada y salida de artículos poco promovidos por falta de comunicaciones, y, en términos generales, estimuló que México fuera un país de tráfico eficiente entre Asia y Europa.

En febrero del mismo año, H. Nagel Sucs. anunció en la prensa que el surtido de pianos había aumentado y que provenían de las “más afamadas fábricas de Europa”; también señalaban que éstos habían sido “construidos expresamente para el clima de México”<sup>429</sup>. La referencia del clima fue quizá una estrategia comercial para darle empuje a las ventas, de modo que el público tuviera la seguridad de que los pianos se iban a conservar en buenas condiciones en el país. Sin embargo, los fabricantes de pianos de aquella época construían los instrumentos con maderas resistentes sin hacer distinciones según el lugar que los comprara, pero los pianos alemanes y franceses gozaban de una fama especial a nivel mundial por la calidad de su manufactura.

En aquel año, el establecimiento también anunció otro servicio que no tenía relación con la venta de productos musicales: un seguro contra incendio. Se dieron a conocer como “Agentes generales de la Compañía Norte-alemana en Hamburgo”, autorizados para “extender pólizas hasta por cincuenta mil pesos sobre un solo riesgo (objeto) en toda la República a precios muy cómodos”. Garantizaban que en caso de incendio harían arreglos “a toda satisfacción” de los que favorecieran sus órdenes. También daban a conocer que para esto contaban con “Subagentes” en los estados de Veracruz (R. C. Ritter y Ca.)<sup>430</sup>, Puebla (A. Bertheau), Querétaro

---

<sup>429</sup> *El Correo del Comercio*. Avisos Generales, 9 de febrero de 1873, p. 4.

<sup>430</sup> En algunos de los reportes aduanales de *El Correo del Comercio*, R.C. Ritter y Ca. (o R.C. Ritter y Comp.) también apareció como intermediario de Phillipp y Comp., una mercería y ferretería que se aventuró al comercio de instrumentos musicales a finales del siglo XIX con un negocio denominado

(José Ma. Rivera), Guadalajara (Ángel B. y Puga) y Guanajuato (Meyemberg y Ca.).<sup>431</sup>

En 1874, H. Nagel Sucesores recibió bultos de lúpulo. Parece que desde entonces y durante 1875 decidieron ofrecer “lúpulo de Bohemia” del que habían pedido muestras anteriormente. El lúpulo es uno de los ingredientes principales de la cerveza, y Bohemia, ciudad ubicada en la actual República Checa, fue uno de los productores más importantes de este producto, el cual comenzó a distribuirse gradualmente en Europa y en otros países desde la segunda mitad del siglo XIX. El lúpulo importado por el negocio mexicano provenía de las “cosechas de 1873 y 1874” y lo vendían a “precios cómodos”.<sup>432</sup> Este es de los pocos efectos que H. Nagel Sucesores ofreció con especial énfasis en la prensa y que no tenía relación con el comercio musical, pero posiblemente consideraron traerlo a México por la popularidad de la cerveza en ciertos sectores sociales en aquella época. De hecho, en la imagen que publicita este producto, únicamente aparece el nombre del negocio y su dirección; no tiene la leyenda “Repertorio de Música” o “Almacén de Pianos”.

Por lo menos entre los años de 1875 y 1878, la compañía “Benecke y Cía.” fue un intermediario importante entre H. Nagel Sucesores y las fábricas de pianos europeos.<sup>433</sup> Aquella empresa tuvo una enorme influencia en el país durante el último tercio del siglo XIX, ya que el socio principal de la sociedad, Esteban Benecke, fue cónsul de Prusia en México, y desde los años cincuenta comenzó a hacer importantes inversiones en este país.<sup>434</sup>

La próspera situación de Benecke fue, en definitiva, una consecuencia de los cambios políticos, económicos y sociales originados durante el primer periodo de

---

“El Gallo”, uno de los establecimientos más importantes de venta instrumentos de viento-metal en el estado de Oaxaca. *El Correo del Comercio*. Avisos Generales, 9 de febrero de 1873, p. 4; Sánchez, *Música y Músicos de Oaxaca: Siglos XIX y XX*, 2019, p. 37.

<sup>431</sup> *El Correo del Comercio*. Avisos Generales, 9 de febrero de 1873, p. 4.

<sup>432</sup> *El Correo del Comercio*, Avisos Generales, 14 de marzo de 1874, p. 4; 12 de diciembre de 1874, p. 4; 26 de diciembre de 1874, p.4; 1 de enero de 1875, p. 4.

<sup>433</sup> El nombre de Benecke y Cía. como importador para Nagel Sucesores aparece en los reportes de entradas publicados en el periódico *La Colonia Española*.

<sup>434</sup> En 1874, Esteban Benecke fungió como presidente de la primera Cámara de Comercio de México, la cual fue una pieza clave para la institucionalización y organización empresarial oficial del capital comercial alemán en México. Mentz *et al.*, *Los pioneros del imperialismo alemán en México*, pp. 453-454.

gobierno del General Porfirio Díaz (1876-1910), —en el que se profundizará en el siguiente capítulo de la investigación—, pero Teodoro Leede y Hans Peter Lorenzen hicieron lo necesario para beneficiar a H. Nagel Sucesores en este contexto. Sin embargo, el primero dejó de ser socio del Repertorio en 1876 por razones que no se conocen<sup>435</sup>, pero siguió siendo miembro del Orfeón Alemán, por lo menos hasta 1883, lo cual implica que siguió viviendo en la Ciudad de México y asistiendo (o fomentando) actividades con sus compatriotas germanos.<sup>436</sup> En cuanto a H. P. Lorenzen, se sabe que falleció en la Ciudad de México en 1884.<sup>437</sup>

Es importante destacar que el comercio de los alemanes durante la mayor parte del siglo XIX no se trató de importar mercancías de su territorio, sino que fueron intermediarios y distribuidores de productos provenientes de distintas regiones de Europa, como la mercancía que trajeron para el Repertorio.<sup>438</sup> Además, esto es un ejemplo del rápido crecimiento económico en México desde los inicios del porfiriato y en el que participaron (y del que se beneficiaron) numerosas compañías extranjeras, como se verá en el siguiente capítulo de la investigación.

Finalmente, durante los primeros treinta años de existencia del negocio en cuestión, el nombre de Heinrich Nagel permaneció como una suerte de marca registrada que fue sinónimo de calidad y estatus, a pesar de que el fundador dejó de formar parte de la sociedad diecisiete años después de darle origen. Los nuevos socios manejaron la compañía con astucia a pesar de la inestable situación del país en todos los ámbitos, pero el éxito del Repertorio también se dio gracias a que la

---

<sup>435</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 6 de enero de 1876, Gacetilla, p. 2.

<sup>436</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 4 de mayo de 1883, p. 3.

<sup>437</sup> *El Nacional*, 1 de julio de 1884, p. 3.

<sup>438</sup> Los productos de algunas compañías como la de Benecke no estuvieron dirigidas a la mayor parte de la población mexicana debido a que la mercancía que traían era costosa y estaba enfocada en las élites urbanas. Asimismo, a pesar de que la realidad social del país era principalmente rural, estos empresarios se unieron para conformar un banco y así acumular capital. Si bien desde los años cuarenta del siglo XIX, aquellos empresarios se unieron para conformar un banco en México, el contexto dependía de una economía precapitalista y la realidad social era primordialmente rural. A pesar de las contradicciones ideológicas, las reformas liberales de los años cincuenta fueron un parteaguas para que poco a poco se consolidara un grupo de propietarios que impulsó relaciones capitalistas y una política de libre cambio que favoreció los intereses comerciales sobre otros industriales. Los empresarios se unieron para eliminar impuestos y obstáculos que limitaban las importaciones y las exportaciones, y junto con la construcción de vías férreas, rutas que vincularon nuevos territorios y esfuerzos para conectar las fronteras con el Golfo de México, la entrada y salida de mercancías creció. *Ibid.*, pp. 120-121.

sociedad capitalina estaba interesada en escuchar, bailar e interpretar las músicas de su tiempo, sin importar las complejas circunstancias que se iban presentando.

### III.1.3 El Repertorio de 'la Palma' a finales del siglo XIX

Durante la última década del siglo XIX, H. Nagel Sucesores seguía como uno de los establecimientos de productos musicales más importantes en la Ciudad de México, aunque experimentó algunos cambios. En octubre de 1892, la sociedad entre Germán Säuberlich y César Leede se disolvió por común acuerdo y el primero se convirtió en el único propietario de la compañía, bajo la misma razón social. En ese momento, Säuberlich nombró a su hijo, Germán E.P. Säuberlich, como representante legal junto a Gilberto P. Bolder, antiguo dependiente del Repertorio;<sup>439</sup> sin embargo, el 12 de febrero de 1895 Germán Säuberlich falleció. En su honor, su hijo organizó una velada-concierto en el Repertorio de la Palma, en la que participaron los músicos y compositores Carlos Meneses, Eduardo Gabrieli, Pablo de Bendardi, Jacobo García Sagredo, Pedro Ogazón, Paula Zarita y el poeta Juan de Dios Peza.<sup>440</sup>

A partir del cambio de propietarios, H. Nagel Sucesores hizo una clara distinción entre sus variados productos al distinguirlos dentro de los rubros “Repertorio de Música” y “Almacén de instrumentos musicales”, y así los publicitó en la prensa.<sup>441</sup> Para el primer caso se anunciaban como los depositarios del “más vasto, completo y variado” surtido de papeles de música; contaban con obras completas, fantasías, variaciones, etc. para piano solo, así como obras completas y arias sueltas para canto y piano; ofrecían música para flauta, violín y otros instrumentos, así como obras de teoría, música de autores clásicos, música de la

---

<sup>439</sup> “El Comercio de Música”, Nuestra Sección Española, *The Music Trade Review*, vol. XX, núm. 16, 20 de abril de 1895, pp. 33-34; *El Siglo Diez y Nueve*, 19 de noviembre de 1892, p. 3.

<sup>440</sup> *El Tiempo*, 26 de febrero de 1896, p. 2.

<sup>441</sup> *El Cruzado. Órgano de la Liga Católica de México*, 9 de septiembre de 1893, p. 4; 23 de septiembre de 1893, p. 4; 29 de octubre de 1893, p.4.; 2 de noviembre de 1893, p.4, 3 de diciembre de 1893, p. 4.

Editora Peters y métodos instrumentales.<sup>442</sup> Sobre los últimos, cabe destacar que alrededor de 1897, H. Nagel Sucesores publicó un método denominado *Diapasón para guitarra séptima*, en el que se muestra “El Temple”, o la afinación del diapasón, y la “Extensión de la guitarra ó círculo”, es decir, la extensión tonal de cada cuerda. La popular guitarra séptima (conocida también como guitarra mexicana, séptima mexicana, guitarra séptima, séptima, sétima, guitarra de siete órdenes o cuerdas) fue uno de los instrumentos más populares durante todo el siglo XIX y las primeras décadas del XX.<sup>443</sup>

El aquel momento, H. Nagel Sucesores ofrecía una amplia variedad de estilos musicales, como música religiosa, música para bandas militares, para orquestas y para instrumentos de cuerdas. Anunciaban música arreglada para bandurrias, mandolinas y guitarras, así como música de los “más célebres compositores mexicanos y europeos”.<sup>444</sup> Además, distribuía ‘La Revista Melódica’ y enviaba por correo, de forma gratuita, el catálogo con los productos en venta.<sup>445</sup> Como “el más grande almacén de instrumentos”, ofrecían el “más completo surtido de instrumentos para banda militar” de las marcas de Gautrot ainé, Gautrot marquet y excelsior; instrumentos para orquesta como violines, violas, violoncelos, contrabajos, flautas, oboes, clarinetes, etc., que “a sus precios equitativos” reunían las mejores cualidades [...]”<sup>446</sup> y anunciaban la afinación y la buena calidad de estos objetos.

El Repertorio también puso a la venta “la mejor clase de instrumentos para estudiantinas, bandurrias, guitarras, mandolinas, panderetas, castañuelas, etc.; cítaras y acordeones de todas clases, cuerdas italianas, papel pautado y accesorios de toda especialidad, así como “instrumentos a manivel” —posiblemente

---

<sup>442</sup> *El Cruzado. Órgano de la Liga Católica de México*, 9 de septiembre de 1893, p. 4; 23 de septiembre de 1893, p. 4; 29 de octubre de 1893, p. 4.; 2 de noviembre de 1893, p. 4, 3 de diciembre de 1893, p. 4.

<sup>443</sup> Ramírez, *La Guitarra séptima mexicana. El instrumento representativo olvidado de México*, 2020, p. 15.

<sup>444</sup> *El Cruzado. Órgano de la Liga Católica de México*, 23 de septiembre de 1893, p. 4; *El Cruzado. Órgano de la Liga Católica de México*, 20 de mayo de 1894, p. 4.

<sup>445</sup> Hasta el momento no se conocen ejemplares de este catálogo.

<sup>446</sup> *El Cruzado. Órgano de la Liga Católica de México*, 23 de septiembre de 1893, p. 4; *El Cruzado. Órgano de la Liga Católica de México*, 20 de mayo de 1894, p. 4.





organillos—. <sup>447</sup> Además, reiteró distintas alternativas de compra, como el pago al contado o por abonos, la posibilidad de contar con una garantía <sup>448</sup> e incluso anunciaron la llegada de instrumentos nuevos, como los órganos automáticos. <sup>449</sup>

Este amplio surtido de artefactos musicales y accesorios consolidó al establecimiento como uno de los más grandes y atractivos del siglo (ver Anexo 5). Su apuesta por ofrecer objetos para bandas de música de viento, orquestas, estudiantinas, recintos religiosos, espacios privados, así como un amplio repertorio de música de cualquier estilo, <sup>450</sup> vinculó a la Ciudad de México con las modas de su tiempo e inspiró nuevas prácticas musicales en todo el territorio nacional. Aunque el ‘Gran Repertorio de Música y Almacén de Instrumentos’ tuvo desde sus inicios la capacidad de importar objetos extranjeros que gozaron de gran popularidad entre la élite capitalina, con el tiempo miraron hacia un público más amplio que deseaba llevar la música a sus distintas realidades cotidianas, pero sin dejar de comprometerse la oferta de objetos de alta calidad y con reconocimiento internacional.

También, H. Nagel y Sucesores comenzó a apostar por la venta de instrumentos estadounidenses que competían con los ya consolidados objetos europeos, lo cual es coherente con lo que sucedió a finales del XIX, pues Estados Unidos comenzó a ganar espacio en el comercio musical a través de fábricas que tuvieron una capacidad de producción y exportación equiparable a las grandes capitales de Alemania, Francia o Inglaterra. Un ejemplo de esto es que el Repertorio fue uno de los principales puntos de venta de pianos de Behr Bros., Knabe, Mason y Hamlin, y Steck, o de los afamados órganos y armonios Crown, de Geo. P. Bent

---

<sup>447</sup> *El Cruzado. Órgano de la Liga Católica de México*, 9 de septiembre de 1893, p. 4; 23 de septiembre de 1893, p. 4; 29 de octubre de 1893, p. 4.; 2 de noviembre de 1893, p. 4, 3 de diciembre de 1893, p. 4.

<sup>448</sup> *El Cruzado. Órgano de la Liga Católica de México*, 18 de marzo de 1894, p. 4.

<sup>449</sup> Arellano, *Nomenclatura Actual y Antigua de las calles de la Ciudad de México, 1899-1900. Plano Oficial*, 1899, p. 85.

<sup>450</sup> Para analizar la importancia del Repertorio como editor y punto de venta de música impresa, consultar: Aguilar, “Un repertorio de música en la Ciudad de México. H. Nagel y Compañía, 1849-1901”, *Heterofonía*, núm. 148-149, enero-diciembre 2013, pp. 88-102.

en Chicago. Sin embargo no dejaron de ofrecer pianos y armonios europeos de Blüthner, Schwechter, Rachals, Alexander Père et Fils, entre otros.<sup>451</sup>

Quizá, ante la creciente demanda de instrumentos y el compromiso por atender a sus clientes, H. Nagel Sucesores consideró delegar cierta responsabilidad a talleres ya establecidos que conocieran el negocio musical, para colaborar en actividades como el ensamblaje, la reparación o la afinación de pianos. Por ejemplo, un personaje llamado Manuel Razo, quien fuera dueño de un almacén de pianos ubicado en la calle de San Cristóbal en 1896, mudó su negocio a la casa número 4 de la calle de la Independencia —antes conocida como de la Carnicería—, y fue nombrado agente general de H. Nagel Sucesores.<sup>452</sup> El taller de Razo posiblemente cambió de domicilio para recibir más instrumentos y colaborar de cerca con sus comisionistas.

Para la última década del siglo XIX las orquestas ya se habían consolidado; las bandas de música de instrumentos de viento eran comunes en todo el país; las estudiantinas —conjuntos de música conformados por estudiantes que cantaban y tocaban instrumentos de cuerda y percusión— gozaban de gran popularidad, y la enseñanza musical colmaba las principales ciudades. La demanda de instrumentos y partituras debió haber sido colosal, sobre todo porque la música grabada no se había popularizado. Por lo tanto, la oferta de tal diversidad de aquellos objetos por parte del Repertorio es prueba del interés por interpretar estilos de música de cualquier naturaleza.<sup>453</sup>

Sin embargo, en 1901, H. Nagel Sucesores terminó su historia después de cincuenta años de haber sido uno de los comercios musicales más grandes de México. El 4 de mayo de aquel año anunció que agradecía al público por su preferencia y que vendía toda su mercancía a sus principales competidores: A. Wagner y Levien.<sup>454</sup> Fue así que este Repertorio apenas logró trascender al siglo

---

<sup>451</sup> “El Comercio de Música”, Nuestra Sección Española, *The Music Trade Review*, vol. xx, núm. 16, 20 de abril de 1895, pp. 33-34. Cabe señalar que este diario estaba dirigido al público norteamericano y a la promoción de noticias que dieran visibilidad a sus acontecimientos (en este caso a sus fábricas de pianos). Es posible que, para este tiempo, H. Nagel Sucesores ofreciera instrumentos de otras latitudes y calidades.

<sup>452</sup> *El Amigo de la Verdad*, 4 de enero de 1896, p. 4.

<sup>453</sup> Véase el Capítulo 5.

<sup>454</sup> *El Imparcial*, 4 de mayo de 1901, Sección de Avisos, p. 3.



xx. A pesar de sus continuas asociaciones, de la venta de instrumentos musicales de marcas prestigiadas, de su relación con músicos e impresores para la publicación de partituras y de su fuerte vinculación con la elite mexicana, no sobrevivió a la competencia del que sería el Repertorio más importante del país.



Imagen 17. “Gran Repertorio de Música y Almacén de Pianos en la Calle de la Palma (ca. 1895), “El Comercio de Música”, Nuestra Sección Española, *The Music Trade Review*, vol. xx, núm. 16, 20 de abril de 1895, p. 34.

### III. 2 'A. Wagner y Levien'. El apogeo del comercio musical en México.

El nombre de este establecimiento, hasta la fecha, seguramente sigue resonando en la mente de muchos mexicanos que en algún momento han tenido en sus manos una partitura antigua, o que han caminado sobre la popular calle de Bolívar y han comprado música, instrumentos y accesorios en el afamado "Repertorio Wagner". Pues este negocio fue fundado hace más de ciento setenta años y desde su inauguración tuvo un éxito sin comparación; de hecho, definió gran parte de los rasgos característicos de la venta y promoción de música e instrumentos, incluso hasta nuestros días. En aquel momento su nombre era distinto y llevaba los apellidos de sus fundadores: "A. Wagner & Levien", lo cual fue muy común para cualquier tipo de negocio de aquella época en todo el mundo.

En aquel tiempo, el negocio se encontraba en la calle de Zuleta, a pocas calles del zócalo y de la Catedral Metropolitana, una de las zonas más populares de la Ciudad de México y por lo tanto del país. Detrás de sus grandes vitrinas, a la entrada del Repertorio, se exhibía mercancía que atrapaba el interés de los transeúntes por ser única, diferente entre sí y distante de lo conocido; poco accesible para la mayoría pero asequible para los acaudalados conocedores. Sus suntuosos escaparates mostraban a los capitalinos los objetos más codiciados del momento, como publicaciones periódicas, libros, música impresa, instrumentos, entre otros, pero también los invitaban a formar parte de un espacio completamente nuevo, moderno, en el que la música era la protagonista. Entrar a A. Wagner & Levien era una invitación para observar los últimos avances tecnológicos convertidos en objetos sonoros, acceder a la música de los compositores más reconocidos y participar en un nuevo mundo versátil, dinámico, equiparable con lo que sucedía en las grandes ciudades europeas.

Para mediados del siglo XIX, cuando el establecimiento se inauguró, el complejo sistema que implica la promoción de los artistas y estilos más populares no existía como tal. No había posibilidad de "reproducir" música; todo sucedía en el momento en el que un ejecutante usaba la voz o un instrumento, y lo que ocurría era definitivo. En la experiencia de la escucha no había repeticiones ni oportunidad

de modificar las cualidades sonoras de un momento musical. La gente participaba en interpretaciones efímeras e irreproducibles al acudir a una ceremonia, al comprar un lugar para un concierto público, al asistir a una velada de salón, al cantar o tocar cualquier instrumento, entre otras, pues las manifestaciones musicales son incontables.<sup>455</sup>

Pero este espacio único, además de haber sido una de las primeras “casas de música” del país, exclusivamente dedicado a ella, también fue el germen de una práctica cultural y comercial que, al menos en nuestra época y sobre todo para las generaciones más jóvenes es sinónimo de mediatización: la industria musical. A. Wagner & Levien vendió la mercancía más codiciada y popular, promocionó artistas, organizó conciertos, vendió el boletaje, editó e imprimió música, compró derechos de publicación, trajo millares de productos extranjeros de los fabricantes más reconocidos, se anunció en la prensa y otros medios con especial persistencia y, con base en ello, comenzó a construir un verdadero emporio que no tuvo paralelo hasta, por lo menos, la década del veinte del siglo XX, cuando otras empresas norteamericanas comenzaron a pelear por este mercado.

El monopolio ubicado a unas cuadas de la Catedral Metropolitana comenzó con el anhelo de dos jóvenes llamados August Wagner y Wilhelm Levien que vinieron de Hamburgo a América para ampliar sus horizontes con las herramientas y oficios que habían aprendido en el seno de su comunidad. Ante la represión política y la hambruna que vivieron los estados alemanes desde las primeras guerras del XIX, un gran grupo de habitantes emigró a los Estados Unidos con la esperanza de encontrar mejores condiciones de vida. Muchos se habían enterado de que en una pequeña ciudad llamada San Francisco, la extracción de oro estaba creando riquezas inesperadas y que aquel despoblado país podía ser una nueva oportunidad de desarrollo para pueblos inmigrantes.<sup>456</sup> Fue en aquel tiempo que los

---

<sup>455</sup> Por supuesto, la experiencia de la escucha siempre es distinta, pero esta descripción se refiere a la posibilidad de reproducción que ofrece la música grabada.

<sup>456</sup> Taylor, “El oro que brilla desde el otro lado: aspectos transfronterizos de la fiebre del oro californiana, 1848-1862”, 2010, pp. 41-43.



jóvenes se embarcaron en un galeón desde su ciudad natal hacia California, pero por razones desconocidas se asentaron en la capital mexicana.<sup>457</sup>

En los siguientes apartados se narrará el inicio y la trayectoria del singular espacio que aquellos jóvenes formaron, en especial lo que se relaciona con sus particulares intereses en la venta y promoción de instrumentos musicales, y aunque comenzó en los años cincuenta del siglo XIX, fue hacia el Porfiriato cuando encontró su auge, como se verá a continuación.

### III.2.1 El origen de la primera empresa musical con estrategias de venta capitalistas.

Johann Jacob Wagner, constructor y reparador de pianos que alrededor de 1837 habitaba en la calle Neustrasse núm. 4, en la ciudad libre y hanseática de Hamburgo, había encontrado en este oficio una forma de subsistencia que compartía con otros vecinos de su comunidad.<sup>458</sup> Dada la gran popularidad que poco a poco ganaban estos instrumentos en Europa y a los conocimientos que los artesanos de aquella región alemana habían aprendido y ejercido desde varias generaciones atrás, sus fabricantes proliferaron rápidamente y exportaron sus

---

<sup>457</sup> Aguilar, “Jesús Rivera y Fierro. Un impresor musical en la Ciudad de México (1842-1877)”, 2014, p. 76; Moreno Gamboa hace un análisis minucioso de los orígenes de estos comerciantes y del desarrollo del Repertorio en “Casa, centro y emporio del arte musical: la empresa alemana A. Wagner y Levien en México, 1851-1910”, 2014, pp. 143-168.

<sup>458</sup> Los talleres que fabricaban pianos y otros instrumentos musicales en la ciudad de Hamburgo entre 1830 y 1875 son: Baumgardten & Heins, C.F. Bertram & Co., Wilhem Biese, Otto Börs, H.W. Brandes, Johannes, Bromberg Wwe. (fabricante de instrumentos musicales), Gustav Adolph Buschmann (fabricante de armonios), P.L.V. Cellier de Grigy (fabricante de instrumentos musicales), J.G. Döring & Co., C. Eckermann & Co., Eduard Eckhardt (fabricante de instrumentos de teclado), C.F. Flügge, W. Freudentheil & Sohn, Johann Fryzel y A Schrader Nachf. (fabricantes de armónicas), Carl Görland, Gustav Haeseler, E. F. Henkel, H. Jochimsen, Ludolph Isermann (fabricante de mecánica de pianos. Este establecimiento, fue el mayor de su clase en el continente europeo, empleó a 300 trabajadores y suministró anualmente cerca de 8.000 muebles para pianos, clavecines, entre otros instrumentos de teclado), H. Kohl, Ludwig Landgraf, J.J. Langhold, J.N.C.Meyer, J.H. Möler (fabricantes de mecánica para pianos), L.W. Müller, F.L. Neumann, A. Petzold, G.H.C. Peyer, C.H.L. Plass, J.H.Prehn, M.F. Rachals & Co., W. Rennebaum, J. Rittscher, W. Rothe & Co., Rob. Ruppach, J.L. Sanne, J.C. W. Schmidt, J.H.C. Schönian., (ubicado en la calle Teilfeld, núm 13. Se reporta como “Fundador y propietario”), A.H. Scholle (fabricante de mecánica de pianos), C.H. Schröder, H.L.T.W. Schultz, J.H. Schwark, G. Stapel, G. Staudacher, J.H. Traumann, Franz Werner (fabricante de armónicas), H. Wilcke, C.H. Wittenberg, R. Wolkenhauer y C.T. Wolter’s Wwe. Véase Sandler, *Handbuch der Leistungsfähigkeit der gesamten Industrie Deutschlands, Oesterreichs Elsass-Lothringens und der Schweiz*, 1874, pp. 49-56.

instrumentos a todo el continente. El negocio de aquel constructor llevaba su nombre: 'J. J. Wagner', lo cual fue una práctica común entre los establecimientos de esta y otras naturalezas, y en los que cada objeto producido llevaba el nombre de la fábrica pero también del artífice.<sup>459</sup>

Desde los inicios del siglo XIX, el puerto de Hamburgo fue un espacio fértil para la construcción de instrumentos musicales, especialmente de teclado, pero la difícil situación política de los estados alemanes no permitió que muchos de los negocios e industrias se desarrollaran con plenitud ante el alza de impuestos, los elevados costos de los insumos básicos y la alta migración de buena parte de la población hacia otras ciudades europeas, e incluso a otros continentes. Posiblemente, por estas razones junto con otras vinculadas con situaciones personales, Joachim Jacob Wagner decidió vender su taller a Johann Jacob Levien, quien logró hacerlo crecer; para 1873 había empleado a 30 personas.<sup>460</sup>

Estos personajes fueron los padres de August Wagner y Wilhelm Levien, los dos repertoristas que imprimirían una profunda huella en el comercio instrumental de México.<sup>461</sup> Ambos aprendieron el arte de construir y reparar instrumentos de teclado de sus padres, además de haber estado influenciados por el dinámico contexto musical en el que crecieron, pero al ver que su futuro en Hamburgo no era seguro decidieron marcharse a otro territorio, posiblemente con ayuda de conocidos y con parte del capital de sus familias. Quizá ambos jóvenes compartieron la idea de que la fabricación de instrumentos tenía un gran potencial y que podía ser redituable vivir de ella en otro lugar, pues tanto Agustín como Guillermo llegaron a México a los 19 años, en la misma embarcación que Heinrich Nagel en 1849.<sup>462</sup>

En una reseña que el periódico *El Imparcial* hizo sobre la trayectoria de Wagner y Levien se narra que ambos empezaron a trabajar en un "taller de composturas de armónicos, pianos y otros instrumentos, que por entonces existía

---

<sup>459</sup> Del alemán "J. J. Wagner, *Pianofortefabrik*, nst. Neustr. 4. Gründer (1837); J. J. Wagner; jetziger Inhaber: Joh. Jac. Levin. Derselbe beschäftigt 30 Personen. En *Handbuch der Leistungsfähigkeit der gesamten Industrie Deutschlands, Oesterreichs Elsass-Lothringens und der Schweiz*", 1874, p. 54.

<sup>460</sup> *Ídem*.

<sup>461</sup> También referidos en las fuentes como Agustín Wagner y Guillermo Levien.

<sup>462</sup> Aguilar, "Jesús Rivera y Fierro. Un impresor musical en la Ciudad de México (1842-1877)", 2014, p. 76.

en la ceñuda metrópoli del dictador Santa Anna<sup>463</sup>, sin embargo, este mandatario terminó su última gestión presidencial en 1847, dos años antes del desembarco de los jóvenes constructores. Aunque haya una discordancia en el año, es altamente posible que los hamburgueses se hayan integrado a un taller de reparación y que aquel establecimiento haya sido el de Federico Shönian, que como se describió en la historia de los primeros artífices de pianos registrados en la Ciudad de México, se encontraba en la calle de San Agustín núm. 11.

Asimismo, es interesante que Federico Schönián comparta apellido con el constructor J.H.C. Schönián,<sup>464</sup> uno de los fabricantes de pianos registrados en Hamburgo durante el tiempo de J.J. Wagner. Esto implica que J.H.C. Shönian pudo haber sido el padre o familiar de Federico, y que él haya recomendado a J.J. Wagner y a J.J. Levien enviar a sus hijos al extranjero para probar suerte, pues el suyo ya lo había hecho en la capital mexicana, un lugar prometedor para los jóvenes fabricantes de pianos. Al final fue Shönian quien recibió a Agustín y Guillermo en México, y más adelante el propio Shönian recibió capital de ambos para hacer crecer su negocio como retribución a su apoyo. Sin duda, esto implica que la ayuda mutua de estos inmigrantes alemanes trascendió su lugar de origen y significó extender la empatía entre artífices del mismo oficio a otros espacios por un tiempo indefinido.

Hacia 1851, poco tiempo después de su llegada a la Ciudad de México, Wagner y Levien se separaron del taller de composturas para abrir un establecimiento propio en la misma calle de San Agustín, que al parecer era pequeño y modesto.<sup>465</sup> Aunque es posible que los aprendices hayan considerado mantenerse como constructores y reparadores de teclados en su nuevo negocio, fueron testigos de cómo progresaba la industria de instrumentos a nivel mundial, de la férrea competencia entre fábricas que construían artefactos de gran calidad — que además tenían cada vez mayor alcance— y valoraron lo que implicaría competir con ellas, por lo que decidieron inclinar su negocio hacia la importación y venta de

---

<sup>463</sup> “Un lapso de oro (1851-1901)”, *Almanaque de El Imparcial*, 1901, pp. 259-265.

<sup>464</sup> Consultar la nota 86 sobre los fabricantes de pianos e instrumentos musicales de Hamburgo (1830-1875).

<sup>465</sup> “Un lapso de oro (1851-1901)”, *Almanaque de El Imparcial*, 1901, pp. 259-265.





productos musicales de diversa índole, sin dejar de lado la reparación, afinación e incluso la construcción de teclados.

Pero vender productos extranjeros de tales características en la Ciudad de México, sobre todo en los años cincuenta del siglo XIX no iba a ser tarea fácil. El giro comercial implicaría una gran cantidad de capital para invertir en la mercancía, en un espacio adecuado para almacenarla y ofrecerla, así como en recursos para promoverlos entre las élites capitalinas, quienes fueron en ese momento el primer público al que estaría dirigido el negocio. Por supuesto es probable que los jóvenes empresarios hayan recibido el apoyo de sus compatriotas alemanes (ubicados en México o en Europa), al menos para comenzar una red de relaciones con casas fabricantes, con círculos de editores y músicos de la capital, con intelectuales, personas de poder, entre otros. Finalmente, con los dos años de experiencia que tenían en el país, ya tenían una idea general de las oportunidades que ofrecía la capital para montar un negocio de venta de insumos musicales similar al de las ciudades europeas.

Es posible que durante los primeros años, el negocio haya vendido poca mercancía para probar suerte, pero en poco tiempo la red social y comercial rindió frutos, ya que se conformó por allegados alemanes (familiares, amigos y socios) que se dedicaban a la fábrica instrumental y a la venta de productos musicales en Europa, por comerciantes porteños alemanes (ubicados en Hamburgo y Veracruz) con experiencia en la importación y exportación de productos de cualquier índole, por inversionistas coterráneos que los apoyaron para la apertura del negocio, y, con certeza, por un grupo de personas familiarizadas con la vida de la Ciudad.

Poco tiempo después, los futuros repertoristas se mudaron a un amplio edificio en la calle de Zuleta que comprendía los números 12, 13 y 14; aquel negocio fue nombrado 'A. Wagner & Levien' (ver Plano 1 y Plano 2). Esta calle se encontraba al sur de un cuadrante enmarcado por la calle de Independencia (al norte), el Colegio de Niñas (al este) y San Juan de Letrán (al oeste). En Colegio de Niñas se ubicaba el Club Alemán, un espacio de reunión y entretenimiento en el que convivían personajes de la élite capitalina, y del que, con seguridad, Agustín y Guillermo formaron parte. El inmueble de Zuleta parece haber sido algo nunca visto

en la Ciudad, ya que “[L]os almacenes tenían 125 pies de fondo” y el techo era abovedado;<sup>466</sup> los números 13 y 14 estaban destinados a oficinas y almacenes de depósito, mientras que en el 12 “se encontraban los obreros, se hacían las reparaciones y los trabajos de barnizaje”. En este espacio se exhibían entre 150 y 200 pianos, lo cual permitía a los compradores apreciar los modelos y ayudar en su elección.<sup>467</sup>

Aunque la cantidad de instrumentos parece exagerada, es cierto que A. Wagner & Levien imitó el modelo de los establecimientos de las principales ciudades de Europa y Estados Unidos que vendían los pianos más renombrados, y cuyas características generales fueron expuestas en el apartado sobre Amado Michel. Los elegantes escaparates de aquellas tiendas también inspiraron a los repertoristas alemanes, pues además de ser lujosos espacios para la contemplación y el entretenimiento, ofrecían los productos que las clases medias conocedoras de música querían (e incluso debían) poseer. Es decir que la idea de clase aunada con la posesión de objetos extranjeros se materializó en este emblemático Repertorio. Asimismo, aunque esta casa para la música no fue un taller de fabricación como tal, de la misma manera que sus pares europeos destinó un lugar para ensamblar, reparar e incluso construir algunos pianos —y posiblemente otros instrumentos—.

El discurso primordial de este singular espacio fue señalar a las élites que tenían la posibilidad de pertenecer a una sociedad civilizada y moderna, en la que el aprecio y eventual consumo de objetos de lujo vinculados a la música de su tiempo les daría una plusvalía de clase. Sus productos eran dignos de un *connoisseur*, pero también daban acceso a un mundo que, décadas antes, sólo existía para la aristocracia. Fue así que la pericia de los repertoristas y su interés por incorporar modelos comerciales musicales europeos se sumaron para consolidar un espacio cultural sin parangón para la población urbana hasta este momento.

Como sucedió con otros negocios, como el Repertorio del Ángel, el establecimiento de Amado Michel o H. Nagel & Cía., A. Wagner & Levien comenzó

---

<sup>466</sup> Aproximadamente 40 metros lineales.

<sup>467</sup> The Music Trade Review, “El Comercio de Música”, Nuestra Sección Española, *The Music Trade Review*, vol. xx, núm. 16, 20 de abril de 1895, p. 32.



a importar pianos con regularidad desde las décadas del cincuenta y sesenta del XIX, pero hacia finales de la última parece haber encontrado un nicho de venta sólido y de prestigio de la mano de Steinway & Sons. Como se mencionó, esta empresa nació en Hamburgo, aunque después se instauró también en los Estados Unidos, así que parece natural que, como compatriotas con intereses comunes, ambas casas hayan establecido una relación de negocios. Además, como se ha mencionado, asociarse en particular con una firma de gran importancia comenzaba a ser un rasgo común en los Repertorios que buscaban un lugar prestigiado en la Ciudad de México.

En uno de los primeros avisos ilustrados de la prensa (1868) y de cualidades modestas —en comparación con los que publicarían algunos años más adelante—, el Repertorio A. Wagner & Levien se anunció como un punto de venta de aquellos prestigiosos teclados, los cuales habían ganado la medalla de oro de la Exposición Universal de París de 1867 (imagen 18). Además, el anuncio indica que en la fábrica de Zuleta podían encontrarse pianos de todos los autores y de todas las clases, nuevos y de uso, ya fuera para compra o alquiler.<sup>468</sup>

---

<sup>468</sup> *El Monitor Republicano*, 30 de enero de 1868, p. 4.





Imagen 18. “Pianos de Steinway”. *El Monitor Republicano*, 30 de enero de 1868, p. 4.

En aquel momento, Steinway & Sons comenzaba a posicionarse en la industria del piano debido a las mejoras que daban a sus instrumentos una mayor estabilidad y mejor sonoridad, por lo que compitieron directamente con fabricantes de gran tradición, como Érard o Pleyel.<sup>469</sup> Steinway construyó distintos modelos que diferenció con letras, en donde el tipo D era un piano de cola completo de concierto; pianos de media o un cuarto de cola, verticales o de registros tonales más o menos sencillos llevaban las iniciales B, L, M, S, K o 45 [pulgadas].<sup>470</sup> Además, su producción creció exponencialmente en poco tiempo: en 1853, la recién constituida

<sup>469</sup> Una de las invenciones más revolucionarias fue la colocación de las cuerdas del piano en dos niveles. Las más graves se sujetaban en el mismo lugar que las del registro medio y alto, pero en un segundo nivel. A partir de esta reorganización, conocida como *overstringing* [sobre-encordado], la fábrica patentó que se podrían usar cuerdas más largas y que los puentes se podían mover al centro de la tapa para mejorar las vibraciones. Asimismo, ante el aumento de tensión originada por la nueva disposición de las cuerdas, Steinway ideó un nuevo sistema de acero que colocó sobre la tapa armónica para evitar que colapsara. Adams Hoover, Cynthia, “The Steinways and their pianos in the nineteenth century”, *Journal of the American Musical Instrument Society*, United States of America, vol. VII, 1981, p. 54.

<sup>470</sup> En 1900, el modelo D costaba \$1,400 dólares americanos, mientras que el K, \$550. Actualmente, un piano D tiene un costo de \$218,900 dólares americanos. *Steinway Piano Gallery. Historical Prices of Steinway Pianos*, <<https://www.steinwaybocaraton.com/knowledge-base/historical-prices-of-steinway-pianos>>. [Consulta: 4 de abril de 2022].

fábrica producía un piano cuadrado (o cuadrilongo) a la semana, mientras que para 1860, cerca de treinta cuadrilongos y cinco de cola, también en una semana, hasta que en 1880 lograron integrar incluso una fábrica de acero en su propia planta para construir las partes conformadas por este material.<sup>471</sup>

Cualquier modelo de esta fábrica era sumamente caro; el Repertorio los ofrecía entre 550 y 1,800 pesos<sup>472</sup>, lo cual era un privilegio dirigido a una minoría.<sup>473</sup> Pero A. Wagner & Levien lo advirtió siempre en sus avisos, pues indicaba que “toda familia rica y de buen gusto, debe comprar un piano de Steinway”, ya que “principalmente los de cola”, eran “verdaderamente magníficos”; estaban contruidos con “un nuevo método y con fuertes materiales” que no usaban otros fabricantes, y eran una combinación de sencillez, comodidad y elegancia.<sup>474</sup> A continuación se presenta un piano de cola y uno vertical similares a los que llegaron a México de aquella fábrica (imágenes 19 y 20):



Imagen 19. “Piano de cola. Steinway & Sons”, *Musée de la Musique*, París, Francia, 1860, núm. de inv., E.985.4.1, <[https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0160124?\\_ga=2.203042450.2045722968.1712025689-401952380.1712025689](https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0160124?_ga=2.203042450.2045722968.1712025689-401952380.1712025689)>. [Consulta: 13 de marzo 2024].

---

<sup>471</sup> Adams, “The Steinways and their pianos in the nineteenth century”, 1981, pp. 47-48.

<sup>472</sup> *El Monitor Republicano* 17 de julio de 1892, p. 4; *El Monitor Republicano*, 13 de octubre de 1892, p. 4.

<sup>473</sup> Para conocer algunos salarios promedio de la población capitalina hacia 1860, véase el apartado de Pedro Bizet, en el capítulo 2.

<sup>474</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 9 de junio de 1870, p. 4.



Imagen 20. "Piano vertical. Steinway & Sons", *Bessbrode Pianos*, Colección particular, Inglaterra, Reino Unido, 1880, <<https://www.besbrodepianos.co.uk/piano-sale/steinway-upright-piano-50647-ebonised-etched-neoclassical-style.htm>>. [Consulta: 13 de marzo 2024].

Ambas fotografías muestran una de las cualidades estéticas más emblemáticas de los pianos de Steinway & Sons: su particular color negro, un acabado brillante y elegantes tallas en la estructura, como las patas, el atril o el pedalero. Este aspecto contrasta con los pianos de Érard y Pleyel presentados anteriormente, en los que destacaban los dibujos de las vetas de las maderas, generalmente tropicales y vistosas, las cuales sólo estaban laqueadas con barnices naturales para protegerlas y favorecer su luminosidad. En realidad todos los fabricantes de pianos construyeron instrumentos con cualidades estéticas distintas conforme a las modas y los gustos de cada época, pero Steinway aportó este aspecto particular a la historia, por lo que sus pianos estuvieron asociados durante mucho tiempo a la elegancia y la sobriedad, e incluso sus pianos reafirmaron esta idea a través de los años.

Por otra parte, el Repertorio de Zuleta no dejó de lado su interés por comercializar pianos de fábricas francesas, a pesar de la incómoda situación que se suscitó con Amado Michel, ya que entre 1868 y 1871 importó más de veinte instrumentos de Pleyel, sobre todo pianos oblicuos y pianinos; después de este

lapso, trajo dos más en 1878 (ver Anexo 3, Tabla 3.2). Esto fue posiblemente una estrategia de los comerciantes hamburgueses para ofrecer una mayor variedad de instrumentos a los compradores capitalinos, y para hacerles ver que los clásicos y afamados pianos parisinos también tenían un lugar en su establecimiento.

También es posible que para 1871, A. Wagner & Levien haya estado firmemente comprometido con Steinway & Sons para comercializar sus pianos o haya perdido interés por otros fabricantes, pero aunado a esto y de acuerdo con Cynthia Hoover, estudiosa de la fábrica neoyorkina, tanto Chickering como Érard y Pleyel habían decaído desde mediados de la década del cincuenta debido al deceso de sus fundadores, a la falta de visión de sus sucesores y a la cada vez mayor competencia entre constructores alrededor del mundo que ofrecían nuevos y mejores instrumentos.<sup>475</sup> Posiblemente los pianos que llegaron a México después del periodo de declive fueron producidos antes de que las fábricas decrecieran en popularidad en Europa y de que otros negocios comenzaran a cobrar renombre.

En este sentido, y en correspondencia con la periodicidad, entre julio de 1870 y mayo de 1871, Francia y Prusia libraron una batalla considerada como uno de los momentos más complicados después de las guerras napoleónicas, llamada precisamente guerra Franco-Prusiana. Este conflicto tuvo varias causas, como problemas políticos no resueltos desde principios de siglo, tensiones provocadas por la fuerte influencia de los estados alemanes en Europa (e inadmisibles para Francia), la constante búsqueda de una supremacía territorial, entre otras. En todo caso, las relaciones entre ambos países se quebraron, pues los alemanes triunfaron y lograron establecer el Imperio que anhelaron durante siglos.<sup>476</sup> Por supuesto, esto tuvo repercusiones en todos los ámbitos y el musical no fue la excepción; quizá ante esta situación, Agustín Wagner y Guillermo Levien pudieron haber optado por no relacionarse más con Francia durante un tiempo.

Mientras tanto, el éxito del popular establecimiento de música capitalino seguía creciendo con gran popularidad y ofreció la posibilidad de alquilar pianos para ampliar su oferta a los mexicanos,<sup>477</sup> lo cual fue, posiblemente, una de las

---

<sup>475</sup> Adams, "The Steinways and their pianos in the nineteenth century", 1981, p. 55.

<sup>476</sup> Grenville, *La Europa Remodelada*, 1848-1878, 2000, pp. 405-421.

<sup>477</sup> *El Monitor Republicano*, 30 de enero de 1868, p.4.



estrategias que aseguraron su éxito a través de los años ante los altos costos de los instrumentos. Alquilar los instrumentos pudo haber representado una manera segura para generar ganancias, y “quizá fue más importante para el conocimiento y la difusión de la música” de lo que se ha analizado<sup>478</sup>, ya que, como se ha mencionado, pocas personas podían adquirir un piano aunque fuera usado. La renta de un instrumento pudo haber sido “el único medio al alcance del bolsillo para entrar en contacto directo con el instrumento y acercarse a la literatura pianística”.<sup>479</sup> También, el Repertorio aceptaba pianos viejos o usados que después reparaba para poner en venta a precios más altos. Por ejemplo, un piano vertical de “medio uso” costaba alrededor de 300 pesos, pero la casa ofrecía su compra a plazos, lo cual fue muy conveniente para los aficionados con menos recursos.<sup>480</sup>

El costo del modelo más económico “equivalía aproximadamente a tres meses de sueldo de un empleado comercial calificado de una empresa importante”.<sup>481</sup> El costo “de un piano vertical de las marcas más reconocidas podía ir de 1200 a 1600 pesos”<sup>482</sup> y en las condiciones de los contratos de compraventa A. Wagner y Levien “solicitaba un anticipo de 25% aproximadamente sobre el valor total del instrumento, mientras que el resto debía cubrirse en 20 abonos mensuales, es decir, en el plazo de un año y ocho meses”.<sup>483</sup>

Pero a pesar de dirigir sus ventas a una élite con sobrados recursos económicos y de la complicada situación del país, el negocio no dejó de vender pianos y otro tipo de instrumentos fabricados en Europa; por el contrario, con el tiempo su oferta creció. Por ejemplo, existen registros de los productos que importaron entre los años 1871 a 1876, publicados con regularidad en *El Correo del Comercio*, que dan a conocer los grupos de objetos recibidos, así como la cantidad promedio de los instrumentos y accesorios que entraron al país en ese periodo (ver el Anexo 7).

---

<sup>478</sup> Moreno, “Casa, centro y emporio del arte musical: la empresa alemana A. Wagner y Levien en México. 1851-1910”, 2014, p. 155.

<sup>479</sup> *Ídem*.

<sup>480</sup> *Ídem*.

<sup>481</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>482</sup> *Ídem*.

<sup>483</sup> *Ídem*.





Por medio de esta representativa muestra de seis años, se sabe que introdujeron al país aproximadamente 200 pianos, verticales y de cola, la cantidad más grande registrada hasta el momento. También importaron sillas, banquillos, música impresa, herramientas, alambre de acero para cuerdas, albortantes<sup>484</sup> de latón (candiles de latón para soportar velas en la pared o un techo), algunos muebles y cristalería. Los reportes aduanales indican que los instrumentos venían en “bultos” y “cajas”, pero a diferencia de lo que se sucedió con H. Nagel Sucesores, el número de cajas es ocasionalmente mayor al número de instrumentos, por lo que se asume que algunos llegaban desensamblados y se armaban en el taller del Repertorio.

Desde 1871, la empresa dio a conocer estos productos a través de *El Siglo Diez y Nueve* y *El Monitor Republicano*, dos de los diarios más importantes de la República Mexicana. Avisaban a sus “favorecedores y al público en general” que habían recibido “una gran colección de pianos de las mejores fábricas de Europa”, principalmente “varias clases verticales como de cola chicos de la muy acreditada fábrica de C. Bechstein en Berlín”, fabricante que contaba con el respaldo del “Emperador de Alemania”, y cuyos instrumentos habían ganado fama en toda Europa.<sup>485</sup> También anunciaron que aquellos pianos eran “considerados por los inteligentes por lo mejor después de los pianos de Steinway & Sons de Nueva York, contruidos de la misma manera como los últimos, y garantizados por el fabricante por muchos años en cualquier clima”. Además, ofrecían un surtido de los pianos de Steinway & Sons “que tanto gustan al inteligente público de México”.<sup>486</sup>

A partir de este aviso se sabe que los representantes de A. Wagner & Levien comenzaron a importar instrumentos de otra reconocida fábrica alemana: C. Bechstein. Además, explican que la firma estaba avalada por el Emperador de Alemania, es decir, Guillermo I, primer comandante del ejército prusiano que los llevó al triunfo en la guerra con Francia; no podía existir mayor mérito que contar con el apoyo de un mandatario de tal importancia. Por otra parte, en la misma nota, el Repertorio empleó de nuevo una de sus estrategias publicitarias preferidas para

---

<sup>484</sup> Manera antigua de ‘arbotante’.

<sup>485</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 12 de julio de 1871, p.4; *El Monitor Republicano*, 16 de julio de 1871, p. 4.

<sup>486</sup> *Ídem*.



la venta de sus productos: apelar a la inteligencia de los compradores, pues sólo ellos conocían verdaderamente la calidad de un producto y podían adquirirlo, por caro que fuera.

Poco más adelante dieron a conocer la venta de pianos de otras marcas, como J.L. Duysen, Carus y Thurmer, ambas de Berlín, E. Kaps de Dresden, “muy estimado por sus pianos chicos de cola, especialidad del autor de *Pleyel y Elcké de Paris*, y de otros varios buenos autores, con precios tan bajos como buenos de construcción”.<sup>487</sup> De la noticia destaca el aumento de marcas que ya comerciaba el establecimiento en aquel momento, así como los modelos de pianos, pues los repertoristas se ocuparon por ofrecer una mayor cantidad de instrumentos con distintas calidades para abarcar un público más amplio. El aviso también evidencia que este Repertorio estaba especialmente interesado en apoyar la venta de pianos contruidos por empresas alemanas ubicadas en distintas ciudades, y funcionar como un agente trasatlántico que les diera un espacio en el cada vez más competitivo mercado musical mundial.

En 1872, Wagner y Levien salieron temporalmente del país, quizá para atender asuntos personales o para continuar fortaleciendo relaciones con fabricantes y empresarios en el extranjero,<sup>488</sup> pero durante ese tiempo la oferta de pianos creció aún más. El Repertorio avisó de la llegada de ejemplares verticales y de cola provenientes de C. Bechstein de Berlin, J.L. Duysen, Carus y Thurmer, E. Kaps, Shiedmayer de Stuttgart, Sprecher y Butte de Zúrich, Wancker y Temmler de Leipzig y J.J. Wagner en Hamburgo, así como los de Pleyel y de Eleké de París, “con precios tan bajos como buenos de construcción”.<sup>489</sup> Además de la gran cantidad de fábricas que el establecimiento anunció, la mayoría proveniente de Alemania, destaca la presencia de J.J. Wagner, firma que originalmente había sido del padre de Agustín Wagner y que hacia los años setenta estaba en manos del padre de Guillermo: Johann Jacob Levien.

---

<sup>487</sup> *El Monitor Republicano*, 30 de noviembre de 1871, p. 4.

<sup>488</sup> Durante su ausencia, Alberto Ezold y L. Ernesto Schmidt fueron nombrados encargados de firmar la “correspondencia [...], actas y documentos jurídicos o extrajudiciales” del negocio. *El Siglo Diez y Nueve*, 3 de mayo de 1872, p. 4.

<sup>489</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, 6 de abril de 1872, p. 4.



Desde aquel momento, las fábricas de pianos más reconocidas del mundo podían encontrarse en el catálogo de A. Wagner & Levien para complacencia de los habitantes de la Ciudad de México (ver Anexo 10). Sin duda, el Repertorio había alcanzado un estatus sin precedentes y se había colocado en la cima del comercio en México, en el que, por supuesto, los instrumentos musicales tuvieron un papel fundamental. Además, es especialmente interesante que, en apenas dos décadas, el negocio logró traer una gran cantidad de productos cuando todavía el país se encontraba incomunicado en términos de caminos transitables y vías férreas, pues como se describió en el apartado sobre Heinrich Nagel, la primera línea de ferrocarril que conectó a Veracruz con la Ciudad de México se inauguró hasta 1873. Además, el bandidaje y los impuestos locales no favorecían el crecimiento interno, y el Estado no estaba en condiciones de apoyar las inversiones.

En este sentido, hubo una empresa de importaciones que funcionó como aliada del Repertorio durante varios años: “A. Gutheil y Comp.”, propiedad del alemán Agustín Federico Gutheil, quien desde 1845, se registró como fabricante de sombreros en la Ciudad de México junto con otro socio, también alemán.<sup>490</sup> No se ha indagado sobre la trayectoria de esta empresa, pero es probable que haya transportado mercancía desde Hamburgo y eventualmente se comprometió con los dueños del Repertorio para traer sus productos. Tan sólo en 1880, A. Gutheil y Comp. importó treinta bultos de pianos para A. Wagner & Levien, así como música impresa, estampas y papel de música.<sup>491</sup>

Para el mismo año, la empresa de Gutheil apareció como un socio comercial del Repertorio radicado en Veracruz. En su establecimiento recomendaban los pianos de A. Wagner & Levien, y anunciaban que ahí también se podían comprar o alquilar estos instrumentos; que se transportaban al puerto y las zonas aledañas, e incluso los ofrecían a un precio más bajo comparado con el de la capital, debido a que no se tendrían que pagar fletes y otros gastos de transporte.<sup>492</sup> Lo anterior

---

<sup>490</sup> Mentz *et al.*, *Los pioneros del imperialismo alemán en México*, 1982, pp. 482-483.

<sup>491</sup> *El Siglo Diez y Nueve*, Arribos de Veracruz. Efectos Extranjeros: 24 de enero de 1880, p. 3; 10 de marzo de 1880, p. 3, 21 de mayo de 1880, p. 3, 26 de mayo de 1880, p. 3, 9 de junio de 1880, p. 3, 24 de julio de 1880, p. 3, 26 de julio de 1880, p. 3, 16 de septiembre de 1880, p. 3.

<sup>492</sup> “Anuncio”, *Revista Mexicana. Semanario. Órgano de los intereses sociales y materiales de México*, vol. III. México, 28 de septiembre de 1880, núm. 7, p. 60.



refuerza la importancia de las relaciones entre coterráneos alemanes y su impacto en el desarrollo comercial del Repertorio.

En aquel momento, A. Wagner & Levien había demostrado que el negocio de Zuleta podía proveer a los capitalinos de instrumentos de la mejor calidad, pero los empresarios alemanes apuntalaron su éxito con la apertura del “Gran Repertorio de Música y Almacén de Instrumentos A. Wagner & Levien”, en la calle Coliseo Viejo núm. 15 (ver Plano 2).<sup>493</sup> Desde aquel momento, el establecimiento de Zuleta se dedicó únicamente a la venta de pianos, mientras que el de Coliseo Viejo, a música impresa y otros instrumentos musicales de diversa naturaleza (imágenes 21 y 22).

La calle Coliseo Viejo debe su nombre a que ahí se encontraba el teatro Coliseo de México, anterior al Coliseo Nuevo o Teatro Principal. El último se ubicaba en una calle perpendicular al Repertorio —precisamente, en la calle Coliseo—, lo cual aseguraba que la gente que asistiera a las representaciones de aquel recinto podía caminar en los alrededores, pasar frente a los escaparates de A. Wagner & Levien, conocer e incluso comprar las novedades musicales de la época.



Imágenes 21 y 22. Ilustraciones del Repertorio de música en el núm. 15 de la calle Coliseo Viejo y la Gran fábrica de pianos en el núm. 14 de la calle de Zuleta, *Primer Gran Catálogo de A. Wagner y Levien*, 1895, s.p.

<sup>493</sup> *La Patria*, 5 de julio de 1883, p. 1.

Sin embargo, Guillermo Levien falleció un año después de la apertura del Gran Repertorio, en 1884, y a partir de entonces Agustín Wagner continuó con el negocio de manera exclusiva. Once años después, el negocio se mudó a la 2ª Calle de San Francisco núm. 11,<sup>494</sup> y en 1896, Agustín se asoció con Otto Karl Wagner, el mayor de sus hijos, bajo la razón social de 'A. Wagner y Levien Sucesores'.<sup>495</sup>

Lo anterior resulta significativo por varias razones. En primer lugar, los socios fundadores de compañías alemanas en la capital mexicana o en otras ciudades del país no solían estar al frente por mucho tiempo, sino que reunían suficiente capital para después retirarse a sus ciudades de origen. Otros socios se hacían cargo de los establecimientos y muchas veces mantenían el nombre original de la empresa, pues ya contaba con renombre; esto aseguraba que el reconocimiento continuara. Pero en el caso de este Repertorio, Wagner y Levien estuvieron a cargo por más de treinta años, lo cual implica que tuvieron un serio compromiso por encabezar la empresa, vigilar su desarrollo, expandir sus horizontes y mantener el privilegiado lugar que ocuparon desde la segunda mitad del siglo XIX.

Quizá la ininterrumpida relación entre los fundadores y la empresa, hasta la muerte de Levien, fue uno de los factores trascendentales para que el negocio permaneciera a la cabeza de la industria musical en México. De hecho, es posible que señalar a Otto Karl Wagner como sucesor haya tenido la intención de no perder este importante lugar, pues bajo la razón social de 'A. Wagner y Levien Sucs.', la empresa continuó su ascenso en los últimos años del XIX.

---

<sup>494</sup> Cfr. Aguilar Ruz, "La imprenta musical profana en la Ciudad de México 1860-1877", 2018, pp. 207-209; Moreno, "Casa, centro y emporio del arte musical: la empresa alemana A. Wagner y Levien en México 1851-1910", 2014, pp. 143-166.

<sup>495</sup> "Un lapso de oro (1851-1901)", *Almanaque de "El Imparcial"*, 1901, pp. 259-265.



Imagen 23. *Obreros y patrones de A. Wagner y Levien Suc's. Retrato de Grupo*, <<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A97538>>. [Consulta: 18 de julio de 2023].

En la fotografía aparece un grupo de personas elegantemente vestidas que, hacia principios del siglo xx conformaron el Repertorio (imagen 23). Es posible que no hayan aparecido todos los miembros de la empresa, pero tampoco se conoce (hasta el momento) cuántas empleados había, sus nombres o sus funciones. También es probable que en primera fila aparezca el propio Otto Wagner, su esposa y sus hijos, así como sus empleados más allegados. Como trasfondo, la fotografía retrata dos carros que seguramente servían para transportar la mercancía a zonas cercanas; en ellos se lee el nombre “A. Wagner & Levien Suc's.” y el de sus dos aliados comerciales más importantes: Steinway & Sons y C. Bechstein. También aparecen dos modelos de pianos que en su momento fueron los más populares, uno vertical y uno de cola. Así, cuando estos vehículos salían a las calles de la Ciudad de México, los paseantes recibían un recordatorio del negocio y de lo que ahí podían encontrar.

Con relación a esto, cabe reiterar que el instrumento musical que funcionó como símbolo de la compañía hasta los años que ocupan a esta investigación fue

el piano, a pesar de que el Repertorio comercializó una gran cantidad de artefactos sonoros que también tuvieron un papel preponderante en aquel tiempo (ver Anexo 6). Este instrumento fue, desde que comenzó a fabricarse a gran escala, símbolo de estatus, poder, conocimiento, valores morales, modernidad, tecnología, progreso, versatilidad y renombre, los cuales, tanto para Wagner y Levien como para otros repertoristas, fueron los pilares ideológicos de su empresa y los que anhelaron transmitir a sus clientes.

Sobre los pianos construidos por A. Wagner & Levien se sabe poco, es decir, cuáles fueron los modelos en los que se basaron, quienes fueron los responsables de cada proceso de producción, cuáles fueron las posibles innovaciones que introdujeron, a quiénes los vendieron, cuántas ganancias les generaron, qué calidad tenían, entre otros aspectos. Sin embargo, el Conservatorio Nacional de Música, ubicado en la Ciudad de México, por fortuna preserva dos pianos del Repertorio que han permitido conocer ciertas particularidades (imágenes 24 y 25), aunque será preciso que más adelante se haga una documentación minuciosa de cada uno.

Ambos instrumentos son verticales, con un registro de siete octavas (la0-Do8) y tres pedales. Sus cajas son de color negro y los dos tienen una decoración tallada al frente con incrustaciones de madre perla. Sobre el atril y en la estructura de metal que soporta las cuerdas al interior del instrumento se puede leer la marca "WAGNER" (imágenes 26 y 27), la cual también aparece con letras doradas en la parte interior de la tapa del teclado. En la misma placa de metal hay un medallón ovalado que representa un águila con las alas abiertas y que está postrada sobre nopales; debajo de ella hay una lira atravesada por una suerte de cinta con el nombre "Wagner & Levien Sucs.". Finalmente, de la parte inferior de la lira nacen dos ramas de olivo que se extienden a ambos lados del medallón (imagen 28).

Los modelos de los pianos son básicamente iguales a pesar de las diferencias en las decoraciones de la tapa frontal de la caja. El registro de 88 teclas hacía posible interpretar un variado repertorio, aunque su capacidad sonora no era equiparable a la de un piano de cola. De hecho, la forma vertical de estos instrumentos, sin importar la fábrica que los construyera, estaba dirigida a espacios como las habitaciones de los hogares, cafés, pequeños teatros, entre otros, no para

salas de concierto, ya que el sonido se perdería en un lugar tan amplio. También eran idóneos para el estudio pues al contar con tres pedales era posible tocar los diversos estilos de moda con un carácter específico y darle distintos matices a la interpretación. Finalmente, el aspecto sobrio y uniforme de ambos pianos rememora el de aquellos fabricados por Steinway & Sons o C. Bechstein, por lo que posiblemente A. Wagner & Levien Sucs. se inspiró en ellos para diseñar sus instrumentos.



Imagen 24. Primer piano de A. Wagner & Levien en el Conservatorio Nacional de Música, Ciudad de México. Fotografías de: Jimena Palacios Uribe, 2023.





Imagen 25. Segundo piano de A. Wagner & Levien en el Conservatorio Nacional de Música, Ciudad de México. Fotografías de: Jimena Palacios Uribe, 2023.



Imagen 26. Firma de la fábrica sobre el teclado del primer piano. Fotografía de: Jimena Palacios Uribe (2023)



Imagen 27. Firma de la fábrica A. Wagner y Levien arriba del clavijero, en el interior del segundo piano. Fotografía de: Jimena Palacios Uribe (2023)



Imagen 28. Símbolo e inscripciones en ambos pianos de A. Wagner & Levien del Conservatorio Nacional de Música. Fotografía de: Jimena Palacios Uribe (2023)

Desafortunadamente no se conoce cuándo y de qué manera llegaron estos pianos al Conservatorio. No fue posible identificar su época de construcción, comprador, materiales, costo, entre otros datos, debido a que no se sabe el paradero de los registros de venta del Repertorio, documentos que solían tener esta información. Tampoco se conoce si existen las facturas de compra, sin embargo, como se verá más adelante, A. Wagner & Levien mantuvo una relación muy estrecha con aquella institución e incluso fue una de sus clientes principales. No estaría fuera de lugar pensar que estos pianos eran más baratos que los pianos importados, y que contaban con las cualidades necesarias para el aprendizaje de los alumnos en distintos niveles.<sup>496</sup>

Por otra parte, cabe señalar que el Conservatorio Nacional de Música vería algunos de sus años más prolíficos bajo la dirección de Alfredo Bablot D'Olbrousse (1882-1892), quien durante su gestión transformó el plan de estudios e impulsó a la institución a ser una de las más comprometidas con la educación. Bablot propuso un proyecto en el que integró reformas en la enseñanza de ciertos instrumentos que es especialmente relevante, ya que evidencia un genuino interés para que los alumnos aprendieran los artefactos en boga, muchos de los cuales eran las invenciones de las que se ha hablado en esta investigación.

Entre las preocupaciones de Bablot estaba que, a diferencia de lo que pasaba en Europa, el costo de los instrumentos musicales y de las partituras impresas era muy alto, lo que implicaba que los alumnos no tuvieran acceso a ellos, sobre todo los de los sectores populares. Esto conllevó que los estudiantes practicaran durante su estancia en el Conservatorio o en los tiempos de las clases, por lo que propuso que la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública fungiera como mediadora entre diplomáticos con relaciones en el extranjero para traer a México la música y los artefactos, sin costo para la institución o para los alumnos. Quizá Bablot logró esta subvención y así llegaron algunos instrumentos, pero posiblemente también compraron los pianos de A. Wagner y Levien por ser más accesibles.

---

<sup>496</sup> Zanolli, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional*, 1996, pp. 137-138.



Finalmente, también se considera importante hablar sobre un instrumento que aún en la actualidad es un emblema de la casa A. Wagner & Levien, pues aunque no figura entre los registros de sus importaciones o en los instrumentos que anunciaron en la prensa, se convirtieron en un símbolo de la música en las calles de la Ciudad de México desde el siglo XIX: el organillo. Esta caja musical se originó en Alemania y popularizó una gran cantidad de melodías de moda en distintas épocas; posiblemente el Repertorio lo introdujo a México en la década del ochenta con música de moda de aquel tiempo.

El sonido característico del organillo se debe a que es un instrumento de viento. Básicamente, la caja contiene un cilindro que gira sobre su propio eje ante la acción de una manivela, y en cuya superficie hay una serie de púas de metal dispuestas en diferentes lugares. Cada púa abre o cierra una válvula que corresponde a cada una de las 35 flautas del instrumento, lo cual deja escapar o no el aire para que las flautas suenen. El tamaño de cada flauta es lo que determina las notas; las púas solamente definen el orden en el que éstas van a sonar. Por lo tanto, las melodías de este instrumento dependen de la posición de las púas en el cilindro.

El aire sale por las flautas con una presión específica, no es aire corriente, y eso es posible gracias a una bolsa o fuelle que acumula viento del exterior también ante la acción de la manivela. Debido a que las flautas tienen distintos altos y anchos, como si se tratara de una flauta de Pan, muchos de estos instrumentos llevan la leyenda *Harmoni Pan*, lo que implica un juego de palabras que refieren a la flauta de pan y a la armonía. De acuerdo con varias crónicas en la prensa de la Ciudad de México, su sonido no fue precisamente aceptado entre los ambulantes y los críticos, y al organillero se le consideraba un músico sin valor.<sup>497</sup>

---

<sup>497</sup> “Así hemos pasado la semana. Es cierto que no hemos tenido diversiones [sic.], pero ni una sola, ni para un remedio; es verdad que la buena metrópoli ha dormitado en medio de la sensual temperatura como la voluptuosa y soñadora criolla que indolentemente se tiende sobre su hamaca; nada hemos tenido, ni verbenas siquiera; los infernales tocadores de organillo son los únicos que han dado señales de vida con su música endiablada y ratonera, delicia incomparable de los chiquillos de los cuartos bajos de las casas de vecindad; sólo se escucha el *cilindrero* que destroza con su infernal aparato alguna que otra conocida melodía; nada, nada hemos tenido digno de narrarse”. *El Monitor Republicano*, 25 de septiembre de 1881, p. 1.



En una narración se cuenta que en la calle de la Pila Seca ocurrían con frecuencia riñas y escándalos por la noche y en la madrugada. Se dice que las personas que los provocaban andaban “entre pinto y valdemoro”, y que corrían “gallo ya con una guitarra, ya con un organillo” haciendo “coro con sus destempladas voces”.<sup>498</sup> Además, el organillo comenzó a ser objeto común entre las historias de los acontecimientos nocturnos de la ciudad en la década de los ochenta, ya que provocaba el enojo y la incomodidad de los vecinos.<sup>499</sup>

En un último intento por frenar a los “cilindreros” (nombre que también recibían los organilleros), algunas personas descontentas recomendaban “nuevamente al señor prefecto del Distrito, vulgo Gobernador, [que] fije su atención ó mande que la fije la policia en esos tocadores de organillo, de los que tanto se queja la prensa”.<sup>500</sup> Además, en una nota en la que se dan a conocer algunos antecedentes del compositor Julián Carrillo, así como opiniones sobre su música, se lee un posible sentir general sobre la imposibilidad de componer música artísticamente notable con algunos instrumentos de viento, entre ellos el acordeón o el organillo.<sup>501</sup>

Hacia inicios del siglo XX, en el periódico *La Patria* se publicó una fuerte crítica sobre estos instrumentos, ya que se consideraban objetos que iban en contra de una sociedad que buscaba ser civilizada.<sup>502</sup> De cualquier manera, los organillos fueron una fuente de trabajo para los cilindreros ambulantes que vivieron de la música sin que tuvieran conocimientos sobre ella. Con el tiempo entraron cada vez más organillos a la ciudad, hasta el punto de que durante los años treinta del siglo

---

<sup>498</sup> *La Patria*, 30 de septiembre de 1881, p. 2.

<sup>499</sup> “Salid vosotros, desgraciados solterones, los que no tenéis en el seno de vuestro hogar una sonrisa que ilumine las larguísimas noches de estos meses; salid á buscar la gente, la reunión, el movimiento, y os encontrareis con calles casi á oscuras, en que apenas uno que otro meditabundo transeúnte os disputa el paso envuelto hasta las narices, en que apenas uno que otro soñoliento gendarme cabecea sobre su linterna, en que apenas uno que otro organillo destroza las sonatas á la moda”. *El Monitor Republicano*, 11 de noviembre de 1881, p.1.

<sup>500</sup> *El Monitor Republicano*, 21 de diciembre de 1881, p.1.

<sup>501</sup> “Esperemos, tengamos paciencia, que en las audiciones anunciadas y prometidas, demostrará Julián Carrillo lo que es y lo que vale. En México, es decir, aquí entre nosotros, un aficionado al “cornetín” ó al “clarinete”, pongamos por “maestros ó profesores”, son muy capaces de escribir (conste que hasta los de acordeón y organillo escriben) que tal ó cual persona, en el piano ó en el trombón son una nulidad y ojalá los monstruos de la crítica prescindan de ilustrarnos con sus “elevadas opiniones”, y que no la den por confundir y atolondrar al espectador imparcial y de buena fe”. *La Patria*, 11 de diciembre de 1904, p. 2.

<sup>502</sup> *El Diario del Hogar*, 2 de marzo de 1882, p.5



xx se formó el primer sindicato de organilleros. En el tiempo en que el Repertorio comenzó a importarlos, los rentaba para quienes quisieran ganar algunos centavos. Actualmente sucede algo similar, ya que una persona o un grupo posee los instrumentos y los alquila por día.

### III.2.2 El “Primer Gran Catálogo” del Repertorio de A. Wagner y Levien.

Desde el primer tercio del siglo XIX, cuando la producción de instrumentos musicales aumentó exponencialmente por las nuevas formas de industrialización, cuando las mejoras en la mecánica brindaron mayor justeza sonora y las diversas invenciones fueron adoptadas por músicos diletantes o profesionales, los fabricantes idearon maneras de comercializar sus productos a través de medios impresos de largo alcance; uno de éstos fue el catálogo. En un principio, estas publicaciones estuvieron diseñadas para mostrar los productos directamente, sin intermediarios, a los posibles compradores (generalmente locales y especializados), pero con el tiempo fueron usadas por agentes comerciales para dar a conocer la mercancía a un público amplio, muchas veces situado en regiones apartadas o desconocidas para los productores.

El contenido de los catálogos variaba, aunque en general incluían una breve historia de los establecimientos, sus logros comerciales y artísticos, una descripción del tipo de objetos que se ofrecían, así como los costos por unidad, aunque también los omitían para beneficiar a los intermediarios al no revelar los precios reales y por lo tanto sus ganancias. También, los catálogos se diseñaban conforme a las cualidades estéticas de moda en los impresos; incluían las viñetas más populares, iconografía musical o litografías que mostraban los edificios de las fábricas o talleres. Las ilustraciones de los instrumentos eran verdaderas obras artísticas, pues los dibujantes transferían las formas intrincadas de los objetos a placas de metal que después eran impresas en papel, buscando mantener la tridimensionalidad y los detalles. Era imprescindible registrar la tecnología de cada objeto (las formas de las llaves, válvulas, teclas, resortes, tornillos, concavidades,

brillos, opacidades, entre otros), para señalar sus cualidades y diferenciar sus productos.

La mayoría de los catálogos publicados en el siglo XIX ofrecían una gran variedad de instrumentos solistas o para ensambles como duetos, tercetos, cuartetos, orquestas o bandas de música de viento. También era común que los fabricantes mostraran mercancía que no producían, sino que provenían de tiendas especializadas en ciertos accesorios instrumentales o de otro tipo (incluso, insumos de cocina). Usualmente, los constructores de pianos publicaban sus propios catálogos; otros se abocaban a instrumentos de cuerda, viento o percusión. Más adelante, con la invención de nuevos instrumentos mecánicos o eléctricos, los catálogos se especializaron más y se crearon nuevos círculos de consumo. Actualmente, estos catálogos son fuentes históricas que permiten conocer los instrumentos producidos por distintas fábricas en diversos momentos, pues los objetos ya no se conservan.

México no fue la excepción en la impresión de catálogos de música comerciales y el Repertorio A. Wagner y Levien es testimonio de ello. Hacia las últimas dos décadas del XIX, este establecimiento de música se distinguía por ser el más importante del país; tenía el mayor alcance de la época, la variedad de instrumentos más grande y un vasto *corpus* de obras de compositores mexicanos y extranjeros. En este momento tomaron la decisión de imprimir el “Primer Gran Catálogo de A. Wagner y Levien”, el cual es especialmente importante para la historia de la música tanto por su rareza como por la información que contiene (imagen 29).<sup>503</sup> Aunque no se conoce su repercusión o cómo se distribuyó, es un documento de gran valor que presenta información detallada de los productos que la empresa ofreció en aquel tiempo.

---

<sup>503</sup> A. Wagner & Levien, *Primer gran catálogo de A. Wagner y Levien*, 1885.



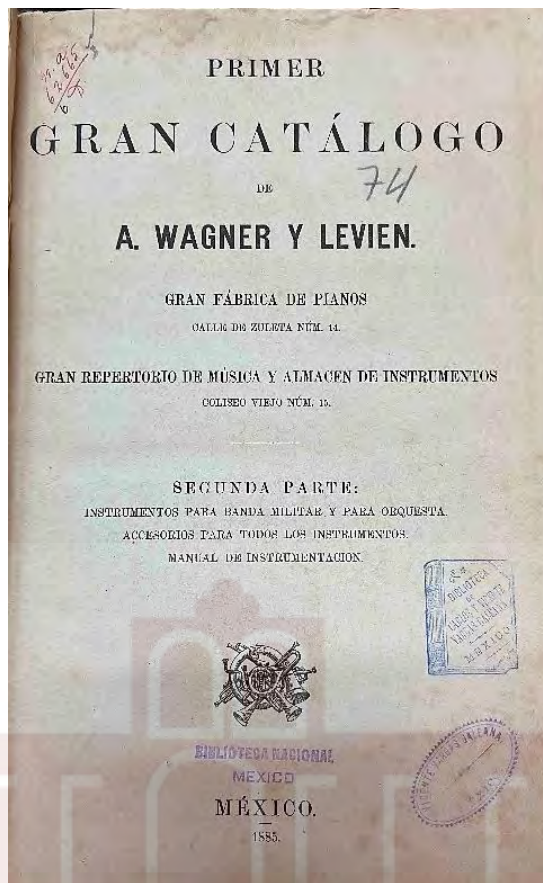


Imagen 29. *Primer Gran Catálogo de A. Wagner y Levien*. 1885. Biblioteca Nacional de México. Fotografía: Jimena Palacios Uribe. Julio de 2022.

### III.2.2.1 Orígenes del catálogo y su vinculación con el comercio instrumental francés

El catálogo del Repertorio se imprimió en la Ciudad de México y se publicó en 1885, a treinta y cinco años de la apertura del negocio, lo cual coincide con las iniciativas del gobierno federal para “impulsar y renovar la enseñanza musical pública en distintos niveles”.<sup>504</sup> Su publicación también pudo estar relacionada con la reforma del Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México, impulsada por Alfredo Bablot (su director), la cual comenzó en 1883. Aquella mejora institucional

<sup>504</sup> Moreno, “Música sacra en venta. La oferta de las tiendas de música de la Ciudad de México durante el porfiriato”, 2019, pp. 22.



pretendía “una mayor profesionalización” de los estudiantes al “elevar el nivel de la planta docente, contratar nuevos profesores y depurar el plan de estudios de materiales que no se consideraban útiles para la formación de los músicos”.<sup>505</sup> Puntualmente, el catálogo pudo haber sido una respuesta a la urgencia por “renovar los recursos materiales del Conservatorio”, que también contempló tanto “la creación de una biblioteca (con libros actuales y partituras nuevas)” como “la adquisición de instrumentos de buena calidad”.<sup>506</sup>

Quizá la publicación del impreso de A. Wagner y Levien se haya debido también a la posibilidad de importar una mayor cantidad de instrumentos de diversas calidades, y con distintos precios, para una sociedad musical que integraba a la cada vez más robusta comunidad estudiantil y a nuevos conjuntos instrumentales, especialmente a las orquestas y las bandas de música de viento. En cualquier caso, este Repertorio no fue el primero en imprimir un catálogo comercial; H. Nagel y Cía. había anunciado décadas antes, en distintos avisos de prensa, que sus catálogos estaban a disposición del público, pero desafortunadamente no se conoce un ejemplar de este establecimiento.

En un ejercicio comparativo entre catálogos de distintos establecimientos musicales del siglo XIX, se observó que el de A. Wagner y Levien estuvo basado en el de uno de sus proveedores más importantes: la fábrica Gautrot ainé et Cie., impreso y publicado en 1867 en París—casi veinte años antes del caso de estudio—. <sup>507</sup> Como se ha descrito, <sup>508</sup> la fábrica de Pierre Louis Gautrot fue una de las más prolíficas, sobre todo desde mediados de aquel siglo. Sus aportaciones al mundo instrumental y su gran producción los condujo a buscar mercados más allá de los límites europeos para vender su mercancía y eventualmente la empresa se volvió transnacional.

Tanto H. Nagel Sucesores como A. Wagner y Levien vendieron instrumentos y accesorios de aquella fábrica francesa desde la década del sesenta, pero el

---

<sup>505</sup> *Ibid.*, pp. 22-23.

<sup>506</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>507</sup> Gautrot ainé et Cie., *Catalogue des instruments de musique de la manufacture générale de Gautrot ainé & Cie à Paris, Rue Turenne 80, Paris, Typographie Oberthur et Fils, 1867, 149 p.*

<sup>508</sup> Véase Capítulo 1.

catálogo mexicano demuestra que, para la del ochenta, la mayoría de sus productos provenían del establecimiento de Chateau-Thierry. Asimismo, el catálogo francés es un ejemplo de que la transculturación del comercio musical de Francia a México a través de estos importantes negocios fue tanto material como discursiva, ya que la organización de la información, la interlocución con los lectores, el público al que está dirigido, la cantidad de instrumentos que ofrecía y la explicación de cada uno, entre otros elementos, fueron transportados al catálogo del Repertorio mexicano.

Posiblemente, el modelo del catálogo de la fábrica francesa había sido tan exitoso que August Wagner se basó en él para diseñar el propio, ciertamente con la aprobación de los productores. Por lo tanto, los instrumentos y su venta por medio del impreso fue parte fundamental del modelo de negocio del establecimiento de los alemanes, el cual, para la penúltima década del siglo, fue una suerte de rama comercial de Gautrot en territorio americano.

### III. 2.2.2 Descripción y valoración del contenido musical-instrumental

El “Primer Gran Catálogo de A. Wagner & Levien” se presenta ante el lector con dos grandes ilustraciones de las fachadas del “Repertorio de Música” y la “Gran fábrica de pianos”, a la manera de muchos catálogos de la época, en la que los fabricantes mostraban las instalaciones de sus establecimientos y así evidenciaban su capacidad productiva, o como en este caso, su magnificencia (imágenes 21 y 22). Enseguida, el Repertorio introduce a sus “favorecedores” al contenido del catálogo advirtiendo que, aunque la publicación estuvo pensada para conformarse de tres partes, sólo aparecen la segunda y la tercera.

La primera sección contendría una lista de pianos de fabricantes como Steinway, Bechstein, Roenisch, Shiedmayer y otros, acompañada de ilustraciones que darían una “idea exacta del exterior [sic]”, de su construcción interior, de sus “*marcos de fierro fundido*”, del “sistema de cuerdas cruzadas y de sus máquinas”,

para distinguir las diferentes clases y “apreciar su mérito”.<sup>509</sup> Sin embargo, esta sección no fue publicada porque la impresión se había retrasado.<sup>510</sup>

Aquella descripción denota que A. Wagner & Levien señalaba los avances tecnológicos a los que había llegado la industria del piano como las mayores fortalezas de sus productos. Por ejemplo, como muebles, era importante su aspecto, lo cual se conseguía con los acabados y con las maderas que se usaban para conformar las cajas. Asimismo, hacen énfasis en el marco de hierro fundido y las cuerdas cruzadas que Steinway & Sons había introducido en sus pianos para asegurar la estabilidad y la calidad de su sonido. Un público que conocía las características de un buen piano reconocería lo que el Repertorio anunciaba y también sabría que estos instrumentos estarían destinados a músicos profesionales o a personas con un alto poder adquisitivo.

En el catálogo se menciona que los productos ofrecidos pertenecían verdaderamente a las fábricas de las que provenían —quizá ante los antecedentes del caso con Amado Michel o de casos de falsificación en general—, y se señala enfáticamente que una de las singularidades de este Repertorio era ofrecer una garantía a sus compradores ante las incertidumbres que representaba el transporte, por eso también ofrecían cajas hechas de madera y zinc para cualquier tipo de instrumento.

La publicación denota la importancia de una característica particular en los instrumentos: el sello o marca del fabricante. Mencionan que en Europa era común que los constructores no imprimieran su nombre en los instrumentos de menor calidad y que se marcaran con el sello del comisionista para aminorar los costos de exportación para evitar problemas legales con las patentes. Con algunas excepciones, para el Repertorio era importante que los productos mostraran su origen, aunque en ocasiones no fuera posible por razones ajenas a la empresa.<sup>511</sup>

La segunda parte del catálogo está dedicada a los instrumentos musicales para bandas de música y orquestas; de las primeras hacen una distinción entre

---

<sup>509</sup> A. Wagner & Levien, *Primer gran catálogo de A. Wagner & Levien: Segunda Parte*, México, 1885, p. I.

<sup>510</sup> *Ídem.*

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. II y III.



bandas y fanfares, ya que las dos agrupaciones empleaban una instrumentación distinta. De acuerdo con la explicación que da el Repertorio, las orquestas incluían desde tercetos de cuerdas hasta un conjunto con todos los instrumentos; las bandas podían usar varios tipos de artefactos, pero la mayoría serían de viento, mientras que los fanfares sólo usaban los de viento, sobre todo de metal. Esta clasificación pudo haber estado basada en el modelo francés que distinguía las *Harmonies*, las *orquestres militaires* y las *fanfares*, respectivamente.

En la larga lista de instrumentos de viento de madera y metal, se encuentra un buen número de objetos fabricados por Gautrot.<sup>512</sup> Sus características variaban tanto como sus calidades, lo cual demuestra que para la empresa era importante abarcar un mercado amplio que satisficiera a músicos profesionales y principiantes —posiblemente estudiantes—. En esta sección aparecen los siguientes productos: sarrusofones, saxofones, saxofones reformados (con dos llaves más), instrumentos de sistema equitónico, helicones, instrumentos serie “Excelsior” de la marca Gautrot-Marquet<sup>513</sup>, instrumentos Gautrot-Marquet, saxhorns, cornetines de pistones, trompas (cornos franceses con o sin llaves), trombones, trompetas de armonía, trompetas de caballería, clarines de infantería, un oficleido, clarinetes, requintos, flautas (marca Bauer, Gautrot, Martin Frères o Thibouville-Lamy), flautines, flageolets, oboes, cornos ingleses y fagotes.

Esto también hace pensar en que la proveniencia de instrumentos industriales construidos bajo ciertas normas acústicas determinadas por Gautrot y comercializados en México, implicó una estandarización en las afinaciones que no obligó a los ensambles a ajustarse a distintos temperamentos. En momentos previos de la historia, en especial cuando la fabricación instrumental estaba en pleno auge, la amplia gama de innovaciones resultó en distintas afinaciones que obligaban a los

---

<sup>512</sup> Los instrumentos que se muestran en el catálogo de Gautrot ainé et Cie. habían sido reconocidos con medallas en distintas exposiciones y ferias mundiales. Puntualmente, con medallas de plata en las exposiciones de 1844, 1845 y 1849, una medalla en las tres Exposiciones Universales de 1851, 1855 y 1862, una medalla de oro en las Exposiciones francesas de Chalons (1861) y Nantes (1861), en la Exposición Internacional de Bayona (1864), así como en las Exposiciones de Burdeos y Oporto.

<sup>513</sup> Los objetos Gautrot Marquet eran los de mejor calidad de la fábrica, seguidos por los Gautrot Breveté, que posiblemente fueron comercializados por A. Wagner y Levien pero no aparecen como tal en el catálogo.

conjuntos a adaptarse a ellas, e hizo que una gran cantidad de instrumentos cayeran en desuso por no poder acoplarse a un conjunto o a ciertos estilos de música.

En el grupo de instrumentos de cuerda frotada ofrecían violines 4/4 (de concierto, muy finos, finos, buena clase, mejor clase, corriente), violines  $\frac{3}{4}$  (corriente, mejor clase, fino, más fino), violines  $\frac{1}{2}$  (corriente, mejor clase, fino, más fino), violines  $\frac{1}{4}$  (corriente), violas (clase regular, mejor clase, buena, fina, muy fina), violoncelos (regular, con máquina, mejor clase, fino, muy fino), contrabajos de 3 y 4 cuerdas (con máquina clase regular, con máquina mejor clase, con máquina fina) y cítaras.

Ponían a la venta algunos instrumentos de percusión, como armónicos de campanas de una y dos octavas para música militar, carrillones de una o dos octavas, castañuelas, panderos, platillos Gautrot-Marquet, platillos turcos, redoblantes, tamboras de fierro, madera y metal, tarolas, timbales y triángulos. Finalmente ofrecían accesorios como cuerdas, metrónomos y papel rayado. La empresa advierte que podía poner a disposición de sus clientes aquellos instrumentos que no estuvieran disponibles en el catálogo.

En otra sección contenida en la segunda parte, aparece una explicación detallada de algunos de los instrumentos; incluye su historia, las cualidades tecnológicas destacadas, la digitación y el modo de interpretación, el diapasón y los beneficios de su incorporación a un ensamble instrumental. También se dedicó una sección a la descripción de instrumentos que contaban con el sistema equitónico, una innovación patentada por Gautrot aíné que consistía en que, a partir de una doble columna de aire y por la acción de un juego de pistones, se podían tocar instantáneamente un tono y su cuarta más baja con igual precisión. A continuación aparece una lista de los tipos de instrumentos que se ponían a la venta, un espacio en blanco en el que debía anotarse el costo correspondiente a cada artículo, así como imágenes de los más representativos y un íncipit para mostrar su afinación.

A propósito de los precios, los primeros catálogos comerciales se denominaban *courant* o *preis-courant* (corriente o precio corriente), términos que hoy parecerían arcaicos y ajenos al propósito de las publicaciones, pero éstos se referían a que mostraban una lista de los productos con sus costos. Las páginas se

imprimían en función de los cambios de moneda o de los cambiantes precios en el mercado. Sin embargo, los espacios en donde aparece el precio de cada mercancía podían aparecer en blanco para llenarse a mano, y así los comerciantes podrían introducir los costos que les convenían.<sup>514</sup> Además, las listas descriptivas con los costos aparecían en una sección aparte de las imágenes, para que los fabricantes pudieran actualizar la información sin imprimir todo el catálogo. Tal es el caso de la publicación del Repertorio mexicano; las imágenes aparecen primero y después las listas de mercancía con una columna vacía que les permitiría imprimir el catálogo sin valores fijos.

No obstante, las similitudes entre la publicación de Gautrot y la de A. Wagner y Levien, el segundo modificó el contenido teniendo en mente las necesidades de sus clientes mexicanos. Por ejemplo, incorporó instrumentos que en el catálogo de la fábrica francesa no se habían publicado, como los cada vez más populares saxhorns de pistones<sup>515</sup>; hizo una descripción puntual de los tipos de ensambles que podían conformarse con estos instrumentos; incluyó el diapasón de un conjunto instrumental para orquesta para atraer al público lector a la adquisición de una amplia gama de artefactos musicales que incluyera la mayor cantidad de las voces y tonalidades, así como timbres característicos.

Resulta interesante que algunas de las ilustraciones de los instrumentos musicales y accesorios que se ofrecían son exactamente iguales a las que Gautrot ainé et Cie. publicó en 1867. Posiblemente, los impresores del catálogo francés hicieron llegar a A. Wagner y Levien los modelos de los artículos existentes para incluirlos en su ejemplar, así como otros que no se encuentran en la publicación de la fábrica de Chateau-Thierry<sup>516</sup>, ya que fueron construidos más adelante o todavía no se habían ganado el gusto del público y no eran una opción de venta. A

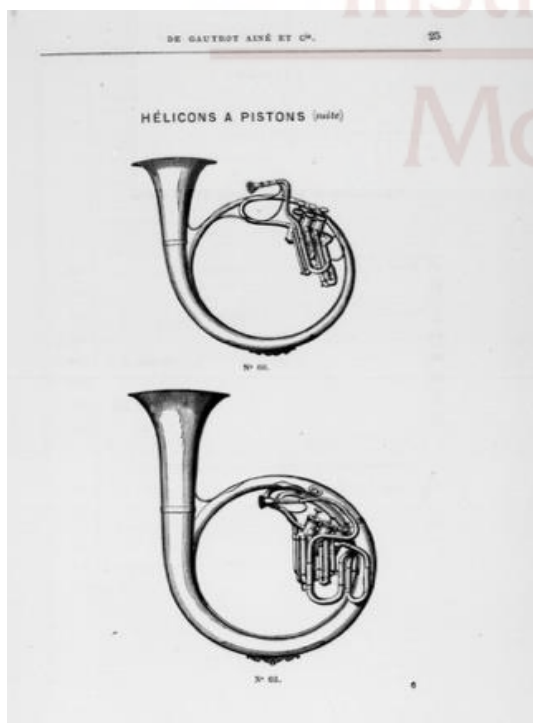
---

<sup>514</sup> Weller *et al.*, *Historische Kataloge vogtländischer Musikinstrumenten – Hesteller und Händler, Markneukirchen*, Markneukirchen, 2015, pp. 13-15.

<sup>515</sup> Esto se debió quizá a que cuando se publicó el catálogo de Gautrot ainé et Cie., la fábrica se encontraba en pugnas constantes con Antoine Joseph Sax (e incluso el estado francés) debido a que tanto Gautrot como Sax reclamaban las patentes de invención de diversos instrumentos de viento de metal, como la familia del saxhorn. Finalmente, Sax resultó favorecido, aunque más adelante Gautrot pudo producir y vender los modelos patentados por el inventor belga.

<sup>516</sup> La ilustración del “Saxofón Gautrot Marquet reformado” presenta una leyenda en la parte inferior que enuncia el nombre “E. Salle”, quien pudo haber sido el dibujante.

continuación se muestran algunos ejemplos (imágenes 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36 y 37):





Imágenes 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36 y 37. Instrumentos musicales ilustrados en los catálogos de "Gautrot ainé et Cie." y de "A. Wagner & Levien". En Gautrot ainé et Cie., *Catalogue des instruments de musique de la manufacture générale de Gautrot ainé & Cie à Paris, Rue Turenne 80, Paris, 1867*, p. 5, 25, 75 y 183; A. Wagner y Levien, *Primer gran catálogo de A. Wagner y Levien: Segunda Parte*, México, 1885, p. 1, 5, 14 y 16.



La función del catálogo, además de dar a conocer los productos y sus costos, también era informar a los lectores acerca de la pertinencia de los productos en el mundo musical. Por ejemplo, contiene un *Manual de Instrumentación* en el que se explican “los usos y atributos” de “cada instrumento”, información basada en descripciones y referencias de la época. El catálogo indica que aquel manual había sido escrito por un “modesto profesor” para “facilitar los estudios superiores a los que se dedican al divino arte”. Quizá, el manual fue una herramienta para conocer el significado y uso de los instrumentos para un público ajeno a ello, sobre todo porque se trataban de inventos recién incorporados a la cultura musical de la época.

En relación con lo anterior, el catálogo de Gautrot ainé et Cie estaba dirigido, concretamente, a los directores de colegios, a los superiores de seminarios, a jefes de instituciones, a directores de fábricas y a todos los interesados en la organización de la música civil, pero también a músicos aficionados y profesionales. Probablemente, el Repertorio mexicano consideró que sus lectores formarían parte de los mismos círculos musicales y académicos.

Wagner y Levien procuraron enaltecer su mercancía y vender al lector la idea de que en ninguna parte encontraría algo igual. Con frecuencia hicieron referencia a que los instrumentos provenían de los mejores fabricantes, aunque no mencionan que la publicación se basó en el catálogo publicado por Gautrot casi veinte años antes. También describen que la información y los productos del catálogo tendrían un gran alcance, especialmente en las zonas rurales, donde este tipo de objetos e información era de difícil acceso.

El estudio del catálogo de A. Wagner y Levien es primordial para conocer los productos que vendía, pero también para saber qué tipo de mercancía estuvo disponible para interpretar la música de aquel tiempo. Además, los instrumentos que ofrecían demuestran los logros técnicos que había alcanzado la fábrica instrumental y la posibilidad de conformar una gran variedad de ensambles acorde con un mundo que esperaba escuchar nuevos timbres y conjuntos más versátiles.

En la presentación del catálogo, los repertoristas hacen énfasis en que gracias a la mejora de los caminos y a la aparición del ferrocarril, las mercancías llegaban hasta tres veces más rápido que en el pasado próximo, cuando

comenzaron el negocio. Aquella aseveración no era solamente comercial y poco tenía que ver con un interés del Repertorio por señalar un logro propio; el mundo cambió cuando las vías férreas comenzaron a conectar las regiones, las naciones y las ciudades y los pueblos. La idea del tiempo o de la dimensión del mundo se amplió de tal forma que hubo incluso una nueva sensación de libertad en la que el intercambio de ideas y prácticas ocurrió a una velocidad no vista hasta este tiempo.

En relación con el mercado musical, la posibilidad de importar y exportar impresos o la capacidad de las casas fabricantes para llevar mercancía a zonas lejanas se convirtió en una realidad cotidiana. Como demuestra el catálogo, México tuvo acceso a los instrumentos más populares creados en las fábricas de mayor alcance de la época. Finalmente, a manera de sumario, en el anexo número 8 se presenta una tabla comparativa del contenido de los catálogos de la fábrica Gautrot ainé et Cie. y del Repertorio A. Wagner y Levien, en la que se hizo un listado de los contenidos para conocer sus diferencias y similitudes, y facilitar el análisis de la influencia de la fábrica francesa en el mercado instrumental mundial, en este caso, a través del establecimiento mexicano (ver Anexo 8).

### III.2.3 A. Wagner & Levien Sucesores y su confluencia con la vida musical del siglo XX

El Repertorio de música comenzó el nuevo siglo como el más importante del país. Para entonces no había un negocio que se equiparara con su alcance y trascendencia. Además, los empresarios a su cargo identificaron cuáles eran las ciudades principales de consumo de música e instrumentos musicales y abrieron sucursales en Puebla, Guadalajara, Monterrey, Saltillo, San Luis Potosí, Oaxaca y Veracruz. También contaban con intermediarios en otros lugares de la República que les dieron acceso a comunidades remotas (ver Capítulo V).

En 1895, *The Music Trade Review* publicó un artículo para lectores hispanos en el que dedica una sección al Repertorio A. Wagner y Levien por ser uno de los tres más importantes de México, junto con Nagel Sucesores y E. Heuer & Cia., de quien se hablará más adelante. El texto describe las características del

establecimiento ubicado en la calle de Zuleta, así como los instrumentos musicales que comerciaban, y anuncia la próxima apertura de la tienda que se localizaría en la calle de San Francisco núm. 35, como se mencionó anteriormente.<sup>517</sup> Además contaban con “bodegas y talleres en la colonia San Rafael.”<sup>518</sup>

Entre las marcas de instrumentos que se mencionan destacan los pianos de Steinway, Mason y Hamlin, James y Holstrom, Brambach, Bechstein, Schiedmayer, Ronish, Forster, Rosenkranz, Kaps, Rachals. Irmeler, E. F. Walcker y Cia., así como la de los órganos Schiedmayer y la del orquestrión de M. Welte e hijo, de Alemania y Nueva York, así como los órganos Aeolian, que habían tenido una buena aceptación en México. Finalmente, se menciona un tipo de instrumento que no se había anunciado hasta ahora: el autoarpa y que presumiblemente había gozado de la aceptación del público de los países hispanoamericanos.

En los albores del siglo xx, México tuvo una participación destacada en la Exposición Universal de París (1900) y en el ámbito musical no fue la excepción. De acuerdo con el reporte oficial, editado por Sebastián B. de Mier —Ministro Plenipotenciario de México en Gran Bretaña y Comisionado General de la Exposición—, los representantes mostraron sus mejores trabajos y lograron colocar al país como uno de los de mayor interés.<sup>519</sup> Divididos en “Grupos” y “Clases” conforme a los temas que se expusieron, los participantes fueron evaluados por jueces de distintas naciones que les otorgaron reconocimientos por la originalidad, la calidad y la representatividad de sus creaciones. El premio más importante era la medalla de oro, pero también se entregaron menciones honoríficas, medallas de plata y de bronce.

Dentro del Grupo 3, *Instrumentos y procedimientos de las letras, las ciencias y las artes*, hubo dos Clases en las que participaron los Repertorios de música: la 13, denominada *Librería, Ediciones musicales y Encuadernación*, y la 17, llamada *Instrumentos de Música*. En la primera se congregaron 187 exponentes, entre los

---

<sup>517</sup> “El Comercio de Música”, Nuestra Sección Española, *The Music Trade Review*, Nueva York, vol. xx, núm. 16, 20 de abril de 1895, p. 32.

<sup>518</sup> “La Casa Wagner. Impulsora del Arte Musical”, *La Ilustración Popular*, 26 de febrero de 1911, pp. 14-15.

<sup>519</sup> Mier, *México en la Exposición Universal Internacional de París*, 1900, pp. 38-39.



que se encontraban “las principales casas editoras de obras científicas, literarias y musicales de toda la República, entre ellas las de Neve Clemente Antonio, Nagel sucesor [sic.], Wagner y Levien y muchos de nuestros más conocidos literatos, poetas, músicos, estadistas y hombres de ciencia [...]”.<sup>520</sup> La segunda sólo se conformó de 7 participantes.

El reporte del comisionado se inclina por describir de manera pormenorizada la Clase 13, pero de la 17 hay poca información. Sin embargo, dentro de este contingente se reportó que A. Wagner & Levien obtuvo una medalla de oro por un piano al que nombraron “piano zapoteca” (

imágenes 41 y 42),<sup>521</sup> lo cual consolidó su renombre en el ámbito de la construcción, pero también en el artístico. Además, otros cuatro representantes mexicanos recibieron menciones honoríficas por sus instrumentos —aunque no se especifican cuáles—: G. Miguel Argüello (San Cristóbal), Reyes Cornejo (Ciudad de México), Braulio García (Mascota), Antonio Hermosa (Ciudad de México).

Después de esto, y al cumplir recientemente cincuenta años con el Repertorio de Música, Agustín Wagner falleció en noviembre de 1901 en Hamburgo, su ciudad natal (mismo año en el que H. Nagel Sucs. traspasó sus productos a Wagner y Levien Sucs.).<sup>522</sup> Pero poco tiempo antes, y casi como un homenaje, el diario *El Imparcial* dedicó varias páginas a la historia de A. Wagner & Levien para resaltar la preeminencia de su empresa en el ámbito musical de México (imágenes 39 a 44). Ahí se narran los orígenes de los fundadores, se destaca el trabajo pionero de la empresa y se subraya la importancia que había alcanzado debido, fundamentalmente, al “talento y esfuerzo” de sus responsables.<sup>523</sup> Asimismo se mencionan algunas de las fábricas de pianos que podían encontrarse en el Repertorio, como Collard y Collard, Érard, J.J. Wagner; Steinway & Sons, C. Bechstein, Shiedmayer, Ronisch, Rosenkranz, Steinweg [sic.] y Mason & Hamlin.<sup>524</sup>

---

<sup>520</sup> *Ídem*.

<sup>521</sup> Cfr. Mier, *México en la Exposición Universal Internacional de París, 1900*, pp. 38-39 y *Liste de Récompenses. Exposition Universelle de 1900 à Paris*, Imprimerie Nationale, 1901, p. 209.

<sup>522</sup> “Don Agustín Wagner”, *La Patria*, 21 de noviembre de 1901, p. 3.

<sup>523</sup> “Un lapso de oro (1851-1901)”, *Almanaque de “El Imparcial”*, 1901, pp. 259-265.

<sup>524</sup> *Ídem*.



La cantidad de publicidad sobre este Repertorio es excepcionalmente cuantiosa. La mayoría de los diarios de la época, los almanaques y directorios comerciales, las revistas musicales más importantes, numerosos métodos instrumentales, entre otras publicaciones, contenían anuncios de la empresa y recordaban al público que ofrecían los mejores productos y las músicas de moda que se escuchaban en todo el mundo. Es decir que la empresa se volcó con insistencia a la publicidad, más que cualquier otra de su tiempo, se dedicara o no al comercio musical.



Imagen 38. “Gran fábrica de Pianos de A. Wagner & Levien”. “El Comercio de Música”, Nuestra Sección Española, *The Music Trade Review*, vol. XX, núm. 16, 20 de abril de 1895, p. 32.



Imágenes 39 y 40. “Gran Repertorio de Música A. Wagner & Levien” en la 2ª de San Francisco (ca. 1901) y sala de exhibiciones (1901). *Almanaque de El Imparcial*, p. 259 y 262.



Imágenes 41 y 42. “Piano zapoteca” construido por Wagner & Levien Sucs. para la Exposición Universal de 1900. *Almanaque de El Imparcial*, pp. 260 y 261.



Imágenes 43 y 44. Interior de los talleres de la fábrica de pianos de Wagner & Levien Sucs. en la calle de Zuleta (1901). *Almanaque de El Imparcial*, pp. 262-264.

A partir de entonces, Wagner & Levien Sucs. se abocó a publicitar continuamente la venta de pianos Blüthner, los cuales eran de buena calidad y con un costo más accesible que, por ejemplo, Stainway & Sons. Los anuncios sobre estos instrumentos fueron comunes en varios periódicos de la época y demuestran, de una manera afable para un público amplio, las bondades de tener un piano de aquella marca.<sup>525</sup>

La empresa creció de tal manera que en la primera década del siglo xx el edificio colonial de la calle de Zuleta se demolió para construir uno nuevo que concentró todas las dependencias y productos: los impresos musicales, los instrumentos y accesorios, un salón de demostraciones y una sala de conciertos. Este nuevo establecimiento fue inaugurado pocos meses después del inicio del movimiento revolucionario de 1910 y del término del gobierno del General Díaz. Constaba de tres pisos y parece haber sido uno de los más elegantes de la Ciudad

<sup>525</sup> *La Opinión*, 17 de septiembre 1907, p. 3.

de México. Esto implica que el descontento por las consecuencias del porfiriato y las movilizaciones sociales en todo el país no detuvieron a los empresarios para seguir con el Repertorio de música; por el contrario, alcanzaron en este momento el punto más alto de su trayectoria.

El Repertorio de Zuleta tenía tres lujosos pisos a los que se accedía por dos elegantes elevadores (imagen 38). En la planta baja, a manera de antesala, se exhibían instrumentos de latón y de madera de distintos tipos, así como algunos accesorios para los mismos; también se mostraba una selección de Maestrófonos (una popular marca de fonógrafos) para quienes comenzaban a interesarse en la música grabada, y un surtido de discos con las músicas de moda. Asimismo, se mostraba un “magnífico surtido de música impresa de todas clases”, de las editoriales Peters y Litolff y Wagner y Levien, así como métodos instrumentales, obras didácticas y otras novedades musicales de Europa y Estados Unidos.<sup>526</sup>

El primer piso ostentaba una lujosa muestra de pianos de cola, “desde el gran Modelo de concierto de Steinway & Sons, hasta el pequeño mignon de Shiedmayer”; pianos de las fábricas Steinway y Bechstein, Blüthner (con el afamado sistema Aliquot), Ronisch, Shiedmayer, Steinweg, Nachf, Feurich y Wolfframm. Al fondo, y ocupando la mitad del edificio, estaba el “Gran Salón de Conciertos”, ornamentado de blanco y oro. En el lado izquierdo del salón, se había colocado “un espléndido órgano tubular de E.F. Walcker y Cía., de Ludwigsburg, fabricado expresamente para esta sala”, que constaba de dos manuales y un pedalier con veintidós registros, alimentado por un ventilador de alta presión que funcionaba por medio de motor eléctrico. De frente al órganos encontraba un piano de gran cola de concierto, de Steinway & Sons.<sup>527</sup>

El segundo piso mostraba instrumentos automáticos, como un piano-reproductor Welte Mignog, que ejecutaba la obras de “los grandes maestros”; pianos-pianolas de la célebre fábrica Aeolian Co., de Nueva York, de Steinway & Sons, Steck, Wheelock, Stuyvesant, entre otros, así como un órgano tubular llamado “Misticon” que funcionaba por electricidad y que producía música por medio

---

<sup>526</sup> “La Casa Wagner. Impulsora del Arte Musical”, *La Ilustración Popular*, 26 de febrero de 1911, pp. 14-15.

<sup>527</sup> *Ídem*.



de rollos perforados. En el mismo espacio se exhibía toda clase de pianos verticales, “para todos los gustos y todas las fortunas”, también fabricados por Steinway, Bechstein, Blüthner, Thuermer, Ronisch, Shiedmayer, Steinweg, Nachf, Rosenkranz, entre otros. Finalmente, en el tercero y último piso se exhibían armonios de todas clases y en él se encontraban las bodegas y oficinas del Repertorio.<sup>528</sup>

Fue así que el Repertorio más grande, aventurado y exitoso de la historia de México hasta el momento comenzó una nueva etapa de expansión, exhibiendo los objetos más emblemáticos del mundo musical, y mostrando los últimos avances tecnológicos de una industria que pronto se pondría en pausa a nivel internacional a razón del comienzo de la Gran Guerra (1914). La incorporación de reproductores eléctricos, de instrumentos de las marcas más prestigiadas, de artefactos musicales mecánicos o de discos grabados auguraban a A. Wagner y Levien un futuro próspero, integrado con las exigencias de su tiempo (ver Anexo 6).

Para este momento, el establecimiento a cargo de Otto Wagner se había ramificado con sucursales en las ciudades más importantes del norte al sur del país en términos políticos, económicos y poblacionales, como Guadalajara, Monterrey, Puebla, Saltillo y Veracruz. Contaban con agentes locales que distribuían su mercancía a los lugares más alejados, pero también comenzaban a competir con otras tiendas que poco a poco ganaban un lugar en la industria musical, como se analizará en el siguiente capítulo. La investigación de estas casas y su impacto queda pendiente para futuros interesados en el comercio musical del país.

---

<sup>528</sup> *Ídem.*



## CAPÍTULO IV. REPERTORIOS, TALLERES Y ESTABLECIMIENTOS DE INSTRUMENTOS MUSICALES DURANTE EL PORFIRIATO

Hacia 1870, la Ciudad de México seguía siendo muy parecida a la de su pasado colonial. Los edificios más altos eran la catedral, los conventos, las iglesias y las parroquias. El sonido de sus campanas era del dominio de todos, pues anunciaban las celebraciones religiosas y recordaban el comienzo o fin de las jornadas. Las calles principales se alumbraban con lámparas de aceite, resina, petróleo o gas encendidas por los serenos y la tierra apisonada era el suelo de las pocas, pero concurridas avenidas. Comúnmente, las personas transitaban a pie, en carros tirados por animales de carga o a caballo y el acontecer diario transcurría mientras el sol alumbraba. Durante la noche, la luna inspiraba supersticiones sobre el devenir y daba paso a una vida que velaba lo prohibido, lo clandestino y lo infausto.<sup>529</sup>

La vida citadina no era igual para todos. La mayor parte de los habitantes no sabía leer o escribir; dependían de los oficios que habían aprendido por generaciones o de prestar servicios a quienes vivían en la capital. Las casonas de herencia colonial estaban ocupadas por personas del poder político, militar o económico, mientras la mayoría habitaba en vecindades de varios cuartos, en moradas de adobe y los más pobres en chozas. La creciente burguesía usaba sombreros de copa y listones de colores, ropa teñida hecha a la medida de seda, algodón y lino, pero gran parte de la gente vestía de manta y capotas tejidas de paja.

En esta capital desigual, habitada por cerca de doscientas mil personas,<sup>530</sup> la población urbana se concentraba alrededor de la Plaza Mayor y sus periferias, con límites geográficos atravesados por el refinamiento, la pobreza y la insalubridad. Un

---

<sup>529</sup> En la zona céntrica existían “35 edificios públicos, 7 hospitales, 5 mercados, 8 panteones, 100 iglesias, 3, 266 casas particulares, 2 345 de vecindad, 21 hoteles, 35 mesones, 6 teatros, 19 jardines, y 168 entre corrales deshabitados y plazas de toros y gallos”. Además, había “245 manzanas, 330 calles y 130 callejones”. También existían “8 cuarteles mayores y 32 menores”. En Cosío, *Historia Moderna de México*, tomo, III, p. 100. Para 1892, la ciudad tenía “554 manzanas, 950 calles, 15 plazas, 66 plazuelas y el gran parque central de la Alameda”. El espacio mantenía la división de ocho cuarteles mayores, pero ante el aumento de población, cuatro se ubicaron al norte y cuatro al sur; los primeros llevaban los números nones y los segundos los pares. En García, *Geografía e historia del Distrito Federal*, 1993 (Edición Facsimilar de la de 1894) p. 22.

<sup>530</sup> Romero y Jáuregui, “México 1821-1867. Población y crecimiento económico”, 2003, p. 48.



buen número de personas se trasladaba a los cuadros centrales de la ciudad para trabajar y después regresaban a su morada en zonas aledañas como San Juan Tenochtitlán, La Merced, Salto del Agua, Candelaria de los Patos y otros barrios inseguros e insalubres. En aquel tiempo todavía abundaban los canales, el sistema de drenaje era insuficiente y las enfermedades infecciosas amenazaban la tranquilidad de los pobladores por largas temporadas. A pesar de todo, la Ciudad de México ofrecía lo que ningún otro lugar en el país. Aquí se brindaba una gran variedad de servicios importantes para la vida cotidiana, y se podía comprar, vender o reparar mercancía de todo tipo, a cualquier costo, conforme a las posibilidades económicas y necesidades de cada persona.

Las costumbres coloniales habían legado a los mil ochocientos una importante diversidad de fábricas artesanales, talleres, tiendas, puestos y cajones que se localizaban en los cuadrantes mayores, que dan cuenta de la intensa actividad productiva y comercial que daba abasto a los ciudadanos y a los visitantes, pero la mercancía derivada también se exportaba al territorio nacional o más allá de sus fronteras. Las ramas productivas integraban la industria textil, el trabajo con madera, con cuero y con metales (preciosos o no), así como la fabricación de objetos de cera o de cerámica; también abundaban las panaderías, las barberías y peluquerías, las zapaterías, las relojerías, las imprentas, entre varios más.<sup>531</sup> Como se mencionó en el Capítulo II, también existieron talleres de construcción de instrumentos de cuerda, viento o percusión, e incluso de órganos tubulares que abastecían a los capitalinos y seguramente a otras localidades.

En general, las relaciones entre productores y consumidores eran directas e incluso personales. Paulatinamente, ante la llegada de inversionistas extranjeros a la capital durante el primer tercio del siglo XIX, las dinámicas de consumo — vinculadas con la fabricación y la demanda— empezaron a cambiar, sobre todo para la clase media y alta que anhelaba mercancía de moda de otros territorios, principalmente europeos. En esta compleja realidad citadina, la música no dejó de practicarse. En los espacios privados y públicos, civiles y religiosos se escuchaban tonadas y ritmos tradicionales mientras se adoptaban nuevos estilos que se tocaban

---

<sup>531</sup> Pérez, *Los hijos del trabajo. Los artesanos de la Ciudad de México, 1780-1853*, 2005, p. 162.



con instrumentos musicales extranjeros. Poco a poco, la incorporación de estas prácticas innovadoras fue símbolo del deseo de un presente moderno y de un futuro civilizador en el que cada comunidad encontró un significado propio. Tocar músicas con ciertos instrumentos implicaba conectarse con un mundo de prácticas e ideas progresistas, que finalmente, para algunos, daban forma al orden social.

La coexistencia de constructores locales de instrumentos con nuevos agentes de mercancías provenientes de ultramar fue consistente en la capital mexicana. Por ejemplo, la guitarra séptima gozó de una gran popularidad<sup>532</sup>, pero también los pianos y su repertorio. En los recintos religiosos se practicaban músicas con los tradicionales órganos o a través de conjuntos conformados por voces, instrumentos de cuerda y de viento-madera, pero poco a poco las cofradías promovieron la incorporación de nuevos instrumentos de viento-metal en el México rural. Incluso, las nacientes bandas de música que se originaron en algunas comunidades desde segunda la mitad del XIX emplearon instrumentos extranjeros que contribuyeron a la diseminación de estilos que se escuchaban en otras partes del mundo.

Es un hecho que, en el transcurso del siglo XIX y a nivel internacional, ciertas maneras de entender y practicar la música fueron resultado del cosmopolitismo y del intercambio de ideas a mayor velocidad. Así como el mundo —en especial las ciudades— estuvo interesado en nuevas mercancías de diversa índole, también lo estuvo en las que ofrecía el ámbito de la música, el cual no fue ajeno a las nuevas formas de producción que caracterizaron a la decimonovena centuria. Los materiales y las tecnologías empleadas por los fabricantes de instrumentos musicales fueron resultado de una insistente curiosidad (y una constante competencia entre inventores) que derivó en el perfeccionamiento de sonidos, mecanismos y formas de ejecución. Los valores sociales y culturales de cada región se legitimaban y transmitían, también, a través de aquellos avances científico-instrumentales, y se vincularon de manera indisoluble con las ideas de progreso, civilización, educación, belleza, orden, secularidad o religiosidad.

---

<sup>532</sup> Ramírez, *La Guitarra séptima mexicana. El instrumento representativo olvidado de México*, 2020.



Aquellos valores llegaron al plano político en el gobierno del General José de la Cruz Porfirio Díaz Mori (1830-1915), un astuto militar que ascendió a la presidencia de México en la década del setenta. Su largo mandato (1876-1910)<sup>533</sup> se caracterizó por un gran desarrollo económico y por el empuje que dio al país para insertarlo en el 'concierto de naciones', aunque las permanentes crisis sociales que tuvieron lugar en el mismo periodo dieron paso a uno de los quiebres más representativos del país a inicios de la segunda década del siglo xx: la Revolución Mexicana.

Con Porfirio Díaz en la presidencia, la Ciudad de México seguía siendo el centro político, social y administrativo del territorio nacional, pero el objetivo sería convertirla en un símbolo de poder y aculturación cuya representatividad sobrepasara su pasado próximo. Su proyecto iba acorde con lo que las sociedades y las economías a nivel mundial comenzaron a moldearse a través de modelos capitalistas que determinaron el curso del país.<sup>534</sup> En este sentido, el desarrollo propuesto por el mandatario ambicionaba ser tan 'radiante y civilizado' como el de ciertas ciudades europeas, especialmente la capital francesa. Las inversiones serían uno de los mecanismos consistentes para tal propósito, y con las que Díaz pretendía conseguir la integración política, tecnológica y cultural.

En este contexto, se fomentaron las diversiones 'cultas', como el teatro, la música o los deportes; se restringieron las actividades que se consideraban atrasadas, sanguinarias o que despertaban los bajos instintos, como las peleas de gallos o las corridas de toros; se trataron de prohibir las que tuvieran relación con vicios que alejaran a la gente del trabajo y que fomentaran el ocio nocivo, como el consumo de pulque o las apuestas; se crearon espacios concretos para que la creciente clase burguesa y la alta gozara de los cada vez más afamados conciertos, de la ópera, de las puestas en escena de moda en Europa (especialmente en

---

<sup>533</sup> Este periodo contempla el gobierno de Manuel González (1880-1884).

<sup>534</sup> Cardoso *et. al*, *La clase obrera en la historia de México: de la dictadura porfirista a los tiempos libertarios*, 1982, p. 24.



Francia) y se destinó una gran parte del presupuesto al fortalecimiento del ejército, incluidas sus bandas de música.<sup>535</sup>

El 'Porfiriato' puso fin a varias décadas de estancamiento económico. En lo que concierne a la Ciudad de México se establecieron nuevos límites, pues se modificó la traza urbana ante el considerable crecimiento de la población, favoreciendo que la clase acomodada pudiera ocupar el centro y el poniente de la capital. Se construyó la red hidráulica y se dio prioridad a la higienización. Eventualmente se introdujo la electricidad al espacio público<sup>536</sup> y se asfaltaron las principales avenidas para permitir la circulación de nuevos medios de transporte, como los tranvías y los automóviles. La desecación de las zonas pantanosas acrecentó el área construible, lo cual fue de la mano con la oferta de un nuevo mercado inmobiliario que enriqueció a los grandes inversionistas.<sup>537</sup>

Uno de los avances tecnológicos con mayor impacto en el periodo porfiriano fue la construcción de largas vías férreas que conectaron zonas antes incomunicadas al interior del país, —en especial a las capitales más importantes— y a los puertos de embarque hacia Europa y Estados Unidos.<sup>538</sup> A partir de la década del ochenta, el ferrocarril engendró “un enorme ciclo de transferencia tecnológica entre economías de distinto nivel de desarrollo”, que conllevó “la difusión de maquinaria [...], la integración de recursos financieros, capital humano y formas empresariales”.<sup>539</sup> Lo anterior concierne por completo al comercio musical, pues

---

<sup>535</sup> García, “El público del teatro y el cine durante el porfiriato en la ciudad de México”, 2013, 96 p.; Ruiz, “Música y banda militar de música desde la Gran Década Nacional hasta el fin del Porfiriato”, en *Cuicuilco*, Instituto Nacional de Antropología e Historia vol. 23, núm. 66, 2016 pp. 95-105; Ruiz, “Historia de las bandas militares de música en México: 1767-1920”, 2002, 352 p.

<sup>536</sup> La electricidad representó todos los anhelos porfirianos: el urbanismo, la modernización y el progreso a través de la ciencia y la tecnología, por lo que en la década de 1880 se introdujo a las principales avenidas de la capital. En 1889 se alumbró el Teatro Principal y el Teatro Arbeu, mientras que en 1893 se electrificó el Teatro Nacional. Hasta 1899 se iluminó el primer cuadro de la Ciudad de México, así como las avenidas principales y las nuevas colonias de la clase alta. Briseño, *Candil de la calle, oscuridad de su casa. La iluminación en la Ciudad de México durante el Porfiriato*, México, 2008.

<sup>537</sup> Gruzinski, *La Ciudad de México: una historia*, 2004, pp. 66-77; Aguirre et al., *Los espacios públicos de la ciudad. Siglos XVIII y XIX*, 2002, pp. 289-299.

<sup>538</sup> Para 1885, México ya contaba con 5,852 kilómetros de vías férreas y cerca de 19,280 para 1910. Speckman, “El Porfiriato”, 2009, p. 210; Cárdenas, “Una interpretación macroeconómica del siglo XIX en México”, 1995, p. 245.

<sup>539</sup> Kuntz, *Empresa extranjera y mercado interno. El Ferrocarril Central Mexicano, 1880-1907*, 1995, p. 17.



como se ha visto, el éxito de los establecimientos que ofrecieron productos provenientes del extranjero en la capital mexicana se dio gracias a la posibilidad de importar la mercancía de manera constante y eficiente.

Como se ha demostrado, algunos círculos de élite se habían anticipado a este contexto al crear sólidas redes trasatlánticas conformadas por personas originarias, principalmente, de los estados alemanes y Francia, así como de mexicanos involucrados en la política, en el sistema financiero, de transporte y de comunicaciones; los casos expuestos acerca de los Repertorios 'H. Nagel y Cía.' y 'A. Wagner y Levien' son ejemplo de lo anterior. Pero durante el Porfiriato, la competencia entre aquellos y nuevos establecimientos creció y se fortaleció como consecuencia del desarrollo mundial que resultó, en buena parte, de las conexiones ferroviarias y la mejora en la comunicación entre continentes. Asimismo, la presencia de instrumentos musicales provenientes de los Estados Unidos fue más frecuente a diferencia del pasado próximo, en el que los europeos dominaron los escaparates y los espacios de las minorías acaudaladas.

En consecuencia, hacia las últimas dos décadas del siglo XIX, el mercado estadounidense fue el competidor más fuerte de las fábricas instrumentales europeas en México, pues la mejora en las redes de comunicación con el país vecino implicó que transportar mercancía desde aquella frontera fuera más viable. La importación de instrumentos musicales provenientes de Alemania, Francia, y en menor medida la Gran Bretaña implicaba una inversión mayor, tanto por el valor que les daba su prestigio como por los costos de traslado. Sin embargo, la oferta y la calidad de los instrumentos creció rápidamente durante el porfiriato, aunque algunos productos seguían siendo inaccesibles para la mayoría de la población — especialmente los pianos—.

En Estados Unidos, desde la década de 1860, ya era posible enviar pianos por ferrocarril dentro de este país debido a que era más seguro, barato y rápido que transportarlos por carreteras en mal estado. Antes de aquella década, los pianos y otros muebles pesados solían enviarse en barcos de cabotaje o por canales, pero finalmente se entregaban en vagones desde el puerto o la estación de tren hasta el distribuidor o el cliente. Hasta donde se conoce, ningún fabricante de pianos tenía

su propio barco o vagones de tren; todos dependían de empresas comerciales de mudanzas para el transporte de larga distancia. Sin embargo, dentro de una ciudad, los pianos se trasladaban de la fábrica a la sala de exposición local y al cliente en vagones, ya fueran propiedad de la empresa o alquilados.<sup>540</sup> Los instrumentos musicales de gran volumen que llegaron a México desde Estados Unidos antes de 1880, como los teclados, se transportaban por los escasos caminos transitables, pero fueron pocos en comparación con los europeos, pues como se ha mencionado, las conexiones principales de los agentes y sus preferencias comerciales estaban vinculadas con los estados alemanes y Francia.

Los instrumentos musicales que llegaron a la capital de la República en la época porfiriana pudieron haberse contabilizado en lo que el Ferrocarril Central Mexicano denominó como “miscelánea” por la gran variedad de bienes que incluía; no existió un rubro que incluyera a estos objetos en específico. La composición de aquel grupo varió considerablemente desde la década del ochenta,<sup>541</sup> pero desafortunadamente la carga no muestra información sobre posibles artefactos musicales importados. Sin embargo, los productos registrados reflejan el auge del consumo de las clases medias en las ciudades, sobre todo a través de mercancía asociada con el vestido y el calzado, aceites y velas, alimentos, vidrio, cerámica, alfarería, entre otros.<sup>542</sup> Específicamente, la capital mexicana aportaba el 21% de toda la carga interna de productos manufacturados, mientras que en conjunto, las estaciones de Guadalajara, San Luis Potosí y Chihuahua contribuían con un 25%.<sup>543</sup> Es decir que, además de haber sido el centro de concentración demográfico del país, la Ciudad de México fue la epítome del consumo y de la distribución de productos.<sup>544</sup>

En este sentido, toma relevancia observar al consumo como una categoría de análisis para este periodo y en relación con el comercio instrumental, pues a medida que México se integraba al sistema económico mundial y desarrollaba un mercado

---

<sup>540</sup> Entrevista personal con el investigador Laurence Libin, 10 de junio de 2023.

<sup>541</sup> Kuntz, *Empresa extranjera y mercado interno. El Ferrocarril Central Mexicano, 1880-1907*, 1995, p. 234.

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>543</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>544</sup> *Ídem.*





interior, la llegada de bienes e influencias de otros territorios, especialmente europeos y estadounidenses, moldearon incuestionablemente las conductas de sus habitantes. En general, el arte, la moda, la comida, la arquitectura, las actividades de ocio, así como todo lo vinculado con la tecnología y ‘el bienestar’ impregnaron a la sociedad mexicana en distintos niveles, sobre todo a la urbana.

Es cierto que la adopción de influencias extranjeras no fue propia del porfiriato; la sociedad se ha modelado continuamente a través de la historia conforme a patrones de consumo que no reconocen fronteras, sin embargo, la cultura material de otros lugares se hizo presente como nunca en esta época. Esto no significó que la sociedad quisiera ser francesa, inglesa, alemana o estadounidense, sino creer en el ideal que representaban esas naciones, es decir, enfrentarse a lo que significaba ser moderno. El consumo, la identidad y la idea de modernidad —siempre vinculadas con la idea de nación— se entretajeron a medida que el proceso de modernización transformaba al país.<sup>545</sup> Enfáticamente, ser porfiriano conllevaba ser consumidor.

Un nuevo lenguaje asociado al consumo, incluyendo por supuesto el musical, colmó la prensa, los anuncios y las conversaciones. Aunque la economía fue su detonante, la política lo consolidó, especialmente bajo los objetivos de progreso porfirianos. Continuamente se trataba de complacer los gustos, las necesidades y demandas de los nuevos consumidores,<sup>546</sup> en especial después de una larga etapa de inestabilidad crónica, un bandidaje desenfrenado, carreteras en mal estado y reglamentos caprichosos que no lograron atraer la inversión. Por lo tanto, la ascensión de Porfirio Díaz aceleró este giro capitalista comercial.<sup>547</sup>

Al mismo tiempo, los migrantes rurales y los menos favorecidos con este gran plan porfirista experimentaron pobreza, vivieron en condiciones precarias y antihigiénicas, sufrieron abusos y fueron continuamente asediados por el sistema judicial. Pero, por otra parte, la clase trabajadora urbana daba paso a una cultura popular floreciente que comenzaba a construirse sobre patrones particulares de consumo según sus gustos y posibilidades. Además, con el empuje de la segunda

---

<sup>545</sup> Bunker, *Creating Mexican Consumer Culture in the Age of Porfirio Díaz*, 2014, pp. 4-6.

<sup>546</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 6.



revolución industrial a nivel internacional, se impulsó la baja de precios de una serie de bienes populares, como cigarrillos, cerveza y ciertos textiles.<sup>548</sup> El Puerto de Veracruz, Mérida, Tampico y otros lugares fronterizos se transformaron para facilitar el comercio, y se desarrolló una extensa red de telégrafos cuyo kilometraje aumentó de seiscientos kilómetros al comienzo del Porfiriato a más de diecinueve mil en 1910.<sup>549</sup>

Aunque desde el mandato de Benito Juárez (1856) se expidieron distintos documentos regulatorios del comercio exterior<sup>550</sup>, la situación política y económica no pudo sustentar estas normas. Sin embargo, durante el Porfiriato, el desarrollo económico y la relativa estabilidad política permitieron un mayor intercambio comercial. Uno de los intentos más representativos para regular el comercio y la mercancía que interesa a esta investigación fue la “Ordenanza General de Aduanas Marítimas y Fronterizas” de 1885,<sup>551</sup> la cual estableció que los Estados Unidos Mexicanos tendrían “abiertos sus puertos de altura y sus aduanas fronterizas al comercio de todas las naciones del mundo y al de sus posesiones conocidas”, y que se levantarían “todas las prohibiciones existentes a la importación de bienes, sean los que fueren con excepción de los materiales de guerra cuya importación sí podrá ser prohibida por el Ejecutivo y regulada por la Secretaría de Guerra”.<sup>552</sup>

---

<sup>548</sup> *Ídem*.

<sup>549</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>550</sup> Estas regulaciones tuvieron la intención de establecer derechos uniformes sobre las mercancías extranjeras, autorizar su tránsito dentro del territorio nacional, simplificar en lo posible las operaciones aduanales en beneficio de las importaciones, adoptar el sistema métrico decimal (conforme a la ley de 1857), así como conceder todas las franquicias posibles al comercio exterior para facilitar la exportación de productos nacionales y abrir las costas al comercio de exportación. Óscar Cruz Barney, *El Comercio Exterior de México, 1821-1928. Sistemas arancelarios y disposiciones aduanales*, México, p. 143.

<sup>551</sup> “Decreto del Gobierno. Arancel de Aduanas Marítimas y Fronterizas”, en Dublán, *Legislación Mexicana ó colección completa de las disposiciones legislativas expedidas desde la independencia de la República*, México, Imprenta del Comercio, 1882, tomo XII, núm. 6985. En Cruz, *El Comercio Exterior de México, 1821-1928. Sistemas arancelarios y disposiciones aduanales*, 2005, p. 119.

<sup>552</sup> Esta Ordenanza tuvo varios cambios hasta finalizar el siglo y finalmente se derogó en la segunda década del siglo XX, pero resulta representativo para analizar que México tuvo la disposición de abrir sus fronteras para crear nuevas relaciones que impulsaran su crecimiento y su visibilidad ante el mundo. El documento refiere productos de gran circulación como “algodones, lino y cáñamo, lana, seda, seda con mezcla de otras materias, sustancias alimenticias, piedras, tierra, cristal y porcelana, metales y sus manufacturas, mercería; máquinas y aparatos, carrocería, armas, pólvora y municiones, madera y sus manufacturas, papel, cartón y sus aplicaciones, peletería, drogas medicinales y productos químicos, y objetos diversos”. Aunque no señala objetos relacionados con el comercio musical, estos pudieron haber sido contemplados en las manufacturas o en objetos

En la década del ochenta y ante la necesidad imperante de estabilizar la economía nacional y de controlar el tráfico de mercancías dentro y fuera del país, el Estado definió costes para los efectos extranjeros importados por las aduanas. Antes de esta época, la inseguridad, la falta de consensos, la inestabilidad política, entre otros, no habían permitido regular la circulación de mercancía, por lo que fue necesario monitorear cantidades, costos y vías de tránsito. Con relación a las normas de comercio, en específico de instrumentos musicales, se estableció una “Tarifa general de los derechos que deben pagar las mercancías extranjeras que se importen por las aduanas de los Estados Unidos Mexicanos”; dentro de los artículos descritos, los “instrumentos de música de todas clases y materias”, como “contrabajos; fagotes, figles, flautas, máquinas armadas para pianos, música impresa, oboes, organillos, pianos de todas clases, pistones, violas, violines”, entre otros, debían pagar 382 [¿pesos?], mientras que las “cuerdas para instrumentos”, 25 [¿pesos?].<sup>553</sup> Aunque el documento no especifica la unidad de la cantidad, es una prueba de que ya existía una regulación para el tráfico de instrumentos, cuerdas, accesorios, entre otros y que también era un comercio que pagaba impuestos. Asimismo, la *Semana Mercantil* publicaba en 1887 las “Novísimas tarifas y clasificación de efectos que se transportan de Liverpool a la ciudad de México vía New Orleans y El paso por Ferrocarril Central. En los “efectos de primera clase” destacaban entre diversa mercancía los “violines y cajas de violines”<sup>554</sup>; en los de segunda, “instrumentos de música”, “tambores” y “pianos”.<sup>555</sup>

---

diversos. Cruz, *El Comercio Exterior de México, 1821-1928. Sistemas arancelarios y disposiciones aduanales*, México, 2005, pp. 131-132.

<sup>553</sup> “Tarifa general de los derechos que deben pagar las mercancías extranjeras que se importen por las aduanas de los Estados Unidos Mexicanos”, *Semana Mercantil*; 4 de mayo, 18 de mayo, 8 de junio, 15 de junio; 29 de junio, 6 de julio, 13 de julio, 20 de julio y 10 de agosto de 1885.

<sup>554</sup> Dentro de este grupo también estaban los álbumes, alfombras, abarrotes, artefactos para fotografía, artículos de boticas, armas de fuego, artículos dorados y plateados, bronce, botones, broches, canastas, calzado, cepillos, carruajes, candelabros, chocolate, canela, cacao, cortinas, cuchillería, cristalería fina, cuero, cera, colchas, ferretería, jabones, libros, lonas, relojes, sombreros, paraguas y sombrillas. *La Semana Mercantil*, 17 de noviembre de 1887, p. 307.

<sup>555</sup> Además, se menciona el azogue, abanicos, casimires, cuadros, concha de carey, instrumentos dentales, de matemáticas, de filosofía, de cirugía, de óptica, marfil, ornamentos para iglesia, obras de arte, sedas, tambores, termómetros, terciopelo, tabaco. *La Semana Mercantil*, 17 de noviembre de 1887. *Ídem*.



En la década del noventa, con el motivo de crear una reforma constitucional para la abolición de alcabalas en toda la República (pero ciertamente para recaudar los recursos de otras maneras), el gobierno de Porfirio Díaz expidió la “Ley de Contribuciones Directas para el Distrito Federal”, en el que, conforme al “Derecho de patente y contribuciones especiales”, causarían “derecho por cuota mensual los giros mercantiles, establecimientos industriales y talleres de artes y oficios”.<sup>556</sup> Este marco regulatorio consideró que los comercios vinculados con la música y el entretenimiento debían pagar determinados montos conforme a su tamaño e ingresos, aunque no se sabe cuáles pudieron haber sido los parámetros para definir lo que a cada cual correspondía. En todo caso, en la relación que describe los tipos de negocios aparecen varios relacionados total o parcialmente al ámbito musical-instrumental.

Por ejemplo, las “agencias teatrales o para espectáculos públicos”, pagarían de 12 a 2 pesos; los “almacenes de efectos de ferretería, mercería, quincallería, muebles y objetos de fantasía sin talleres para fabricar”, de 400 a 75 pesos; los “almacenes de abarrotes nacionales y extranjeros”, de 300 a 40 pesos; las “fábricas y expendios de pianos, órganos y armónicos”, de 120 a 6 pesos; las “fábricas y expendios de otros instrumentos musicales que fueran los anteriores”, de 25 a 1 pesos; los “repertorios o expendios de libros y papeles de música”, de 50 a 5 pesos, y los “talleres de afinadores o reparadores de pianos y otros instrumentos musicales”, de 12 a 1 pesos. Asimismo, cuando un local tuviera uno o más de estos giros comerciales, pagarían la cuota correspondiente a la tarifa de mayor importancia para el negocio.<sup>557</sup>

A partir de lo anterior, se observan los diversos tipos de comercios dedicados a la construcción, reparación, venta y distribución de instrumentos musicales en la Ciudad de México durante el Porfiriato, así como el uso del término “Repertorio” para referir a un establecimiento vinculado con la venta de insumos musicales, lo cual indica que esta “particularidad mexicana”<sup>558</sup> estaba tan consolidada que incluso

---

<sup>556</sup> Dublán y Esteva (Comp.), *Legislación Mexicana o colección completa de las Disposiciones Legislativas expedidas desde la Independencia de la República*, 1896, pp.137-142.

<sup>557</sup> Artículo 61 de la “Ley de Contribuciones Directas para el Distrito Federal”. *Ídem*.

<sup>558</sup> Como indica Luisa del Rosario Aguilar Ruz en las referidas investigaciones.



se empleó en la Ley. De esto, se asume que Repertorios como H. Nagel Sucesores o A. Wagner y Levien, que se dedicaban a casi todos los ramos descritos, debieron pagar el costo mensual más alto por sus negocios, pues vendían boletos para espectáculos públicos, ofrecían cualquier tipo de instrumento musical y contaban espacios para su construcción, reparación y afinación.

En este contexto de nuevas oportunidades de crecimiento comercial, y bajo el anhelo porfirista de fortalecer a la nación con base en los modelos de las capitales más importantes de Europa, nacieron y se consolidaron negocios musicales en la Ciudad de México que convivieron con los ya reconocidos Repertorios de música de Nagel, Wagner y Levien. El origen, desarrollo y trascendencia de estos establecimientos, así como su influencia en el ámbito musical mexicano fue particular, pero tuvieron en común haber formado parte de una comunidad urbana de élite que les abrió las puertas para vender productos extranjeros y difundir las músicas de su tiempo.

Los instrumentos musicales de las fábricas más afamadas colmaron las vitrinas de tradicionales y nuevas tiendas de música; las plazas públicas, los espacios privados, los colegios, conservatorios y academias de las principales ciudades del país dialogaban con músicos y vendedores para tocar el repertorio de moda con los mejores artefactos. Hacia finales del XIX, los instrumentos que los principales Repertorios ofrecían competirían dentro de poco, aunque de manera todavía incipiente, con los afamados fonógrafos y gramófonos de Thomas Alva Edison, los cuales prometían revolucionar, primero, el sistema de comunicaciones, y después el mundo musical. La competencia entre casas de música, almacenes y talleres creció a medida que México, y en particular su ciudad capital, estabilizaba su economía a grandes costos sociales y políticos. Por una puerta salía el siglo de la independencia y por otra entraba el cinematógrafo.

#### IV.1 Carlota Botte. Compositora, instrumentista y promotora del “clave-arpa”

Carlota Botte merece un espacio en la historia de la música de México tanto por su talento como compositora y pianista, como por su capacidad para adaptarse a una

sociedad desconocida en la que se ganó un lugar de prestigio, hasta la fecha poco estudiado. La compositora forjó importantes relaciones por medio de sus conciertos, por introducirse a la enseñanza musical de la sociedad burguesa capitalina y por formar su propio establecimiento para la escucha y la práctica de la música de moda en Europa. Como un distintivo especial, Carlota emprendió en la venta de algunos instrumentos musicales considerando que, quizá, podrían tener un lugar entre aquellos que gustaban de los objetos de lujo. También, logró hacerse visible dentro de la comunidad citadina gracias a su ahínco para ser anunciada en la prensa, especialmente como intérprete y vendedora de un curioso instrumento musical llamado “clave-arpa”. Aquí se presenta una parte de su historia.

Carlota Botte y Urruela nació en Bruselas, Bélgica, presumiblemente en 1861. Fue la segunda hija de María de Jesús Josefa Buenaventura Urruela Anguiano (Guatemala; 1827–1890) y de Frederic François Joseph Botte (Bélgica; 1828-?)<sup>559</sup>. María pertenecía a una familia de renombre originaria de Guatemala, y quizá ella y Joseph Botte hayan decidido establecerse en Bélgica una vez casados. Posiblemente Carlota vivió un tiempo en Guatemala durante su infancia, pero pasó la adolescencia en Europa.

La pianista belga comenzó sus estudios de solfeo y piano con su madre, aunque a pesar de su inclinación por aquel instrumento no pudo profundizar en su práctica debido a que su familia viajaba constantemente. Después de haber vivido en varias ciudades, los Botte se establecieron en Milán para que Carlota ingresara al Conservatorio de Música. Ahí fue admitida como alumna en la clase del pianista “Tumagalli”<sup>560</sup>; después estudió composición con Bassini y Ponchieli<sup>561</sup> en donde se distinguió por una “notable aptitud para el contrapunto y la fuga”.<sup>562</sup>

---

<sup>559</sup> El primogénito del matrimonio Botte fue José Federico Carlos Botte Buenaventura, quien nació en 1859 en la comunidad de Anderlecht (Bruselas, Bélgica), pero fue registrado en Guatemala. Hasta el momento, este certificado de nacimiento es el único documento encontrado sobre los familiares próximos de Carlota. “Guatemala Registro Civil, 1868-2008,” Guatemala > Nacimientos 1913 > página 93 de 728; Archivo General de Centro América, Ciudad de Guatemala. Digitalizado en noviembre de 2020 por el sitio *Family Search*.

<sup>560</sup> Posiblemente la reseña se refiera a Adolfo Fumagalli (1828-1856), quien aparece como pianista del Conservatorio de Música de Milán alrededor de 1850.

<sup>561</sup> De Bassini no se ha encontrado información, pero Amilcare Ponchieli (1834-1886) tuvo la cátedra de composición en el Conservatorio de Música de Milán durante los años en los que Carlota estudió en aquella ciudad.

<sup>562</sup> “Nuestros Grabados. Carlota Botte”, *El Tiempo Ilustrado*, 10 de abril de 1892, p. 4.



Para entonces, Carlota había escrito varias obras: un cuarteto para instrumentos de cuerda; un *Sanctus* y un *Benedictus* para coro y orquesta; *kiries* “a cuatro partes reales” y dos fugas para piano; una Gavota para orquesta y varias piezas para piano. De regreso a Bruselas se dedicó a estudiar órgano en el Conservatorio de Música, y después de algunos años obtuvo un primer premio de órgano y canto llano.<sup>563</sup>

Carlota viajó de Bruselas a México en 1886 acompañada de su madre cuando tenía poco más de veinte años, debido a que María Buenaventura no gozaba de buena salud.<sup>564</sup> Posiblemente, su padre había fallecido para entonces y ambas buscaban nuevos horizontes para establecerse en un lugar de habla hispana que asegurara el confort de ambas y la continuidad de los estudios de Carlota; quizá también para que la compositora encontrara un trabajo que les permitiera subsistir.

Es posible que, dada la bonanza de la que gozaba la Ciudad de México en el ámbito musical, y al ser Carlota una joven mujer europea con una educación destacada haya sido viable que encontrara un lugar como intérprete entre el contexto que comenzaba a formarse por nuevos personajes, nuevas instituciones educativas y nuevas propuestas de entretenimiento. A propósito, considero que Calota Botte formó parte de una nueva generación de músicos que empezaron a consolidarse como figuras públicas en los años ochenta de aquel siglo.

Una de las primeras noticias que dan cuenta de la pianista en México informaba al público sobre un “nuevo Instituto Musical” en el número 10 de la calle de Cinco de Mayo (en la Ciudad de México), cuyo programa sería reformado por varias razones; entre ellas, el pianista y compositor Ricardo Castro “ya no impartiría las clases que se le habían asignado” y en su lugar participarían otros músicos. Por ejemplo, la clase de piano de cuarto año de la “Sección de Señoritas”, estaría a cargo de Botte, “distinguida pianista y compositora belga, recientemente llegada de Bruselas, en cuyo Conservatorio y en el de Milán cursó sus estudios musicales”. De acuerdo con la reseña, era una ejecutante de gran talento que aseguraría que las señoritas que se “ejercitaran bajo su dirección”, adquirirían “un estilo puro, correcto

---

<sup>563</sup> *Ídem*.

<sup>564</sup> *La Patria Ilustrada*, 31 de enero de 1887, p. 2.



mecanismo e irreprochable interpretación de las obras clásicas de los grandes maestros”.<sup>565</sup>

La cátedra del primer año de la misma sección estaría a cargo de la “Sra. Alberta de Zapera, notable profesora educada en el Conservatorio de Madrid” — quien de acuerdo con la nota también contaba con las credenciales para brindar la clase—; Felipe Villanueva estaría en la sección de varones en el cuarto año, mientras que Fernando Fierro estaría al frente del segundo. Finalmente, para composición práctica y segundo año se contaría con Gustavo E. Campa y Juan Hernández Acevedo.<sup>566</sup> Esto indica que, desde su llegada a la Ciudad de México, Carlota tuvo una relación muy cercana con otros compositores jóvenes que más adelante gozarían de un gran renombre más allá de las fronteras nacionales.

Asimismo, es posible que la pianista se haya relacionado con la élite de la capital mexicana en eventos sociales y cuando ofreció conciertos privados. Por ejemplo, la cronista “Titania” dedicó varias notas a Carlota Botte con la posible intención de darle mayor visibilidad ante la opinión pública. En una de las primeras reseñas publicadas sobre Botte, la cronista escribió sobre la vida y cualidades de la mujer-compositora:

Tuvimos el gusto de encontrarnos últimamente en una *soirée* musical con la Señorita Carlota Botte que acaba de llegar de Europa y nos quedamos admirados oyéndola ejecutar en el piano un Wals de Chopin y el 2º Scherzo del mismo compositor. Es una pianista inmejorable que se distingue por su notable pulsación, limpia ejecución y correcto y elegante fraseo. Ha hecho sus estudios en los conservatorios de Bruselas y de Milán y uno de sus maestros ha sido Ponchielli, el compositor de Gioconda que profesaba mucha amistad y estimación hacia su discípula. La Srita. Carlota Botte viene á México acompañada por su señora madre y tiene la intención de establecerse en nuestra ciudad. Estas dos damas son muy ilustradas y de una rara distinción; hablan todos los idiomas perfectamente y sus finos modales denotan que pertenecen á una de las mejores familias de Bélgica. Damos á la inspirada pianista y compositora belga la más cordial bienvenida y felicitamos á los Directores del nuevo Instituto Musical por tan valiosa adquisición.<sup>567</sup>

En esta nota también se dio a conocer que Carlota Botte y su madre habían cambiado su domicilio a la calle de la Alcaicería número 22, la cual se ubicaba en

---

<sup>565</sup> *El Diario del Hogar*, 23 de diciembre de 1886, p. 1 y 2.

<sup>566</sup> *Idem*.

<sup>567</sup> “Ecos de la semana”, *El Diario del Hogar*, 20 de octubre de 1887, p. 2.





una zona residencial para las personas de élite. Hacia el norte, aquella calle era la continuación de La Palma; se encontraba al oeste de un cuadrante formado por la calle Cinco de Mayo (al sur), Empedradillo (al este) y Tacuba (al norte), a un costado de la Catedral Metropolitana.

En *La Patria Ilustrada* se narran sus cualidades como ejecutante —como su “precisión, claridad, pulsación y sobriedad en el empleo del pedal”—. También se relata que se inclinaba por interpretar obras de Johann Sebastian Bach, especialmente las fugas, y de Frédéric Chopin.<sup>568</sup> Cabe señalar que, en aquel momento, estos compositores se encontraban en boga en las principales capitales europeas. Posiblemente Carlota estaba interesada en tocar este nuevo repertorio para la sociedad mexicana, lo cual debió haberle dado un lugar especial entre los que gustaban de escuchar lo que se interpretaba en el viejo continente.

En este sentido, la pianista envió al periódico *El Nacional* una circular anunciando que, con el fin de que en México se conociera “la música clásica y el modo de interpretarla”, abriría junto con sus alumnos más adelantados un abono para sesiones musicales que tendrían lugar “cada quince días y cuyo precio será de \$3 el abono de cuatro sesiones”; las veladas se llevarían a cabo en la casa de Botte, en el callejón de Santa Clara —continuación de la calle de Tacuba hacia el poniente—. <sup>569</sup> Es decir que para finales de los años ochenta, Carlota y su madre habían cambiado de domicilio. También, es posible que los alumnos referidos hayan formado parte del mencionado instituto musical cuando la pianista participó ahí como profesora, o que hayan tomado clases en su hogar, como sucedía con frecuencia entre los maestros instrumentistas.

En la misma semana, se dio a conocer que el Casino Alemán había celebrado un homenaje a la memoria de “Su Majestad Federico III”, organizado por la colonia alemana residente en México (y de la que Agustín Wagner y Enrique Nagel formaron parte), en el que se reunieron el propio General Porfirio Díaz y personas renombradas de la sociedad de la época, principalmente miembros de la colonia inglesa, la americana y la alemana. De acuerdo con *El Nacional*, Carlota Botte tocó

---

<sup>568</sup> *La Patria Ilustrada*, 31 de enero de 1887, p. 2.

<sup>569</sup> *El Nacional*, 28 de junio de 1888, p. 1.



el órgano del Casino en el concierto de la ceremonia, y también participaron la orquesta del Conservatorio y un Orfeón de procedencia desconocida.<sup>570</sup>

María Buenaventura, madre de Carlota, falleció el 18 de febrero de 1890 a los 63 años y los oficios se celebraron en el cementerio francés de La Piedad.<sup>571</sup> Sin embargo, la compositora y pianista continuó su prolífica vida como concertista, maestra y *socialité*, ya que pasaron sólo algunos meses para que la prensa volviera a dar noticias de ella. Por ejemplo, a propósito de la celebración del sexto aniversario de La Prensa Asociada de México, *El Diario del Hogar* dio a conocer que en la noche del 16 de junio de 1890 se organizó una “velada artístico-literaria” en la que participaron los pianistas Ricardo Castro, Elena Dueñas, Isabel Zaldívar, Carmen Ramery, Julio Ituarte y Carlota Botte.<sup>572</sup>

En aquella reunión, se da cuenta por primera vez de un instrumento que Carlota usaría y comercializaría en años posteriores en la Ciudad de México llamado “clave-arpa” (imágenes 45 a 47). La pianista usó aquel instrumento en un dueto con Ituarte en el que interpretaron “Carmen” de John Thomas<sup>573</sup>, originalmente compuesto para arpa y piano; Botte tocó el clave-arpa e Ituarte el piano. También, Botte interpretó “La Dance de Fées” de Parish Alvars<sup>574</sup> con el mismo instrumento, pero ahora como solista.

La clave-arpa tenía un cuerpo cuya forma era similar a la de un gran piano erguido, con un teclado que sobresalía al frente, como en los pianos verticales. Las teclas movían pequeños ganchos de piel que pulsaban cuerdas metálicas hiladas

---

<sup>570</sup> *El Nacional*, 28 de junio de 1888, p. 2.

<sup>571</sup> *Le Trait d'Union*, 20 de febrero de 1890, p. 2.

<sup>572</sup> *El Diario del Hogar*, 15 de junio de 1890, p. 3.

<sup>573</sup> Compositor galés (1826-1913) que se consideró un virtuoso del arpa. Fue miembro honorario de la *Royal Academy of Music* y arpista de la Reina Victoria. Compuso un concierto para arpa, sinfonías, oberturas, cuartetos, óperas y canciones, además de variaciones galesas para arpa. Su música, gozaba de gran popularidad en Europa cuando Carlota Botte ofreció aquel dueto con Ituarte. Thomas, John (1826-1913), musician. *Dictionary of Welsh Biography*, 1959, <<https://biography.wales/article/s-THOM-JOH-1826>>. [Consulta: 31 de octubre de 2022].

<sup>574</sup> Elias Parish Alvars, también conocido como Eli Alvars (1808-1849) fue un arpista inglés considerado como uno de los artistas románticos más populares en Inglaterra. Dio a conocer su música dando conciertos en Europa continental y se considera que fue un músico itinerante hasta su muerte. Compuso varios conciertos y variaciones, aunque fue reconocido por sus novedosas técnicas para interpretar el arpa, <<https://parishalvars.com/>>, [Consulta: 21 de septiembre de 2022].

con seda y se utilizaban cuatro pedales para modificar los sonidos.<sup>575</sup> Tal como sucede en las arpas, las cuerdas no estaban situadas dentro del cuerpo, sino expuestas. De acuerdo con la descripción que Georg Kinsky hizo de este instrumento para el catálogo del Museo de Instrumentos Musicales de Colonia (Alemania), fue un intento de sustituir la costosa arpa de pedales por un artefacto de teclado con un sonido similar, pues la técnica de aquella era conocida por ser “bastante difícil e ingrata”.<sup>576</sup>



Imágenes 45, 46 y 47. “Clave-arpa de 6 octavas (F-f4) fabricada por Johann Christian Dietz en la segunda mitad del siglo XIX, en París (Francia)”. *Philharmonie de Paris*, núm. de inv. E.973.1.1. Fotografía de Claude Germain.<sup>577</sup>

<sup>575</sup> Aparentemente, el clave-arpa contaba con un mecanismo que podía hacer vibrar las cuerdas de tal manera que podía imitar los sonidos del fagot y del flageolet; ambos son instrumentos de viento-madera.

<sup>576</sup> Kinsky fue curador de la colección de instrumentos musicales del Museo de Historia de Colonia (Alemania), ca. 1910, en donde se conservaba un clave-arpa. Todos los instrumentos del catálogo fueron fotografiados y descritos por el curador. Kinsky, Georg, y Band, Erster (Ed.) *Katalog des Musikhistorischen Museums Von Wilhelm Heyer in Cöln*, Cöln, Deutschland, 1910, pp. 205-206.

<sup>577</sup> De acuerdo con los registros del museo, esta arpa mide 2,22 mts. de alto.

Este instrumento fue creado por un hábil mecánico llamado Johann Christian Dietz (1778-ca. 1845)<sup>578</sup>, quien en 1814 obtuvo la patente de invención durante los 10 años que vivió en París.<sup>579</sup> En 1819 dejó la capital francesa para instalarse en Bruselas y dedicarse a otros inventos mecánicos, pero su hijo, Jean Chrétien Dietz mantuvo la tienda parisina y continuó con la venta de instrumentos de teclado y otros inventos con los que tuvo un gran éxito, sobre todo en las décadas de 1830 y 1840.<sup>580</sup> De acuerdo con las reseñas, la facilidad con la que se podía tocar la clave-arpa habría hecho que tuviera más popularidad, pero como se ha visto a través de la historia, todo lo que no profesa ser de uso habitual en la música es recibido con indiferencia, sea cual sea el mérito del invento, y así es como una multitud de instrumentos ingeniosos han sido olvidados.

No es claro cómo Carlota conoció este artefacto y por qué se interesó en tocarlo, pero posiblemente fue durante su estancia en Bruselas mientras estudiaba en el Conservatorio de Música, pues Johann Christian Dietz se había establecido ahí en esa época. También es posible que la pianista haya considerado que la clave-arpa podía venderse en México debido a la popularidad del arpa y del piano, especialmente en la educación de las jóvenes intérpretes, y que fuera una opción que podía sustituir aquellos instrumentos por tener un costo menor.

Carlota hizo una audición con la clave-arpa en la que invitó a la prensa y tuvo una crítica satisfactoria. En la crónica de *El Tiempo Ilustrado*, se describe el artefacto y algunas de sus cualidades sonoras destacadas:

---

<sup>578</sup> De origen vienés, la familia Dietz se instaló en la ciudad de Darmstadt, en la comunidad alemana, donde nació Johann Christian. Más adelante, los Dietz se fueron a Emmerich (en la frontera francoalemana, a las orillas del río Rin), pero en 1813 tuvieron que mudarse a París ante el llamado del conde de Montalivet, ministro de Napoleón, para que Dietz desarrollara medios mecánicos para cavar canales. Véase “La famille Dietz, trois generations d’inventeurs, et de fabricants de pianos. Créateur de la clavi-harp”, en *Archives, Musique, Facteurs, Marchands, Lutiers*, <<https://rp-archivesmusiquefacteurs.blogspot.com/2019/04/la-famille-dietz-trois-generations.html>>, [Consulta: 20 de octubre de 2022].

<sup>579</sup> También creó varios instrumentos experimentales como el melodión, pequeño piano cuadrado inventado cerca de 1805. Su longitud era de unos cuatro pies, y su altura y anchura de dos pies. Los sonidos eran parecidos a los de la armónica, pero más fuertes; se producían por el roce de varillas metálicas y podían variar en intensidad por la presión de los dedos sobre las teclas. El melodión se escuchó en 1806 durante los viajes de Dietz por Westfalia y Holanda. Véase: *The world of the piano forte. Belgique/Dietz/ Biographie*; en <[https://www.lieeverbeeck.eu/Dietz\\_Biographie.htm](https://www.lieeverbeeck.eu/Dietz_Biographie.htm)>, [Consulta: 20 de septiembre de 2022].

<sup>580</sup> *The world of the piano forte. Belgique/Dietz/ Biographie*; en <[https://www.lieeverbeeck.eu/Dietz\\_Biographie.htm](https://www.lieeverbeeck.eu/Dietz_Biographie.htm)>. [Consulta: el 20 de septiembre de 2022].

Más tarde tuvimos ocasión de ver el Clave-Arpa, instrumento que tiene una elegante figura, compuesto de una esbelta columna de orden corintio, sobre cuyo dorado capitel descansa el diapasón, hasta unirse en el extremo contrario con la base de ambas partes que tiene la forma de un piano vertical. Las cuerdas, vestidas de seda color de oro, están colocadas verticalmente, pasando por el interior del instrumento, donde hay un mecanismo ingenioso que está puesto en contacto igual al de los pianos. Tiene en el mismo lugar de estos dos pedales, uno para los fuertes y otro para los pianos. Todo el instrumento está perfectamente acabado y se nota el buen gusto de una estética refinada. La Srita. Botte, después de hacer una explicación científica de él, deslizó con maestría sus dedos por el marfil y el ébano de que está construido el teclado; en ese momento brotaron de aquellas doradas cuerdas las dulcísimas y sentidas notas.<sup>581</sup>

Por lo que describe la nota, esta clave-arpa era similar a la que todavía se conserva en la *Philharmonie de Paris*. Además, la reseña señala que Botte usó otro instrumento del que no se había hablado hasta este momento pero que presentaba las siguientes características:

Después nos llamó la atención respecto de un piano que posee, demasiado curioso y que nosotros no habíamos visto. Este piano tiene la forma vertical y se diferencia de los otros por ser un poco voluminoso. Tiene un teclado y un pedal de órgano, o sean dos teclados, proporcionando el segundo en sus dimensiones para éstos y en el mismo orden del teclado superior. En el frente del piano está colocada una banquita sumamente ligera y el largo correspondiente al ancho del instrumento. Este es el asiento necesario para pulsarlo, pues los movimientos que hace el pianista con los pies exigen ir de uno a otro lado. La Srita. Botte puso en el atril dos piezas, una del género serio y otra de ejecución, ambas con cuatro renglones, dos para las manos y dos para los pies. Comenzó a dar los primeros acordes con una maestría asombrosa y oímos la hermosa combinación, como si fuesen dos o tres pianos los que sonaran simultáneamente. Grande sorpresa nos causó la primera pieza hábilmente ejecutada pero la que nos reveló todo el talento, todo el genio de la Señorita Botte, fue la segunda pieza, en que, de una manera vertiginosa, ejecutaba con los pies las fusas y semifusas con una maestría y una precisión admirables. Terminó la pieza y tuvimos el gusto de felicitarla a nombre de México, nuestra querida patria.<sup>582</sup>

Por lo que indica el *Directorio Profesional, Industrial y Comercial de la Ciudad de México*, publicado también en 1892, Carlota no sólo se interesó en dar a conocer las cualidades tímbricas del instrumento, sino en comercializarlo. En un anuncio del *Directorio* [...] se dio a conocer como la “Única Agencia para la República del Clave Arpa Dietz, premiado con medalla en la Exposición de París, 1889. Música impresa.

---

<sup>581</sup> “Nuestros Grabados. Carlota Botte”, *El Tiempo Ilustrado*, 10 de abril de 1892, p. 4.

<sup>582</sup> “Nuestros Grabados. Carlota Botte”, *El Tiempo Ilustrado*, 10 de abril de 1892, p. 4

Se reciben comisiones. Precios moderados”.<sup>583</sup> Esto indica que además de vender el instrumento, también ofrecía música para tocarlo. El establecimiento se encontraba en el entresuelo del número 2 de la Avenida Juárez, aunque no se especifica si era una tienda o quizá era también su domicilio (ver Plano 2).

Como se ha mencionado en otros apartados, los directorios, guías descriptivas y almanaques fueron un medio efectivo para que cualquier comerciante que pagara un espacio para ser anunciado pudiera darse a conocer a todo el público lector. No se trataba de prensa especializada en música, sino que admitía a cualquier persona que prestara un servicio o que deseara anunciar su negocio. En el caso de Carlota, llama la atención que empleó un grabado para ilustrar este nuevo objeto, ya que se trataba de algo único y valía la pena mostrarlo.

En los años sucesivos no aparece más información sobre el instrumento, pero sí sobre la obra de la pianista, quien cada vez ganaba más espacio en la élite de la capital mexicana. Por ejemplo, a inicios del siglo XX, Carlota continuó anunciándose como una “solista de piano y órgano, graduada en los Conservatorios de Música de Milán y Bruselas, así como maestra de piano, órgano y composición”. Para entonces su domicilio se encontraba en la Calle San José el Real Núm. 22.<sup>584</sup> También había escrito una “jota para piano” titulada “¡Viva Covadonga!” que podía encontrarse en “El Libro Mercantil” que se vendía en la Librería de Murguía y en la Librería Católica de Borrell (Escalerillas núm.14).<sup>585</sup>

Como se mencionó en el capítulo sobre A. Wagner y Levien, México tuvo una importante participación en la Exposición Universal de 1900, en la que se hicieron presentes varios comerciantes de música e instrumentos. Algunos fueron premiados con diferentes reconocimientos por sus impresiones musicales, composiciones, instrumentos, entre otros, y su presencia en la capital francesa tuvo un gran impacto político y social en el periodo de gobierno de Porfirio Díaz. Por esto, el presidente otorgó los premios a la delegación mexicana en una ceremonia que tuvo lugar en el Teatro Arbeu, el domingo 4 de octubre de 1903.

---

<sup>583</sup> *Directorio Profesional, Industrial y Comercial de la Ciudad de México*, 1892, p. 301

<sup>584</sup> “Anuncios”, *El Correo Español*, 29 de agosto de 1902, p. 2.

<sup>585</sup> *Ídem*



En el tercer Grupo, denominado “Instrumentos y procesos generales utilizados en las Ciencias de las Letras y las Artes” se encontraba la clase 13: Libros de Música, Ediciones, Encuadernaciones, Publicaciones Periódicas y Publicidad. Dentro de este se formó el “colectivo de autores musicales”, que recibió una medalla de bronce, y entre los que conformaban el grupo se encontraba Carlota Botte, Gustavo E. Campa, Roberto Fernández Marin, Vicente Mañas, Nagel Sucesores, L.D.J. Rosell y Wagner y Levien.<sup>586</sup> Carlota fue la única mujer de la delegación.

Su fecunda carrera como compositora, pianista, organista y profesora continuó. Se tiene noticia de que los días 23 y 24 de septiembre de 1909, Adela Verne, “eminente pianista de fama internacional”, ofreció dos conciertos en el Teatro Arbeu. En el segundo día, Verne tocaría el preludio y fuga *Polo Norte* compuesto por Carlota Botte y dedicado a Verne (que sería ejecutado por primera vez), así como un *Andante Maestoso*, un *Canon a l’octave* y una *Fuga tonale a tre voci*, todas compuestas por la misma Botte.<sup>587</sup>

Hasta el momento no se conoce cuándo murió o si tuvo descendencia, pero este apartado inédito sobre Carlota Botte demuestra que fue una mujer cuya vida y trayectoria cobran especial importancia por haberse aventurado a integrarse en un círculo musical dominado por el género masculino. Prueba de ello fue lanzarse a la venta de un instrumento desconocido hasta ese momento, y por ser la única mujer —hasta ahora estudiada— en esta actividad. El instrumento que ella comercializó no tuvo una demanda peculiar y tal vez no tuvo un público interesado en ejecutarlo, pero es interesante que a pesar de eso tuvo el ánimo y la visión de participar en una época experimental en donde había productos, como éste, que tuvieron un lugar, con la apuesta por la posibilidad de que funcionara.

---

<sup>586</sup> En la clase 17: Instrumentos musicales, recibieron medalla de oro Wagner y Levien, con mención honorífica, así como Reyes Cornejo, Antonio Hermosa, entre otros. “The Paris Awards”, *The Mexican Herald*, 23 de septiembre de 1903, p.5.

<sup>587</sup> *El Tiempo*, 19 de septiembre de 1909, p.2; *El Correo Español*, 23 de septiembre de 1909, p. 2.

#### IV.2 Otto y Arzoz. El Repertorio de música que inauguró el siglo xx

El 27 de abril de 1897, Pantaleón Arzoz y Berthold Otto enviaron una circular a Fernando Luis J. de Elizalde —director del periódico *El Correo Español*— para hacerle saber que, ante el notario Sr. Lic. D. Agustín Pérez de Lara, en la Ciudad de México, habían constituido una sociedad mercantil bajo el nombre de “Otto y Arzoz”, que se dedicaría a “la venta de repertorio de música, instrumentos de todas clases y [a la] fabricación de pianos, órganos y armónicos” (ver Anexo 3). Los asociados señalaron que contaban con “fábricas propias de Alemania” y que tenían “la representación exclusiva de las principales casas de Europa y Estados Unidos”.<sup>588</sup> La sociedad se ubicaría en las calles de Coliseo Viejo 17 y Vergara 12, apartado número 14 (ver Plano 2 e imagen 48).

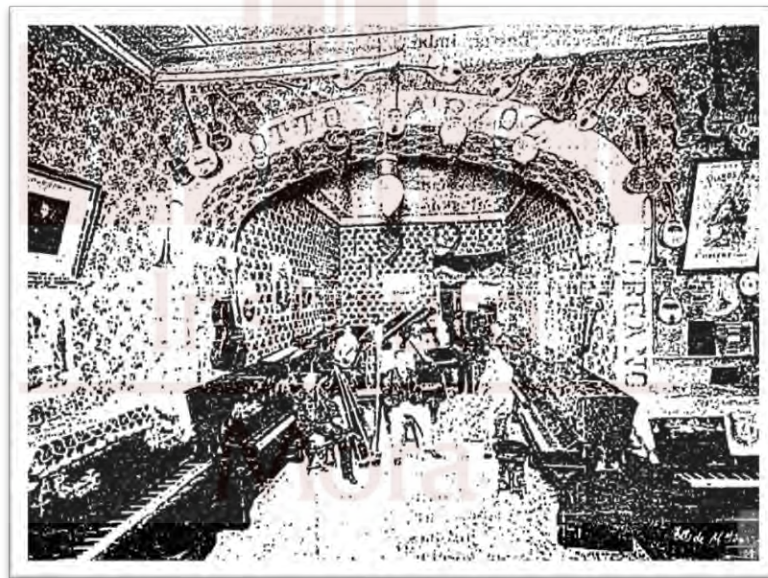


Imagen 48. Repertorio “Otto y Arzoz” en la calle de Vergara núm. 12, Ciudad de México, *El Tiempo Ilustrado*, 20 de mayo de 1901, p. 7.

La publicación en la prensa de este documento notarial fue una suerte de carta de presentación en la que los socios dieron a conocer su intención de ofrecer las músicas y los instrumentos de moda de la época, así como su relación con fabricantes europeos y estadounidenses. Esto los colocaría en un lugar de prestigio

<sup>588</sup> “Noticias Generales”, *El Correo Español*, 29 de julio de 1897, p. 2



entre los establecimientos musicales de la Ciudad de México. Además, la casa de música se ubicaba en una zona privilegiada de la Ciudad y junto al Teatro Nacional.

La información sobre la trayectoria y experiencia en el ámbito musical mexicano de Otto es precaria en comparación con la de Arzoz, pero su participación en el negocio estuvo estrechamente vinculada a una sólida tradición familiar de comercio musical. Robert Berthold Otto (1869-?) nació en la ciudad de Markneukirchen, en Sajonia, Alemania, que como se describió en el primer capítulo de la investigación, fue una de las capitales de construcción de instrumentos musicales y accesorios más importantes en la historia de Europa (imagen 49). Berthold fue hijo de Christian August Otto I (1834-1908), un reconocido empresario y fabricante de cuerdas de intestino animal —coloquialmente, ‘cuerdas de tripa’— en aquella localidad, cuyo negocio fue el más importante hacia la última década del siglo XIX.<sup>589</sup>

En el periodo de estudio, Markneukirchen se encontraba en ascenso debido a la incorporación de nuevas formas de producción industrial que permitieron a las fábricas y talleres menores aumentar el número de cuerdas elaboradas para exportarlas a todo el continente, e incluso a ultramar, por lo que muchas empresas dieron empleo a una gran parte de la población. En el último tercio del XIX, Christian August Otto II (1859-1930), hermano de Berthold, se involucró en el negocio familiar y contrajo matrimonio con Sophie Helene Schatz, descendiente de otro importante fabricante de cuerdas de aquella ciudad, lo cual ciertamente aseguró su posición comercial por, al menos, una generación.<sup>590</sup>

No se conoce en qué momento llegó Berthold a México, pero en diciembre de 1897, meses después de haber constituido la empresa, se casó con Dolores Feliz Delibes. Él tenía 26 años y declaró vivir en el número 2 de la Avenida

---

<sup>589</sup> Las empresas fabricantes de cuerdas de tripa más grandes en la región empleaban entre 20 y 50 personas. Entre las más reconocidas estaban la de Richard Adler, K. A. Glier, Christian August Otto, Albin Otto y C. F. Schuster & Sohn. Las cifras indican que en el periodo de 1862 y 1874 se produjeron entre 150.000 y 450.000 haces de cuerdas. Hacia finales del siglo la última cifra se triplicó. Se menciona que la fábrica de la familia Otto, ubicada en la Schützenstraße núm. 12, fue la más grande de Markneukirchen y que empleó a más de sesenta trabajadores. Weller, “Vom Zunfthandwerk zum Industriezweig. Weitere Dokumente zur Markneukirchner Saitenherstellung”, 2019, pp. 183 y 203.

<sup>590</sup> *Ibid.*, p. 209

Morelos<sup>591</sup>, en la Ciudad de México, mientras que ella, de 21 años, provenía de Madrid, España, y declaró vivir en el número 1 de San Agustín. Ambos domicilios se ubicaban en dos de los cuadrantes más reconocidos de la ciudad (el IV y el VI) y cercanos a la calle de Vergara, en la que se ubicaba el nuevo establecimiento. Además, el acta de matrimonio señala que Pantaleón Arzoz fue uno de los testigos de Dolores en la celebración; declaró vivir en el número 1 de la Calle de la Universidad y ser comerciante.<sup>592</sup>

La llegada de Berthold a la Ciudad de México y su matrimonio con una ciudadana madrileña resulta ser simbólico en la trayectoria del negocio. En primer lugar, el alemán provenía de una comunidad ampliamente reconocida en el comercio musical europeo, así como de una familia que contaba con el capital económico y social para establecerse en la capital mexicana, un lugar por demás interesado en productos musicales extranjeros para este momento. En segundo, su compromiso con Dolores pudo haber sido una manera de integrarse a la sociedad, pues ella hablaba español y provenía de una familia ya asentada en este país.

Asimismo, las uniones matrimoniales de Christian August Otto II y de Berthold Otto parecieron haber tenido un objetivo similar: asegurar y expandir su patrimonio con personas de élite que les ayudaran a forjar nuevas relaciones en un ambiente similar al suyo. En el primer caso, en Markneukirchen, y en el segundo, en la Ciudad de México, un territorio que, aunque era ajeno para la familia, brindaba grandes posibilidades de crecimiento, sobre todo por los antecedentes de éxito de otros comerciantes de música europeos, especialmente alemanes, que se habían establecido desde la segunda mitad de aquel siglo.

Acerca de Pantaleón Arzoz Basarte, se sabe que nació en julio de 1869 en la comunidad de Tafalla, en la provincia de Navarra, España, y murió en la Ciudad

---

<sup>591</sup> Esta avenida era la continuación de la calle de Vergara hacia el poniente. Se encontraba al norte de la Plaza de Armas (hoy La Ciudadela) y a pocos pasos de la recién inaugurada Avenida Reforma, por lo que se ubicaba en una zona en pleno apogeo.

<sup>592</sup> México, Distrito Federal, Registro Civil, 1832-2005, núm. de carpeta digital 004976506, núm. de imagen 01839, Matrimonios, "Robert Berthold Otto y Dolores Felices", 1897, <<https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:33S7-9RKN-69J?i=1839&cc=1923424>>. [Consulta: 13 de agosto de 2023].

de México el 19 de agosto de 1937 (imagen 50).<sup>593</sup> Desde joven se inclinó por estudiar órgano en su lugar de origen bajo la tutela de Lucio García, organista de la parroquia de Santa María.<sup>594</sup> Quizá por la falta de lugares para profesionalizar sus estudios en Tafalla, Pantaleón se mudó a Barcelona a los trece años para estudiar con Joaquín Portas, maestro de Capilla de Nuestra Señora de Belén. Un año después se convirtió en adjunto suplente de aquella parroquia hasta los veinticinco años (1894), pero en aquel momento decidió viajar a México, posiblemente sin saber que aquí se establecería de manera definitiva.<sup>595</sup>

La primera noticia que se conoce sobre él data de aquel año (tres años antes de que se formara la sociedad) y relata que Arzoz instaló una “batuta eléctrica”<sup>596</sup> para la interpretación de la obra “Favorita”, que sería dirigida por Francisco de Alba en el Teatro Circo Orrín, y que este curioso objeto había sido usado y aceptado por

---

<sup>593</sup> México, Puebla, Registro Civil, 1861-1930, núm. de carpeta digital 004925193, número de imagen 00528, Matrimonio, 1897, “Pantaleón Arzoz y Luisa Lapuente <<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QLTL-WHX6: 23 February 2021>>, [Consulta: 13 de agosto de 2023].

<sup>594</sup> En el siglo XIX, Tafalla y Pamplona fueron dos de las comunidades más importantes de la provincia de Navarra. Pamplona fue centro político, religioso y militar, mientras que Tafalla se consideraba una zona de paso hacia la capital. En esta comunidad, las capillas de música (como la de Santa María o la de San Pedro) tuvieron especial importancia en la educación, ya que antes y durante la consolidación de la primera escuela de música en (1842), la única institución de Navarra dedicada específicamente a la formación musical de los niños fue la Capilla de Música de la Catedral de Pamplona, en la que se formaron muchos de los músicos que fueron después profesores en Navarra durante la segunda mitad del XIX. En: Goldaracena Asa, Arturo, “La Educación Musical en Navarra en el siglo XIX: Las primeras escuelas de música municipales”, en *Musiker: cuadernos de música*, Sociedad de Estudios Vascos, número 14, 2005, pp. 47-77, p. 48.

<sup>595</sup> Pantaleón Arzoz fue bautizado el 27 de julio de 1869 en la Iglesia parroquial de Santa María, Ciudad de Tafalla y fue el sexto hijo (de siete hermanos) de Toribio Arzoz y Juliana Basarte, ambos provenientes de Navarra. En: “España, registros parroquiales y diocesanos, 1307-1985.” *Parroquias Católicas, Navarra, España*. Sitio de *Family Search*; Barbarena, Antonio, *Soirée. Un baile en el Porfiriato. Antonio Barbarena. Acordeón clásico*. Notas a la grabación. Producciones Digitales Orión, septiembre de 2012, México, 60 p.

<sup>596</sup> En los espectáculos modernos, donde se coordinan voces e instrumentos no visibles o lejanos al director, se usa una batuta eléctrica, la cual funciona por un electroimán que se acciona con un botón, y que rítmicamente el director oprime desde el podio de orquesta. Sus antecedentes se encuentran en los años ochenta del siglo XIX. Algunos directores de música, especialmente en los teatros europeos, comenzaron a usar este tipo de batuta para dar indicaciones a los coros, a los cantantes, a los instrumentistas, y sobre todo a los músicos ocultos o a los que trabajaban en escena. Algunos eran “simples percutidores eléctricos, cuyas indicaciones se dirigen al oído de los ejecutantes”; otros estaban “provistos de una verdadera batuta cuyo movimiento” daba “una señal visible”. Tanto los primeros como los últimos se accionaban “por medio de un manipulador” que el director tenía a su disposición. “La Batuta eléctrica por Ms. J. Carpentier”, *La Correspondencia Musical*, Revista semanal, Madrid, año VII, núm. 312, 24 de febrero de 1887, p.3

numerosos teatros en Europa.<sup>597</sup> Un año después fue invitado a un concierto organizado por la Colonia Española en el Templo de Santo Domingo —al que asistió Carmen Romero Rubio, esposa del entonces presidente de la República—, y en el que estuvo al frente de una orquesta conformada por más de treinta instrumentos, la cual interpretó una obra de Charles Gounod<sup>598</sup>. De este concierto, “la parte vocal estuvo desempeñada por 50 voces”, representado principalmente por niños del orfeón “La Aurora Infantil”.<sup>599</sup> A partir de entonces estuvo estrechamente vinculado con la comunidad española.

Entre tanto, es posible que haya viajado a Puebla y a la Ciudad de México continuamente, pues el 5 de octubre de 1897, seis meses después de haber constituido “Otto y Arzoz”, se casó en Puebla de Zaragoza con Luisa Lapuente; él tenía 28 años y ella 26. El acta de matrimonio describe que Pantaleón era un “comerciante de paso” en Puebla y que habitaba en la calle de la Palma número 2, el mismo domicilio de los Lapuente.<sup>600</sup>

Con la experiencia de Arzoz como pequeño comerciante, intérprete y director de orquesta, y con el capital de Otto en tanto originario de la comunidad de Markneukirchen, esta sociedad mercantil encontró un lugar dentro de las tiendas de música y la élite capitalina. Además, las nuevas oportunidades de inversión que se dieron durante el porfiriato hicieron posible que los comercios extranjeros crecieran. Esto favoreció que “Otto y Arzoz” se convirtiera en uno de los más importantes a comienzos del siglo xx, pues la facilidad de transportar efectos entre continentes, así como de distribuirlos y darlos a conocer en todo el país, fue cada vez mayor y ofrecía a la población capitalina poseer objetos de diversa índole que respondían a los gustos musicales de la época.

---

<sup>597</sup> *El Relámpago*, 27 de julio de 1894, p.2

<sup>598</sup> Este compositor francés gozó de una gran popularidad durante el siglo XIX (1818-1893). Su catálogo incluye obras en todos los géneros, tanto sacras como profanas. Entre sus obras más conocidas están la ópera *Fausto*, un *Ave María* y el himno de la ciudad del Vaticano.

<sup>599</sup> “Las Grandes Fiestas de la Colonia Española en el Templo de Santo Domingo”, *La Voz de México*, 10 de septiembre de 1895, p. 1.

<sup>600</sup> México, Puebla, Registro Civil, 1861-1930, núm. de carpeta digital 004925193, número de imagen 00528, Matrimonio, 1897, “Pantaleón Arzoz y Luisa Lapuente <<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QLTL-WHX6: 23 February 2021>>. [Consulta: 13 de agosto de 2023].





Imagen 49. Joven Berthold Otto, *El Tiempo Ilustrado*, 20 de mayo de 1901, p. 5



Imagen 50. Joven Pantaleón Arzoz, *El Tiempo Ilustrado*, 20 de mayo de 1901, p. 6.

#### IV.2.1. La agencia de Otto y Arzoz en la distribución de insumos musicales para la iglesia mexicana

Durante sus primeros tres años de existencia, “Otto y Arzoz” definió las actividades comerciales que lo identificarían en el mercado mexicano y que les servirían como distintivo ante otros Repertorios de música de renombre. Quizá comenzaron ofreciendo los instrumentos que gozaban de más popularidad en la sociedad capitalina y que al principio no les interesara un sector particular, sino conocer qué tipo de públicos podrían ser sus compradores y con qué músicas, instrumentos y accesorios podían abastecer a ciertos espacios sociales.

En este sentido, Berthold Otto aportó un importante capital social basado en sus relaciones con fábricas ubicadas en Alemania y otras ciudades de Europa, y dotó a la casa de música de insumos dirigidos a un público amplio, aunque pudo haber tenido en la mira a las cada vez más consolidadas orquestas y bandas de

música de viento. Por otra parte, la experiencia de Pantaleón Arzoz en el ámbito eclesiástico desde que vivió en España pudo haber abonado a que la edición, venta y distribución de música religiosa e instrumentos musicales vinculados con su interpretación tuviera un lugar preferente entre sus giros comerciales.<sup>601</sup>

Por ejemplo, desde los primeros años, “Otto y Arzoz” estuvo especialmente interesado en la venta de órganos y armonios —los instrumentos por excelencia en los recintos religiosos—, aunque también comercializaron pianos, como se expondrá más adelante. También, el establecimiento editó el periódico *La Música Sacra*, “primero de esa índole” que se publicó en México y que contó “con el beneplácito del Clero y de los *amateurs*”.<sup>602</sup> Aquella revista tenía como objetivo “hacer una propaganda enérgica en pro de la verdadera música sagrada”.<sup>603</sup>

La publicidad de “Otto y Arzoz” en la prensa fue igual de consistente que las notas periodísticas de Arzoz como organista, compositor y promotor. Por ejemplo, algunos de los periódicos de inclinación católica como *El Tiempo* o *La Voz de México* dedicaron varias líneas a la vida y obra del músico de Tafalla. El primero publicó una reseña biográfica en 1899 en la que se describe que desde su llegada a México, el músico había puesto “especial esmero en dar servicio religioso con toda la severidad que requiere, y saliendo de la corruptela establecida”, y había dado a conocer misas españolas y alemanas como Maestro de Capilla en el templo de Jesús María.<sup>604</sup> También narra que desempeñó servicios religiosos en el templo de San Francisco por encargo de los padres jesuitas y fue nombrado preceptor en el Colegio de los Mascarones.<sup>605</sup> Fundó el Orfeón Español, dirigió funciones religiosas, y fue cofundador de un cuarteto de piano, violín, órgano y violoncello, que tocó en aquellos eventos.<sup>606</sup>

En cuanto a la participación de este establecimiento en la promoción de música religiosa e instrumentos asociados, *El Tiempo* da cuenta de la crítica que

---

<sup>601</sup> Moreno, “Música sacra en venta. La oferta de las tiendas de música de la Ciudad de México durante el porfiriato”, marzo de 2019, pp. 20-22.

<sup>602</sup> *El Tiempo*, 9 de abril de 1899, p. 1.

<sup>603</sup> “La Música Religiosa tal como la quiere la Iglesia”, *El Tiempo*, 17 de febrero de 1899, p. 1.

<sup>604</sup> “El Maestro D. Pantaleón Arzoz”, *El Tiempo*, 9 de abril de 1899, p. 1.

<sup>605</sup> Preceptor se refiere a la persona encargada del cuidado y la educación de los niños. Aquel colegio se ubicada en la actual Avenida Ribera de San Cosme, en la colonia Santa María la Ribera.

<sup>606</sup> “El Maestro D. Pantaleón Arzoz”, *El Tiempo*, 9 de abril de 1899, p. 1.

emitió la iglesia católica a la música secular de aquel tiempo y de la importancia que tuvo “Otto y Arzoz” para dar a conocer piezas que tenían la aprobación de “la Sagrada Congregación de Ritos”, la cual excluía a la música “profana” o “dramática”, que estaba “siempre llena de espíritu y carácter teatral, o lo que es mismo mundano”. En este sentido, la Congregación parecía estar especialmente agradecida con aquella casa de música, y en especial con Pantaleón Arzoz, por importar la música religiosa y por interpretar “obras admirables”.<sup>607</sup>

A partir de entonces se percibe que los esfuerzos por reivindicar el repertorio sacro no fueron sencillos, pues “arriesgando gastos y censuras”, Arzoz logró dirigir en el Teatro Nacional un Oratorio del compositor italiano Lorenzo Perossi llamado “La Resurrección de Lázaro”<sup>608</sup>, con una orquesta “de 70 profesores y el coro de 70 voces”, que presumía ser un estreno mundial.<sup>609</sup> En una reseña publicada en la *Gaceta Musical* —diario editado por el Repertorio A. Wagner & Levien— sobre el concierto, el propio Gustavo E. Campa reconoció la popularidad de aquel compositor y la dificultad que implicaba su ejecución.<sup>610</sup>

Aunque “Otto y Arzoz” se inclinaba por ofrecer música religiosa y se anunciaba primordialmente en diarios de corte católico, hubo otros medios de mayor difusión, como los almanaques y las “guías descriptivas” en los que anunciaban el amplio alcance de su establecimiento (imágenes 51 y 52). Contaban con “música profana de los mejores autores”, así como con “métodos de estudio para todos los instrumentos”; que se especializaban “en la música religiosa” y en el “género

---

<sup>607</sup> “Música religiosa. Un concierto sacro”, *El Tiempo*, 15 de marzo de 1899, p. 1.

<sup>608</sup> *Ídem*.

<sup>609</sup> *Ídem*; “Música de Perossi”, *Diario del Hogar*, 21 de marzo de 1899, p. 2.

<sup>610</sup> *El Tiempo*, 9 de abril de 1899, p. 1. Entre 1897 y 1898, “Otto y Arzoz” dio a conocer nuevas obras de música secular de diversos estilos que llegaron del extranjero y que pondrían a la venta. Por ejemplo, recibieron un paso doble llamado Mazzantini que sería ejecutado en la salida de la cuadrilla en la plaza de toros de Bucarelli, lo cual es un ejemplo de que también comercializaban música secular y además la interpretaban en eventos populares para promoverla. También ofrecieron “Souvenir de Puerto Rico”, un caprice-mazurca para mandolinas y piano del violinista Vicente Mañas, y la danza “Penas Secretas” de Darío Ramos, con letra de Carlos Calle y Gagern. Anunciándose como “expediente de pianos y órganos”, dieron a conocer una obra llamada “Estética teórica aplicada”, “nueva en su género, didáctica para los Músicos y filarmónicos, é instructiva y de recreo para los profanos”, publicada por Juan N. Cordero. Cfr. “Paso doble ‘Mazzantini’”, *El Correo Español*, 19 de diciembre de 1897, p.2; “Nuevas composiciones musicales”. *El Popular*, 30 de marzo de 1898, p. 1; “Estética teórica y aplicada”, *El Tiempo*, 12 de agosto de 1898, p. 3.

libre”.<sup>611</sup> En cuanto a la venta de instrumentos musicales, se nota su capacidad de importar marcas de fábricas de prestigio ubicadas, sobre todo, en los estados alemanes, seguidas por otras en los Estados Unidos y una más de Francia.

Especialmente, ofrecían pianos y armónicos de Julius Feurich (Leipzig), Carl Mand (Coblenz), Siewert (Berlín), Carlo Otto (Berlín), Geissler (Zeitz), Apollo (Dresden), y Julius Blüthner (Leipzig), así como de Needham y Bening (Nueva York) y Kimball (Chicago).<sup>612</sup> Sobre los tipos de instrumentos de teclado que se anuncian, no se conoce con exactitud qué tamaños o cualidades sonoras tenían, pero una ilustración que acompaña la publicidad de 1899 consiste en un piano vertical de siete octavas y tres pedales, cuya caja presenta un elegante trabajo de ebanistería, que pudo haber sido uno de los instrumentos de mayor valor ofrecidos por la casa de música.

En ese año también se anunciaron como los “únicos representantes [...] de los afamados instrumentos de F. Besson de París, proveedor de todas las músicas militares de Europa”.<sup>613</sup> Como se mencionó en el primer capítulo de la investigación, F. Besson, fundada por Gustave-Auguste Besson, fue una de las fábricas con mayor alcance desde el último tercio del siglo XIX, pues contaban con mercancía para exportar al continente europeo y a otras latitudes, y se distinguían por fabricar instrumentos de viento de madera y metal de gran calidad. Otto y Arzoz, conscientes de que en México no se fabricaban estos objetos y de que los ensambles instrumentales que los empleaban eran cada vez más populares, se convirtieron en sus agentes. Cabe destacar que, hasta el momento, ningún otro Repertorio o tienda de música había anunciado la venta de esta prestigiosa marca francesa.

Además, la casa de música se distinguía por contar con un “espléndido surtido de cuerdas, guitarras, bandurrias españolas, etc., etc.” y por ser una casa “sin rival”

---

<sup>611</sup> También expresaban ser los “únicos representantes en esta República de la Antología de los maestros religiosos primitivos de los siglos XV, XVI y XVII”, y contar con “repertorio sacro de los cantores de San Gervasio de París”, del compositor Carlos Bordes, quien fue “director, fundador y maestro de capilla de San Gervasio”. Recomendaban esta compilación de música religiosa, “especialmente a los señores Obispos y Curas Párrocos”. Figueroa, *Guía general descriptiva de la República Mexicana, Historia, Geografía, Estadística, Etc., etc., con triple Directorio del Comercio y la Industria Autoridades, Oficinas públicas, Abogados, Médicos, Hacendados, Correos, Telégrafos y Ferrocarriles, etc., etc., etc.*, 2º tomo, 1899, p. 884.

<sup>612</sup> *Ídem.*

<sup>613</sup> *Ídem.*





en la venta de “instrumentos de madera, de cuerda y mandolinas”, que recibían directamente, cada mes, de la casa matriz de Alemania W. H. OTTO, en Markneukirchen.<sup>614</sup> No existe certeza de que Berthold y W.H. Otto hayan tenido una relación de parentesco, pero es altamente probable, ya que ambos provenían de Markneukirchen y seguramente consideraron que la tienda de la Ciudad de México era un espacio idóneo para la venta de instrumentos de aquel fabricante.



Imagen 51. “Otto y Arzoz. Gran Repertorio de Música y Almacén de Instrumentos”.



Imagen 52. “Otto y Arzoz”. *Almanaque de El Imparcial*, México, 1901, p. 13.

Aunque hasta este momento el negocio había anunciado con cierta moderación la venta de insumos musicales de carácter secular, a finales de siglo se nota un significativo giro publicitario en el diario satírico *El Alacrán*, en el que a través de caricaturas que representaban personajes en situaciones cómicas dieron a conocer

<sup>614</sup> *Ídem*.

algunos de los instrumentos que ofrecían, como se muestra en los siguientes ejemplos:



1

2

3

4

5

(1) “Yo creo que con un poquito de estudio podré cantar la magnífica obra “Fedora” que está de venta en el gran repertorio de OTTO Y ARZOZ (Vergara 12). Partituras para piano solo y piano y canto”.<sup>615</sup> (2) “Otra será mi fortuna / en cuanto deje el violón / y toque las mandolinas/ que venden Otto y Arzoz. Al precio de \$5.50, con maquinaria. Repertorio de música Vergara 12”.<sup>616</sup> (3) “Vuelvo a la escena, señores / y haré que me dé Gascón<sup>617</sup> / lecciones en un piano/ de casa de Otto y Arzoz” (Vergara 12).<sup>618</sup> (4) “Si ustedes quieren comprar para las posadas panderetas, castañuelas, tambores, etc., etc., vayan al *Repertorio de Música de Otto y Arzoz*, en donde encontrarán además, los magníficos pianos á \$550 que *pué* que más baratos ni tan buenos no los *haiga* —Vergara 12”.<sup>619</sup> (5) “Si Panderewski goza de fama como eminentísimo pianista, tocando los notabilísimos pianos alemanes Blüthner que vende la casa Otto y Arzoz, no se discutiría su primer lugar en el mundo artístico. Pianos, desde \$550 varias marcas alemanas, Blüthner desde \$850 al contado. — Vergara 12. México”.<sup>620</sup> En el mismo periódico, pero a inicios de 1900, anunciaron que habían recibido una “nueva remesa de mandolinas alemanas con maquinaria \$5.50”, “guitarras sextas y séptimas con maquinaria desde 8 pesos”, “pianos alemanes con tres pedales, desde 550 pesos —AL CONTADO—” y “magníficos pianos Blüthner [sic]”.<sup>621</sup>

El tipo de ilustraciones cómicas acompañadas por un texto corto y amable al público empleadas por “Otto y Arzoz” fue sintomático de lo que sucedió, con mayor ímpetu,

<sup>615</sup> *El Alacrán*, 21 de octubre de 1899, p. 4.

<sup>616</sup> *El Alacrán*, 28 de octubre de 1899, p. 8.

<sup>617</sup> Sobre este compositor, se sabe que “Otto y Arzoz” publicó un vals arreglado para piano titulado “Blanco y Negro” que gozó de gran popularidad y que distribuyó para el baile de la Junta de Covadonga. En *El Correo Español*, 15 de septiembre de 1902, p. 2.

<sup>618</sup> *El Alacrán*, 18 de noviembre de 1899, p. 4.

<sup>619</sup> *El Alacrán*, 16 de diciembre de 1899, p. 4.

<sup>620</sup> *El Alacrán*, 23 de diciembre de 1899, p. 4.

<sup>621</sup> “Anuncios”, *El Alacrán*, 31 de marzo de 1900, p. 4.

durante la última década del XIX. En aquel momento, la prensa contempló a la imagen como parte intrínseca de la publicidad, lo cual dio a las publicaciones un gran atractivo y accesibilidad a la mayoría de la población. Los periódicos se volvieron “portavoz de una cultura urbana que se configuraba paralela a la modernidad”.<sup>622</sup> Las imágenes integradas eran tanto informativas como entretenidas, pues hacían alusión a un mundo conocido para todos, en especial cuando se trataban de caricaturas.

Además, el público que tenía acceso a estas publicaciones estuvo ávido de información internacional y de eventos sociales “más amenos que el contenido eminentemente político de la prensa del siglo XIX”. Se mostraba inquieto por conocer “los adelantos y ventajas de la vida moderna desplegados en una serie de bienes que representaban los patrones de vida de los países civilizados”. Tal fin se lograría al “adquirir todas aquellas mercancías y objetos provenientes de tal mundo de prestigio que se anunciaban con profusión en las páginas de la prensa”.<sup>623</sup> Este es el caso de los instrumentos musicales ofrecidos por la casa de música en *El Alacrán*, pues referían una amplia variedad de objetos sumamente populares y de moda empleando imágenes reconocibles para la población interesada por lo musical, como de mujeres (aludiendo que a ellas estarían dirigiendo ciertos productos), o de Ignacy Jan Paderewski, pianista que gozó de un gran reconocimiento en aquella época.<sup>624</sup>

El establecimiento consolidó su espacio entre la élite mexicana, sobre todo de la Ciudad de México, y se preparó para un nuevo siglo que demandaba nuevos retos en el ámbito comercial, pues otros negocios también competían por favorecer la demanda de una burguesía creciente que se interesaba por la música y los instrumentos de moda. La presencia de una mayor cantidad de fabricantes, especialmente de los Estados Unidos, y la necesidad de agentes en el territorio mexicano para vender su mercancía iba en aumento, por lo que “Otto y Arzoz” tuvo

---

<sup>622</sup> Ortiz, *Imágenes del deseo*, 2003, pp. 40-41.

<sup>623</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>624</sup> Hasta el momento no se sabe si las ilustraciones de los otros personajes también retrataban artistas reconocidos, como instrumentistas o cantantes.

que ingeniar nuevas maneras de darse a conocer para no perder el lugar privilegiado que habían ganado en poco tiempo.

#### IV.2.2 Otto y Arzoz en la primera década del siglo xx. El pináculo del establecimiento en las élites secular y eclesiástica

A partir de 1900, la participación del joven comercio de música con la iglesia católica fue en ascenso. En una exposición organizada por el Círculo Católico para difundir las Bellas Artes se reunió el trabajo de artistas de la Ciudad de México, Puebla y otras ciudades, que prometía “alcanzar un éxito brillantísimo”, pues se sumaron más de setenta cuadros, obras fotográficas, de escultura y arquitectónicas. Para amenizar este evento, “Otto y Arzoz” y “A. Wagner y Levien”, fueron invitados para organizar una serie de conciertos con música de los compositores angelopolitanos Guillermo Sosa, Carlos Samaniego y Gabriel Ibarrarán y Ponce.<sup>625</sup> Esto demuestra que, además de vender insumos musicales, el establecimiento comenzó a involucrarse en la organización de eventos y en la promoción de jóvenes compositores fuera de la Ciudad de México.

En aquel momento, la casa de música de Vergara también estuvo interesada en la edición y la promoción de varias obras del compositor Ernesto Elorduy (1854-1913). Por ejemplo, en mayo de 1900 anunciaron que estaría a cargo de la edición de la opereta “Zulema” y que asumiría los gastos de su representación en el Teatro Principal.<sup>626</sup> También puso a la venta una colección de diez coros escolares de aquel compositor, “favoreciendo a los Maestros de Instrucción Primaria y Colegios particulares” que estuvieran interesados en adquirirla.<sup>627</sup> Esto es significativo en tanto que “Otto y Arzoz” estuvo involucrado en compilar la obra de un compositor

---

<sup>625</sup> *El Correo Español*, 7 de marzo de 1900, p. 2.

<sup>626</sup> “Zulema y el Arte Nacional”, *El Tiempo*, 11 de mayo de 1900, p. 2. El musicólogo Ricardo Miranda ha llevado a cabo cuantiosas investigaciones sobre la vida y obra de Ernesto Elorduy, entre las que destacan: Miranda, “Dos piezas inéditas de Ernesto Elorduy. Edición y nota introductoria.”, *Heterofonía*, núm. 132-133, México, enero-diciembre de 2005, pp. 179-181; Miranda, *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*, México, Universidad Veracruzana, 2001.

<sup>627</sup> Las obras fueron “La Bandera”, “La Primavera”, “La Casita de Marfil”, “El Lucero del Alba”, “La niña y la muñeca”, “Consejos de mi querida Abuelita”, “El Hogar”, “La Estrella de la tarde”, “Un sueño” y “Saludo filial”. “Gacetilla. Cantos de juventud”, *La Escuela Primaria*, 15 de noviembre de 1900, p. 88; “Avisos”, *El País*, 28 de septiembre de 1900, p. 4.



reconocido de la época —lo cual ya habían hecho otros Repertorios como H. Nagel Sucesores y A. Wagner y Levien—, y revela su incursión en el ámbito de la educación musical institucional infantil al editarla para maestros e instructores de escuelas.

Para el primer año del nuevo siglo, el negocio de Otto y Arzoz comenzó a escalar a las más altas esferas de poder en México, ya que en septiembre de 1900, la prensa dio a conocer que tuvieron la encomienda de traer un piano fabricado por W.W. Kimball Co., de Chicago para el General Porfirio Díaz. El piano se anunciaba como “una verdadera maravilla y una obra de arte”; era de media cola, de madera de nogal y de “estilo sencillo y elegante”; contaba con “magníficas voces” y con “grandes efectos” gracias a “un tercer pedal de expresión y percusión que tiene al lado del teclado y que constituye una novedad de gran valor”. El instrumento fue entregado por Otto y Arzoz, “quienes fueron recibidos por el General Díaz y su distinguida señora”. Se colocó en el salón de la residencia e invitaron a Arzoz a tocar en él para mostrar su sonido, lo cual provocó elogios tanto para el músico como para los fabricantes.<sup>628</sup>

El acontecimiento denota que, para la época, algunas fábricas de los Estados Unidos (como W.W. Kimball Co.) habían logrado equiparar su popularidad con la de otras casas de origen europeo, que por lo menos hasta las últimas dos décadas del siglo XIX tuvieron el primer lugar en calidad y preferencia entre las élites de la capital. Pero que el General Díaz haya pedido un instrumento fabricado en Chicago pudo haber sido un acto diplomático, sin que eso significara que los objetos provenientes de Francia o Alemania fueran menos valiosos. Para Otto y Arzoz, este evento debió haber sido el más importante de su trayectoria hasta el momento, pero converge con acontecimientos que se dieron poco tiempo después y que también los vinculó con el otro poder más importante del país: la iglesia católica.

Ante la pujanza del establecimiento, *El Tiempo Ilustrado* publicó fotografías de Berthold Otto y Pantaleón Arzoz, así como del negocio de música en la calle de Vergara en la que se pueden ver algunos instrumentos. También aparece una

---

<sup>628</sup> “Entrega de un piano al Señor Presidente de la República”, *El Correo Español*, 28 de septiembre de 1900; “Regalo de un piano al Gral. Díaz”, *El Tiempo*, 23 de septiembre de 1900, p. 2.

fotografía de un órgano tubular que vendieron al Templo del Carmen, la cual indica que fue comprado por el Capellán Fray Joaquín de San Alberto.<sup>629</sup> Es decir que su relación con el ámbito religioso siguió consolidándose e incluso se convirtieron en el único negocio de gran alcance en la Ciudad de México que se ocupó de manera tan comprometida con esta institución.

Un ejemplo de lo anterior es que en 1903, el Papa Giuseppe Sarto —“Pío X”— dio a conocer el *Código Jurídico de la Música Sagrada*, por medio del cual se promulgó la implantación obligatoria de la reforma de música sacra que se originó en Europa desde mediados del siglo XIX. El término "Motu Proprio" es la frase con la que iniciaba el texto del código, pero bajo este nombre se socializó todo el documento, así como la reforma que con él se difundió.<sup>630</sup> Sobre las nuevas reformas, el *Código* estableció los “Géneros de música sagrada” obligatorios, el “Texto litúrgico”, la “Forma externa de las composiciones sagradas”, las cualidades que debían tener los “Cantores”, los instrumentos musicales que debían usarse — “Órgano e instrumentos” —, la “Extensión de la música religiosa”, así como los “Medios Principales” (referente a “las comisiones especiales de personas verdaderamente competentes en cosas de música sagrada”).<sup>631</sup>

Este documento constituía un parteaguas de la función y el uso de la música en la iglesia que significó una respuesta a la libre interpretación de música profana en el rito católico, e incluso una implícita toma de postura ante la posible modernización de la música eclesial. En lo que concierne a los instrumentos musicales, el sexto inciso del *Código* estableció que el órgano seguiría siendo el instrumento musical por excelencia y se prohibió el uso del piano —naturalmente vinculado con la música secular—, así como “de todos los instrumentos fragorosos

---

<sup>629</sup> Semanario. *El Tiempo Ilustrado*, 20 de mayo de 1901, pp. 5-8

<sup>630</sup> La locución latina *motu proprio* se refiere a algo que se establece sin una petición previa y por voluntad libre. En el contexto que compete a esta investigación se trata de un documento que emana directamente del Papa, por su propia iniciativa y autoridad, y que promulga una ley particular para modificar la constitución apostólica. Véase: Lida, “La Iglesia católica en las más recientes historiografías de México y Argentina. Religión, modernidad y secularización”, 2007, pp. 1393-1426.

<sup>631</sup> “*Motu Proprio*. Tra le sollecitudini del Sumo Pontífice Pío X. sobre la música sagrada”. Dicastero per la Comunicazione - Libreria Editrice Vaticana, 22 de noviembre de 1903, p. 6. <[https://www.vatican.va/content/pius-x/es/motu\\_proprio/documents/hf\\_p-x\\_motu\\_proprio\\_19031122\\_sollecitudini.html](https://www.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu_proprio_19031122_sollecitudini.html)>. [Consulta: 10 de noviembre de 2022].



o ligeros” y se limitó la participación de las bandas de música a las procesiones (aunque no de los instrumentos de viento).<sup>632</sup>

En 1904, “Otto y Arzoz” dio a conocer el *Motu Proprio* en su periódico mensual “La Música Sacra”, además de algunas notas relacionadas con la música religiosa en México y los instrumentos aceptados por la iglesia, como “La Música Sagrada en la Catedral de Méjico. A los Ilmos. Arzobispos, Obispos y Rectores de Seminarios”, “Gran método de órgano del maestro Gustavo Merkel”, “Nuevos Armónicos Kimball”, “Catálogo de Música Sagrada según el *Motu proprio*” y “Afinaciones, Reconstrucciones, Ampliaciones de órganos de tubos”.<sup>633</sup> Con esto, queda claro que el negocio estaba dando a conocer el nuevo *Código* papal para afirmar su presencia en el comercio musical en favor de la religiosidad de la música, y de paso daban cuenta de que ofrecían los instrumentos musicales para interpretar la, como fueron los órganos tubulares y los armonios (ambos permitidos por el edicto).<sup>634</sup>

Desde principios de siglo, Otto y Arzoz ya comerciaban con la fábrica de teclados Kimball, como se mencionó en el apartado sobre el piano del presidente

---

<sup>632</sup> VI. ÓRGANO E INSTRUMENTOS: 15.-Si bien la música de la Iglesia es exclusivamente vocal, esto, no obstante, también se permite la música con acompañamiento de órgano. En algún caso particular, en los términos debidos y con los debidos miramientos, podrán asimismo admitirse otros instrumentos; pero no sin licencia especial del Ordinario, según prescripción del *Caeremoniale episcoporum*. 16.-Como el canto debe dominar siempre, el órgano y los demás instrumentos deben sostenerlo sencillamente, y no oprimirlo. 17.-No está permitido anteponer al canto largos preludios o interrumpirlo con piezas de intermedio. 18.-En el acompañamiento del canto, en los preludios, intermedios y demás pasajes parecidos, el órgano debe tocarse según la índole del mismo instrumento, y debe participar de todas las cualidades de la música sagrada recordadas precedentemente. 19.-Está prohibido en las iglesias el uso del piano, como asimismo de todos los instrumentos fragorosos o ligeros, como el tambor, el chinesco, los platillos y otros semejantes. 20.-Está rigurosamente prohibido que las llamadas bandas de música toquen en las iglesias, y sólo en algún caso especial, supuesto el consentimiento del Ordinario, será permitido admitir un número juiciosamente escogido, corto y proporcionado al ambiente, de instrumentos de aire, que vayan a ejecutar composiciones o acompañar al canto, con música escrita en estilo grave, conveniente y en todo parecida a la del órgano. 21.-En las procesiones que salgan de la iglesia, el Ordinario podrá permitir que asistan las bandas de música, con tal de que no ejecuten composiciones profanas. Sería de apetecer que en tales ocasiones las dichas músicas se limitasen a acompañar algún himno religioso, escrito en latín o en lengua vulgar, cantado por los cantores y las piadosas cofradías que asistan a la procesión.

*Motu Proprio*. Tra le sollecitudini del Sumo Pontífice Pío X. Sobre la Música Sagrada. Dicastero per la Comunicazione - Libreria Editrice Vaticana, 22 de noviembre de 1903, p. 6. <[https://www.vatican.va/content/pius-x/es/motu\\_proprio/documents/hf\\_p-x\\_motu-proprio\\_19031122\\_sollecitudini.html](https://www.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html)>. [Consulta: 10 de noviembre de 2022].

<sup>633</sup> “La Música Sacra”, *El Correo Español*, 23 de mayo de 1904, p.1

<sup>634</sup>

Díaz, pero a partir de este momento se nota una intención de colaboración más sólida al presentarse como agentes de la fábrica para la distribución de armonios, y por ser quienes podrían sustituirlos por los pianos en los recintos religiosos. También, el Repertorio estuvo involucrado en la importación, el ensamblado y la fabricación de órganos tubulares en distintas ciudades de la República Mexicana, como la Ciudad de México, Guadalajara<sup>635</sup>, Tlaxcala y Zacatecas.

Por ejemplo, unos meses después de la publicación de aquel número de “La Música Sacra”, se dio a conocer que el arzobispo Próspero María Alarcón, de la Ciudad de México, visitó las instalaciones de la calle de Vergara para presenciar “la prueba de un órgano” que sería enviado al Templo de San Pablo en la comunidad de Chalchihuites, Zacatecas, pero que estaba “hecho con todos los perfeccionamientos modernos, principalmente con materiales del país y en talleres establecidos en esta república”. En la nota se indica que la construcción estuvo dirigida por un personaje hasta el momento desconocido de nombre Óscar Krebs.

Esta noticia es relevante por ser un ejemplo de las relaciones entre la élite de la iglesia y el negocio instrumental en todo el país, y por revelar que el establecimiento de la Ciudad de México tenía la capacidad de ensamblar y afinar órganos destinados a otros estados.<sup>636</sup> En favor de lo anterior, la Arquidiócesis de

---

<sup>635</sup> En el ejemplar del 1 de enero de 1905 de *El Tiempo Ilustrado*, p. 12, hay una imagen que muestra una fotografía con la leyenda “órgano tubular pneumático del Templo de Ntra. Sra. del Sagrado Corazón de Jesús, de Guadalajara, instalado por la casa Otto y Arzoz”.

<sup>636</sup> La noticia dice lo siguiente: Galantemente invitados por los señores Otto y Arzoz, visitamos ayer su almacén de música, situado en la calle de Vergara, y allí tuvimos ocasión de ver y admirar un magnífico órgano construido en la fábrica de dichos señores y que es una verdadera maravilla musical y mecánica. Este instrumento, hecho con todos los perfeccionamientos modernos, principalmente con materiales del país y en talleres establecidos en esta república, no sólo es motivo de legítimo orgullo para sus constructores, sino que debe serlo para cuantos se interesen en el progreso de las industrias mexicanas constituyendo un ejemplar que puede compararse ventajosamente con lo mejor de la producción extranjera. El Ilmo. señor Arzobispo D. Próspero María Alarcón que tan viva y bondadosa solicitud de muestra por estas manifestaciones de fecunda actividad en el país y en su diócesis se dignó visitar a las tres de la tarde el establecimiento de los señores Otto y Arzoz, acompañándole su secretario el R. P. Aguilar y el profesor Lodoza. En presencia de tan distinguidas personas, que examinaron el órgano con viva e inteligente atención, se hizo la prueba del instrumento ejecutando el maestro Pantaleón Arzoz, con la maestría que es en él característica, varios trozos selectos, los cuales pusieron de relieve las magníficas condiciones de este producto novísimo de la industria mexicana. El órgano, que se distingue, según convenga, ora por su sonoridad robusta y majestuosa, ora por los delicados matices de varios de sus registros es toda una orquesta y en manos hábiles como las del Sr. Arzoz produce efectos verdaderamente admirables. El venerable prelado se manifestó complacido de esta audición musical y de las condiciones del órgano, dando sus parabienes a los señores Otto y Arzoz, á quienes deseó todo



México giró una circular a la prensa en la que decía que “El Catálogo de Música Sagrada” de la Casa de Otto y Arzoz, estaba “conforme con lo dispuesto por Su Santidad Pío X, y con las decisiones de la S. C. de R.”. También menciona que “al refrendar dicho Catálogo con nuestro sello, aprobamos y recomendamos las obras ahí mencionadas, para que puedan ser ejecutadas en las iglesias de nuestra Arquidiócesis”.<sup>637</sup> Así, esta casa musical recibió la aprobación eclesiástica en una época muy conservadora marcada por el *Motu Proprio*, lo cual le dio una ventaja sobre otras editoriales en cuanto a la población extremadamente católica que buscaba piezas musicales.

A la par, “Otto y Arzoz” seguía construyendo caminos más allá de las fronteras nacionales al registrarse como apoderados de dos importantes casas editoriales en Europa: la Casa Dotesio de Madrid (España)<sup>638</sup> y la casa Paul Decourcelle de Niza (Francia).<sup>639</sup> Pero sin dejar de lado su labor como promotores y comerciantes musicales, también incursionaron en la venta de boletos para conciertos. La compra de abonos fue frecuente desde los años setenta del siglo XIX y los Repertorios de mayor renombre fueron un punto estratégico para su venta y divulgación.

---

género de prosperidades en su nueva industria. Véase “La Prueba de un órgano”, *El Correo Español*, 5 de septiembre de 1904, p. 2; *El Tiempo*, el 24 de septiembre de 1904, p. 2.

<sup>637</sup> “Gobierno Eclesiástico del Arzobispado de México. Circular á los señores Curas, Vicarios fijos y Sacerdotes encargados de los templos de este Arzobispado”, *El Tiempo Ilustrado*, 14 de enero de 1906, p. 15.

<sup>638</sup> *Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos*, 24 de septiembre de 1904, número 21, tomo LXXIV, p. 329. Louis Ernest Dotesio (1855-1915) fue un empresario, promotor musical y operístico en España. En 1885 abrió su primer almacén musical y hacia la última década del siglo XIX logró expandir su negocio a ciudades como Santander, Madrid, Barcelona, Valladolid y Valencia. En 1900, fundó la Sociedad Anónima Casa Dotesio, bajo la que absorbió a las principales imprentas musicales del país. En su catálogo figuraron los grandes autores españoles del momento, como Albéniz, Bretón, Chapí, Granados y Óscar Esplá. En 1905 instaló una oficina en París y extendió su actividad a la distribución de discos y gramófonos. “Editorial Casa Dotesio”, *Bilbaopedia*. <<http://www.bilbaopedia.info/editorial-casa-dotesio>>. [Consulta: 20 de octubre de 2022].

<sup>639</sup> *Diario oficial de los Estados Unidos Mexicanos*, 29 de junio de 1905, tomo LXXVIII, número 52p. 1127. Esta empresa fue fundada en Niza en 1881 por el compositor Paul Decourcelle (1854-1940). Fue muy activa en la publicación de piezas ligeras para piano, violín y orquesta de salón, y fue un importante proveedor de obras para orquestas de cafés y hoteles de la Costa Azul y de la Riviera francesa. El catálogo de la biblioteca nacional francesa ha registrado 635 de sus obras, principalmente entre 1881 y 1950. En International Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library/ Paul Decourcelle. <[https://imslp.org/wiki/Paul\\_Decourcelle](https://imslp.org/wiki/Paul_Decourcelle)>. [Consulta: 29 de octubre de 2022].

Esto resulta sumamente importante para la historia del comercio musical en México, ya que demuestra que aquellos negocios fueron indisociables de la vida cultural y social de los espectáculos más allá de vender insumos para interpretar música. Por ejemplo, “Otto y Arzoz” se involucró con la venta de boletos para los conciertos del pianista español Bejamín Orbón, quien se presentó en el Teatro Arbeu en septiembre de 1904.<sup>640</sup> Así pues, la venta de boletería estuvo entonces dentro de sus actividades.

En esta época, el establecimiento también ofrecía “un magnífico surtido de castañuelas, panderetas, guitarras, bandurrias y cuerdas españolas” con los siguientes precios: “castañuelas, desde \$1.00; panderetas, desde \$1.50; guitarras 6ª, 7ª, y 7ª doble, finas, desde \$25.00 en adelante”. Anunciaron que contaban con “música de todas las zarzuelas españolas”, “métodos de estudio para todos los instrumentos”, un “inmenso surtido de Jotas y música flamenca para piano, canto y guitarra”.<sup>641</sup> Asimismo, la casa de música se dio a conocer como una “Fábrica de órganos tubulares” y como “únicos representantes de los famosos pianos Blüthner, Otto y Spaethe, y de los armónicos Kimball y Seybold”. Ofrecían “instrumentos de banda y orquesta y accesorios” con “precios sin competencia”.<sup>642</sup>

“Otto y Arzoz” continuó creciendo rápidamente y con ahínco constante lo daban a conocer en la prensa. Ante el aumento de los instrumentos musicales que ofrecieron, consideraron que el local de Vergara núm. 12 era insuficiente y en marzo de 1906 cambiaron de domicilio a la Primera Calle del Cinco de Mayo núm. 2, “á veinte metros del Jardín de Catedral, entrando por el 5 de Mayo”. Para este momento, se anunciaron como “Repertorio de Música y Almacén de Pianos, Órganos e Instrumentos de Banda y Orquesta”. En este nuevo local, dieron a conocer que destinarían un departamento especial “para los Sacerdotes y

---

<sup>640</sup> *El Correo Español*, 15 de septiembre de 1904, p. 2

<sup>641</sup> “Anuncios”, *El Correo Español*, 7 de diciembre de 1904, p. 2

<sup>642</sup> *El Tiempo Ilustrado*, 1 de enero de 1905, p. 12. Durante el mismo año (1905) “Otto y Arzoz” ofreció como regalo a los participantes de un concurso musical organizado por los Sres. Tello, Barradas y Carrillo, “la edición gratis de mil ejemplares” de cada una de las tres romanzas premiadas” las cuales serían impresas en las “más acreditadas casas editoras de Europa”. Además, darían al “autor de la obertura” que resultara premiada, obras de Richard Wagner y Robert Schumann, las cuales consistirían en “partituras y partes sueltas, originales y para gran orquesta”. *El Imparcial: diario ilustrado de la mañana*, 21 de mayo de 1905, p. 1.



Organistas” de modo que pudieran probar y escoger la música religiosa que desearan, y también pondrían a su disposición un armonio o un órgano.<sup>643</sup> La privilegiada ubicación del Repertorio denota el éxito que tuvo su mercancía.

En 1906 dieron noticia de una “Gran barata de mandolinas alemanas con maquinaria de latón a \$4.50 cada una. Precio nunca antes visto”.<sup>644</sup> La introducción de elementos metálicos en algunos instrumentos de cuerda pulsada constituía una gran innovación, pues permitían tensar las cuerdas con mayor precisión y por lo tanto tener una afinación más justa y estable por más tiempo a diferencia de los mecanismos de madera, en los que las clavijas podrían barrerse con el tiempo y cambiar su tamaño ante los cambios ambientales, lo cual resultaba en la desafinación continua del instrumento.

También, en el mismo año, se anunciaron como los “únicos representantes en la República” de los afamados pianos de la marca Blüthner en su nuevo domicilio. “El que desee poseer un verdadero instrumento artístico, de magnífica pulsación y de sonido lo más fino que pueda desearse, que compre el Piano Blüthner”; así fue como el Repertorio ofreció estos artefactos a su público, el cual sabía de la reconocida calidad de la fábrica, y en general, de los pianos alemanes. Ofrecían de esta marca un modelo vertical “de tres pedales (el tercer pedal de percusión) color negro por \$ 900.00 al contado o por \$ 950.00 a plazos, así como un modelo de media cola y uno de gabinete con 3 pedales, “el tercero de percusión (sistema Aliquot)”, de 100 cms de largo, 152 cms de ancho, con sistema cuerdas cruzadas, color negro, cuyo costo era de \$ 1,500.00 al contado o de \$ 1,600 a plazos.<sup>645</sup>

Aquellos pianos presumían ser los más valiosos de la Casa, pero también ofrecían pianos de estudio de las marcas Wilhelm Spaethe y C. Otto<sup>646</sup>, ambos de

---

<sup>643</sup> “Anuncios”, *El Tiempo Ilustrado*, 4 de marzo de 1906, p. 26; “Anuncios”, *El Imparcial: diario ilustrado de la mañana*, 1 de marzo de 1906, p. 6.

<sup>644</sup> *El Imparcial: diario ilustrado de la mañana*, 21 de abril de 1906, p. 6.

<sup>645</sup> “El mejor piano del mundo es BLÜTHNER”. *El Tiempo Ilustrado*, 13 de mayo de 1906, p. 28. Aunque este anuncio es el más representativo, La Junta de Covadonga anunció en octubre de 1904 que había adquirido un piano Blüthner de la Casa Otto y Arzoz para rifarlo en la celebración de la beneficencia española. La noticia dice que aquel instrumento era de gran calidad, pues era el único que resistía todas las inclemencias del tiempo de México. Recomendaban adquirir pianos de esta fábrica en el repertorio de Otto y Arzoz por ser “los únicos representantes para la república mexicana de la gran fábrica [...]”. “La rifa de Covadonga”, *El Correo Español*, 23 de septiembre de 1904, p. 2

<sup>646</sup> Queda por investigar si la fábrica C. OTTO estaba relacionada con Berthold Otto, asociado del Repertorio.

origen alemán, “con cuerdas cruzadas, bastidor enteramente de hierro y clavijero metálico, máquina de repetición, de fino teclado de marfil”. Los tipos de piano de la fábrica Spaethe eran: modelo B, por \$600 al contado y \$650 a plazos, y modelo E, por \$700 al contado y \$750 a plazos. En cuanto a los pianos Otto indicaban que tenían “el pedal sordina de patente” y se vendía por \$600 al contado y \$650 a plazos en color negro, o en \$650 al contado y \$750 a plazos si era color nogal.<sup>647</sup>

Sobre los costos de estos instrumentos y en un ejercicio comparativo con los que vendían otros Repertorios mencionados anteriormente, resultan ser más económicos que los de las fábricas francesas y alemanas que se ofrecieron desde mediados de siglo, como los Steinway, los Érard, los Pleyel o los Bechstein. Además, para esta fecha la oferta era significativamente más grande y la competencia también. La abundancia de pianos estadounidenses que convivieron con las fábricas europeas, la posibilidad de importar, transportar y colocar instrumentos en prácticamente cualquier sitio resultó en que los precios bajaran. Sin embargo, estos costos eran todavía inaccesibles para la mayoría de la población; seguía tratándose de un consumo de élite, en especial el de los pianos.

Pero sin desatender a los compradores que gustaban de repertorio propio de la iglesia, “Otto y Arzoz” siguió anunciándose como la “única casa que tiene en Almacén todas las últimas obras religiosas publicadas en Europa, conforme al “Motu Proprio” de Su Santidad Pio X. Magnífico surtido de Misterios para el Rosario y para el Sagrado Corazón de Jesús, en texto español, traducidos expresamente para esta casa.” También anunciaron la venta de “armónicos de todas clases y precios, de las más afamadas fábricas, á precios sin competencia”, órganos alemanes tubulares neumáticos de la antigua y acreditada Fábrica Schlag & Söhne de Schweidnitz, fundada en 1831, proveedora de la Corte de Su Majestad el Emperador de Alemania y Rey de Prusia”, instrumentos para bandas y orquestas de “El Gallo”, “pianos de estudio y de concierto alemanes “á precios sin competencia”, pianolas, fonolas y armónicos portátiles.<sup>648</sup>

---

<sup>647</sup> “El Mejor piano del mundo es BLÜTHNER”. *El Tiempo Ilustrado*, 13 de mayo de 1906, p. 28.

<sup>648</sup> *El Tiempo Ilustrado*, 4 de noviembre de 1906, p. 23.



En 1907, el Repertorio ofreció una variada cantidad de instrumentos, como “pianos de estudio y concierto alemanes”, pianolas, fonolas, “armónicos de todas clases y precios”, instrumentos para orquestas y bandas, también de “El Gallo”, y especialmente destaca la oferta de órganos tubulares neumáticos de “Schlag & Söhne”.<sup>649</sup> Aquella fábrica de órganos se ubicaba en la ciudad de Schweidnitz, en Silesia<sup>650</sup>, y fue fundada por Christian Gottlieb Schlag (1803-1889), quien con su hermano Johann Karl Schlag y después con sus hijos Theodor y Oskar Schlag, hicieron que la empresa prosperara por todo el continente europeo. La empresa se manejaba a través de dos ramas independientes que operaban como “Schlag & Söhne” y “Gebrüder Schlag”, y debido a la extraordinaria productividad y calidad de sus productos, en 1900 recibieron el título de “organistas de la corte”.<sup>651</sup>

El órgano de la Catedral de Zacatecas fue comprado a “Schlag & Söhne” por “Otto y Arzoz”. Una placa de cobre que se encuentra al interior del teclado del instrumento indica: “Órgano especialmente construido para la Catedral de Zacatecas importado por “Otto y Arzoz” México”. Para entonces, la Casa enviaba catálogos gratis a quien estuviera interesado en sus productos. Además, ofrecían abrir una cuenta corriente a quien presentara “referencias satisfactorias”.<sup>652</sup>

Hacia los últimos tres años del XIX, el establecimiento enfocó sus anuncios a las ediciones musicales más que en la venta de instrumentos y participó en algunas actividades del Estado. Por ejemplo, ofreció como premio una colección de obras

---

<sup>649</sup> *El Diario*, 18 de abril de 1907, p. 5

<sup>650</sup> Esta provincia fue parte del Reino de Prusia hasta 1918. Hacía frontera con lo que hoy son la República Checa, Polonia, Alemania y Eslovaquia.

<sup>651</sup> También hicieron importantes innovaciones—como la invención de voces de alta presión, la acción tubular con viento de alta presión, la introducción de un regulador electroneumático, entre otras— que dieron mayor versatilidad y potencia sonora a sus instrumentos. Oskar Schlag fue el fundador y primer presidente de la Asociación de Maestros Constructores de Órganos de Alemania. *Institut für Orgelforschung Brandenburg/Orgelinventar/Schlag & Söhne*. Febrero 2012. <<https://www.orgellandschaftbrandenburg.de/orgelinventar/orgelbauer/schlag-s%C3%B6hne/>>. [Consulta: 11 de noviembre de 2022].

<sup>652</sup> Además de estos instrumentos, la casa anunciaba que la editora de Breitkopf y Haentel, en Leipzig, había publicado composiciones pianísticas de Manuel M. Ponce, con una “elegante cubierta” en la que se destacaba el retrato del autor: I.- Cuatro Mazurkas, II.- Legende, III.- 5 Hojas de Álbum (Albumblätter), IV.- 11 Miniaturas, V. Fugue sur un thème de J.S. Bach, VI.- Notturmo, VII.- Bersagliera, VIII.- Bendita sea tu pureza (motete a cuatro voces mixtas con acompañamiento de órgano). Además de las piezas anteriores, el Repertorio Otto y Arzoz también ofrecía las siguientes obras de Ponce: I.- 4 Kleine Fuguen fuer den Anfaenger (4 fugas pequeñas para principiantes); II.- Jeunesse, para violín y piano; III.- “Ave gratia plena”, motete á tres voces mixtas, con acompañamiento de órgano o harmónico. *El Diario*, 18 de abril de 1907, p. 5.

de Wagner a las composiciones ganadoras de un concurso abierto que patrocinó la Secretaría de Instrucción Pública, las cuales fueron interpretadas por los músicos mexicanos Julián Carrillo, José Barradas y Rafael Tello con la orquesta del Teatro Orrin.<sup>653</sup>

Los sagaces miembros de este Repertorio supieron combinar sus intereses personales con el creciente comercio musical que se fortalecía a nivel mundial. Ambos mostraron un franco compromiso con un público diverso interesado por la música secular y religiosa al ocuparse por ofrecer instrumentos tan complejos como los órganos tubulares o tan sencillos como castañuelas o panderetas. Sus fundadores supieron integrarse a la sociedad capitalina y emplearon con astucia diversas herramientas impresas para dar a conocer sus actividades y productos (ver Anexo 9). Sin duda se posicionaron con pasos firmes hacia la primera década del siglo xx, sabiendo que la Ciudad de México era la capital musical del país.



Imágenes 53 y 54. *Pantaleón Arzoz toca el órgano en una iglesia, c. 1910.*  
Fototeca Nacional. Instituto Nacional de Antropología e Historia; *Pantaleón Arzoz ca. 1950.*  
Colección Archivo Casasola. Fototeca Nacional. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

<sup>653</sup> "La Casa Otto y Arzoz", *El Correo Español*, 17 de julio de 1907, p. 2.

### IV.3 Enrique Heuer y la industria instrumental de los Estados Unidos.

En 1908, el agente especial Arthur B. Butman de la Oficina de Manufacturas del Departamento de Comercio y Trabajo, ubicado en el distrito capital de Washington (E.U.A.), emitió un reporte pormenorizado de la situación comercial de los instrumentos musicales de fábrica estadounidense en la Ciudad de México, en el cual describió su nivel de popularidad, las ganancias económicas brutas que habían generado para Estados Unidos, sus cualidades generales y sus principales competidores. Tanto Butman como otros enviados tenían la misión de hacer saber al gobierno cuáles eran las condiciones de negocios que aquel país guardaba con otras naciones americanas en diversas ramas productivas y mercantiles, y los instrumentos musicales recibieron una atención particular.<sup>654</sup>

El reporte del enviado estadounidense menciona datos por demás conocidos, como que Alemania y Francia suministraban la mayoría de los instrumentos de viento y cuerda a México, o que la calidad de los pianos y órganos provenientes de esos territorios superaba a la de otros. Lo que sorprende es que la importación de pianos de Estados Unidos a este país presentó un aumento considerable y constante desde por lo menos diez años antes de la elaboración del reporte; según el agente, estos instrumentos eran comparativamente desconocidos en México antes de la primera década del xx.<sup>655</sup>

Por razones que el documento no explicita pero que se han mencionado en esta investigación, la cantidad limitada de pianos importados de Estados Unidos a México estuvo estrechamente relacionada con la arraigada tradición de construcción de pianos de países europeos, con el capital social, político y económico de quienes los vendían en este país, con la alta calidad de los instrumentos que ingresaron, con el alto poder adquisitivo de sus compradores o arrendatarios, con el cumplimiento de compromisos diplomáticos, entre otros. No es

---

<sup>654</sup> Department of Commerce and Labor, Bureau of Manufactures, Monthly, *Consular and Trade Reports*, United States of America, June, 1908, no. 333, pp.13-16.

<sup>655</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.



que en México no se vendieran instrumentos del país vecino, sino que preponderaron los del viejo continente.

En este sentido, y en cuanto a la naturaleza del reporte de Butman, Estados Unidos pudo haber puesto en marcha una suerte de plan comercial que involucró a su joven industria de pianos y órganos, pues trató de colocar sus instrumentos en ciudades del continente con una especial pujanza económica (como era el caso de la capital mexicana) y con un gusto probado por aquellos instrumentos. Para llevar a cabo la estrategia necesitaría agentes de venta con suficiente energía y paciencia para competir con los principales Repertorios de la Ciudad y sus afamados instrumentos. Uno de ellos pudo haber sido el alemán Enrique Heuer, quien vivió en una época de gran bonanza para los pianos americanos y posiblemente fue un personaje clave para que esto sucediera (imagen 55).

Contrariamente a los numerosos estudios sobre Repertorios de música como H. Nagel & Cía., A. Wagner & Levien e incluso Bizet Hermanos, la presencia de este empresario alemán, sus tiendas de música y su repercusión en la vida cultural y comercial de la Ciudad de México no ha sido estudiada, pero fue un personaje primordial en la venta, especialmente, de pianos y órganos; de hecho, Heuer pudo haber sido fundamental en la formalización de la importación y oferta de instrumentos estadounidenses. Algunos periódicos que circulaban en México y en aquel país<sup>656</sup> le concedieron espacios privilegiados para promoverse como agente de fábricas en pleno auge de la nación del norte.

---

<sup>656</sup> Algunos ejemplos son *The Two Republics* y *The Mexican Herald*.







Imagen 55. Enrique Heuer, “El Comercio de Música”, “Nuestra Sección Española”, *The Music Trade Review*, vol. xx, núm. 16, 20 de abril de 1895, p. 33.

Enrique Heuer fue un joven empresario alemán que dejó su país en 1880 para buscar fortuna en el extranjero después de haber cursado una carrera comercial. Primero llegó a Estados Unidos y se estableció por poco tiempo en Nueva York, Maryland y Texas, en donde se dedicó al negocio de las importaciones, pero hacia finales de la década, con la convicción de que en México tendría futuro, vio la posibilidad de llevar pianos y órganos, un negocio muy redituable en aquel momento.<sup>657</sup> Finalmente, en 1888 estableció la casa ‘E. Heuer y Compañía’ en la capital del país.<sup>658</sup>

El empresario alemán tuvo un éxito notable con los instrumentos estadounidenses, probablemente después de haber visto el apogeo de ciertas

<sup>657</sup> “A Mexican music trade hustler”, en *The Music Trade Review*, Nueva York, septiembre 25, vol. XXIII, no 10. 1896, pp. 9-10.

<sup>658</sup> “Pianos y órganos”, *La Voz de México*, 2 de diciembre de 1902, p. 4.

empresas durante su estancia en las ciudades americanas. Su experiencia en las importaciones y su habilidad como comerciante debieron abrirle las puertas con fábricas populares como Sterling, Estey, Crown, Wilcox & White, Symphony, Knabe y Kranich & Bach. Algunas ya ocupaban los aparadores de los Repertorios más reconocidos del país, pero Heuer logró publicitarlos y posicionarlos como una verdadera competencia ante los costosos instrumentos alemanes y franceses.<sup>659</sup> En aquella época, el arancel que se cobraba a este tipo de mercancía en la frontera mexicana era excesivo e iba en detrimento de los intereses comerciales de empresarios jóvenes como Heuer, ya que se debía pagar un impuesto de 50 centavos por kilo. Sin embargo, el joven alemán logró hacer funcionar su negocio en poco tiempo.

En su lucha por un espacio en el comercio musical en la Ciudad de México, Heuer concedió varias entrevistas a periódicos para dar a conocer sus intenciones de negocio. En ellas se inclinaba por describir la poca apreciación que existía hacia los instrumentos estadounidenses y que se debía, en buena medida, a que agentes consulares provenientes de Europa llevaron a cabo verdaderas conquistas comerciales en toda América Latina —lo cual favoreció la venta de instrumentos, sobre todo franceses y alemanes—, mientras Estados Unidos realmente no había fomentado este tipo de relaciones con el sur. Aunque las razones del empresario alemán pudieron haber enmascarado la calidad de los instrumentos del país vecino en comparación con la de los europeos, es cierto que lo que narraba sucedió: la intervención de Benecke y Cía. en relación con la importación de mercancía para H. Nagel Sucesores es prueba de ello.

Pero de acuerdo con la prensa que comenzó a apoyar las actividades de Heuer en este país, el empresario tenía métodos vivos, progresistas y enérgicos que asegurarían que, entre los Estados Unidos y México, y con el alemán como intermediario, habría un comercio exterior e interior estables en el ámbito instrumental.<sup>660</sup> Es decir que este comerciante constituye un ejemplo de los

---

<sup>659</sup> *Ídem.*

<sup>660</sup> La noticia también menciona que el método de entrega de pianos en México era particularmente “novedoso y sorprendente”. En lugar de usar los carritos de piano ordinarios para trasladarlos, seis personas se colocaban un marco sobre sus hombros y comenzaban a trotar, llevando el instrumento.

prevalecientes intereses comunes que aquella nación del norte mantuvo con su vecino del sur, sobre todo ante el empuje y la estabilidad que éste mostró desde las últimas dos décadas del siglo XIX para ser depositario de la confianza de un mundo capitalista en busca de inversiones y nuevas conquistas comerciales.

En 1892 Enrique Heuer anunció su negocio como “E. Heuer & Co., Comisionistas é Importadores” con sucursales en “Hamburgo, Monterrey [y] México”, en el que ofrecía “Pianos, Órganos, Muebles y Escritorios”, y cuya casa matriz se ubicaba en la calle de la Cadena núm. 3, en la Ciudad de México (ver Plano 2).<sup>661</sup> Unos meses más adelante se dio a conocer como agente de la casa de pianos Blasius, la cual había obtenido “55 medallas”.<sup>662</sup> Por otra parte, es posible que desde aquel año el empresario haya abierto dos sucursales en la capital, una ubicada en la mencionada calle de la Cadena, que funcionaría como un “gran almacén y depósito de pianos”, y otra en la Primera calle de la Pila Seca núm. 318, que fue un “salón de muestras” de “pianos americanos Ópera, New England, Handman, Ludwig, Blasius con indicador de notas, y Alemanes de Th. Mann & Co.”, así como pianos de J. Estey & Co.”. El negocio también ofrecía “muebles para oficinas, hoteles y casas particulares” y se anunciaba como especialista “en presupuestos para amueblar casas enteras”.<sup>663</sup>

En 1894, Heuer amplió su oferta pues dio a conocer la venta de nuevos instrumentos de teclado de las marcas “Symphony” y “Vocalion”; el último, aseguraba, era “el mejor Órgano para Iglesias”.<sup>664</sup> Al parecer, en julio del mismo año, el alemán estableció en Morelia una agencia temporal que se ubicó en “Portal de Hidalgo núm. 40”, a cargo de un representante llamado Max Beer, en donde ofrecía “pianos, órganos, armónicos” de las marcas “Sterling, Mann y Opera, y los

---

Estos hombres mantenían un trote constante durante millas sin detenerse. Su resistencia era asombrosa; podían pasar entre montañas llevando los pianos con la mayor facilidad, ya fueran verticales, cuadrados o de cola. “A Mexican music trade hustler”, en *The Music Trade Review*, Nueva York, September 25, vol. XXIII, no 10. 1896, pp. 9-10.

<sup>661</sup> *El Monitor Republicano*, 17 de julio de 1892, p.4; *El Monitor Republicano*, 13 de octubre de 1892, p. 4.

<sup>662</sup> *El Monitor Republicano*, 17 de diciembre de 1892, p. 4.

<sup>663</sup> *El Tiempo*, Anuncios, 27 de julio de 1892, p. 3; *El Tiempo*, Anuncios, 6 de enero de 1893, p. 3; *El Tiempo*, Anuncios, 6 de abril de 1894, p. 3.

<sup>664</sup> *El Tiempo*, Anuncios, 15 de junio de 1894, p. 3.



órganos armónicos Estey”, estos últimos anunciados como “Los mejores en el mundo”.<sup>665</sup>

De lo anterior resaltan algunos aspectos relevantes. En primer lugar, aunque no es objeto de esta investigación hablar sobre la cultura musical del Estado de Michoacán, es importante señalar que Morelia, su capital, fue uno de los centros musicales más importantes del país desde el virreinato.<sup>666</sup> Durante todo el siglo XIX, la profusa vida religiosa de las comunidades continuó, por eso no es casual que Heuer haya establecido ahí una agencia para ofrecer aquellos nuevos productos; además, ninguno de los Repertorios más importantes del momento había abierto sucursales ahí o en otra ciudad michoacana. Esto se suma a las razones por las que el joven empresario pudo vislumbrar éxito ante la poca competencia comercial en la región.

En segundo lugar, una buena parte de los artefactos que Heuer anunció estuvo conformada por “órganos para iglesia” y diversos modelos de armonios<sup>667</sup>, los cuales comenzaron a cobrar una enorme popularidad hacia la última década del XIX, sobre todo en ámbitos eclesiásticos. Aquellos instrumentos comenzaron a sustituir, poco a poco, a los tradicionales órganos de tubos, sobre todo en las iglesias en las que resultaba muy costoso darles mantenimiento o repararlos, o bien en las que su sustitución representaba modernización. Por ejemplo, en 1893, la fábrica estadounidense J. Estey & Co. y de la que Heuer fue su principal agente en México, había construido más de 250,000 armonios y órganos de diversos estilos y diseños para consumo interno y para exportación; una fotografía de las instalaciones se muestra a continuación (imagen 56). Este nivel de producción revela que aquellos objetos estaban tomando un lugar preponderante en el mercado

---

<sup>665</sup> *El Comercio de Morelia*, Avisos, 20 de julio de 1894, p. 1.

<sup>666</sup> Sobre la vida musical de Morelia, sus espacios de aprendizaje y de interpretación, el investigador Alejandro Mercado Villalobos ha publicado importantes trabajos entre los que se encuentran: *La educación musical en Morelia, 1869-1911*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Michoacán, 2015, 170 p., *Los músicos morelianos y sus espacios de actuación, 1880-1911*, Gobierno del Estado de Michoacán, Secretaría de Cultura, Centro de Investigaciones en Geografía Ambiental de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

<sup>667</sup> Instrumentos de teclado que generan el sonido a partir de lengüetas que vibran ante el paso de aire presurizado. Cada lengüeta corresponde a una nota y de ellas depende el rango sonoro de cada instrumento.

instrumental.<sup>668</sup> La pregunta que subyace entre la comunidad organística de México sobre cómo y cuándo comenzaron a caer en desuso los órganos de tubos y se reemplazaron por armonios tiene quizá antecedentes en este momento y a razón de este agente.



Imagen 56. Fotografía que muestra las instalaciones de la fábrica J. Estey & Co., en Brattleboro, Vermont, E.U.A. “The Estey Organ. A virtual museum”, *Organ Historical Society*, <<https://organhistoricalsociety.org/estey/factory.html>>, [Consulta: 20 de abril de 2024].

También, desde los inicios de la empresa, Heuer tuvo un marcado interés comercial por los instrumentos de la “Sterling Organ Company”, fundada en 1873 por Charles Sterling en Derby, Connecticut (E.U.A.),<sup>669</sup> y de quien el comerciante alemán fue el promotor más entusiasta en el mercado mexicano, especialmente de los pianos. Los anuncios en los que los promocionaba tenían la intención de hablar al público de una manera dogmática, pero también simpática y personal, como se muestra a continuación:

---

<sup>668</sup> “The Phonorium Organ”, *Organ Historical Society*, <<https://www.derbyhistorical.org/sterling-pianos/>>. [Consulta: 25 de septiembre de 2023].

<sup>669</sup> “Sterling Pianos”, *Derby Historical Society*, <<https://www.derbyhistorical.org/sterling-pianos/>>. [Consulta: 25 de septiembre de 2023].

## UN DISCIPULO APROVECHADO

Profesor – Y ¿cómo pronuncia usted Piano, amigo mío?

Discípulo – (Para sus adentros) Esa es una pregunta bien sencilla. (En voz alta:) *Sterling, Sterling*

Profesor – Muy bien; vaya usted á ocupar el primer lugar de la clase.

Este pequeño incidente nos enseña, que si deseamos ocupar el primer lugar en la clase, no importa cual, debemos estar muy al corriente en la pronunciación. Si desea usted comprar un Piano, y que éste sea el mejor, fíjese bien en que el nombre de su autor se pronuncie *Sterling*. Ningún otro instrumento reúne las cualidades que hacen que un piano valga la pena comprarlo. No se olvide que “El mejor Piano” y el “*Sterling*” son sinónimos.

Los únicos agentes en México para la venta de los afamados Pianos “*Sterling*” son los Señores E. HEUER y COMP., (S. en C.) Calle de Cadena núm. 3.<sup>670</sup>

A inicios de 1895, E. Heuer y Cía. seguía anunciando sus instrumentos como los únicos que superaban “a los de otras fábricas en cuanto a su construcción perfecta y excelente sonido”.<sup>671</sup> Los almacenes de la compañía tenían una fachada de aproximadamente quince metros y se encontraban en uno de los puntos más aristocráticos de la ciudad, junto a la residencia del General Porfirio Díaz, en la calle de la Cadena (ver Plano 2).<sup>672</sup> Como se observa en la siguiente fotografía, el lujoso edificio tenía un suntuoso escaparate con tres letreros, uno con el nombre de la compañía, otro que anunciaba la venta del “Estey Phonorium [para] Iglesia”<sup>673</sup> y sobre éstos otro más con la leyenda “Gran fábrica de pianos Sterling” (imagen 57), lo cual indica que el establecimiento era un espacio de venta, reparación, afinación y quizá también de ensamblado, pero ciertamente no de construcción.

---

<sup>670</sup> Anuncios como este también se encuentran en *El Mundo Ilustrado*, 16 de diciembre de 1894, p. 15; *El Mundo Ilustrado*, 10 de febrero de 1895, p. 13; *El Mundo Ilustrado*, 10 de marzo de 1895, p. 16; *El Mundo Ilustrado*, 28 de abril de 1895, p. 13.

<sup>671</sup> *El Demócrata*, 23 de enero de 1895, p. 3.

<sup>672</sup> “El Comercio de Música”, Nuestra Sección Española, *The Music Trade Review*, vol. xx, núm. 16, 20 de abril de 1895, pp. 32-33.

<sup>673</sup> La fábrica Estey anunció el Phonorium como el sustituto perfecto del órgano tubular en las iglesias y en los salones de música, en los que se necesitara reproducir varias voces. Sin embargo, la producción del instrumento trajo consigo un precio que impidió que llegara a comercializarse a gran escala. En consecuencia, hoy en día sólo existen pocos ejemplares. “The Phonorium organ”, *Organ Historical Society*, < <https://organhistoricalsociety.org/estey/StylePhonorium.html>>, [Consulta: 3 de marzo de 2024].



Imagen 57. Gran fábrica de Pianos Sterling de E. Heuer & Co. “El Comercio de Música”, Nuestra Sección Española, *The Music Trade Review*, vol. XX, núm. 16, 20 de abril de 1895, p. 33.

Al parecer, Heuer estuvo interesado en crear una fábrica de pianos a la manera de las grandes empresas europeas y estadounidenses, con insumos propios y una producción a gran escala, un espacio que no existía en la Ciudad de México. *The Music Trade Review* dio a conocer esta noticia debido a que hubo personas que se mostraron escépticas porque consideraban que en México no existían las condiciones para llevar a cabo tal empresa, en especial porque no había mano de obra necesaria. El alemán los rebatió argumentando que las personas que opinaban no estaban familiarizadas con la situación del país en los últimos años del XIX.<sup>674</sup> Posiblemente Heuer vio que México, al ser un comprador ávido de instrumentos musicales y por encontrarse ante un nuevo umbral de desarrollo, podía aventurarse

<sup>674</sup> “Piano Making in Mexico City”, *The Music Trade Review*, vol. xxv, núm. 16, 16 de octubre de 1897, p. 19.

a formar una industria de construcción. Hasta el momento no se sabe qué sucedió, pero no se han encontrado registros de una fábrica mexicana de pianos como la que él imaginaba.

Enrique Heuer estuvo involucrado ocasionalmente con personajes de la clase alta mexicana, aunque no siempre de manera positiva. En junio de 1896, *The Mexican Herald* publicó una interesante nota que involucró a Nicolás Zúñiga y Miranda, candidato a la Presidencia de la República y antagónico del presidente Porfirio Díaz, debido a que compró un piano a E. Heuer y Cía. a plazos, pero Zúñiga y Miranda fue demandado por Heuer por no haber pagado el instrumento. Al parecer, el candidato llevó el piano a su casa por un par de días, pero luego lo envió a una casa de empeño de la ciudad por una suma de trescientos dólares que invirtió en gastos relacionados con su candidatura a la presidencia.<sup>675</sup>

A partir de 1897, Heuer viajó a Estados Unidos para visitar las ciudades de Baltimore y Nueva York, con el fin de hacer negocios.<sup>676</sup> Durante su estancia en la última ciudad obtuvo el “trigésimo segundo grado del Rito Escocés de la Masonería”, en una ceremonia que llevó a cabo en el Templo Masónico de Nueva York, y en la que Heuer fue galardonado con “una estrella y una corona de diamantes con esmeraldas engastadas en la letra”.<sup>677</sup> Quizá por haber sido masón, como muchos de los personajes involucrados en la política y la élite urbana, el alemán encontró las puertas abiertas para hacer negocios en la Ciudad de México o en otras partes del país.

En todo caso, el empresario sabía que estaba compitiendo con verdaderos emporios comerciales con una destacada oferta de repertorio musical e instrumentos, por lo que las notas de prensa que refieren las cualidades de su negocio no escatimaban en enaltecer y solemnizar sus atributos. Por ejemplo, en 1900, el negocio de Heuer cambió su domicilio a la calle Alcaicería núm. 27, donde se estableció en un edificio que antes ocupaban “los señores Mosler, Bowen y Cook Sucs.”. Heuer había “tomado el local por un periodo de años”, y en él había

---

<sup>675</sup> *The Mexican Herald*, 14 de junio de 1896, p. 2. Traducido del inglés.

<sup>676</sup> *The Mexican Herald*, 16 de junio de 1897, p. 8.

<sup>677</sup> *The Evening Telegram*, 14 de agosto de 1897, p. 4. Traducido del inglés.





acondicionado una sala de conciertos que se comparaba con las mejores salas de exposiciones musicales de los Estados Unidos.<sup>678</sup>

De acuerdo con *The Mexican Herald*, aquel espacio estaba “bellamente” iluminado y era más espacioso que ninguna otra sala de música que México hubiera conocido, pues las superaba no sólo en tamaño sino en acústica. El nuevo establecimiento podría usarse para conciertos privados, recitales de piano, para estudios musicales que estarán a disposición de los profesores amigos de la casa, entre otras actividades. Para encumbrar la trayectoria de Heuer, la nota recuerda a los lectores que hace menos de diez años, su tienda “sólo contenía tres pianos” y estaba situada en la calle Pila Seca, por lo tanto, el nuevo negocio daba cuenta del “maravilloso éxito que había coronado sus esfuerzos”. Finalmente se destaca que Heuer había abierto el comercio “de los pianos americanos al público más musical de México” y con esto había “obtenido un lugar entre los concesionarios más estimados suministrados por los fabricantes americanos”.<sup>679</sup>

En 1901, un año después de la apertura de la tienda de música, la sociedad entre Enrique Heuer y su socio Luis Ritz bajo el nombre de 'E. Heuer y Cia., S. en C., terminó; en adelante continuaría bajo el nombre de 'E. Heuer y Cia., Sucesor', con Enrique Heuer al frente.<sup>680</sup> Pero los negocios del alemán no solamente involucraban a la industria instrumental, sino a otros ramos. Por ejemplo, en el mismo año, el empresario hizo un viaje a la Huasteca Potosina para vigilar sus negocios de aceite<sup>681</sup>, lo cual indica que estuvo interesado en invertir en productos que también podrían ser lucrativos.

Durante 1902, la compañía de Heuer bajo la nueva razón social continuó anunciando la venta de pianos y órganos “de las mejores marcas”, nuevos contratos con fábricas de Estados Unidos —como ‘Peerless Piano Players’, especialistas en pianos eléctricos—, así como otros objetos, como esculturas religiosas en madera

---

<sup>678</sup> *The Mexican Herald*, 27 de mayo de 1900, p. 10.

<sup>679</sup> *Ídem*.

<sup>680</sup> *The Music Trade Review*, vol. XXXIV, núm. 20, 17 de mayo de 1902, p. 3.

<sup>681</sup> La nota es una traducción de inglés a español. Es posible que la palabra *oil*, traducida como aceite, también signifique gasolina o petróleo. *The Mexican Herald*, Personales, 27 de diciembre de 1901, p. 6.

y vidrieras artísticas.<sup>682</sup> Posiblemente debido a su renombre en el mercado mexicano y a la oferta de sus modernos artefactos, E. Heuer y Compañía mudó su domicilio a la 1ª de San Francisco núm. 12, frente al Jardín de Guardiola y a unos pasos del lujoso restaurante *Maison Dorée*.<sup>683</sup> La ubicación del negocio en aquella calle constituía el culmen de su trayectoria, pues se trataba de una de las zonas de mayor prestigio social, económico y cultural de la ciudad capital.

Aunque hasta 1905 el negocio continuó anunciándose en distintos periódicos de circulación nacional, los avisos eran más modestos que a principios de siglo. Finalmente, 'E. Heuer y Compañía' dio a conocer en el mes de junio de aquel año que había presentado la quiebra de la empresa ante el Juzgado quinto de lo civil debido a que el comerciante alemán había sido demandado por la casa Ritz de Hamburgo por una cantidad de 200,000 francos.<sup>684</sup> Heuer decidió rematar los instrumentos musicales, muebles y otros productos, por lo que solicitó al propio juzgado que designara peritos que establecieran el monto de lo que se almacenaba. Curiosamente, Germán Sauberlich (antiguo socio de la casa H. Nagel y Sucesores) y Carlos Robles fungieron como tales. Parece que el monto de la mercancía no fue suficiente para saldar la deuda, pues meses más adelante también se remató un terreno en propiedad de Heuer ubicado en Santiago Tlaltelolco.<sup>685</sup>

Quizá la historia de Enrique Heuer y México terminó aquí, pero es cierto que desde su llegada la oferta de pianos estadounidenses cambió radicalmente. Las exportaciones de aquellos instrumentos del país vecino a México fueron: 158 en 1902, con un valor de \$36,197 dólares; 192 en 1904, lo que generó \$43,694 dólares; 380 en 1906 que sumaron \$85,050 dólares, y 443 en 1907, con una ganancia de \$110,805 dólares para la unión americana.<sup>686</sup> Para cuando Heuer se declaró en quiebra, los instrumentos estadounidenses se encontraban firmemente establecidos

---

<sup>682</sup> *El Popular*, 6 de mayo de 1902, p. 4; *El País*, 19 de septiembre de 1902, p. 4; *El País*, 1 de octubre de 1902, p. 3.

<sup>683</sup> "Pianos y órganos", *La Voz de México*, 17 de junio de 1903, p. 4.

<sup>684</sup> "Remate de Bienes. El Quiebre de la Casa Heuer", *El Mundo: edición diaria*, 26 de julio de 1905, p. 2.

<sup>685</sup> "Remate", *La Patria*, 17 de agosto de 1906, p. 2.

<sup>686</sup> Department of Commerce and Labor, Bureau of Manufactures, *Monthly, Consular and Trade Reports*, United States of America, June 1908, no. 333, p. 14.



y eran cada vez más populares entre los compradores mexicanos.<sup>687</sup> Durante 1906, México fue el segundo mercado en importancia para los Estados Unidos; el primero fue Canadá y el Reino Unido ocupaba el tercer lugar.

En la primera década del siglo xx, y posiblemente gracias al empuje de Heuer, el piano promedio de manufactura americana era considerado en México de mejor construcción y de clase más alta que el instrumento promedio de los competidores europeos, aunque por esta razón era un poco más caros; los que más se vendían oscilaban entre \$300 a \$400 de oro.<sup>688</sup> Los ciudadanos gustaban de artefactos más ornamentados, exigían cajas elaboradas de ébano (o de acabado negro) y si al instrumento lo acompañaba un par de candelabros, eran preferidos. En aquella época se vendían tanto pianos de cola como verticales, siendo los últimos los más populares, y finalmente, los agentes solían expedir una garantía que cubría al instrumento vendido entre de cinco y diez años, lo cual solía mejorar las ventas.<sup>689</sup>

En suma, a pesar de la corta vida comercial de Enrique Heuer en México, su presencia fue determinante. No sólo apostó por la oferta de instrumentos de marcas poco reconocidas —especialmente estadounidenses— en la capital del país, sino que se trató de un verdadero emprendedor con ideas de crecimiento capitalistas modernas que no tuvo inconveniente en aventurarse a un mundo nuevo dominado por tiendas reconocidas, cuyo capital social, económico y cultural pudieron haber sido un obstáculo en su trayectoria. El alemán supo incorporarse también a una sociedad desconocida, sin contar con la red de apoyo trasatlántica de otros vendedores de su ámbito. A pesar de que posiblemente esto lo llevó a la quiebra, logró usar los pujantes medios impresos que circularon en México y en Estados Unidos en beneficio de su negocio.

---

<sup>687</sup> Para 1906 el valor total de los pianos exportados desde los Estados Unidos ascendió a \$638,501 y para 1907, \$1,050,343 (excluyendo \$675,105 en valor de pianolas y otros pianistas). *Ibid.*, pp.14-16.

<sup>688</sup> *Ídem.*

<sup>689</sup> *Ibid.*, pp.13-16.

#### IV.4 Otros puntos de venta de instrumentos musicales en la Ciudad de México a partir de 1870

Sin lugar a duda, los últimos treinta años del siglo XIX y la primera década del XX vieron nacer, como nunca, una gran cantidad de establecimientos que cambiaron la historia del comercio instrumental en el país, y que, desde la Ciudad de México, vincularon nuevos y tradicionales objetos a la escena musical de la nación (ver Plano 2).

Hacia la década del setenta, en los Bajos de San Hipólito letra F, se localizó un negocio denominado “Antigua y acreditada fábrica de Órganos, Propiedad de Antonio Suares [sic] e Hijo”, en la que se fabricaban órganos “enteramente nuevos, según el estilo del día, con suntuosas misturas de un solo fuelle, de nueva invención”, que producían “el mejor resultado sin ruido” y resultaban de fácil transporte. Los órganos de este taller costaban desde 500 hasta 10,000 pesos en función de su complejidad. Uno de los más ostentosos ofrecidos por la fábrica capitalina fue “un órgano de primera clase, de figura arrogante, de dos teclados, de hermosas misturas como se usa hoy, con el fuelle indicado”.<sup>690</sup>

Entre los negocios medianos dedicados a la oferta, arreglo e incluso construcción de instrumentos musicales se encuentra “Jesús Sánchez Barquera e Hijo”, un almacén de pianos en la Ciudad de México que únicamente se dedicó a la venta y posible reparación de estos objetos. En 1884, el negocio se ubicaba en la calle de la Canoa núm. 10 y prestaba “ventajas grandísimas al comprador, pues además de tener un surtido muy bueno y variado de pianos [...] de los mejores autores, [hacía] sus operaciones al contado, á plazo ó en cambio”.<sup>691</sup>

Enrique Sánchez Barquera pudo haber tenido una relación de parentesco con Jesús, ya que aparece en los libros de ventas de la casa Pleyel que corresponden a los periodos de 1880-1887 y 1885-1892 (ver Anexo 3, Tabla 3.8). En la relación contable de estos libros se encuentra el nombre de Manuel Olivier, quien posiblemente intervino en la importación de los instrumentos de Sánchez Barquera

---

<sup>690</sup> *El Eco de Ambos Mundos*, 13 de agosto de 1873, Sección de Avisos, p. 4.

<sup>691</sup> *La Patria*, Anuncios, 3 de febrero de 1884, p. 2.



al Puerto de Veracruz. Al parecer, Olivier fue una persona de renombre en aquel Estado, ya que el periódico *Le Traite d'Union* menciona que su casa fue el punto de reunión del consejo de administración de la sucursal de la Banca Nacional Mexicana que se iba a formar en 1882 en Veracruz.<sup>692</sup>

Posiblemente, Manuel Olivier estuvo involucrado con inversiones e importaciones en el Puerto y por esto fue una persona adecuada para albergar de manera temporal las oficinas de la Banca. Sin embargo, no se ha encontrado información que lo relacione como intermediario para recibir bienes del extranjero, aunque haya participado en el ingreso de los pianos Érard que adquirió Enrique Sánchez Barquera. Lo anterior destaca el interés de los encargados del taller por importar pianos de una de las fábricas más reconocidas del mundo en aquella época, así como la relevancia de tener relaciones con personas extranjeras que estuvieran en contacto con países fabricantes para sostener un negocio con productos de ultramar.

En otro sentido, la Ciudad de México también tuvo puntos de venta de menor escala de instrumentos que fueron muy populares durante el siglo XIX. Tal es el caso del negocio de 'Felipe Valle y Hno.', cuyo nombre fue "La Rosa Blanca". Sus encargados se anunciaban como fabricantes de las cajas de música llamadas 'The Mexican Celestina', instrumento que pudo haber sido su sello particular en el competitivo mundo musical. El establecimiento se encontraba en la calle 2ª de Tezontle núm. 6, y además de ofrecer aquel peculiar artefacto, ponía a disposición un "gran surtido de piezas de música para 'Celestina', 'Clarión', 'Sinfonía' y 'Mignon'". También fabricaban "piezas de música escogida de los mejores autores para 'Angelus' y 'Pianola'"<sup>693</sup>.

---

<sup>692</sup> "Banca Nacional Mexicana. El consejo de administración de la sucursal de la Banca Nacional Mexicana que se establecerá próximamente en Veracruz se conforma de las siguientes personas: Presidente: M. Domingo A. Miron; Consejeros: MM. Juan F. Pasquel, Silvano Balo y Guillermo Kranstover; Secretario: Manuel R. Álvarez. Las oficinas de la sucursal estarán, probablemente, en la casa conocida con el nombre de: *Aduana Quemada*. Como este local necesita grandes reparaciones y las oficinas de la banca deberán abrir el próximo 1º de febrero, serán instaladas momentáneamente en el número 129 de la Calle de la Independencia que ocupa actualmente la casa de Manuel Olivier". *Le Traite d'Union*, 8 de enero de 1882, p. 3. Traducido del francés.

<sup>693</sup> *El Tiempo Ilustrado*, 6 de enero de 1907, p. 38.



Sobre lo anterior, las pianolas y otros instrumentos de moda durante el siglo XIX y XX tocaban música a partir de 'leer', con distintos recursos mecánicos, una serie de perforaciones en un rollo de papel que se traducían en una melodía particular. El usuario del artefacto podía cambiar dichos rollos a complacencia y escuchar música de diversos estilos sin tocar un instrumento; simplemente se accionaba el mecanismo del reproductor para que el rollo girara y comenzara a sonar. Es posible entonces que Felipe Valle y su asociado hayan conocido este oficio y se hayan aventurado a la venta de música que ellos mismos perforaban para ofrecerla con su peculiar invento.

Otros puntos de venta y reparación coexistieron con los establecimientos mencionados y con los Repertorios de mayor renombre. Quizá no gozaron de una popularidad nacional o no tuvieron el capital social suficiente para destacar, pero su presencia señala el gran empuje que tuvo este tipo de comercios hacia la década del noventa en la Ciudad de México. Por ejemplo, se registró el negocio de Emilio Sittner, de Leandro Urquiola, de Carlos Wissemann (imagen 58), Haller y Kuhne y Chassaigne frères (a cargo de Ramón S.N. Araluce), todos dedicados a la compostura y venta de pianos.<sup>694</sup>



Imagen 58. Fábrica de pianos. Compra, venta, alquiler y composturas de pianos &c. 'Carlos Wissemann y Ca.', *Almanaque de Señoritas*, 1878, s.p.

<sup>694</sup> *Anuario Mexicano*, 1866, p. 225.

También se registraron dos negocios provenientes de Barcelona pero que también se interesaban por la venta de pianos en la República Mexicana: Corominas y Riera y Ortiz y Cussó.<sup>695</sup> La casa Corominas y Riera tenía una sucursal en el Callejón de Santa Inés, número 5, en la Ciudad de México, y se anunciaban como punto de venta para “pianos de cola y verticales a cuerdas cruzadas y cuadro de hierro Estilo Norte Americano” (imagen 59). Ramón de S.N. Araluce se anunció como el único representante de este negocio en la República Mexicana y también puntualizaron que remitían catálogos a los interesados.<sup>696</sup> La casa Ortiz y Cussó solamente registró la dirección de Barcelona, en la Calle Ramalleras número 12, y reportó que en aquel momento era la “primera y única fábrica española montada para la producción anual de 1,200 pianos”. Así también anunció que tenían “cinco modelos verticales y dos de cola á cuerdas cruzadas”; ofrecían “exportación a ultramar” y contaban con “talleres, salones de venta y oficinas”.<sup>697</sup> Lo anterior indica que aunque este establecimiento no estaba situado en México, era posible enviar sus productos si el público deseaba comprarlos.



Imagen 59. “Fábrica de pianos de Corominas y Riera. Pianos de todas clases reconocidos como superiores”. *Guía Descriptiva de la República Mexicana*, 1899, p. 882.

<sup>695</sup> *Guía Descriptiva de la República Mexicana*, 1899, p. 882.

<sup>696</sup> *Ídem*.

<sup>697</sup> *Ídem*.

Con aquellos repertoristas, almacenistas y comerciantes convivieron otros que tuvieron menos visibilidad en la prensa pero cuya presencia es testimonio de que en la Ciudad de México se había desarrollado una gran cantidad de establecimientos con distintas características y alcances, con miras a satisfacer a un público ávido por adquirir instrumentos musicales. Aunque no se ha encontrado información de muchos de ellos, sus nombres y direcciones aparecen en documentos extranjeros que se encargaron de censar establecimientos de cualquier naturaleza con fines de investigación comercial y de posible expansión capitalista.

Por ejemplo, en el *Anuario de artistas y de la enseñanza dramática y musical* publicado de 1893 a 1910 en París,<sup>698</sup> aparecen los comerciantes y las empresas dedicadas a la venta y distribución de instrumentos que se encontraban en la capital del país durante ese periodo, y deja claro que conforme avanzó el tiempo, las listas se iban nutriendo. También se consultó el *Directorio Comercial de las Repúblicas Americanas*, publicado por el senado de Washington en 1898,<sup>699</sup> en el que se describieron profusamente todas las industrias y oficios, incluyendo los relacionados con la fábrica de aquellos objetos. Ambos documentos se contrastaron para crear un directorio que conforma el “Anexo 11. Comerciantes de instrumentos musicales en la ciudad de México de 1893 a 1910”.

#### IV.5 La American Piano Co. S.A. y las primeras ‘Máquinas parlantes’

Como una suerte de preludio a lo que sucedería en siglo xx, en lo que se refiere a la tecnología y las comunicaciones, el General Porfirio Díaz mostró un gran interés por dos inventos que comenzaban a despertar una curiosidad reservada en Europa

---

<sup>698</sup> “Industrie et Commerce”. “Marchands de pianos et instruments de musique”, “Mexico”, en *Annuaire des artistes et de l’enseignement dramatique et musical*, (1893) p. 717; (1894) p. 789; (1895) pp. 806-807; (1896) PP. 802-803; (1897) PP. 936-937; (1898) pp. 1085-1086; (1899) pp. 1125-1126; (1902) pp. 1264-1265; (1903) pp. 1300; (1905) pp. 1290; (1906) pp. 1295; (1907) pp. 1299; (1908) pp. 1307; (1909) p. 1324, En 1910, p. 1353.

<sup>699</sup> Bureau of the American Republics, “Musical Instruments Manufacturers”, *Commercial Directory of the American Republics*, 1898 vol. II, p. 126.





y los Estados Unidos: el cinematógrafo y el fonógrafo.<sup>700</sup> En lo que concierne al segundo, las noticias sobre la posibilidad de grabar el sonido de la voz humana a través del invento patentado por Thomas Alva Edison habían causado revuelo en todo el mundo, y en el México decimonónico de las postrimerías aquel artefacto debía que tener un lugar en la sociedad capitalina.

Por otra parte, apenas diez años atrás, la Ciudad de México había sido partícipe de la inauguración del primer cinematógrafo y parecía que el nuevo siglo avecinaba grandes cambios que conectarían a México con el mundo como nunca. En 1906, las relaciones comerciales con los Estados Unidos de América eran algo cotidiano. La conectividad interregional gracias a la inauguración de varios kilómetros de vías férreas entre un país y el otro facilitó la vinculación entre personas, empresas e instituciones que encontraron un beneficio mutuo, sin dejar de sentir la tensión que ambos países han tenido desde hacía, por lo menos, un siglo. Los intereses capitalistas expansionistas del país vecino, así como el interés del gobierno del General Porfirio Díaz por la inversión extranjera dentro de un marco de paz obligada y diplomacia especulativa, promovieron la aparición de grandes y pequeños empresarios que se establecieron en los centros urbanos más grandes del país.

En este escenario hizo su aparición, la “American Piano Co. S.A.” una agencia de distribución de pianos y otros instrumentos provenientes de Estados Unidos, ubicada en los números 7 y 8 de Puente de San Francisco, y al menos durante la primera década del siglo XX mostró un especial interés en la prensa por dar a conocer que tenían un espacio especial destinado a las ‘máquinas parlantes’ (fonógrafos y gramófonos) tan afamados en aquella época. Además, recibía “pianos usados a cambio de nuevos” y recibía órdenes por correo. Vendía órganos ‘Chicago

---

<sup>700</sup> El arribo del cinematógrafo encontró coyuntura con el de fonógrafo y considero que es una muestra del interés por incorporar ambas invenciones en el país durante el Porfiriato. De acuerdo con Aurelio de los Reyes, la prensa mexicana no mostró interés por la creación de los hermanos Lumière, pero Porfirio Díaz logró que Berdard y Gabriel Vayre, enviados de los hermanos inventores del cinematógrafo, visitaran la capital del país, y con un grupo selecto que se reunió el 6 de agosto de 1896 en el Castillo de Chapultepec, pudieron ver la primera proyección en México. Pocos días más adelante tuvo lugar la primera función pública en el número 9 de la calle de Plateros con un gran éxito. De Los Reyes, *Medio Siglo De Cine Mexicano. 1896-1947*, 1987, 225 p.



cottage', pianolas de 'Chase & Baker' y 'Apollo', pianos Conover, 'Cable', 'Kingsbury', 'Wellington' e 'Imperial', al contado o en abonos.<sup>701</sup>

Aunque esta investigación está centrada en el comercio de instrumentos musicales, este capítulo finaliza con la "American Piano Co. S.A." por ser un ejemplo de una tienda de música que integró en su catálogo de venta a los ya tradicionales artefactos sonoros con las nuevas tecnologías de inicios del siglo xx. Fue un espacio centrado en las cada vez más encumbradas fábricas estadounidenses pero también en nuevos reproductores de sonido que, a pesar del escepticismo que conllevaba su uso y de la improbabilidad de su permanencia, comenzaron a ocupar un espacio en la creciente industria musical de la capital mexicana.

En suma, en este capítulo se ha analizado que el comercio de instrumentos musicales durante el porfiriato creció de la mano del fortalecimiento del Repertorio de música, establecimiento que no tuvo paralelo. La particularidad de su nombre (pues no se conoce que en otra parte del mundo se haya referido así a este tipo de negocio musical) ya llevaba consigo la intención de ser un espacio único para el consumo, el disfrute y la divulgación de la música, pero también fue resultado de un mundo en el que los insumos musicales —como los instrumentos y las partituras— se convirtieron en preciados objetos de consumo, primero en los centros urbanos y después en todas las regiones.

La creciente y voraz industria instrumental que ofrecía cada vez más modelos y calidades se desarrollaba a la par del aumento de establecimientos y de una sostenida estrategia de divulgación en medios impresos como notas de prensa, anuncios ilustrados, almanaques, directorios comerciales, guías de viaje, entre otros. Asimismo, el mundo se encontraba en la etapa de mayor intercambio de bienes e información, por lo que el anhelo de poseer objetos populares o adoptar estilos de vida y de entretenimiento provenientes de los lugares de moda era algo cada vez más asequible. Pero el complejo aparato de venta y consumo conllevó la activa participación de los vendedores en los círculos culturales de élite, agudas

---

<sup>701</sup> *El Heraldo del Hogar*, 10 de marzo de 1907, p. 7. Desde 1906 a 1908 aparecen como distribuidores de máquinas parlantes en un anuncio que cubría media página de la sección de avisos.

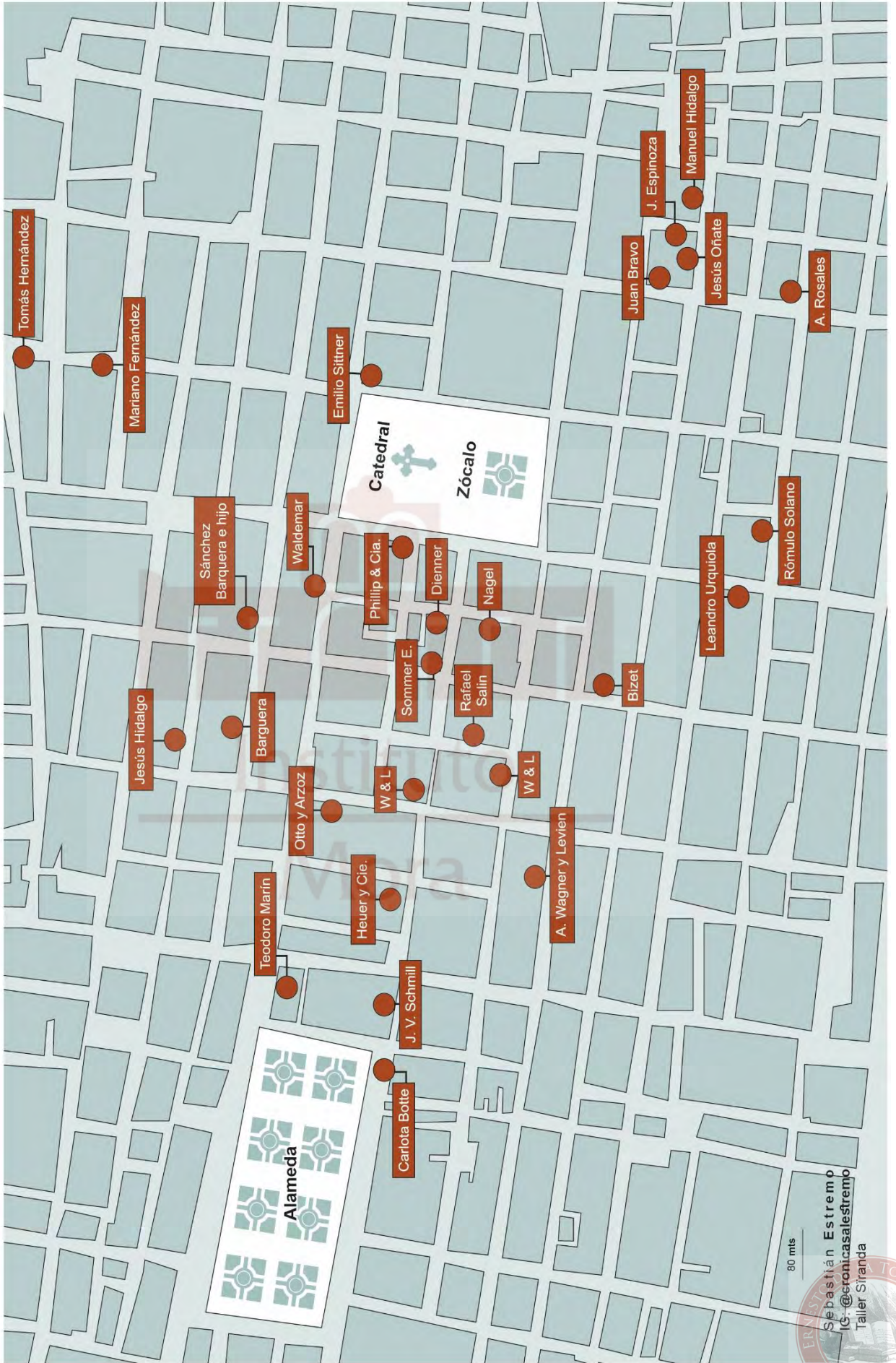
estrategias de oferta y una dura competencia entre pares que determinó su corta o larga trayectoria.

Al respecto, algunos establecimientos como H. Nagel & Cía. o el Repertorio del Ángel no lograron trascender al siglo xx, pero A. Wagner & Levien Sucs., Otto y Arzoz o el negocio de Enrique Heuer siguieron construyendo un camino sólido con base en su astucia, en el capital social acumulado, en las oportunidades que les brindaba el mercado nacional, en su amplia experiencia en el ámbito comercial y en el pleno conocimiento de la popularidad de los productos que ofrecían. Carlota Botte, quien continuó en los escenarios musicales dando recitales o impartiendo clases no siguió el camino del comercio, pero sin duda fue un personaje sumamente relevante en la historia de la música de México por haberse abierto camino en un mundo masculino y cada vez más competitivo. Por otra parte, los pequeños comercios pudieron haber continuado, aunque desafortunadamente no se han encontrado suficientes registros para conocer su desarrollo.

De cualquier manera, los Repertorios, almacenes y talleres aquí analizados continuaron a pesar de que durante la primera década del siglo xx el panorama social y político se complicaba. El descontento general de la sociedad hacia las circunstancias desiguales que pauperizaban a la mayoría, la creciente demanda de derechos y su nula atención, el protagonismo del presidente de la República y su estancia en el cargo por más de treinta años, la sospecha de que perduraría en el poder durante toda su vida e incluso los movimientos armados de 1910, no impidieron que aquellos comerciantes siguieran vendiendo los instrumentos más populares y que incluso ampliaran su oferta. De hecho, como se verá en el siguiente capítulo, el comercio de instrumentos musicales se expandió a casi todos los estados de la República Mexicana.

La figura del Repertorio fue la que tuvo más prestigio, pero este tipo de establecimiento convivió con otros que también distribuyeron instrumentos de distintos tipos y calidades a las ciudades y las localidades más remotas. Sin embargo, la Ciudad de México siguió siendo el punto de venta más importante y el epicentro que marcó tendencias de venta, publicidad, divulgación, entre otros aspectos vinculados con la cada vez más fuerte industria musical.

# PLANO 2. REPERTORIOS, COMERCIANTES Y TALLERES EN LA CIUDAD DE MÉXICO (1870-1914)



## Plano 2. Repertorios, Comerciantes y Talleres en la Ciudad de México (1870-1914)

1. Carlota Botte. Avenida Juárez, 2; entresuelo.
2. J. V. Shmill. Puente de San Francisco, 12.
3. Teodoro Marín. Calle Sta. Isabel, 9 ½.
4. Heuer & Cie. 1a San Francisco, 5.
5. A. Wagner y Levien. Calle de Zuleta, 13 y 14.
6. A. Wagner y Levien. Coliseo Viejo, 15.
7. A. Wagner y Levien. 2ª. de San Francisco, 11.
8. Otto & Arzoz. Vergara 12.
9. Pedro Bizet. Calle del Ángel, 7.
10. H. Nagel y Cía. Calle de la Palma, 5.
11. Rafael Salin. Calle Espirito Santo, s/n.
12. Sommer E. 2a de Plateros, 12.
13. Dienner. Calle de Plateros, 14.
14. Phillip & Cía. Esquina Cinco de Mayo y Empedradillo, apartado 317.
15. Waldemar Julorud, Calle Tacuba, 7.
16. Sánchez Barquera e Hijo. 151, Avenida Oriente, 1.
17. Jesús Hidalgo. Águila, 12.
18. Barguera. Calle Canoa, s/n.
19. Tomás Hernández. 5ª del Reloj, 7.
20. Mariano Fernández. 4ª del Reloj, 9.
21. Emilio Sittner. Calle Seminario, 6.
22. Leantro Uriquiola. Joya, 7.
23. Rómulo Solano. Venero, 12 ½,
24. Juan Bravo. 2a San Ramón, 9.
25. Jesús Oñate. Segunda de San Ramon, 9.
26. J. Espinoza. Santa Clara, 18.
27. Manuel Hidalgo. 1ª de San Ramon, 8.
28. A. Rosales. Puesto Nuevo, 1.



## CAPÍTULO V. LA DIVERSIDAD COMERCIAL DE INSTRUMENTOS MUSICALES EN LA REPÚBLICA MEXICANA (1870-1910)

Pensemos en un tiempo en el que, por primera vez, los habitantes de una pequeña comunidad alejada de la urbanización presenciarían uno de los eventos más trascendentales que su memoria haya registrado: la llegada del ferrocarril. Las mujeres y hombres de aquel pueblo habían participado en la construcción de las vías y habían escuchado a comunidades vecinas que narraban la conmoción que despertaba su arribo. Las noticias provocaban una incontenible emoción, pero también misterio y cierto temor por lo que implicaría ver a la humeante quimera de fierro. ¿Qué traería y cómo se transformaría todo con su llegada?

Después de poco tiempo, este nuevo medio de transporte se volvería cotidiano en el escenario de la comunidad; cambiaría la manera de percibir el tiempo y las distancias, e interferiría para siempre en la relación entre los habitantes y sus vecinos —próximos o lejanos—. Nuevos personajes y mercancías llegarían con frecuencia para mostrar lo que sucedía en otros lugares, lo cual alimentaría la imaginación y los anhelos de los habitantes, modificaría sus gustos y les presentaría un nuevo mundo lleno de posibilidades. La música, por supuesto, formó parte de este nuevo rumbo.

Tras la llegada del ferrocarril, se asentarían algunos negocios en el centro urbano más cercano al pueblo —que ahora no quedaba a una distancia de días, sino de pocas horas— y cuyos anuncios presumían traer novedosa mercancía del extranjero. En uno de los viajes que un conjunto de música de la comunidad hizo a aquella ciudad próxima, se encontraron con que en la nueva ferretería y mercería “La casa de Hamburgo”, propiedad de reconocidos hacendados alemanes, además de herramientas vendían tamboras y latones<sup>702</sup>, con los que podrían comenzar una nueva banda de música de viento; ahí también encontrarían algo de música accesorios para los instrumentos.

La historia de esta pequeña comunidad imaginada representa lo que realmente sucedió en todo el país hacia las últimas tres décadas de los mil

---

<sup>702</sup> Nombre coloquial que reciben los instrumentos de viento de metal.



ochocientos: la aparición y mejora de nuevas formas de transporte y comunicación, el desarrollo de centros urbanos, la apertura de nuevos establecimientos que ofrecieron mercancía extranjera y que incorporaron insumos musicales (estuvieran o no especializados en el comercio musical). Todo esto impulsó la diseminación de instrumentos musicales, música impresa y accesorios en cada rincón del país.

Pero lo que sucedió en México no fue ajeno a lo que ocurrió a nivel global. Para las últimas tres décadas del siglo XIX y la primera del XX, la industria instrumental se había expandido por todo el mundo como consecuencia del impulso por inventar y modificar una enorme cantidad de artefactos sonoros, de la posibilidad de producir más instrumentos debido al perfeccionamiento de técnicas y maquinaria especializada, del intercambio y la incorporación de materiales y tecnologías que resultaron de procesos locales —y colonialistas—, del auge de la industria editorial, de la popularización del concierto público, de la consolidación de nuevos espacios de sociabilidad, de la ampliación de redes sociales y comerciales como resultado de complejos movimientos migratorios, del desarrollo de las redes ferroviarias, de las mejoras en el transporte marítimo, entre muchas otras causas.

En el caso de México, la expansión de las vías férreas tuvo una importancia por demás relevante, ya que los ferrocarriles fueron esenciales en la integración del territorio nacional, sobre todo desde la década del ochenta, cuando la ampliación de este medio de transporte conectó zonas clave para el mercado y favoreció la comunicación con el norte del país, el sureste, los puertos y sus ciudades. El crecimiento de la red ferroviaria propició la aceleración de la urbanización y dio un gran dinamismo a regiones fundamentalmente agrícolas; la propagación de ideas se acrecentó y los circuitos mercantiles se ampliaron, lo cual permitió que las personas pudieran acceder a más productos y servicios en menos tiempo.

Mientras tanto, la Ciudad de México seguía siendo el centro político, administrativo y social del país, y fungía como modelo en todos los ámbitos vinculados con la música. Para el periodo porfiriano, la capital albergaba numerosos establecimientos artesanales que convivían con prestigiados negocios que ofrecían productos extranjeros, los cuales representaban las aspiraciones de las clases medias y altas, como la modernidad, la civilización y el progreso intelectual y

tecnológico. Los costos de ciertos instrumentos, especialmente los pianos que provenían de fábricas alemanas, francesas y más adelante estadounidenses, no eran accesibles para la población general; eran objetos destinados a la minoría que podía costearlos y que los usaba como un símbolo de distinción de clase. Sin embargo, otros objetos aparecieron en la escena para participar en el complejo paisaje sonoro mexicano, como fueron los instrumentos de viento, particularmente de metal, y cuya propagación por todo el territorio es prueba de su popularidad para interpretar las músicas tradicionales y de moda.

Las crecientes orquestas y conjuntos instrumentales demandaban el uso de objetos que no se fabricaban en México o que eran construidos por contados talleres artesanales, como los de cuerda frotada, los de viento madera o las percusiones. También, algunos instrumentos producidos con tecnologías experimentales se introdujeron a ciertos sectores con la intención de desplazar a los más tradicionales, como fue el caso de algunos órganos tubulares de tracción mecánica que fueron poco a poco reemplazados por otros teclados, como los armonios. Así, la trayectoria de los instrumentos de aquella época fue única en cada momento y espacio, pero todos tuvieron una enorme relevancia.

Con la Ciudad de México como punto de partida, las redes mercantiles de instrumentos musicales lograron robustecerse al paso del tiempo y aparecieron en otros territorios de la República Mexicana; poco a poco incorporaron estos instrumentos a través de la venta directa en los establecimientos, de representantes itinerantes o como objetos de segunda mano. El éxito probado en la capital abrió paso a que los mismos empresarios o sus colaboradores locales se aventuraran a fundar espacios similares y en un corto tiempo todo el país tuvo acceso a los instrumentos musicales provenientes del extranjero. Por esta razón, se hará un recuento de los principales puntos de venta en diversos Estados del país para profundizar en el alcance del comercio musical instrumental desde el último tercio del siglo XIX a la primera década del XX.

Fundamentalmente, la información recopilada se encontró en materiales impresos de amplia divulgación de naturaleza publicitaria y comercial, como almanaques o directorios nacionales y estatales, debido a que los establecimientos



interesados en darse a conocer deseaban tener una proyección de largo alcance. Sin embargo, muchos agentes o promotores locales, constructores, o personas dedicadas a oficios vinculados a la música no se anunciaban en estos medios, pero será objeto de otra investigación hacer un estudio pormenorizado de su presencia e influencia en la vida musical de sus localidades. Asimismo, el periodo propuesto va de 1869 a 1910, y los almanaques o directorios que se consultaron son los que estaban disponibles en línea en el periodo del 2021 al 2023.

En principio, la búsqueda de información proyectó una gran cantidad de establecimientos, personas, direcciones, imágenes y textos publicitarios relacionados con la venta de insumos musicales, fueran estos instrumentos, partituras, libros, manuales, publicaciones periódicas, entre otros, pero también se consideró recabar información sobre negocios que pudieron haber estado involucrados en el comercio instrumental, como mercerías, ferreterías, almacenes y depósitos. Asimismo, se contempló el registro de los profesores de música de varios estados, de algunos oficios relacionados con el ámbito musical —como afinadores y reparadores de instrumentos—.

El periodo establecido para la búsqueda de información también definió sus límites entre 1870 y 1910, y los rubros registrados son los que en todos los documentos aparecían como referentes de música. Con base en esto se determinaron los siguientes campos: 1) Fábricas y o talleres de construcción y reparación, 2) Repertorios de música, 3) Profesores de música, 4) Afinadores de pianos, 5) Mercerías y ferreterías, e 5) Importadores y/o exportadores.

Los documentos encontrados para este periodo fueron el *Anuario Mexicano* (1866), el *Almanaque Durango* (1885), *Almanaque Potosino* (1891), el *Directorio General de los Estados de la República Mexicana*, (1895), *Guía descriptiva de la República Mexicana* (1899), tres de ellos nacionales y dos estatales, los cuales conforman una muestra suficientemente representativa del periodo y de la República Mexicana. En todos los documentos se anunciaron 27 entidades que reportan oficios o establecimientos vinculados con la venta de instrumentos musicales y su enseñanza. Baja California Sur, Baja California Norte y Nayarit no

se encuentran registrados debido a que, en el periodo de estudio, todavía no se consideraban entidades políticas sino territorios.

Los establecimientos y comerciantes que se anunciaban en estas publicaciones pagaban por aparecer, no se trataba de un servicio público gratuito, por lo tanto no todos los que enseñaban música, reparaban y construían instrumentos o los comercializaban estaban en sus páginas. En consecuencia, quienes podían o querían pagar por un espacio en estos documentos tenían la posibilidad de volverse referentes de su ámbito.

Los Estados estudiados se han organizado en regiones propuestas solamente para esta investigación. La agrupación obedece a que se han identificado dinámicas comerciales particulares relacionadas con la ubicación de los territorios respecto a fronteras terrestres y marítimas, a su cercanía o lejanía con zonas de mayor o menor desarrollo agrícola e industrial, a la relevancia de algunas ciudades en términos de crecimiento y poder adquisitivo, a la concentración de centros culturales o de educación (vinculados o no con la música), a las propias tradiciones musicales de los pueblos a través de la historia, entre otros factores que se explicarán en los siguientes párrafos.

El estudio por regiones no implica circunscribir estos acontecimientos históricos a fronteras políticas, pues precisamente el comercio tiene la particularidad de trascender espacios y límites preestablecidos —tanto como la propia movilidad humana—, sin embargo, existieron patrones y estructuras particulares que se explicarán en cada zona. Así, las regiones que se han definido son (véase Mapa 1):

- Región 1. Norte: Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas.
- Región 2. Norte-centro: Sinaloa, Durango, Zacatecas, Aguascalientes, San Luis Potosí, Querétaro y Guanajuato.
- Región 3. Centro: Jalisco, Colima, Michoacán, Estado de México, Hidalgo, Guerrero y Morelos.
- Región 4. Sur: Veracruz, Puebla y Oaxaca.
- Región 5. Sureste: Yucatán, Campeche, Tabasco y Chiapas.

Aunque el complejo aparato comercial instrumental de la capital inspiró a comerciantes de otras latitudes para vender los populares artefactos sonoros, cada lugar tuvo características propias relacionadas con su ubicación, su situación política, sus tradiciones, su organización social, entre otros factores. Por lo tanto, aquí se identificarán las muy diversas cualidades de las actividades mercantiles de esta prolífica época de invención y comercio instrumental, pues lo que sucedió en este momento de la historia sentó las bases de la industria musical que se propagaría por todo el país durante el siguiente siglo.

Finalmente, para complementar la información de este apartado será preciso consultar el “Anexo 12. Tabla de establecimientos y oficios vinculados con el comercio musical en la República Mexicana (1866-1899)” y el “Anexo 13. Establecimientos vinculados con el comercio y la práctica musical reportados en los directorios y guías comerciales nacionales (1866-1899)”. Asimismo, como apoyo a la lectura de esta quinta sección, se recomienda consultar el Mapa 2, en el que se señalan los establecimientos y oficios que fueron localizados por Estados en las distintas fuentes consultadas. La Ciudad de México no ha sido incluida en esta propuesta clasificatoria debido a que en los capítulos II, III y IV se analizó profusamente su relevancia en la historia del comercio instrumental.

#### V.1 Región 1. Norte: Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas.

A través de la historia, esta zona colindante con los Estados Unidos de América ha sido un lugar clave de intercambio de personas, mercancía e ideas que ha modelado a sus habitantes y a sus costumbres. Por razones políticas, económicas y culturales estas entidades contaron con extensiones territoriales muy vastas que superan con creces la de otras zonas de la República Mexicana, por lo que la concentración de su población, o para este periodo, la aglomeración de los centros urbanos, estuvieron naturalmente dispersas. Sin embargo, las largas distancias no impidieron que hubiera un comercio dinámico que proveyera a buena parte de la población de insumos o información.

En el extremo poniente de esta región se encuentra el Estado de Sonora, en el cual se registraron negocios y personas de varias ciudades, a diferencia de otras entidades en las que la información se concentraba sólo en las capitales. Sobre los comercios y oficios que interesan a esta investigación, los documentos consultados reportan dos Repertorios de música, el primero en la ciudad de Hermosillo —capital el Estado— a cargo de M. F. Castro<sup>703</sup>, y el segundo en el Puerto de Guaymas bajo el nombre de “A. Bulle y Ca.”, quien también se encuentra registrado como “almacén de abarrotes nacionales y extranjeros y agentes de compañías de seguros”.<sup>704</sup>

Como se verá a lo largo de este capítulo, en muchas ciudades portuarias se establecieron negocios que se dedicaron a la importación y exportación de mercancía, especialmente mercerías y ferreterías que vendían efectos extranjeros, como sucedió en el citado Puerto de Guaymas. El caso particular de “A. Bulle y Ca.” es un ejemplo de la creciente popularidad que para entonces tenía de la mercancía vinculada con el consumo de música, pues como se ha mencionado, muchos negocios que ofrecían cualquier tipo de objetos, incluyendo instrumentos musicales o partituras, se anunciaban también como Repertorios de música. Eso daba un importante valor de distinción a los establecimientos, ya que el apelativo se había consolidado en el medio comercial no sólo como un lugar musical sino como uno especializado y de prestigio.

Finalmente, aunque Sonora reporta pocos negocios dedicados a la venta de instrumentos, provee información sobre varios profesores de música en distintas ciudades. Esto, además de revelar la activa vida musical, da cuenta del interés de estos profesionales por darse a conocer en todo el Estado e incluso más allá de sus fronteras —sobre todo con el país del norte—, y por reconocer la relevancia que estos directorios y guías comerciales comenzaban a tener para ofrecer cualquier tipo de servicio y oficio.

La información que aparece sobre el Estado de Chihuahua es poca, pero se reporta que en la ciudad capital, Chihuahua, existieron dos Repertorios de música, uno a cargo de Donato Miramontes y otro de Roberto Schneider, mientras que en

---

<sup>703</sup> *Directorio General de los Estados de la República Mexicana*, 1895, p. 230.

<sup>704</sup> *Directorio General de los Estados de la República Mexicana*, 1895, p. 233 y 235.



la comunidad fronteriza de Ciudad Juárez aparece, en el mismo rubro, “W.G. Waltz y Ca.”.<sup>705</sup> Ninguno especifica el tipo de instrumentos que vendía y tampoco su ubicación. También se registró una gran cantidad de profesores de música en diversas ciudades.

En todo el estado de Coahuila sólo está registrado un Repertorio de música en la ciudad de Saltillo, su capital, a cargo de Antonio Parga, pero no hay más información sobre lo que comerciaba o dónde se encontraba.<sup>706</sup> Por el contrario, se encontraron varios comercios en el vasto Estado de Nuevo León, principalmente en Monterrey —su ciudad capital—, lo cual indica que ésta era un importante centro de comercio que proveía de mercancía a otras comunidades.

Aquí, en 1895, se registró un Repertorio de música a cargo de Julio Joseph, así como la ferretería y mercería “La Flecha” —propiedad de Rodolfo Dresel y Compañía—, uno de los establecimientos más grandes del norte del país.<sup>707</sup> Aunque en las fuentes consultadas no se explicita si en esta tienda se vendieron instrumentos musicales, es probable que sí, ya que al ser un punto que abasteció a toda la región de mercancía miscelánea pudieron haberlos incluido dada su popularidad, y a que un negocio con estas dimensiones proveía objetos de todos los ramos.

El origen de Rodolfo Dresel se desconoce, pero su caso es emblemático de lo que sucedió durante el Porfiriato con inversionistas extranjeros en territorio mexicano. Aquel personaje se benefició de las concesiones que el gobierno otorgó a individuos y empresas que tuvieran suficiente capital para poner negocios e inyectar capital en industrias locales, pero su contribución a la economía del Estado fue igualmente importante. A finales de la década del ochenta del siglo XIX se creó la planta metalúrgica “The Nuevo León Smelting, Refining and Manufacturing Company” para aprovechar los metales extraídos en toda la República, fundirlos y

---

<sup>705</sup> *Directorio General de los Estados de la República Mexicana*, 1895, p. 280.

<sup>706</sup> *Ibid.*, p. 324.

<sup>707</sup> *Anuario Mexicano*, 1886, p. 279; *Directorio General de los Estados de la República Mexicana*, 1895, p. 374 y 376; *Guía descriptiva de la República Mexicana*, 1899, p. 428.



manufacturarlos en beneficio de la producción nacional; entre los principales socios estuvo Dresel.<sup>708</sup>

Junto a acaudalados inversionistas mexicanos y extranjeros, este personaje conformó un grupo que constituyó la primera Cámara de Comercio de Monterrey, la cual buscaba proteger los intereses comerciales de aquellos empresarios ante la carencia de infraestructura y desarrollo económico de la región.<sup>709</sup> Con el tiempo, esta sociedad contribuyó a que el Estado se convirtiera en uno de los más prósperos del norte del país. Es posible asegurar que “La Flecha” fue sólo uno de los negocios de aquel empresario en México.

Finalmente, la ubicación estratégica del Estado vecino de Tamaulipas confirió a sus puertos una importancia primordial para el desarrollo de la región y para el intercambio comercial. Aquí se registraron dos Repertorios en los años consultados, el primero se encontraba en el Puerto de Matamoros y estuvo a cargo de Modesto González, quien se anunció como “Modesto González. Repertorio de Música. Editor del ‘México Musical’, ‘El Pianista’ y ‘El Mundo de Música’. Música. Instrumentos, etc.” El segundo se registró en la ciudad de Jiménez y estuvo a cargo de Evaristo Ríos,<sup>710</sup> sin embargo, ninguno habla específicamente de la mercancía que ofreció. Por otra parte, las fuentes denotan una activa vida musical en todo el Estado, pues se registraron varios profesores de música en distintas ciudades. Además, la ciudad de Tampico albergó dos grandes casas mercantiles, “Los precios de Francia” y La Barata”, además de la ferretería “La Fama”. Es probable que aquí también se hayan ofrecido instrumentos musicales.

---

<sup>708</sup> Morado, “Empresas mineras y metalúrgicas en Monterrey, México, 1890-1908. Parte II. Tres plantas metalúrgicas”, *Ingenierías*, julio-septiembre 2003, vol. VI, núm. 20, p. 54.

<sup>709</sup> “Nuestra Historia”, Cámara Nacional de Comercio, Turismo y Servicios de Monterrey, en <<http://canaco.net/historia/>>. [Consulta: 7 de junio de 2024].

<sup>710</sup> *Directorio General de los Estados de la República Mexicana*, 1895, p. 350.



## V.2 Región 2. Norte-centro: Sinaloa, Durango, Zacatecas, Aguascalientes, San Luis Potosí, Querétaro y Guanajuato

Esta región revela un panorama especialmente interesante en el desarrollo de la industria musical del país hacia las últimas dos décadas del XIX, pues aquí se registró una gran cantidad de establecimientos dedicados a la venta de instrumentos y otros insumos musicales, así como una robusta cartera de profesores dedicados a la enseñanza musical.

En primer lugar, en el Estado de Sinaloa se localizó un Repertorio de música bajo el nombre de Gregorio N. Cota, ubicado en la ciudad de Fuerte,<sup>711</sup> así como una ferretería que posiblemente también importó instrumentos musicales en el Puerto de Mazatlán, con el nombre de “Charpentier, Reynaud y Ca.”.<sup>712</sup> Este establecimiento se fundó en 1841 con el nombre de “Antigua Casa de G. Bastón”; más adelante se consignó como una asociación entre Charpentier y Reynaud, y hacia 1899 se llamó “J. C. Charpentier y Compañía”, cuyo anuncio señalaba que se trataba de un negocio de ferretería e importaciones; además definieron el giro del negocio como “Mercería francesa”.<sup>713</sup>

El caso del negocio de Charpentier es relevante para esta investigación debido a que, probablemente, estuvo involucrado con la importación de instrumentos musicales de viento en el noroeste del país. Como testimonio de esto, en una colección privada se conserva un instrumento que fue marcado con el apellido “Charpentier”, que aparentemente fue un intermediario de la fábrica Gautrot en México (imágenes 60 y 61).<sup>714</sup> Aunque parece que este objeto fue fabricado antes de 1850,<sup>715</sup> las referencias del nombre del agente y el destino son significativas para suponer que la familia Charpentier se dedicó a la importación de mercancía, y que

---

<sup>711</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>712</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>713</sup> *Guía Descriptiva de la República Mexicana*, 1899, p. 567.

<sup>714</sup> Richard J.Martz, “A Franco-Mexican Connection”, en *Gautrot. Cor omnitonique (“Cor transpositeur”)*. <<http://www.rjmartz.com/horns/gautrotomni/>>. [Consulta: 30 de octubre de 2021]. Traducción del francés.

<sup>715</sup> *Ídem.*

este instrumento pudo haberse estampado por una generación anterior a la de los responsables de la fábrica que se registró en las fuentes.



Imagen 60. Fotografía de la campana de un corno elaborado por Gautrot y exportado a México a través de I. Charpentier, probablemente antes de 1850. La fotografía es propiedad de Richard J. Martz. Martz, "A Franco-Mexican Connection", en *Gautrot. Cor omnitonique ("Cor transpositeur")*, en <<http://www.rjmartz.com/horns/gautrotomni/>>, [Consulta: 30 de octubre de 2021].



Imagen 61. "Mercería francesa de J.C. Charpentier y Ca. Mazatlán, Sinaloa, México". *Guía Descriptiva de la República Mexicana*, 1899, p. 584.

La fábrica de Pierre Gautrot tenía miles de instrumentos en stock en 1847, lo que sin duda incluía alguna cantidad que ya estaba estampada con las armas de la



monarquía y que, por tanto, ya no era comercializable en Francia. Esta circunstancia, junto con el estado general de depresión del negocio musical en aquel país en 1848 obligó a Gautrot a poner este instrumento a la venta para su exportación. Probablemente, el fabricante ya estaba intentando desarrollar su mercado de exportación, que en 1860 representó el 70% de su producción.<sup>716</sup>

Aunque no se conocen más ejemplos del tipo de instrumentos que pudo haber vendido este establecimiento, posiblemente ofreció otros de distintos estilos que comenzaban a ser populares para las crecientes bandas de música de viento, como sucedió con muchas ferreterías y mercerías de la época, lo cual se expondrá más adelante. Asimismo, el caso de Charpentier demuestra que estos negocios misceláneos, sin tener como eje todo lo que en ese momento ofrecía el mundo comercial musical, fueron importantes puntos de venta y diseminación de este tipo de instrumentos de viento metal, los cuales fueron fundamentales en la proliferación de bandas y de su repertorio.

En cuanto al Estado de Durango, se trata uno de los pocos que editaron un directorio comercial propio —El *Almanaque Durango* de 1885—. En este se registró la mercería y ferretería alemana “Bôse y Shmidt” como “único agente para todo el Estado del gran Repertorio de Música de los Sres. H. Nagel Sucs. México”.<sup>717</sup> En sus anuncios no se especifica qué productos ofrecía, pero seguramente podían vender cualquiera que se encontrara en el catálogo del Repertorio de la Palma (imagen 62).

Esto constituye un interesante ejemplo de la dupla “agente nacional-agente local”, una relación comercial de dependencia que nació por el crecimiento de algunos de los Repertorios de música de mayor trayectoria de la Ciudad de México. Ante la popularidad del mercado musical de la época y la inminente necesidad de expandirse, aquellos negocios buscaron representantes locales para ampliar su oferta. En el mismo sentido, los representantes locales se beneficiaron del prestigio de aquellas pioneras casas comerciales y con ello aseguraron un lugar de éxito en el ámbito comercial musical.

---

<sup>716</sup> *Ídem*.

<sup>717</sup> *Almanaque Durango*, 1885, p. 83.

Asimismo, la relación entre “H. Nagel Sucs.” y “Böse y Schmidt” pudo haber estado respaldada porque ambos eran de origen alemán, lo cual constituye otro ejemplo del apoyo entre coterráneos y de la fortaleza que para esta época habían cobrado las redes sociales y comerciales alemanas en México.



Imagen 62. “Mercería y Ferretería Alemana de Böse y Schmidt”, *Almanaque Durango*, 1885, p. 83.

En Durango también se anunció Alberto M. Alvarado como “Maestro director de Orquesta y Banda Militar, Editor y Propietario de la publicación selecta, arreglada para piano Terpsícore, el único periódico musical que garantiza las obras que publica”. La nota menciona que, antes de que las piezas fueran publicadas eran ejecutadas por la Orquesta y Banda Militar; en ese momento se decidía que las de mayor éxito eran las que se iban a imprimir. Según la *Guía*, las piezas eran tan populares que “desde el teatro, el salón más regio, hasta el organillo callejero las ejecuta[ba]”.<sup>718</sup> Quizá Alvarado, a través de su publicación y de los conjuntos filarmónicos estuvo involucrado con la divulgación musical del Estado, así como con el comercio de instrumentos.

<sup>718</sup> *Guía descriptiva de la República Mexicana*, 1899, p. 145-146.

Zacatecas también demuestra haber sido un prolífico Estado para el comercio musical, pues se encontraron varios establecimientos con distintas características. Entre ellos se registró “La Ciudad de Hamburgo”, el cual aparece en el rubro de ferreterías y mercerías pero que hace alusión a la venta de máquinas de coser e instrumentos musicales. También aparece la ferretería “El Globo”, propiedad de Gustavo Neubert, que ofrecía un “surtido completo de los efectos del Ramo y Almacén de Pianos é Instrumentos de Música. Muebles, Papel tapiz. Cortinaje. Artículos para la Agricultura” (imagen 63).<sup>719</sup> Otro anuncio es el de “Rodolfo Dresel y Cía.”, quienes como se mencionó, tenían negocios en la ciudad de Monterrey.<sup>720</sup> En la ciudad de Zacatecas también se registraron dos almacenes de pianos, cuyos responsables eran Fernando Kerber y Jesús G Vázquez.<sup>721</sup>

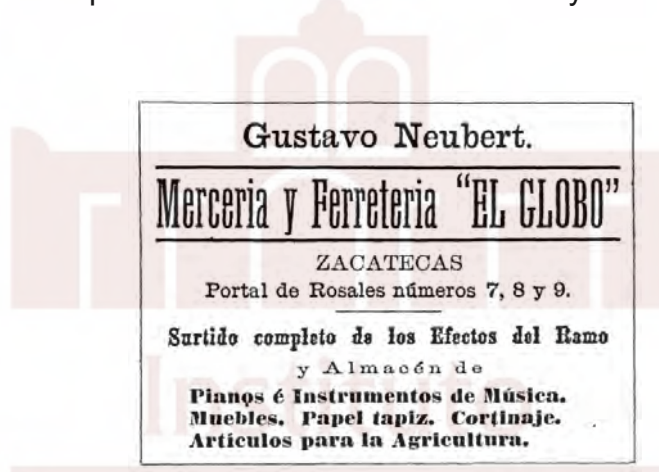


Imagen 63. Mercería y ferretería “El Globo”, *Directorio General de los Estados de la República Mexicana*, 1895, p. 290.

En otras ciudades se registraron Repertorios de música, como en Fresnillo, el cual estuvo a cargo de José Robles; otro más en Nieves, con Petra Sáez como responsable y por último uno en Monte Escobedo bajo el nombre de Pedro C. Llamas, quien también aparece como profesor de música.<sup>722</sup> Finalmente, en todas las ciudades zacatecanas que aparecen en los directorios y almanaques

<sup>719</sup> *Directorio General de los Estados de la República Mexicana*, 1895, p. 290.

<sup>720</sup> *Anuario Mexicano*, 1886, s.p., Ilustración 147, p. 192.

<sup>721</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>722</sup> *Directorio General de los Estados de la República Mexicana*, 1895, p. 292, 296 y 298.

comerciales hubo por lo menos un profesor de música, lo cual convierte a este Estado en uno en los que más docentes se anunciaron.

En Aguascalientes no se encontraron establecimientos especializados en la venta de insumos musicales durante el periodo estudiado, pero en los documentos consultados se reportaron seis mercerías y ferreterías que los pudieron haber ofrecido. Además, se registraron tres afinadores de pianos, dos de los cuales pudieron haber tenido una relación de parentesco debido a que comparten el mismo apellido: Ángel García y Rafael García. Asimismo, el tercer afinador también aparece como profesor de piano: Cipriano Ávila. Ser intérprete y saber afinar pianos fue algo muy común, aunque no todos los músicos se involucraban con este oficio.<sup>723</sup>

El caso de San Luis Potosí, en particular de su capital, es especialmente interesante por ser uno de los que contó con más negocios dedicados a la venta de instrumentos musicales en el país, y porque ahí se suscitó lo que desde inicios del XIX se identificó en la Ciudad de México en el ámbito del comercio instrumental internacional. Como se ha mencionado, la relación entre núcleos de poder de las esferas económicas, culturales, sociales y políticas del país con inmigrantes de origen alemán tuvo una relevancia fundamental en el mercado instrumental. Los personajes que se han estudiado en esta investigación representan sólo una parte de las vastas comunidades germanas que llegaron con la intención de hacer riqueza e introducir productos de varios países a México; algunos tuvieron la iniciativa de distribuir mercancía diversa y otros, como Wagner, Levien o Nagel, de la especializada en música.

La transferencia de saberes y experiencias de los primeros inmigrantes exitosos a las generaciones posteriores, así como un contexto que facilitó la acumulación de riqueza y las posibilidades de inversión a nivel mundial —que encontró coyuntura con los periodos presidenciales de Porfirio Díaz— dio como resultado que otros personajes, distintos a los descritos en capítulos anteriores pero también relacionados con el mercado instrumental internacional, hicieran negocios venturosos en México. Estos individuos y sus empresas lograron expandirse a

---

<sup>723</sup> *Anuario Mexicano*, 1866, p. 314.



distintos Estados gracias a su capital social y económico, así como a su habilidad por invertir en el pujante comercio musical.

En este sentido, hubo dos empresas que fundaron establecimientos en San Luis Potosí y otros Estados que se consideran un ejemplo de lo antes descrito: “Agustín Gutheil y Ca.” y “Rapp, Sommer y Cía.” (imagen 64). Del primero se habló en el tercer capítulo de esta investigación, pues fue un pequeño empresario vendedor de sombreros que desde la Ciudad de México logró forjar una fortuna por medio de sus negocios de importación. Gutheil estuvo relacionado con Heinrich Nagel y sus posteriores socios pues trajeron para ellos una gran cantidad de mercancía del ultramar, pero una vez que él y sus socios se retiraron a Hamburgo —como sucedía con muchos extranjeros que después de amasar sus fortunas regresaban a sus lugares de origen—, otros inversionistas tomaron su lugar, entre ellos Teodoro Rapp, un afamado banquero y prestamista que creó la compañía “Rapp, Sommer y Cía.”.<sup>724</sup>

Aquella compañía se dio a conocer como sucesora de Agustín Gutheil con el propósito de mostrarse al público como su heredera y conservar el prestigio de su antecesor, pero lo que más destaca para este caso es que se anunció como un “Repertorio de Música” que vendía “pianos de las mejores fábricas, órganos para iglesia” y que tenía “casas en Hamburgo, México y Oaxaca”.<sup>725</sup> Es decir que para este momento, la empresa ya conocía el enorme valor que tenía ofrecer instrumentos musicales en aquellas regiones, quizá gracias a que conocían el éxito que tuvieron las primeras experiencias entre Gutheil y Nagel.

Para las últimas dos décadas del XIX, los socios de “Rapp, Sommer y Cía.” se encontraban sólidamente asentados en la sociedad mexicana y se habían integrado al mercado nacional e internacional por su amplia experiencia en el negocio de las exportaciones e importaciones. Seleccionaron entonces lugares estratégicos para vender y distribuir su mercancía, como en la ciudad capital de San Luis Potosí y otras entidades de las que se hablará más adelante.

---

<sup>724</sup> Mentz, *Los pioneros del imperialismo alemán en México*, 1982, pp. 482-483.

<sup>725</sup> *Almanaque Potosino*, 1888, s.p.



Pero Teodoro Rapp y sus socios no fueron los únicos que se abocaron al comercio musical e instrumental desde negocios misceláneos. En el *Almanaque Potosino* de 1891, “La Barata”, de “Luis Aguirre y Ca.”, menciona que esta empresa fue fundada en 1850 y anunció la venta de “efectos para barilleros y artesanos. Instrumentos de música, partituras para banda militar y orquesta. Por mayor y menor”.<sup>726</sup> Esta empresa pudo haber estado involucrada con la importación de instrumentos musicales para bandas de viento, ya que también ponía a disposición música para estos conjuntos.

En aquel almanaque también se anunció la ferretería y mercería “La Palma”, de German Gedovius, como un “Almacén de muebles, Repertorio de música, pianos y órganos para iglesia” (imagen 65).<sup>727</sup> Gedovius también aparece en los rubros “Agencias de Máquinas de coser”, “Ferreterías, Mercerías, Muebles de lujo”.<sup>728</sup> En el ramo “Pianos y Almacenes” se encuentran cinco negocios más registrados bajo el nombre de sus responsables: Luis Aguirre, Felipe González, A. Philipp Max., German Gedovius y Antonio Reyes.<sup>729</sup> mientras que en “Ferreterías y Mercerías” aparece “Agustín Gutheil y Ca.”, quien se anunciaba como vendedor de mercancía por mayoreo y menudeo que contaba con un extenso y variado surtido de “Efectos de Ferretería, Mercería, Sedería, Cristalería, Papelería, etc”.

Finalmente, el negocio de Gutheil presumió ser “representante para toda la República Mexicana de las Compañías de Seguros contra Incendios Hamburguesa, Bremesa y las Trasatlántica, etc.”, y en donde también se vendían “pianos de las mejores fábricas europeas”, así como “órganos para iglesia y para sala”. Ofrecían un “permanente surtido de piezas de música para piano, canto, violín, viola, etc.”.<sup>730</sup>

En la última década del siglo, se registró un comercio que probablemente fue copropiedad de German Gedovius y que llevaba por nombre “Almacén de Gedovius y Unna”; aunque se encontró bajo el rubro de “Ferretería y Mercería Alemana”, ofrecían pianos de distintas características y orígenes. Decían a sus

---

<sup>726</sup> *Ibid.*, 1891, s.p.

<sup>727</sup> *Anuario Mexicano*, 1886, s.n., (Ilustración 81).

<sup>728</sup> *Almanaque Potosino*, 1891, s.n.

<sup>729</sup> *Anuario Mexicano*, 1886, p. 259.

<sup>730</sup> *Ibid.*, s.p.



“favorecedores” que “tenían un surtido de pianos que por espacio de diez y ocho años [estaban] acreditados.” Entre los instrumentos que anunciaron se encuentran los de la fábrica alemana “G. Schwechten” y los americanos “Behr Bros & Co.”.

Asimismo, llama la atención que ofrecían “Pianos de Wagner de iguales condiciones y de precios al alcance de una modesta posición”, lo cual implica que pudieron haber vendido instrumentos fabricados en A. Wagner & Levien. También, el Almacén de Gedovius vendía los pianos de Wagner como una opción más accesible en comparación con los alemanes y los estadounidenses, dando a entender que eran menos costosos, pero de buena calidad.<sup>731</sup> Finalmente, “A. Philipp y Ca.” aparece también como Repertorio de música hacia 1895, así como Juan Kaiser, propietario de la “Gran Papelería, Librería y Repertorio de música El Libro Mayor”.<sup>732</sup> Todos ellos se encontraban en la ciudad de San Luis Potosí.



Imágenes 64, 65 y 66. “Mercería y ferretería alemana Rapp Sommer y Compañía”, *Almanaque Potosino*, 1891, p. s/n. “Almacén de Gedovius y Unna”, *Almanaque Potosino*, 1891, p. s/n., “Max A. Philipp y Ca. Gran mercería y ferretería del ‘Gallo’”, *Almanaque Potosino*, 1891, p. s/n.

<sup>731</sup> *Almanaque Potosino*, 1891, s.p.

<sup>732</sup> *Directorio General de los Estados de la República Mexicana*, 1895, p. 318; *Guía Descriptiva de la República Mexicana*, 1899, p. 552.

Dentro de esta región también se ha ubicado al Estado de Querétaro, que a diferencia de San Luis Potosí registró muy pocos comercios vinculados con la música. Sólo en la capital, Querétaro, se dieron a conocer “González y Compañía” como ferretería y Repertorio de música<sup>733</sup>, aunque no especifica el tipo de mercancía que ofrecía. Por otra parte, en la capital del Estado de Guanajuato se registraron tres “Depósitos de Pianos” a cargo de Enrique Langenshedt, Enrique Mayerberg y Antonio Villalpando,<sup>734</sup> mientras que en 1895 se mencionan tres Repertorios de música en las ciudades de León, Guanajuato y Salamanca. El primero aparece como “Academia Municipal de Estanislao Cortes”, el segundo estaba a cargo de Pedro de la Fuente y el tercero llevaba el nombre de Modesto Castillo.<sup>735</sup>

Finalmente, esta región es un ejemplo de la diversidad de establecimientos que se originaron en torno a la venta de música y de instrumentos, ya que además de los Repertorios de Música aparecen depósitos, expendios y almacenes, aunque ninguno deja claro cuáles eran las características de cada uno; posiblemente eran lugares de exhibición y venta, o tal vez eran simples locales en los que se resguardaban instrumentos. Puede ser también que en ellos se vendiera mercancía al por mayor o a precios especiales, pues no tenían que cubrir los costos de un lugar más especializado. Quizá el Repertorio, por implicar mayor prestigio, más variedad de productos o la organización de otras actividades era más costoso.

### V.3 Región 3. Centro: Jalisco, Colima, Michoacán, Estado de México, Hidalgo, Guerrero y Morelos

A excepción de Jalisco, los Estados que se agruparon en esta región no presentaron un crecimiento particularmente prolífico en el comercio de instrumentos musicales, aunque esto no quiere decir que no haya existido. Es posible que los constructores y comerciantes no hayan considerado anunciarse en los directorios debido a que sus negocios eran sobre todo artesanales, en los que prevalecía la compra directa

---

<sup>733</sup> *Anuario Mexicano*, 1886, s.n.

<sup>734</sup> *Ibid.*, p. 362.

<sup>735</sup> *Directorio General de los Estados de la República Mexicana*, 1895, pp. 251-254.





de instrumentos manufacturados y de tradición local. Aunque hay otros Estados en los que algunos pequeños talleres también se anunciaron, no era lo común, pues como se mencionó desde los primeros capítulos, una de las características de la nueva ingeniería de consumo (y que en esta época no aplicaba para todos) era anunciarse en publicaciones de gran circulación.

De esta región, Jalisco es el Estado que reportó más comercios y especialistas dedicados a algún ámbito de la música, de hecho, es una de las entidades con mayor número de comercios de la venta de instrumentos musicales y a su reparación en todo el país. En el año de 1895, la ciudad de Guadalajara menciona cuatro Repertorios de música: “Abbadie é hijos y Ca.” —a cargo de González Palomar—, Gutiérrez y Vila, Pablo Navarrete y “Eusebio Sánchez y Ca.”. El último también está registrado dentro del rubro “Librerías” por tener un taller de encuadernación en el que se editaban obras de París, Madrid, Barcelona y México que se repartían a domicilio cada semana.<sup>736</sup>

En aquel año también aparecen algunos “Afinadores y reconstructores de pianos”, como Miguel Corvera, José María Durán, Luis Gómez, Gutiérrez Hermanos (especialistas en la reparación de instrumentos de metal), Claro Tomé, Alejandro Valenzuela e hijo (quienes “componían cilindros”<sup>737</sup>) y Rosendo G. Vázquez.<sup>738</sup> En el ámbito “Depósitos y expendios de instrumentos musicales de fábricas extranjeras” se encuentran Pablo Navarrete y “Abbadie é hijos y Ca.”, pero no especifican a qué instrumentos se referían.<sup>739</sup> Finalmente, en “Fábrica de instrumentos de cuerda” se encuentra Guadalupe Medina.<sup>740</sup>

En 1899 se publicó un anuncio relevante sobre la fabricación de órganos, a cargo de uno de los constructores más importantes de la época, Francisco Godínez, quien nombró a su taller como “Francisco Godínez y Compañía”.<sup>741</sup> La nota menciona que el propietario había formado una “Fábrica-Administración” y un

---

<sup>736</sup> *Directorio General de los Estados de la República Mexicana*, 1895, p. 61.

<sup>737</sup> Este fue un nombre popular para los organillos.

<sup>738</sup> *Directorio General de los Estados de la República Mexicana*, 1895, p. 29.

<sup>739</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>740</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>741</sup> El investigador jalisciense Eduardo Escoto Robledo ha realizado profundas investigaciones sobre Francisco Godínez, su trayectoria y sus instrumentos. Como ejemplo está: Escoto, *Aires de Guadalajara, historia del órgano tubular en la capital jalisciense*, Jalisco, 2013.

“Salón de conciertos [llamado] Juan Sebastián Bach”. Además, daba a conocer al público que él y los miembros de su compañía eran los agentes exclusivos de los “famosos é incomparables pianos Chickering y otras marcas de Europa y Estados Unidos”, así como de “harmónicos americanos, franceses y alemanes de las mejores fábricas”.<sup>742</sup> Godínez también se registró dentro del rubro “Fábricas de cajas de música”.<sup>743</sup>

Aunque Francisco Godínez no fundó su negocio en el año en el que se anunció, sorprende que no lo haya hecho antes. Sobre este personaje cabe señalar que ha sido profusamente estudiado por su importante repercusión en la construcción de órganos tubulares y en la venta de otro tipo de instrumentos, sobre todo de teclado.<sup>744</sup>

Finalmente, Jalisco es un ejemplo de la variedad de establecimientos que se dedicaron a algún ramo del comercio musical instrumental, pues entre lo que se ha descrito se encuentran Repertorios, talleres, almacenes, fábricas de instrumentos, depósitos o expendios, algunos de ellos especializados en ciertos tipos, como aquellos de cuerda, de teclado o de viento. Es posible que muchos de los constructores o vendedores locales no se hayan anunciado, y que quizá éstos hayan colaborado en la diseminación de instrumentos en los Estados en los que no se reportan —o se anuncian— pocos comercios.

En Morelia, la capital del Estado de Michoacán, y en la ciudad de Tepetongo se reportaron dos Repertorios de música. El primero llevaba el nombre “Buitrón Hermanos” y el segundo se encontraba a cargo de Juan Cortés. Asimismo, en Morelia aparecen algunas ferreterías y mercerías que posiblemente vendieron instrumentos, aunque no lo especifican. Curiosamente, en la Guía Descriptiva de la República Mexicana se anunciaron los capellanes de coro de Morelia, lo cual implica que estos músicos pudieron haber prestado sus servicios como intérpretes o profesores.

---

<sup>742</sup> *Guía descriptiva de la República Mexicana*, 1899, p. 250.

<sup>743</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>744</sup> Los trabajos más sobresalientes han sido llevados a cabo por el musicólogo Eduardo Escoto Robledo. Como ejemplo está el catálogo de órganos tubulares de la Ciudad de Guadalajara. Véase: Escoto, *Aires de Guadalajara. Historia del órgano tubular en la capital de Jalisco*, 2013, 178 p.

En el Estado de México solamente aparece un Repertorio de música bajo el nombre de José Velázquez en la ciudad de Toluca.<sup>745</sup> En el Estado de Hidalgo, en las ciudades de Tulancingo y Tianguistengo se registraron los Repertorios de música de Francisco Olivares y de Jesús Soto y Ca. y, respectivamente. El segundo también aparece como profesor de música en su ciudad, y también hay una numerosa cantidad de maestros en otras comunidades.

Finalmente, Guerrero no registró establecimientos y en Morelos no se reportaron Repertorios de música, pero aparecen algunos profesores, así como pocas ferreterías y mercerías que pudieron haber vendido instrumentos musicales. Sin embargo, las fuentes no indican en qué ciudades se encontraban aquellos establecimientos y qué mercancía ofrecieron.

#### V.4 Región 4. Sur: Veracruz, Puebla y Oaxaca.

Estos tres Estados registraron cambios muy significativos ante la llegada de instrumentos musicales provenientes del extranjero, ya fuera en el ámbito de la interpretación musical o en el comercial. Por ejemplo, el arribo y la distribución de nuevos instrumentos de viento de madera y de metal promovió el nacimiento y la diseminación de las importantes bandas de música de viento, orquestas y músicos solistas que caracterizan a este vasto territorio, incluso hasta nuestros días. También, a pesar de los intrincados caminos que resultan de la orografía e hidrografía de la región, así como a la dificultad que existió durante todo el siglo XIX para acceder a una gran cantidad de comunidades, el comercio instrumental no reconoció límites ni fronteras y aquellos objetos llegaron a los pueblos más alejados.

Como se ha mencionado desde el tercer capítulo de esta investigación, la primera línea de ferrocarril del país comenzó en el Puerto de Veracruz y recorrió distintos puntos de esta región hasta llegar a la Ciudad de México, lo cual abonó a que ésta continuara siendo una de las zonas de transferencia más importantes de México e incluso de la historia del continente. Los objetos, personas e ideas que por aquí encontraron entrada definieron que con el tiempo el desarrollo del territorio no

---

<sup>745</sup> *Directorio General de los Estados de la República Mexicana*, p. 228.



tuviera paralelo, a la vez que promovió el origen de negocios de importación y exportación que recibían y distribuían mercancía de todo el mundo.

Comenzando por el Estado de Veracruz, el caso del Puerto es sumamente relevante, ya que como es natural, en este lugar se asentaron almacenes, oficinas y ramas comerciales de negocios que mantenían relaciones con otros países, pues se trataba de un punto estratégico de llegada, salida y distribución de mercancía. Por supuesto, también se dio una dinámica particular de comercio instrumental que debe destacarse.

Antes se expuso el caso de “Agustín Gutheil y Cía.”, así como de “Rapp, Sommer, Herrmann y Cía.”, dos empresas que distribuyeron instrumentos desde negocios misceláneos. En el caso de Veracruz, ambos tuvieron un gran éxito con el negocio de las importaciones y exportaciones, pero además desarrollaron un tercero que, especialmente en esta región tuvo una importante repercusión en la diseminación de los artefactos sonoros: “Sommer, Herrmann y Ca.”.

Esta empresa se originó por la relación entre los acaudalados alemanes Teodoro Rapp y Walter Herrmann, quien poseyó varias haciendas durante el Porfiriato como resultado de su matrimonio con la hija de un hacendado duranguense. De la sociedad entre ambos nació “Sommer, Herrmann y Ca.”, una de las compañías beneficiarias más relevantes en la sociedad porfiriana, pues sus asociados formaron parte de núcleos con gran poder que tuvieron injerencia en la importación de mercancía (especialmente en el ramo de las mercaderías y ferreterías), en la venta de seguros e incluso se habla de la provisión de empréstitos al propio Porfirio Díaz para asegurar sus campañas.<sup>746</sup>

Tanto “Agustín Gutheil y Cía.” como “Sommer, Herrmann y Ca.” aparecen en el ramo de las mercaderías y las ferreterías del Puerto, y desde las que ofrecieron instrumentos musicales. Incluso, el segundo se registró como almacén de pianos, aunque no indica de qué fábricas y qué modelos.<sup>747</sup>

Otras ciudades del Estado también registraron negocios afines al comercio instrumental. En Atzalam, Huatusco y Chacalianguis (Canton Cosamaloapam) hubo

---

<sup>746</sup> Mentz, *Los pioneros del imperialismo alemán en México*, 1982, pp. 482-483.

<sup>747</sup> *Anuario Mexicano*, 1886, p. 400.



tres Repertorios de música a cargo de Juan Cardeña, Luis Muñoz y Pedro Ramírez, respectivamente, aunque en los anuncios no especifican qué tipo de mercancía vendían.<sup>748</sup> También hubo otros dos almacenes de pianos cuyos responsables fueron “José I. Izazola y Compañía” y Juan M. Pardo, pero no se sabe de qué fábricas y que modelos comerciaban.<sup>749</sup> Eduardo Bello y “Viuda de Carredano” están registrados como Repertorios de música.<sup>750</sup> Finalmente, en las ciudades de Orizaba, Huatusco, Coatepec, Alvarado y Xalapa se encontró una gran cantidad de mercerías y ferreterías que también pudieron haber ofrecido instrumentos.

En un recorrido por la misma región, se ha observado que el Estado de Puebla fue especialmente fecundo para el negocio instrumental durante el siglo XIX, y tuvo un auge que deberá analizarse de forma particular en otras investigaciones, pero en principio se han identificado algunos negocios y personajes que son una referencia para conocer la popularidad, el alcance y la larga permanencia de este comercio en el Estado.

Dentro del ramo de las ferreterías y de las mercerías aparece otro negocio de Agustín Gutheil bajo el nombre de “La Ciudad de Londres”, el cual se anunció como “Gran Repertorio de música”, además de vender “efectos para Iglesia, lámparas, espejos, candiles, candelabros, objetos de lujo, muebles de Viena” y ser un “almacén de pianos alemanes”.<sup>751</sup> Con esto se confirma que Gutheil abrió otras sucursales en esta región además de las que se mencionaron en San Luis Potosí y Veracruz.

Como “ferretería, mercería, mueblería, cristalería, efectos de lujo, pianos, órganos e instrumentos de música”, así como en el rubro de “Afinadores de pianos” aparece uno de los comercios poblanos más importantes de instrumentos de la ciudad: “La Sorpresa”, propiedad de Antonio Rosales y J. Dorenberg.<sup>752</sup> La sociedad entre ambos personajes nació tras el interés del primero por compartir la responsabilidad económica de su negocio y posiblemente de la necesidad de

---

<sup>748</sup> *Directorio General de los Estados de la República Mexicana*, 1895, p. 163, 169 y 170.

<sup>749</sup> *Ibid.*, p. 186; *Guía Descriptiva de la República Mexicana*, 1899, p. 723.

<sup>750</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>751</sup> *Anuario Mexicano*, 1886, p. 362.

<sup>752</sup> *Guía Descriptiva de la República Mexicana*, 1899, p. 509; *Anuario Mexicano*, 1886, p. 362; *Directorio General de los Estados de la República Mexicana*, 1895, p. 124 y 128.



expandirlo. Dorenberg, inmigrante alemán que buscaba nuevos horizontes en México encontró en el negocio de Rosales la oportunidad de invertir capital y vender mercancía extranjera. Con el tiempo, este negocio misceláneo fue uno de los distribuidores de instrumentos musicales más importantes de Puebla, los cuales llegaron incluso a otros Estados, como Oaxaca.<sup>753</sup>

En la ciudad de Puebla también se registró una sucursal de la ferretería y mercería “Sommer Herrmann y Ca.”<sup>754</sup>, y como en el caso de “La Sorpresa”, su importancia a nivel regional merece ser estudiada de manera particular, lo cual supera los objetivos de esta investigación, pero se sabe que distribuyeron instrumentos de viento de metal para bandas de música de viento fabricados en Francia y que su comercialización trascendió las fronteras poblanas.<sup>755</sup>

También en la ciudad de Puebla, pero bajo el rubro “Fábricas de instrumentos de música” se encontraron los negocios de José Cuevas y Felipe Gracidas como constructores de instrumentos de viento, y el de Félix Olmedo y Francisco Velázquez como fabricantes de instrumentos de cuerda.<sup>756</sup> A propósito, los anuncios de constructores locales o talleres de reparación, en comparación con otros negocios, son escasos, pero en este caso, las noticias sobre estos establecimientos dan cuenta de que los pequeños comerciantes convivieron con las grandes empresas importadoras e igualmente tuvieron un lugar específico y legítimo en el mercado instrumental.

Por otra parte, Puebla mostró un gran desarrollo en el ramo de los Repertorios de música, así como en el de los afinadores de pianos y en el de los almacenes de pianos (aunque tampoco se especifica a qué se refería este último). Por ejemplo, para la última década del XIX, el emporio comercial de August Wagner y Wilhelm Levien, ahora bajo la custodia de Otto Wagner, se había expandido y

---

<sup>753</sup> Para profundizar en el caso de “La Sorpresa” y de la historia de J. Dorenberg en México, véase: Palacios Uribe, “La conformación de una banda de música de viento en la Mixteca Baja. El caso de Santiago Chazumba, Oaxaca (1890-1938)”, 2018, 244 p.

<sup>754</sup> Este negocio también se encuentra registrado con el nombre de “La Ciudad de Londres”. *Directorio General de los Estados de la República Mexicana*, 1895, p. 124.

<sup>755</sup> Para conocer más sobre el tema, véase: Palacios Uribe, “La conformación de una banda de música de viento en la Mixteca Baja. El caso de Santiago Chazumba, Oaxaca (1890-1938)”, 2018, 244 p.

<sup>756</sup> *Anuario Mexicano*, 1886, p. 362.

había fundado una sucursal en este Estado. Con la misma estrategia pujante de anunciar sus valiosos productos en la prensa, se anunciaba en los directorios comerciales de la siguiente manera:

Gran fábrica de Pianos y Almacén de instrumentos. Gran Repertorio de Música y el mejor y más acreditado de la Republica. Pianos verticales y de Cola desde \$500 a \$2800. Armónicos de todas clases. Pianos de alquiler. Compostura. Afinaciones. Únicos Agentes de las Fábricas de Steinway Sons en Nueva York y de Bechtein, Shiedmayer, Rönish, etc. Consideradas como las mejores del mundo. Única casa que da amplia garantía por la buena construcción de sus instrumentos. Pianos. Armónicos grandes para iglesia. Instrumentos de música. Instrumentos para banda.<sup>757</sup>

En la *Guía Descriptiva de la República Mexicana* se publicitaron como sigue:<sup>758</sup>

Almacén de Pianos, Armónicos é Instrumentos de Música. Gran Repertorio de Música. Pianos verticales y de cola. Únicos agentes de las fábricas de Steinway and Sons, Bechtein, Shiedmayer, Rönish, Rosenkraud. Pianos y órganos automáticos. Armónicos alemanes y americanos desde \$115, á plazo. Alquiler y cambio de pianos.

Como se observa, el Repertorio más prestigiado del país anunciaba productos extranjeros de primera calidad para la clase adinerada de Puebla, y también daba a conocer que ellos mismos fabricaban sus propios instrumentos, ofrecían afinaciones y composturas.

En el mismo ramo también se encontró el comercio “Bizet Hermanos”, del cual se habló en el segundo capítulo de esta investigación. Aunque no existe más información del tipo de mercancía que ofrecían, es decir, si continuaban vendiendo objetos de latón, efectos para iglesia e instrumentos musicales, sorprende la larga trayectoria de esta empresa en México y su capacidad por haber podido mantenerse en el escenario comercial de otra importante ciudad del país, además de la capital.

Otro establecimiento registrado bajo el ramo de los Repertorios de Música es el de R. Bueno Benjamín, aunque no ofrece más información sobre sus productos. En “Almacenes de Pianos” sólo está registrado José Romero, y finalmente, en la ciudad de Nanacamilpa aparece un Repertorio de música bajo el nombre de Secundino Olivares.<sup>759</sup>

---

<sup>757</sup> *Directorio General de los Estados de la República Mexicana*, 1895, p. 132 bis.

<sup>758</sup> *Guía Descriptiva de la República Mexicana*, 1899, p. 509.

<sup>759</sup> *Directorio General de los Estados de la República Mexicana*, 1895, p. 149.



El último Estado de esta región, Oaxaca, tuvo una dinámica tan compleja y quizá equiparable con lo que sucedió en Puebla o en la Ciudad de México, tanto en términos comerciales como culturales. La diversidad de manifestaciones musicales que se practicaron en todas sus comunidades ha ido de la mano del comercio de instrumentos, que por supuesto convivió con las múltiples tradiciones de construcción locales.

En especial, la proliferación de las bandas de música de viento hacia el último tercio del siglo XIX hace pensar que la compra y el uso de instrumentos musicales provenientes del extranjero fue primordial. Sobre los establecimientos que los ofrecieron, las fuentes reportan ferreterías, mercerías y por supuesto Repertorios de música, todos ubicados en la ciudad de Oaxaca. Por ejemplo, aparecen los siguientes negocios: “El Gallo” —de A. Philipp y Ca. Sucesor—, “La Ciudad de Hamburgo”, “La Ciudad de México” y “San Nicolás”; los tres últimos eran propiedad de “Enrique Hinrichs, Selle y Compañía”, quienes también están registrados en las mercerías, ferreterías y Repertorios de Música.<sup>760</sup>

Lo anterior, en términos comerciales, implica que varios de los negocios más importantes de la ciudad eran de un mismo propietario o socio mayoritario: Enrique Hinrichs. Esto sostiene lo que antes se ha discutido acerca de una concentración del mercado que tendía a prácticas monopólicas, en las que los propietarios, sobre todo en esta etapa del porfiriato, eran capitalistas extranjeros, en este caso alemanes. Además, fue en esta época cuando a nivel internacional se estaban conformando los grandes monopolios que poco a poco constriñeron el crecimiento de las pequeñas fábricas y talleres artesanales, no sólo en el ámbito musical-instrumental sino en todas las áreas de producción.

Además de los negocios mencionados, destaca el Repertorio “La Primavera”, de Juan Andersen, así como un “almacén de pianos y armónicos” registrado bajo el nombre de Alberto Holm. En la descripción de éste se indica que era un “Gran Almacén de Pianos y Armónicos de A. Wagner y Levien.”<sup>761</sup> Finalmente, en los directorios y almanaques consultados aparece un importante número de profesores

---

<sup>760</sup> *Ibid.*, pp. 196-198.

<sup>761</sup> *Ibid.*, p. 199.





de instrumento y voz, pero como sucede en la mayoría de los casos, sólo aquellos que se interesaron en que la gente los localizara en estas guías comerciales fueron los que se anunciaron; esto no es representativo de la inmensa cantidad de docentes e intérpretes dedicados a la enseñanza musical del Estado.

#### V.5 Región 5: Sureste: Yucatán, Campeche, Tabasco y Chiapas.

Esta última región no demostró un desarrollo comercial instrumental destacado, lo que posiblemente se deba a que en estos Estados preponderaba la tradición de talleres locales de construcción; quizá éstos no se interesaron por anunciarse en los directorios comerciales de largo alcance. Sin embargo, en algunas ciudades se registraron los ya populares Repertorios de música y algunos establecimientos misceláneos, lo cual denota un interés por ofrecer a la población los productos musicales de moda.

En el caso de Campeche se encontró un Repertorio a cargo de Fernando Manzanilla ubicado en la ciudad capital.<sup>762</sup> Además se localizaron dos ferreterías y un importador y exportador mexicano que posiblemente vendió instrumentos musicales, aunque las fuentes no lo explicitan. También se anunciaron varios profesores de música ubicados en la capital de Estado.

En Tabasco se localizaron dos Repertorios de música: el primero en la ciudad de Nacajuca, a cargo de Jerónimo A. Hernández, y el segundo en Comalcalco, bajo el nombre de José María Rodríguez.<sup>763</sup> En la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, capital del Estado de Chiapas aparece hacia 1895 “Schauenburg y Mayer” como Repertorio de música y como ferretería.<sup>764</sup> En las otras ciudades registradas solamente aparecen profesores de música. Finalmente, en todo el Estado de Yucatán hay dos registros bajo el rubro de Repertorios de música, uno en la ciudad de Mérida con el nombre de Juan Domínguez Cuevas, y otro en Tecanto, bajo el nombre de Pedro Carrillo.<sup>765</sup>

---

<sup>762</sup> *Ibid.*, p. 300.

<sup>763</sup> *Ibid.*, p. 370 y 372.

<sup>764</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>765</sup> *Ibid.*, p. 364 y 367.



Sobre comercios de venta de instrumentos musicales, el Estado que más Repertorios de música registró, junto con la Ciudad de México, fue San Luis Potosí, seguido de Puebla y Veracruz. Estas entidades también anunciaron la mayor cantidad de mercerías y ferreterías que vendieron o pudieron haber ofrecido instrumentos musicales. Los Estados de Jalisco y Puebla fueron los únicos en los que se localizaron talleres o fábricas; el primero mostró la mayor cantidad de establecimientos. Como se ha mencionado, esto no significa que no existieran más talleres, sino que sólo algunos se anunciaron en las páginas de los directorios comerciales consultados, pues evidentemente la construcción manufacturera convivió con los negocios que ofrecían instrumentos musicales extranjeros. Finalmente, casi en todos los Estados se anunció una gran cantidad de profesores de música, pero Guanajuato y Zacatecas encabezan la lista.

En suma, para las últimas tres décadas del siglo XIX, México estaba conectado al mundo musical por medio de una amplia red comercial que ofrecía y distribuía instrumentos musicales elaborados en el país y en otros. Este complejo entramado de empresas y personas estuvo conformado de constructores, agentes de venta trasatlánticos, importadores-exportadores, negocios locales, intermediarios regionales, músicos profesionales y diletantes, entre otros personajes que fueron un medio de importancia indiscutible para asegurar que aquellos artefactos llegaran a los centros urbanos o a las comunidades más alejadas.

En cada región, la red estuvo representada por actores distintos. Algunos de ellos eran comerciantes extranjeros de renombre que tuvieron grandes negocios e inversiones; otros eran sujetos locales de los que se sabe poco, pero cuya presencia fue igualmente fundamental en el comercio instrumental, especialmente los dueños de Repertorios, mercerías y ferreterías.

Asimismo, la variedad de instrumentos e insumos musicales, así como los cambios que nacieron de un mundo consumista ávido de modernizarse dieron paso a la creación de establecimientos más o menos especializados en la música, los cuales, a través del siglo, se definieron conforme a las cualidades de lo que ofrecían. De entre estos, el Repertorio destacó como una particularidad mexicana que se

convirtió en un referente en el comercio musical, pero otro tipo de tiendas, especialmente las mercerías y ferreterías fueron también importantes distribuidores.

También, el nuevo mundo de consumo instrumental dio paso al nacimiento de oficios, como los afinadores o reparadores de teclados, de instrumentos de viento de metal, de instrumentos de viento de madera, de organillos, entre otros, quienes de generación en generación transmitieron su experiencia hasta trascender al siglo xx. Algunos de ellos fueron incluso intérpretes y funcionaron como portavoces del uso y repertorio de aquellos artefactos.

Aunque las guías y directorios comerciales son un recurso de gran valor para conocer lo que se ha tratado en este capítulo, será preciso confrontar su información con las historias locales que dieron forma al comercio instrumental comunitario, pues muchos de los establecimientos, talleres y tiendas locales que repercutieron en su diseminación no se encuentran registrados y no distribuyeron la mercancía conforme a los patrones que aquí se han identificado, como la compra directa o incluso por segunda mano.

En la siguiente tabla se presentan los comercios y servicios que se localizaron en cada Estado (1870-1910):

Instituto  
Mora

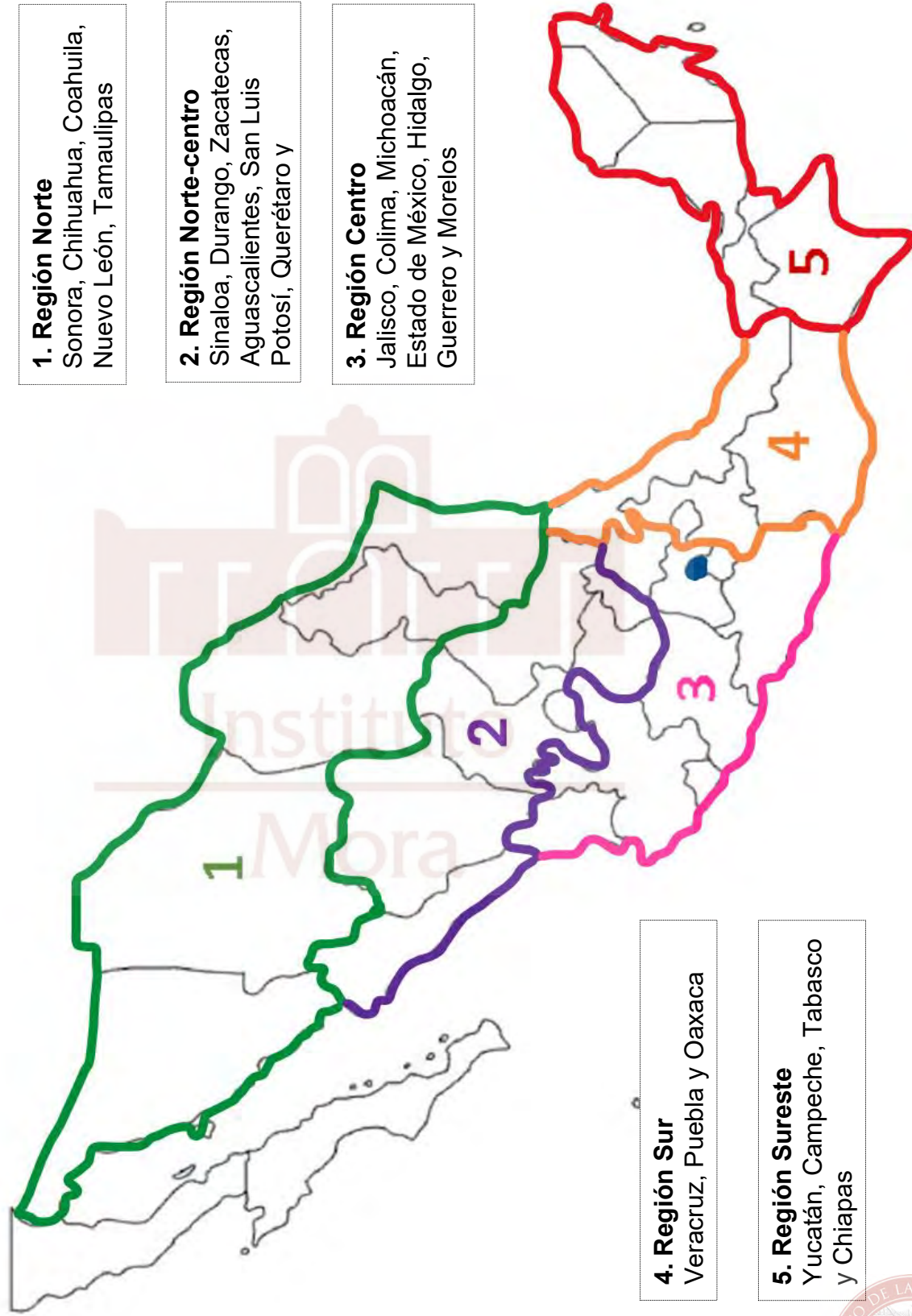


ESTADO	REPERTORIOS DE MÚSICA	MERCERÍAS Y FERRETERÍAS	IMPORTADORES Y/O EXPORTADORES	AFINADORES DE PIANOS	PROFESORES DE MÚSICA	FÁBRICAS/TALLERES DE CONSTRUCCIÓN Y REPARACIÓN
Aguascalientes		6		3	2	
Campeche	1	2	1		12	
Ciudad de México	10	3	3	10	13	34
Chiapas	1	1			3	
Chihuahua	3	4			9	
Coahuila	1	4			18	
Colima		2	1		1	
Durango		4			1	
Estado de México	1	10			13	
Guanajuato	7	2			63	
Guerrero	1				14	
Hidalgo	2				23	
Jalisco	7			8	11	11
Michoacán	2	6		1	3	
Morelos		3			4	
Nuevo León	1	6				
Oaxaca	5	4			10	
Puebla	8	26	3	6	1	4
Querétaro	1	3				
San Luis Potosí	10	19	9		8	
Sonora	2	2	1		9	

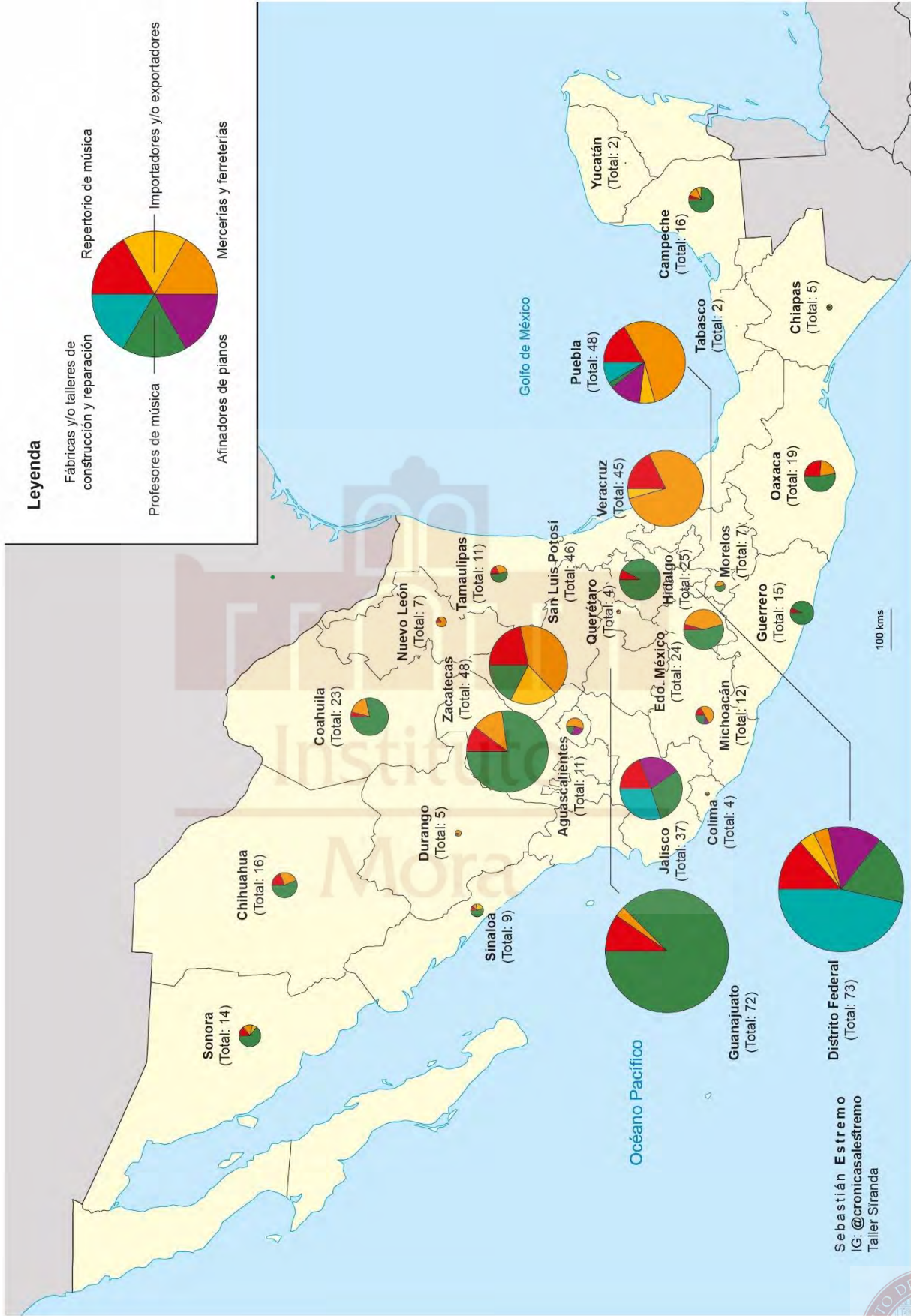
Sinaloa	1	1	2		5	
Tabasco	2					
Tamaulipas	2	3			6	
Veracruz	8	35	2			
Yucatán	2					
Zacatecas	5	6			37	
TOTAL	83	152	22	28	266	49



Mapa 1. Regiones agrupadas conforme a los patrones de comercio musical instrumental en la República Mexicana



Mapa 2. Comercios, profesores y establecimientos musicales en la República Mexicana (1870-1914)



## REFLEXIONES FINALES

A través de esta investigación se ha demostrado que cada instrumento musical ha sido resultado de maneras únicas de percibir y expresar la realidad a través del sonido —o de música, como cada individuo y comunidad la conciba—. La unicidad de cada objeto resulta de una serie de factores que involucran la naturaleza de sus materiales, la relación entre estos y su función en el instrumento, un ideal estético-sonoro que determina su forma y acústica, así como el propio acto interpretativo, entre otros; por esto, estudiar estos objetos también implica profundizar en el ingenio humano. Cada objeto es consecuencia de pruebas, cambios, errores y aciertos que definen su trascendencia en el tiempo, pero además del logro técnico-acústico hay razones culturales que determinan su adopción, adaptación, desuso o eventual olvido; todo esto depende del curso de cada época y espacio.

Sin embargo, como se expuso a lo largo del primer capítulo de la tesis, un rasgo común durante cientos de años bajo un sistema tradicional de construcción fue que cada instrumento resultó de un acto de observación, aprehensión y transmisión de significados y valores únicos en el seno de cada taller o sociedad. Debido a la naturaleza artesanal de producción, los materiales se obtenían de sitios cercanos al lugar de fabricación y empleando técnicas transmitidas de generación en generación, en donde las cualidades de forma y de sonido de los objetos eran distintas, dicho de otra manera, no estandarizadas. El constructor era primordialmente manufacturero y se encargaba personalmente de vender sus instrumentos de forma más o menos directa —quizá con la colaboración de algunos intermediarios—. En esta dinámica, la acumulación de riqueza no era la prioridad.

Pero en el transcurso de los mil ochocientos, en un mundo que comenzó a medirse por su capacidad de producción a gran escala, por su supremacía territorial y por su habilidad para formar mercados de corte colonialista, aquellas maneras generacionales empezaron a convivir o incluso a ser desplazadas por sistemas complejos de fabricación, venta y consumo. Sin embargo, en especial en los países industrializados, el siglo XIX fue tierra fértil para la invención y la innovación de instrumentos musicales, de los cuales muchos fueron considerados como el culmen



de la creatividad humana, pues sus formas y elementos emanaban de los últimos avances tecnológicos que se combinaban con la científicidad de la acústica y con la idea de la música como arte.

Instrumentos como los pianos o los de viento de metal fueron elaborados bajo el cobijo de una industria nunca antes vista, que incluso inspiró la manera de fabricar otro tipo de objetos, por ejemplo, eran fabricados en talleres que se convirtieron en grandes firmas con una compleja infraestructura, en donde los espacios albergaban maquinaria hecha *ex profeso* para la producción en serie, con una fuerza obrera a la que se le asignaban tareas específicas que demandaban un alto grado de especialización. Estas empresas formaban parte de una compleja red de distribución, y por supuesto gozaron del apoyo de círculos de élite que adoptaron aquellas innovaciones y les dieron espacio en el cada vez más competitivo mundo artístico musical.

De forma paralela, estos instrumentos representaron nuevos sonidos, nuevas formas de expresión, nuevas maneras de asociación, nuevos ensambles y nuevas posibilidades de aprendizaje que resonaron en todos los espacios que tuvieron acceso a estas invenciones. Todo ebullición en el imparable mercado instrumental decimonónico. Los conciertos, los grandes artistas, las grandes fábricas, los nuevos medios de promoción —especialmente los avisos en la prensa y las ventas por catálogo—. Lo más lujoso, lo más accesible, lo más artístico, lo más fácil de aprender, lo más sofisticado, lo más sencillo, lo más elegante, lo más práctico, lo más popular o lo más exclusivo: todo se sumaba a los anhelos y a las ideas de modernidad, innovación y progreso que se forjaban de la mano de pequeños y grandes acontecimientos sociales, y con las ciudades europeas como ejemplo del *modus vivendi* a nivel mundial.

En este contexto, los instrumentos musicales producidos por aquellas “culturas occidentales” comenzaron a tomar un valor como mercancía que no habían tenido antes. Con la intervención de personajes de élite involucrados con la música y con abonar popularidad a estos objetos, el comercio de instrumentos se volvió competitivo, en ocasiones incluso agresivo (como se demostró con el famoso

caso de Pierre Gautrot y Adolphe Sax), y dio paso al desarrollo de establecimientos cuyo alcance no tuvo paralelo. Los costos de los instrumentos eran definidos por la propia industria conforme al prestigio de sus constructores y a la complejidad de la factura de los objetos, en donde los más caros eran considerados la última moda de los avances tecnológicos. Su valor aumentaba si podían ser usados para interpretar las músicas más preciadas, en particular aquellos que poseían una mayor riqueza sonora.

El furor por la invención instrumental se abrió camino en países que defendían su organización como naciones, pero que a la vez se congraciaban por ser cosmopolitas. Además, junto con la ampliación de las vías férreas que dieron paso a una Europa continental cada vez más conectada, también prosperó una industria editorial que se encargó de diseminar música impresa, prensa especializada, métodos instrumentales, catálogos comerciales, publicaciones biográficas, panfletos, entre otros muchos materiales que dieron vuelta al mundo, tanto como los instrumentos en cuestión.

Ciudades como París, Londres, Viena, Madrid, Barcelona y algunos estados alemanes lideraron la creciente industria instrumental en Europa y después encontraron diversas maneras de transportar sus instrumentos (ahora en condición de mercancía) a sus colonias, aliados comerciales y cualquier territorio en crecimiento que tuviera deseos de tocar las músicas de moda, las que representaban el canon del arte, la civilización y la cultura. Por supuesto México formó parte de estas nuevas redes de comercio e intercambio, al principio incipientes pero posteriormente sólidas y con gran presencia en la recién independizada República.

Antes de este cisma decimonónico de invención y producción, varios instrumentos extranjeros fabricados en territorios europeos ya habían llegado al país de la mano de viajeros, en cargas de objetos foráneos que eran vendidos en distintas regiones, como parte del instrumental de ensambles musicales forasteros que eventualmente se asentaron en México, o en otras numerosas circunstancias, pero ahora la situación era distinta. Con la formación de una industria musical capitalista mundial que fue de la mano de una población dispuesta a comprar

boletos para conciertos, a imitar maneras aristocráticas de entretenimiento, a opinar sobre lo que escuchaba, a formar una nueva esfera pública experimentada en lo musical e interesada en poseer los instrumentos de moda para tocar las músicas de su tiempo creció un mercado sumamente atractivo que se situó en el seductor espacio de *lo moderno*.

México tuvo un curso propio en estas nuevas maneras de propagar aquellas invenciones y en ello la Ciudad de México tuvo un papel fundamental. Por lo anterior, desde el segundo capítulo de la tesis se demostró que en la capital del país nacieron los primeros comercios que trajeron los nuevos instrumentos musicales con ímpetu, constancia y apelando al mismo éxito que estaban teniendo en Europa. Estos establecimientos, en principio modestos, comenzaron a competir con talleres artesanales en los que preponderaban las maneras tradicionales de construcción, que no contaban con la infraestructura, la experiencia o incluso el interés de fabricar los nuevos objetos, al menos no bajo las condiciones industriales que sólo podían sostener algunas ciudades.

Como punto de partida, en aquel capítulo también se expuso que en los siglos anteriores a las luchas independentistas, la Ciudad de México vio desfilar cualquier tipo de productos en sus plazas y mercados ambulantes a los que acudían habitantes de todas partes del Virreinato o visitantes de otros territorios. Pero hacia la segunda década del siglo XIX, los gobiernos en turno vieron la necesidad de organizar e “higienizar” este centro urbano para controlar a los vendedores, cobrar más impuestos al ubicarlos en locales fijos y evitar conglomeraciones y epidemias. Para mediados del siglo, y en especial después de la expedición de las Leyes de Reforma (1859), se sumó la erogación, la venta y la renta de tierras, lo cual desplazó a gran parte de la población a zonas menos afortunadas —y por ende más peligrosas e insalubres—. Las elites acaudaladas, fueran nacionales o extranjeras se apropiaron de los espacios más costosos, como aquellos que se encontraban en zonas aledañas a la Plaza Mayor, y aquí comenzó una nueva etapa de desarrollo comercial que cambió radicalmente a la Ciudad.

Las calles comenzaron a colmarse de establecimientos con productos locales y foráneos dirigidos a una población que vivía en serias condiciones de desigualdad.



A pesar de todo, los escaparates de los ya tradicionales y nuevos comercios se ocuparon por dar a esta zona de la Ciudad una imagen de progreso y civilización con la venta de productos de muy distinta naturaleza: vestuario hecho a la medida, calzado, orfebrería, cristalería, mueblería, ferretería, perfumería, quincallería, libros, entre otros objetos de gran popularidad, como precisamente, instrumentos musicales y accesorios.

Para los valientes emprendedores —primordialmente extranjeros— que apostaron por el comercio musical en este nuevo paisaje citadino todo debió haber sido, por una parte, nuevo y prometedor, por la otra, ciertamente incierto y agreste, pues la capital mexicana se encontraba en quiebra, en constantes luchas intestinas y en peligro por perder tierras e independencia. Pero quienes se aventuraron a la venta y diseminación de aquellos instrumentos lograron mantenerse por más o menos tiempo gracias a su astucia para darse a conocer entre los posibles interesados en sus productos. En la mayoría de las ocasiones, y cuando este comercio capitalino se encontraba en ciernes, los vendedores ofrecieron los instrumentos directamente a sus compradores y recurrieron a los fabricantes extranjeros (generalmente connacionales) para adquirir suficientes ejemplares para empoderar su negocio. Esto impedía que fueran a ciegas en un ambiente nuevo, ya que el éxito y por supuesto el prestigio de los vendedores dependía de la pericia para colocar los instrumentos a un costo suficiente para pagar al constructor y obtener ganancias.

Casi para todos estos primeros comerciantes de instrumentos foráneos, su corta o larga presencia en la Ciudad de México no fue un esfuerzo aislado, sino que se apoyaron en una fuerte red social conformada por inversionistas coterráneos, constructores, familiares y élites mexicanas que colaboraron (y sin duda se beneficiaron) a cada paso. Dada la relevancia de este fenómeno, el tercer y cuarto capítulo de la tesis se enfocaron en analizar las particulares trayectorias de los personajes más destacados en el comercio y la promoción de aquellos objetos. Sus negocios se ubicaron en zonas que comenzaban a crecer en términos poblacionales y económicos, especialmente en los cuadrantes que circundaban la Plaza Mayor. Aprovecharon que por esas calles desfilaban personas con un alto poder adquisitivo

y aún más altas aspiraciones de pertenecer a un mundo moderno y civilizado en el que la música era imprescindible.

Flanqueados por importantes centros de entretenimiento y comercio —como el Teatro Principal, el Gran Restaurant de París, el Club Alemán, el Café Anglais, la Librería de la Enseñanza, las mercerías y ferreterías de José María del Río o la “Casa Boker” de Roberto Boker y Ca.—, estos comercios musicales se sumaron al espacio público de la Ciudad con escaparates que mostraban los pianos más elegantes, las partituras de la música más vibrante y parafernalia propia del nuevo mundo de consumo artístico-musical. Se apoyaron en la prensa para señalar a los lectores los beneficios de poseer un instrumento de moda; se mostraron como “únicos agentes” de las grandes firmas que representaban —lo cual los convertía en depositarios de todos los valores relacionados con las prestigiosas fábricas y sus creaciones— e incluso consolidaron un nuevo tipo de negocio especializado en “productos musicales”: el Repertorio de música.

La enorme popularidad de ciertos instrumentos, especialmente del piano, fue la columna vertebral que permitió el funcionamiento y el éxito de muchos de estos negocios, pero también buscaron diversificar su oferta con otros artefactos que con el tiempo cobraron fuerza debido a la creciente popularidad de las orquestas y los conjuntos de viento, los cuales tuvieron más presencia hacia las últimas décadas del XIX. Sin embargo, en términos de prestigio y popularidad, los pianos no tuvieron paralelo. Los nuevos negocios buscaban la manera de vender los modelos de las mejores fábricas, y por esto, la Ciudad de México fue testigo de un despliegue único de las firmas de mayor reconocimiento a nivel mundial durante aquella centuria: Steinway & Sons, Pleyel, Érard, Bechstein, Collard & Collard, Mason & Hamlin, por nombrar algunas.

Bajo una nueva mirada de conquista comercial, los fabricantes europeos se valieron de agentes locales que tenían la capacidad de traer los nuevos instrumentos y colocarlos entre las élites mexicanas. Pero sin duda, aquellas prestigiosas firmas no imaginaron lo que estos representantes iban a lograr en México, es decir, el impulso que le iba a dar a sus instrumentos y el empuje que gracias a ellos iba a tener el comercio musical —a pesar de que la gran mayoría

estaba dirigida a la élite—. Fue así como, poco a poco, la transculturación comercial instrumental se hizo presente en la capital mexicana, no bajo un esquema de imitación de lo que pasaba en Europa, sino a través de propias e ingeniosas estrategias de representación, oferta y promoción inspiradas en el creciente mundo consumista decimonónico del que todos querían formar parte.

En principio, los países europeos fabricantes fueron los principales socios comerciales de las redes que se establecieron en México, y en este complejo círculo de actores, se identificó que las comunidades alemanas fueron esenciales en la inversión de capital, en el establecimiento de relaciones con los fabricantes, en el sostenimiento de los negocios y en la colaboración para asegurar la prosperidad de sus coterráneos. Es decir que, la consolidación del éxito del comercio musical en México, al menos durante la segunda mitad del siglo XIX, se debió a la inequívoca fortaleza de las redes alemanas, cuyos miembros se ubicaron en zonas clave del país para este tipo de negocios, desde los puertos, las aduanas y finalmente en los establecimientos de venta.

“H. Nagel y Cía.”, con Heinrich Nagel como responsable, y “A. Wagner y Levien”, con August Wagner y Wilhelm Levien al frente fueron, con clara ventaja, los negocios más exitosos dedicados a la venta de instrumentos musicales durante el siglo XIX en México. Como francos competidores forjaron un nuevo sector comercial que se abrió paso desde la ciudad capital. Esta investigación también ha evidenciado que su prosperidad no fue comparable con ningún otro establecimiento dedicado a la música; de hecho, ellos determinaron las cualidades principales del modelo de un “Repertorio” en todo el país. Ambos negocios lograron definirse y mantenerse a pesar de la inestable situación de México. También lograron colocar sus productos en todas las regiones del país con estrategias únicas e incluso monopólicas y asertivas, pues a diferencia del comercio tradicional que preponderó durante cientos de años, estos negocios buscaron, sobre todo, renombre y acumulación de riqueza.

Quizá uno de los comerciantes que vivió las consecuencias de enfrentarse a aquellos dos colosos del comercio musical de capital alemán fue el pianista y compositor francés Amado Michel, cuyo interés fue, principalmente, la venta de

pianos de la fábrica Érard. Pero a diferencia de Nagel, Wagner y Levien, Michel no fue parte de una robusta red social y comercial que sustentara su original —y romántico— anhelo de establecer un Salón Érard en México, lo cual no sólo le permitiría traer estos prestigiosos pianos sino trasladar lo que esta casa fabricante representaba en términos de aculturación y modernidad a la capital mexicana.

Las pugnas judiciales con aquellos Repertorios en expansión y la aparente frágil economía del francés llevó a la quiebra su proyecto, tanto por el elevado costo de los instrumentos de Érard como por la posible falta de una estrategia más eficiente que le asegurara ganancias. Pero de fondo, Michel (y otros que no pasaron a los anales de la historia) es un ejemplo de los cambios que sucedían a nivel mundial con respecto a la relación entre las grandes empresas en crecimiento — que funcionaban con cuantiosos capitales y mantenían relaciones cercanas con emporios de fabricación— y los comerciantes más pequeños y autorregulados, comprometidos con sus mercados desde la deferencia, el honor y el prestigio, más que desde la riqueza, la suntuosidad y el acaparamiento. Es decir, las empresas en expansión, como “A. Wagner y Levien” y “H. Nagel & Cía.” representaban el nuevo y pujante comercio internacional capitalista de inversión colaborativa; los demás, a un comercio internacional pero de menor escala con recursos más limitados.

Pedro Bizet tuvo más éxito que Michel, pues contó tanto con el apoyo de los fabricantes europeos de los productos que ofreció como de socios en México que aportaron el capital necesario para vender su mercancía. Aunque no se enfocó únicamente en la venta de instrumentos musicales, Bizet es un ejemplo de que un negocio misceláneo podía ofrecer los instrumentos de música más valiosos de su tiempo, como pianos o instrumentos de latón. De hecho, casos como el de este comerciante fueron más frecuentes que el de los establecimientos sólo dedicados a la venta de productos musicales. Asimismo, el negocio de Pedro Bizet fue uno de primeros que empleó la palabra Repertorio para dirigir la atención de sus compradores al popular mercado musical, aunque haya ofrecido otra mercancía, y así asegurar su reconocimiento.

En los capítulos que abordan las particulares trayectorias de los “repertoristas” y los nuevos agentes de venta instrumental se ha estudiado que



aquel mundo comercial mexicano era primordialmente masculino, pero es cierto que la presencia de las mujeres ha sido invisibilizada y por eso parecería inexistente. Sin embargo, un caso que destaca en esta historia es el de la talentosa pianista, compositora y profesora de música Carlota Botte, quien emprendió en la venta y divulgación de un curioso invento francés llamado “clave-arpa”, y que constituye un ejemplo de que los músicos profesionales también participaron en el mercado instrumental como primeros promotores.

Este teclado fue, como muchos otros instrumentos, un experimento de corta vida que se hizo presente para abonar otra ingeniosa manera de interpretar música de moda de la época. Aunque en poco tiempo cayó en desuso, gracias al interés de Botte por integrarlo en la sociedad mexicana se sabe que llegó a México y que ella apostó por él, quizá por la relación entre las mujeres, los pianos y las arpas, por su estética, por su timbre, por ser francés y a la vez ser símbolo de aculturación y buen gusto, entre otros factores que podrían ser estudiados en otra investigación. Finalmente se demostró que Carlota continuó impartiendo clases, dando conciertos y adueñándose de escenarios que estaban típicamente destinados a hombres, por lo que considero que la historia de la música en México está en deuda con estudiar y difundir su vida y obra.

En aquel mundo comercial también se analizó la trayectoria de la importante Casa de Música “Otto & Arzoz”, cuyos dueños, Berthold Otto y Pantaleón Arzoz fundaron hacia finales del XIX para ofrecer una gran cantidad de instrumentos musicales de variada naturaleza. Su relación con la iglesia católica ha sido de gran relevancia para conocer que el comercio de aquel siglo no sólo estuvo dedicado a la venta de instrumentos para interpretar música de salón, para nutrir a orquestas, bandas de música de viento o ensambles seculares. Con este caso se ha demostrado que los recintos religiosos también buscaron innovarse al adquirir órganos neumáticos, armonios y otros instrumentos que gozaban de gran popularidad para modernizar los rituales de la fe católica con instrumentos novedosos.

Y conforme avanzaba el siglo, sobre todo en las últimas tres décadas, los Estados Unidos cobraban fuerza como los competidores comerciales más



perseverantes y confrontativos de los fabricantes europeos en América. El caso de Enrique Heuer constituye un ejemplo claro, ya que se enfocó en la venta de pianos e instrumentos de teclado estadounidenses que en aquel país gozaban de una gran popularidad. Como único agente de renombradas fábricas como “Estey & Co.” se encargó de enfatizar su éxito en la prensa de México y de Estados Unidos—quizá con más vehemencia de la que tuvo realmente—, por una parte, porque buscaba prestigio personal y por otra porque aquellas marcas deseaban validarse en nuevos territorios, sobre todo para ser reconocidas en un escenario en el que sus principales contrincantes europeas gozaban de un enorme auge desde hace décadas.

Otros comerciantes llegaron a la creciente industria mexicana de la música cuando los Repertorios más renombrados ya habían allanado el camino, pero también se hicieron presentes de maneras muy originales (sobre todo en anuncios de prensa) para abastecer de nuevos instrumentos a una población cada vez más acostumbrada a ver estos objetos en los escaparates de los grandes y pequeños establecimientos, a simpatizar con sus usos y a conocer sus costos; cuando la vida cultural musical de la ciudad ofrecía ya una amplia variedad de conciertos, espectáculos, música ambulante, entre otras importantes manifestaciones.

Pero mientras la ciudad capital despuntaba como el eje comercial instrumental en México, por lo menos dos terceras partes de la población del país se encontraban dispersas en comunidades rurales incomunicadas por la difícil geografía, la carencia de caminos y medios de transporte. Además, a mediados de la década del setenta comenzaba el nuevo mandato del General Porfirio Díaz Mori y el país se encontraba inmerso en deudas, desabasto y una enorme pobreza. La mayor parte de la población no podía pagar los altos costos que implicaba comprar, alquilar o mantener un piano, un arpa e incluso un instrumento de viento de metal fabricado en el extranjero. Tampoco eran de fácil adquisición, pues su transporte era costoso y complicado.

Pero hacia las últimas dos décadas de aquel siglo, como se analizó en el quinto capítulo de la tesis, la cantidad de instrumentos musicales que se distribuyeron en las distintas regiones de la República Mexicana comenzó a

robustecerse por varias razones, entre ellas porque aumentaron las inversiones en infraestructura que conectaron al país de manera interna, especialmente con la ampliación de las vías férreas, las cuales conectaron los puertos con distintos centros de distribución ubicados tanto en pueblos como en ciudades. El traslado terrestre fue más eficiente y sus costos se abarataron; por ejemplo, llevar un piano de Veracruz a la sierra poblana ya no implicaba una trayectoria de semanas sino de pocos días. Por lo tanto, el comercio instrumental cambió, sobre todo para los establecimientos medianos y pequeños (no los grandes Repertorios y almacenes) que no contaban con los recursos para invertir en animales y carros de carga u otros medios de transporte.

Asimismo, se dio impulso a nuevas estrategias de divulgación que también se desarrollaban en otras partes del mundo. Por ejemplo, se publicaron “guías de forasteros” nacionales y estatales para atraer la atención de propios y visitantes, demostrar el desarrollo social y económico de la República Mexicana, así como para dar un espacio de divulgación a personas y empresas que en ellas quisieran anunciarse. Los ya tradicionales almanaques también se colmaron de información de las nacientes industrias, oficios, servicios y objetos de moda, y los directorios comerciales fueron un medio sumamente efectivo para la promoción de estos nuevos espacios musicales, que sin límites de espacio buscaban llenar sus páginas de opciones de consumo para sus lectores. Estos medios fueron tan importantes para el comercio instrumental que constituyeron las fuentes principales para conformar el quinto capítulo de la investigación.

Así, hacia la última década del siglo, el mercado instrumental se había expandido por todo el país bajo la influencia de lo que sucedió en la Ciudad de México, pero también con el impulso del propio crecimiento de empresas interesadas en importar mercancía de otros países. Además, los fabricantes y firmas que producían instrumentos musicales para exportación ya habían consolidado relaciones con agentes locales en México que se encargaron de llevar estos artefactos a muchas localidades. El Repertorio de música como establecimiento especializado ya se había consolidado y muchos comerciantes emplearon este nombre para llamar así a sus negocios, pero otros casos, especialmente las

ferreterías, las mercerías y tiendas de objetos misceláneos fueron fundamentales para difundir los populares instrumentos. Pero aún con la aparición de nuevos negocios que ofrecían aquellos artefactos, su diseminación no hubiera sido posible sin la participación de agrupaciones, profesores, músicos locales, vendedores itinerantes, pequeñas escuelas, instituciones eclesiásticas, cofradías, ayuntamientos, entre muchos otros personajes y grupos sociales acorde con las diversas formas de organización de cada pueblo y ciudad.

En suma, esta tesis representa una aportación a la historia en varios sentidos. En primer lugar, ha puesto al descubierto una vasta red de fabricantes, negocios y comerciantes que, en distintas escalas, intervinieron para propiciar el uso de instrumentos musicales provenientes del extranjero, y que gozaron de una enorme popularidad en todas las regiones del país. Las razones de aquellas personas para dedicar su vida al comercio, especialmente de instrumentos musicales, son particulares y variadas, pero esta investigación ha indagado en sus orígenes, perfiles, motivaciones, circunstancias de vida, así como en sus vínculos con el mundo musical de su época.

Asimismo, en el esfuerzo por vincular lo que sucedió en la fabricación y el comercio instrumental en el contexto internacional y la participación de México, se identificó que, desde la ciudad capital, comenzaron a formarse los primeros establecimientos que definirían el curso de la industria instrumental en el país, la cual, por lo menos hasta los últimos treinta años del siglo xix, se caracterizó por importar instrumentos de muy alta calidad, símbolos de vanguardia y civilización, aunque inaccesibles para la mayoría de la población. Hacia la década del setenta, la competencia creció, el traslado de mercancía trasatlántica y regional se abarató, y muchos modelos instrumentales se consolidaron, lo cual abrió paso a su socialización. Hacia finales del siglo, prácticamente todo el país contaba con Repertorios de música o comercios en los que se vendían instrumentos musicales extranjeros.

El uso de fuentes poco convencionales para la historia de la música, especialmente para la que aborda a los instrumentos musicales, es otra de las aportaciones de esta investigación. Especialmente, el cruzamiento de notas

periodísticas, el uso de directorios comerciales nacionales, estatales y almanaques, el empleo de libros contables de algunas de las fábricas de mayor prestigio y la consulta de catálogos de venta de instrumentos musicales permitieron reconocer vínculos entre fabricantes, y características del consumo que no habían sido revelados. También se registraron modelos de instrumentos populares, sus cualidades y sus costos, lo que permitió valorar la importancia específica que tuvieron ciertos ejemplares en distintos momentos del siglo.

Asimismo, es imperativo destacar la importancia que tuvieron los instrumentos musicales que fungieron como fuentes primarias para esta investigación. No todos los instrumentos estudiados fueron fotografiados para este caso, pero los que he documentado a lo largo de mi carrera fueron empleados como testimonios tácitos de lo que aquí se discute. Su valor como documentos, empero, debe ser reconsiderado tanto por los recintos que los resguardan, como por los profesionales de la música que hasta el momento sólo los aprecien como objetos utilitarios sin una importancia histórica primordial.

Otra de las aportaciones radica en haber demostrado que a partir de la década del cincuenta, el comercio instrumental trasatlántico comenzó a tener un crecimiento firme y constante, en donde México no fue la excepción. La relevancia de este nuevo mercado fue tal que los vendedores más destacados se convirtieron en personajes con alto poder en todas las esferas sociales, especialmente la política, la económica y la cultural. Quizá su prestigio pueda compararse con el de los fabricantes más renombrados, lo cual, se concluye, fue resultado de una transferencia de valores personales y empresariales que los agentes heredaban gracias a sus relaciones con las reconocidas empresas constructoras extranjeras.

En estos objetos la gente encontró representación, pertenencia e incluso un modo de subsistencia, pues nacieron nuevos oficios que no sólo tenían que ver con la interpretación diletante o profesional, sino con la reparación, la afinación, la venta de segunda mano, la enseñanza, entre otros. En suma, se ha probado que la afición por poseer un instrumento como los que se han descrito reverberó en todos los estamentos sociales y la sensación de ser parte de un mundo articulado a través de la música fue cada vez más cotidiana. Los hogares, las escuelas, los espacios

públicos, las comunidades locales e incluso los recintos religiosos se colmaron de estos objetos, y fue entonces que cada artefacto se convirtió en símbolo de disfrute, modernidad, educación, civilidad, secularidad, religiosidad, entre otros.



## FUENTES CONSULTADAS

### ARCHIVOS

AGN	Archivo General de la Nación
AHN	Archivo Histórico de Notarías
FS	FamilySearch
HNM	Hemeroteca Nacional de México
MPP	<i>Mediátheque de la Philharmonie de Paris. Archives Érard (1788-1983)</i>

### HEMEROGRAFÍA

*La Colonia Española (1871-1878)*  
*El Constitucional (1852)*  
*El Correo del Comercio (1871-1878)*  
*El Correo Español (1897, 1900, 1902, 1904, 1907, 1909)*  
*El Diario del Hogar (1886)*  
*El Eco de Ambos Mundos (1873)*  
*La Ilustración Popular (1911)*  
*El Imparcial (1901, 1905, 1906)*  
*El Monitor Republicano (1850, 1852, 1868, 1871, 1881, 1892)*  
*La Opinión (1907)*  
*La Patria (1881, 1887, 1893, 1901, 1904, 1906)*  
*La Patria Ilustrada (1887)*  
*El Siglo Diez y Nueve (1848, 1871)*  
*La Sociedad (1860, 1864-1866)*  
*El Tiempo (1892, 1894, 1896, 1898, 1899, 1900, 1904, 1909)*  
*El Tiempo Ilustrado (1892, 1901, 1905-1907)*  
*El Universal (1850, 1854, 1855)*  
*The Mexican Herald (1896, 1897, 1900, 1902, 1903)*  
*The Two Republics (1895-1900)*

*The Music Trade Review* [Nueva York, E.U.A.] (1895-1897, 1902)

## ARTÍCULOS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Adams Hoover, Cynthia, "The Steinways and their pianos in the nineteenth century", *Journal of the American Musical Instrument Society*, American Musical Instrument Society, vol. VII, 1981, United States of America, pp. 47-64.

Aguilar Ruz, Luisa del Rosario, "Un repertorio de música en la Ciudad de México. H. Nagel y Compañía, 1849-1901", *Heterofonía*, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" (Cenidim), Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), núm. 148-149, enero-diciembre 2013, México, pp. 59-108.

Arnd Both, Adje, "Las sonajas y otros instrumentos de percusión de Teotihuacán, México", *Revista de Arqueología Americana*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, núm. 39, febrero 2022, México, pp.121-150.

Bitran Goren, Yael, "Henri, Heinrich, Enrique Herz. La invención de un artista romántico en el México decimonónico", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), núm. 102, junio 2013, México, pp. 33-64.

\_\_\_\_\_, "Los que no han oído tocar a Herz no saben lo que es un piano. Un virtuoso europeo en México (1849-1850)", *Heterofonía*, Cenidim/INBA, núms. 134-135, enero-diciembre 2006, México, pp. 89-108.

Borghetti, Vincenzo, "Music and the Representation of Princely Power in the Fifteenth and Sixteenth Century", *Acta Musicologica*, International Musicological Society, vol. 80, no. 2, 2008, Basel, pp. 179-190.

Brugarolas Bonet, Oriol y Luís Bertrán, "La red musical atlántica: Circulación de instrumentos musicales entre España y los virreinos de Nueva España y Nueva Granada (1778–1804)", en *Latin American Music Review*, United States of America, University of Texas Press, vol. 43, no. 1, Spring/Summer 2022, pp. 67-107.

- Calduch Cervera, Rafael, "La estructura económica internacional del siglo XIX", *Estudios Internacionales de la Complutense*, vol. 8, núm. 3, 2006, Madrid, pp. 31-81.
- Cárdenas, Enrique, "Una interpretación macroeconómica del siglo XIX en México", *El Trimestre Económico*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), vol. 62, núm. 246, abril-junio de 1995, México, pp. 245-279.
- Cárdenas Oya, Laura y Lucía Herrera Torres, "Factores determinantes de la elección del instrumento musical. Una revisión de la literatura", *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, Universidad de Granada, marzo 2013, Granada, pp. 269-287.
- Casillas, Miguel *et al.*, "Las preferencias musicales de los estudiantes de la Universidad Veracruzana", *Sociológica*, UAM Azcapozalco, núm. 81, 2014, México, pp.199-225.
- Chakrabarty, Dipesh, "Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for 'Indian' pasts?", *Representations*, California, University of California Press, no. 37, 1992, pp. 1-26.
- Contreras Utrera, Julio, "Los comerciantes del Puerto de Veracruz en la era del progreso", *Anuario IX*, Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales, Universidad Veracruzana, 1994, México, pp. 57-78.
- Dennis, Flora, "Sound and Domestic Space in Fifteenth and Sixteenth Century Italy", en *Studies in the Decorative Arts*, The University of Chicago Press, vol. 16, no. 1, fall-winter 2008-2009, Chicago, pp. 7-19.
- Diago Ortega, José-Modesto, "Gautrot and his sarrusophone revisited. A multidisciplinary approach", *Journal of the American Musical Instrument Society*, American Musical Instrument Society, vol. XLVIII, 2022, United States of America, pp. 160-190.
- Hassig, Ross, "Rutas y caminos de los mexicas", *Arqueología Mexicana*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 10 de noviembre de 2006, núm. 81, México, pp. 54-59.



- Hernández Vaca, Víctor, "Tradiciones violeras españolas trasplantadas a la Nueva España", en Lucero Enríquez (ed.), *vi Coloquio Musicat. Harmonia Mundi. Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 133-154.
- Herbert, Trevor, "Selling Brass Instruments: The Commercial Imaging of Brass Instruments (1830-1930) and its Cultural Messages", *Music in Art: International Journal for Music Iconography*, Research Center for Music Iconography, The Graduate Center, City University of New York, no. 29 (1-2), spring-fall, 2004, United States of America, pp. 213-226.
- Heyde, Herbert, "Brass Instrument Making in Berlin from the 17th to the 20th Century: a Survey", *Historic Brass Society Journal*, Historic Brass Society, no.15 (3), 1991, United States of America, pp. 43-47.
- \_\_\_\_\_, "Methods or Organology and Proportions in Brass Wind Instrument Making", *Historic Brass Society Journal*, Historic Brass Society, no.13 (1), 2011, United States of America, pp. 1-51.
- Izquierdo König, José Manuel, "Ricordi, Niemeyer y el negocio de las primeras casas editoras de música en Valparaíso (Chile) y Lima (Perú) a mediados del siglo XIX", *Revista Musical Chilena*, Universidad de Chile, año LXXVIII, enero-junio, 2024, núm. 241, Chile, pp. 135-152.
- Kampmann, Bruno, "French Makers' Improvements on Brass Instruments in the Mid-19th Century, Compared with Those by Adolphe Sax", *Romantic Brass. Das Saxhorn. Adolph Sax' Blechblasinstrumente im Kontext ihrer Zeit. Romantic Brass Symposium 3*, Argus, 2020, Shliengen, pp. 168-175.
- Koster, John, "The String Scaling of the Upright Piano by John Clemm (?) in the Historical Context", *Journal of the American Instrument Society*, American Musical Instrument Society, 2022, United States of America, pp. 30-71.
- Lazos, John G., "Entre catedrales y parroquias: un fragmento olvidado de la memoria sonora en el México del siglo XIX", *Resonancias: Revista de investigación musical*, Pontificia Universidad Católica de Chile, núm. 37, julio-noviembre, 2015, Chile, pp. 113-134.



- Levi, Giovanni, "Microhistoria e Historia Global", *Historia Crítica*, Universidad de los Andes, núm. 69, 2018, Bogotá, pp. 21-35.
- Lida, Miranda, "La Iglesia católica en las más recientes historiografías de México y Argentina. Religión, modernidad y secularización", *Historia Mexicana*, El Colegio de México, vol. 56, núm. 4, 2007, México, pp. 1393-1426.
- Lima Grecco, Gabriela y Sven Schuster, "Decolonizing Global History? A Latin American Perspective", *Journal of World History*, University of Hawaii Press, no. 2, June 2020, Hawaii, pp. 425-446.
- López de la Torre, Carlos Fernando, "El trabajo misional de Fray Pedro de Gante en los inicios de la Nueva España", *Fronteras de la Historia*, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, vol. 21, núm. 1, enero-junio de 2016, Colombia, pp. 90-116.
- Maldonado Carrasco, Ana Grisel, "La evolución de las aduanas en México", *Comercio Exterior*, Banco Nacional de Comercio Exterior, vol. 59, núm. 9, septiembre de 2009, México, pp. 746-753.
- Marrero León, Erelis, "Transculturación y estudios culturales. Breve aproximación al pensamiento de Fernando Ortiz", *Tabula Rasa*, Universidad del Colegio Mayor de Cundinamarca, núm. 19, julio-diciembre 2013, Bogotá, pp. 101-117.
- Marín-López, Javier, "Música, nobleza y vida cotidiana en la Hispanoamérica del siglo XVIII: hacia un replanteamiento", *Acta Musicológica*, International Musicological Society, vol. 89, fasc. 2, 2017, Suiza, pp. 123-144.
- Maya Alcántara, Áurea y Eugenio Delgado, "El archivo musical de Cenobio Paniagua: nuevas posibilidades de investigación a partir de su hallazgo", *Heterofonía*, Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), núm. 114-115, enero-diciembre 1996, México, pp. 38-41.
- Mercado Villalobos, Alejandro, "Las bandas de música de viento en el Bajío porfiriano", *Revista Estudios de música sin música*, Seminario Permanente de Historia y Música en México, UNAM, 2017, México, pp. 1-17.

- Miranda, Ricardo, "Dos piezas inéditas de Ernesto Elorduy. Edición y nota introductoria", *Heterofonía*, Cenidim-INBA, núm. 132-133, enero-diciembre de 2005, México, pp. 179-181.
- Mitroulia, Eugenia and Arnold Myers, "Adolphe Sax: Visionary or Plagiarist?", *Historic Brass Society Journal*, Historic Brass Society, 2008, United States of America, pp. 93-141.
- Navarrete Pellicer, Sergio (coord.), "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", *Antropología. Revista interdisciplinaria del INAH*, INAH, 2010, México, pp. 137-146.
- Pérez Toledo, Sonia, "La reproducción de los oficios. De la organización gremial a la Escuela Nacional de Artes y Oficios de Hombres en la Ciudad de México, 1780-1915", *Historia Mexicana*, El Colegio de México, vol.71, núm.2, octubre-diciembre, 2021, México, pp. 799-850.
- Pomeranz, Kenneth, "Social History and World History: From Daily Life to Patterns of Change", *Journal of World History*, University of Hawaii Press, no. 1, 2007, Hawaii, pp. 69-98.
- Ramírez Villalobos, Estela, "El desarrollo del capitalismo en México en la segunda mitad del siglo XIX", *Economía Informa*, UNAM, núm. 374, mayo-junio, 2012, México, pp. 26-52.
- Rice, Albert, "The E-flat Contra Alto Clarinet by Maldura (1881) and B-flat Contra Bass Clarinets by Besson (1890)", *Journal of the American Musical Instruments Society*, American Musical Instruments Society, vol. 42, 2016, United States of America, pp. 161-196.
- \_\_\_\_\_, "Making and Improving the Nineteenth-Century Saxophone", *Journal of the American Musical Instruments Society*, American Musical Instruments Society, vol. 35, 2009, United States of America, pp. 81-122.
- Rina Simón, César, "¿El siglo del nacionalismo? Vidas cosmopolitas en la Europa del Ochocientos", *Con-Ciencia Social*, Universidad de Extremadura, segunda época, núm. 5, 2022, España, pp. 229-238.

- Rodríguez, Oswaldo, "Music education and social development", *Innovare. Revista de Ciencia y Tecnología*, Universidad de Ciencia y Tecnología, núm. 8, 2019, Honduras, pp. 124-127.
- Rossi Rognoni, Gabriel, "The descent of organology: cultural and methodological influences in the definition of organology in the 19th century", *Vom Sammeln, Klassifizieren und Interpretieren: Die zerstörte Vielfalt des Curt Sachs. Sound and Idea*, Schott Music, 2017, Mainz, pp.199-208.
- Ruiz Torres, Rafael, "Música y banda militar de música desde la Gran Década Nacional hasta el fin del Porfiriato" en María de la Paloma Escalante Gonzalbo (ed.), *Cuicuilco. Revista de Ciencias Antropológicas*, INAH, núm. 66, 2016, México, pp. 97-106.
- Ruiz Torres, Rafael, "Los kioscos de música y las bandas de viento en México durante el Porfiriato", *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, INAH, núm. 91, 2011, México, pp. 47-54.
- Salas Cassy, Erika, "El comercio de instrumentos musicales en la Nueva España: una aproximación desde la perspectiva de las artes figurativas", *Cuadernos de Iconografía Musical*, UNAM, vol. iv, núm. 1, julio de 2017, México, pp. 99-104.
- Sánchez Santiago, Gonzalo y Marisol Yadira Cortés Vilchis, "Instrumentos sonoros prehispánicos. Hallazgos en el sur del Istmo de Tehuantepec", *Arqueología Mexicana*, INAH, núm. 113, 2012, México, pp. 78-81.
- Strange, Thomas and Alexandra Cade, "An Extraordinary Fine Instrument: The Grand Pianoforte of John Michael Berent", *Journal of the American Instrument Society*, 2022, United States of America, pp. 71-117.
- Tamayo P. de Ham, Luz María Oralía y Moncada Maya, José Omar, "La Comisión de Límites de México y el levantamiento de la línea divisoria entre México y Estados Unidos, 1849 -1857", *Investigaciones geográficas*, UNAM, núm. 44, 2001, México, pp. 85-102.
- Taylor Hansen, Lawrence Douglas, "El oro que brilla desde el otro lado: aspectos transfronterizos de la fiebre del oro californiana, 1848-1862", *Secuencia*, mayo-agosto 2010 núm.77, México, pp. 41-58.



- Velazco, Jorge, “El Pianismo Mexicano del Siglo XIX”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, vol. 13, núm., 50, t. 2, septiembre de 2012, México, pp. 205-239.
- Vera, Alejandro, “The Circulation of Instrumental Music between Old and New Worlds: New Evidence from Sources Preserved in Mexico City and Lima”, *Eighteenth-Century Music*, Cambridge University Press, vol.12, no. 2, september 2015, Cambridge, pp. 183-196.
- \_\_\_\_\_ “La globalización de la música instrumental a fines del siglo XVIII: Recepción del repertorio galante y clásico en Lima (c. 1770–c. 1800)”, *Latin American Music Review*, University of Texas Press, vol. 4, no. 1, primavera-verano 2020, United States of America, pp. 59-92.
- Warf, Barney, “Nationalism, Cosmopolitanism, And Geographical Imaginations”, *The Geographical Review*, vol 102, no. 3, July 2012, United States of America, pp. 271-292.
- Weber, William, “Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770-1870”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Croatian Musicological Society, vol. 8, no. 1, June 1977, Croatia, pp. 5-22.
- Weller, Enrico, “Markneukirchen: Making Its Mark”, *The Strad*, Newsquest Specialist Media Ltd., vol.126, 2015, London, pp. 49 -55.
- Zalaquett Rock, Francisca *et al.*, “Estudio interdisciplinario de idiófonos ludidos (omichicahuaztli) procedentes de las excavaciones de Teotenango, Estado de México”, *Indiana*, Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz Berlin, vol. 37, núm. 1, 2020, Alemania, pp. 33-66.

## LIBROS

- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Ashton, Thomas Southcliffe, *La Revolución Industrial*, México, Fondo de Cultura Económica, 13ª ed., 1996.



- Arellano, Ángel R. de, *Nomenclatura Actual y Antigua de las calles de la Ciudad de México, 1899-1900. Plano Oficial*, México, Compañía Litográfica y Tipográfica, S.A., 1899.
- Baines, Anthony, *Brass Instruments. Their History and Development*, New York, Dover Publications, 2012.
- Beezley, William H. et al. (eds.), *Rituals of Rule, Rituals of Resistance: Public Celebrations and Popular Culture in Mexico*, Wilmington, Scholarly Resources, 1994.
- Berlioz, Héctor, *Traité d'Instrumentation et d'orchestration*, Paris, Shonenberg, 1ª ed. facsímil, 1844.
- Binham, Tony, *The New Langwill Index: A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors*, London, William Waterhouse, 1993.
- Bonds, Mark Evan, *La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven*, Barcelona, Acantilado, 2014.
- Born, Georgina and David Hesmondhalgh (eds.), *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley, University of California Press, 2000.
- Boyden, David et al., *The New Grove Musical Instrument Series: The Violin Family*, London, Macmillan, 1989.
- Bunker, Steven B., *Creating Mexican Consumer Culture in the Age of Porfirio Díaz*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2012.
- Bureau of the American Republics, *Commercial Directory of the American Republics*, United States of America, Washington Government Printing Office, 1898, vol. II.
- Cáceres Rodicio, Emilio (coord.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 1.
- Campos, Rubén M., *El folklore musical de las ciudades: investigación acerca de la música mexicana para bailar y cantar*, Reimpresión facsímil de 1930, México, Conaculta, Cenidim-INBA, 1995.



- \_\_\_\_\_, *El folklore y la música mexicana: investigación acerca de la cultura musical de México (1525-1925)*, Reimpresión facsimilar de 1928, México, Conaculta, INBA, Cenidim, 1991.
- Carredano, Consuelo y Victoria Eli (coords.), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, México, FCE, 2010, vol. 6.
- Carse, Adam, *Musical Wind Instruments*, New York, Dover Publications, 2002.
- Castro Morales, Efraín, *Los Órganos de la Nueva España y sus Artífices*, Puebla, Gobierno del estado de Puebla, 1989.
- Coerne, Louis Adolphe, *The Evolution of Modern Orchestration*, New York, The Macmillan Company, 1908.
- Conrad, Sebastian, *Historia Global. Una nueva visión para el mundo actual*, Barcelona, Crítica, 2017.
- Contreras Soto, Eduardo, *Historia Mínima del Teatro en México*, México, El Colegio de México, 2021.
- Cosío Villegas, Daniel, *Historia Moderna de México*, México, Editorial Hermes, t. III, 1955.
- Cruz Barney, Óscar, *El Comercio Exterior de México, 1821-1928. Sistemas arancelarios y disposiciones aduanales*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas-UNAM, 2005.
- Cruz Soto, Eloy, *La casa de los once muertos: historia y repertorio de la guitarra*, México, Escuela Nacional de Música, UNAM, 1993.
- Dalhaus, Carl, *La música del siglo XIX*, España, Akal, 2014.
- De Certeau, Michel, *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1985.
- Delgado Parra, Gustavo, *Los órganos históricos de la catedral de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- \_\_\_\_\_, y Ofelia Gómez, *Órganos Históricos de Oaxaca. Estudio y catalogación*, México, Conaculta-INAH-Fomento Cultural Banamex A.C., 1999.

- Dolge, Alfred, *Pianos and Their Makers. A Comprehensive History of the Development of the Piano, from the Monochord to the Concert Grand Player Piano*, United States of America, Dover Publications Inc., 2a. ed., 1972.
- Dublán, Adolfo y Adalberto A. Esteva (Comp.), *Legislación Mexicana o colección completa de las Disposiciones Legislativas expedidas desde la Independencia de la República*, México, Tipografía de "El Partido Liberal", Edición oficial, Tomo xxvi, 1896.
- Dublán, Manuel y José María Lozano, *Legislación Mexicana o Colección Completa de las Disposiciones Legislativas expedidas desde la Independencia de la República. Edición oficial*. México, Imprenta y Litografía de Eduardo Dublán y Comp., Tomo xiii, 1886.
- 
- \_\_\_\_\_, *Legislación Mexicana o Colección Completa de las Disposiciones Legislativas expedidas desde la Independencia de la República. Edición oficial*. México, Imprenta y Litografía de Eduardo Dublán y Comp., Tomo xvi, 1887.
- Duffin, Ross W., *How equal temperament ruined harmony (and why should we care)*, New York City, Norton, 2007.
- Ely, Mark C. y Amy Van Deurer, *Wind Talk for Brass*, New York, Oxford University Press, 2009.
- Escoto Robledo, Eduardo, *Aires de Guadalajara. Historia del órgano tubular en la capital de Jalisco*, Jalisco, Consejo Editorial para la Cultura y las Artes Jalisco, 2013.
- Figueroa Doménech, *Guía general descriptiva de la República Mexicana, Historia, Geografía, Estadística, Etc., etc., con triple Directorio del Comercio y la Industria Autoridades, Oficinas públicas, Abogados, Médicos, Hacendados, Correos, Telégrafos y Ferrocarriles, etc., etc., etc.*, México-Barcelona, 2 tomos, 1899.
- Figues, Orlando, *Los Europeos. Tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita*, México, Taurus, 2020.
- Flores Mercado, Georgina (coord.), *Bandas de viento en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2015.





- Frisch, Walter, *La música en el siglo XIX*, España, Akal música, 2018.
- Gali Boadella, Montserrat (coord.), *Rituales sonoros en una ciudad episcopal. Puebla, siglos XVI-XIX*, Puebla, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS)-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2013.
- Gamboa Ojeda, Leticia, (coord.), *Los barcelonnettes en México: miradas regionales, siglos XIX y XX*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2008.
- García Cubas, Antonio, *Geografía e historia del Distrito Federal*, Edición Facsimilar de la de 1894, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1993.
- Gautrot ainé, *Catalogue des Instruments de Musique de la Manufacture Générale de Gautrot Ainé (1865)*, Paris, Typographie Oberthur et Fils, 1865.
- Gautrot ainé et Cie., *Catalogue des instruments de musique de la manufacture générale de Gautrot ainé & Cie à Paris, Rue Turenne 80*, Paris, Typographie Oberthur et Fils, 1867.
- Girón, Nicole (Ed.), *La construcción del discurso nacional en México, un Anhelito persistente*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2007.
- Gobierno del Estado de Puebla, *Las bandas de viento. Memorias del II Coloquio de la Música en México*, México, Gobierno del Estado de Puebla, 2008.
- Good, Edwin M., *Giraffes, Black Dragons and Other Pianos. A Technological History from Cristofori to the Modern Concert Grand*, California, Stanford University Press, 2001.
- Goody, Jack, *Capitalismo y modernidad: el gran debate*, Barcelona, Crítica, 2005.
- Grenville, J.A.S, *La Europa Remodelada, 1848-1878*, España, Siglo XXI, 2000.
- Griffiths, Paul, *A Concise History of Western Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- Gruzinski, Serge, *La Ciudad de México: una historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.



- Guerrero Ramírez, Angélica, *El órgano histórico en Michoacán. Aspectos documentales*, México, Editorial FIMAX, 2016.
- Habermas, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, Editorial Gustavo Gil, 2018.
- Haine, Malou, *Les Marques de Fabrique des Facteurs d'instruments de Musique (de Paris et de Province) Déposées au Greffe du Tribunal de Commerce de Paris de 1860 à 1919*, Paris, Institut de Recherche sur le Patrimoine Musical en France (IRPMF), 2013.
- \_\_\_\_\_, *Tableau statistique des facteurs d'instruments français aux expositions nationales et universelles du XIXe siècle*, Paris, IRPMF, 2008.
- \_\_\_\_\_, *Les Facteurs d'Instruments de Musique à Paris au 19e Siècle. Des Artisans Face à l'Industrialisation*, Belgique, Editions de l'Université de Bruxelles, 1985.
- Herbert, Trevor y John Wallace (Coords.), *The Cambridge Companion to Brass Instruments*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Illiano, Roberto and Luca Sala, *Instrumental Music and the Industrial Revolution*, Bologna, UT Orpheus, 2010.
- Isacoff, Stuart, *A Natural History of the Piano: The Instrument, the Music, the Musicians, from Mozart to Modern Jazz and Everything in Between*, United States of America, Knopf, 2012.
- Karl Kohut et al., *Alemania y el México independiente. Percepciones Mutuas. 1810-1910*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 2010.
- Kinsky, Georg, y Band, Erster (Ed.) *Katalog des Musikhistorischen Museums Von Wilhelm Heyer in Cöln*, Cöln, Deutschland, 1910.
- Koop, James B., *The Bassoon*, Yale Musical Instrument Series, New Haven and London, Yale University Press-William Waterhouse Estate, 2012.
- Kuntz Ficker, Sandra (coord.), *Historia económica general de México. De la colonia a nuestros días*, México, El Colegio de México, 2010.
- \_\_\_\_\_, *Historia mínima de la economía mexicana: 1519- 2010*, México, El Colegio de México, 2012.

- \_\_\_\_\_, *Empresa Extranjera y Mercado Interno: El Ferrocarril Central Mexicano (1880-1907)*, México, El Colegio de México, 1995.
- \_\_\_\_\_ y Horst Pietschmann (eds.), en *México y La Economía Atlántica (Siglos XVIII-XX)*, México, El Colegio de México, 2006.
- Latham, Alison (Coord.), *Diccionario Enciclopédico de la Música*, México, FCE, 2002.
- Lazos, John G. y Sergio Navarrete (coords.), *Catálogos de los acervos musicales de las parroquias de Santiago Chazumba y de San Cristóbal de Suchixtlahuaca, en la sierra Mixteca de Oaxaca*, México, Répertoire International de Sources Musicales (RISM), 2013.
- Libin, Laurence (ed.), *The Grove Dictionary of Musical Instruments*, London, Oxford University Press, 2nd ed., 2014. v vols.
- \_\_\_\_\_, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin: Keyboard Instruments*, United States of America, Metropolitan Museum of Art, no. 1, 1989.
- \_\_\_\_\_, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin: Musical Instruments in the Metropolitan Museum*, United States of America, Metropolitan Museum of Art, no. 3, 1977.
- López Monjardín, Adriana, *Hacia la ciudad del capital: México 1790-1870*, México, Dirección de Estudios Históricos, INAH, Cuaderno de trabajo, núm. 46, 1985.
- Mauleón González, Gustavo y Gastelou, Josué, *Catálogo de órganos tubulares del Estado de Puebla*, México, Editorial Lupus Inquisitor, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Catálogo de órganos tubulares del Estado de Tlaxcala*, México, Editorial Lupus Inquisitor, 1999.
- Menéndez Torrellas, Gabriel, *Historia de la ópera*, Akal, España, 2013.
- Mentz, Brígida von, *Los pioneros del imperialismo alemán en México*, México, Ediciones de la Casa Chata, 1982, 522 p.
- Mercado Villalobos, Alejandro, *La educación musical en Morelia, 1869-1911*, Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2015.

- \_\_\_\_\_, *Los músicos morelianos y sus espacios de actuación, 1880-1911*, Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, Secretaría de Cultura, Centro de Investigaciones en Geografía Ambiental de la UNAM, 2009.
- Miranda, Ricardo y Aurelio Tello, *La música en los siglos XIX y XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, t 4, 2013.
- \_\_\_\_\_, *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*, México, Universidad Veracruzana, 2001.
- Montagu, Jeremy, *The Industrial Revolution and Music*, Oxford, Hataf Segol Publications, 2018.
- Moreno Gamboa, Olivia, *Una cultura en movimiento. La prensa musical en la Ciudad de México (1860-1919)*, México, UNAM, 2010.
- Moreno Rivas, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Editorial Patria, 1989.
- Navarrete Pellicer, Sergio, *Ritual sonoro en catedral y parroquias*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), 2013.
- Olstein, Diego, *Pensar la historia globalmente*, México, FCE, 2019.
- Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar (Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)*, España, Cubaespaña, 1999.
- Ortiz Hernán, Sergio, *Los ferrocarriles de México. Una visión social y económica*, México, Ferrocarriles Nacionales de México, t.1, 1987.
- Pareyón, Gabriel, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, México, Universidad Panamericana, 2a. ed., 2007, vol.2.
- Payarols, Francisco, *La evolución económica de la civilización occidental*, Ediciones Omega, Barcelona, 2a. ed., 1970.
- Payser, Joan (Ed.) *The Orchestra. Origins and transformations*, Billboard Books, United States of America, 2000.

- Pérez Siller, Javier y Chantal Cramaussel (coords.), *México-Francia: Memoria de una sensibilidad común. Siglos XIX-XX*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-El Colegio de Michoacán, 2004, vol. II.
- Pérez Toledo, Sonia, *Los hijos del trabajo. Los artesanos de la Ciudad de México, 1780-1853*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-El Colegio de México, 2005.
- Pollens, Stewart, *The Early Pianoforte*, Cambridge Musical Texts and Monographs, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- Quirarte, Vicente, *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México (1850-1992)*, México, Ediciones cal y arena, 2001.
- Rebatet, Lucien, *Une histoire de la musique*, Paris, Bouquins, 2011.
- Reyes, Aurelio de los, *Medio Siglo de Cine Mexicano. 1896-1947*, México, Trillas, 1987.
- Ruhland, Ahlschier, *Directorio General de la República Mexicana, 1903-1904*, México, 1er Tomo, 1903.
- Russano Hanning, Barbara, *Concise History of Western Music*, United States of America, W. W. Norton & Company, 3rd. ed., 2006.
- Sachs, Curt, *The History of Musical Instruments*, New York, Dover Publications, 2006.
- Sadie, Stanley (ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Pan Macmillan, 2001, vol. II.
- Saldívar y Silva, Gabriel, *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía*, México, Conaculta, Cenidim-INBA, 1991.
- Saldívar Guerra, Sergio *et al.*, *Voces del Arte*, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1989.
- Sánchez Santiago, Gonzalo y Gómez Miranda, María de la Paz, *Música y Músicos de Oaxaca: Siglos XIX y XX*, Oaxaca, Biblioteca Juan de Córdoba-Fonoteca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia–Fundación Alfredo Harp Helú, 2019.

- Sánchez Santiró, Ernest, *Las alcabalas mexicanas (1821-1857). Los dilemas en la construcción de la Hacienda nacional*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2009.
- Sandler, Christoph, *Handbuch der Leistungsfähigkeit der gesamten Industrie Deutschlands, Oesterreichs Elsass-Lothringens und der Schweiz*, Leipzig, Hermann Wölfert, 1874.
- Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, *Voces del Arte. Inventario de órganos tubulares*, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1989.
- Schlesinger, Kathleen, *Modern Orchestral Instruments (History, Structure, Capabilities): A Practical Illustrated Handbook*, United Kingdom, Forgotten Books, 2018.
- Suárez de la Torre, Laura (Coord. y Ed.), *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Los papeles para Euterpe: la música en la Ciudad de México desde la historia cultural: Siglo XIX*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2014.
- Trentmann, Frank, *Empire of things*, United Kingdom, Penguin Random House, 2016.
- Trías, Eugenio, *El canto de las sirenas*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007.
- Turrent, Lourdes, *La conquista musical de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2a. ed., 2006, pp. 150-155.
- Weber, William, *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna, between 1830 and 1848*, London-New York, Routledge, 2016.
- White, William B., *Theory and practice of piano construction*, New York, Dover Publications, 2018.
- Zalaquett Rock, Francisca et al., (ed.), *Entramados sonoros de tradición mesoamericana. Identidades, imágenes y contextos*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2014.

Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996). Su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional*, INBA, México, 1996, vol. I.

## CAPÍTULOS DE LIBROS

Aguilar Ruz, Luisa del Rosario, “Jesús Rivera y Fierro. Un impresor musical en la Ciudad de México (1842-1877)”, en Laura Suárez de la Torre (ed. y coord.), *Los Papeles Para Euterpe: La Música En La Ciudad de México Desde La Historia Cultural Siglo XIX*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2014, pp. 62-99.

Álvarez Moctezuma, Israel, “Rumores de papel. Indicios y reconstrucciones de los instrumentos (y sus ministriles) en la Catedral Metropolitana de México (siglo XVI)”, en Lucero Enríquez, (ed.), *VI Coloquio Musicat. Harmonia Mundi. Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*, México, UNAM, 2009, pp. 173-190.

Ayala Alonso, Enrique, “El Hogar, fruto de la edificación del ámbito público”, en Carlos Aguirre Anaya *et al.*, *Los espacios públicos de la ciudad. Siglos XVIII y XIX*, México, Instituto de Cultura de la Ciudad de México/Casa Juan Pablos, 2002, pp. 165-200.

Bernecker. Walther L., “Competencia comercial europea través del Atlántico: el caso de México, siglo XIX”, en Sandra Kuntz y Horst Pietschmann, *México y la economía Atlántica (siglos XVIII-XX)*, México, El Colegio de México, 2006, pp. 109-142.

Bitrán Goren, Yael, “‘Nuestro gusto por la buena música es igual al que se manifiesta en París, Londres o Italia’. Público teatral y formación de identidad en la ciudad de México (1820-1850)”, en *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*, Madrid, ICCMU, 2018, pp. 389-400.



- Bloom, Peter Anthony, "The public for orchestral music in the nineteenth century", en Payser, Joan (ed.), in *The Orchestra. Origins and transformations*, Billboard Books, United States of America, 2000, p. 253.
- Bordas Ibáñez, Cristina, "Tradicición e innovación en los instrumentos musicales", Carreras López, Juan José y Malcolm Boyd (coords.), *La música en España en el siglo XVIII*, Cambridge University Press, Madrid, 2000, pp. 201-218.
- Borràs i Roca, Josep, "Fabricació i venda d'instruments a Barcelona entre 1792 i 1850 segons *El Diario de Barcelona*", en Oriol Brugarolas Bonet (ed.), *La música en El Diario de Barcelona. Prensa, Sociedad y Cultura cotidiana a principios de la Edad Contemporánea*, Barcelona, Calambur Editorial, 2019, pp. 45-66.
- Brugarolas Bonet, Oriol, "Música para el Nuevo Mundo. La circulación de cuerdas e instrumentos musicales entre Barcelona y Veracruz (1778-1821)", en Javier Marín-López (ed.), *De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*, España, Universidad Internacional del Andalucía, 2020, pp. 461-480.
- Diez-Canedo Flores, María, "Dragones en los vientos novohispanos. Influencias en las prácticas instrumentales militares en los ámbitos teatral, civil y eclesiástico en la Nueva España: las marchas del siglo XVIII", en Javier Marín-López (ed.), *De Nueva España a México. El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*, España, Universidad Internacional de Andalucía, 2020, pp. 431-452.
- Gamboa Ojeda, Leticia, "Los barcelonnettes en la Ciudad de Puebla", en *México Francia. Memoria de una sensibilidad común, siglos XIX-XX*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1998, t. 1, pp. 171-193.
- \_\_\_\_\_, "Los comercios de barcelonnettes y la cultura del consumo entre las élites urbanas: Puebla, 1862-1928", en *México Francia. Memoria de una sensibilidad común; siglos XIX-XX*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2013, t. 2, pp. 178-201.



- Gómez García, Lidia E. y Gustavo Mauleón Rodríguez, “Un acercamiento a las capillas musicales en los pueblos indios del obispado de Puebla-Tlaxcala, siglos XVI-XVII”, en *Ritual sonoro en catedral y parroquias*, México, CIESAS, 2013, pp.175-201.
- Guiot de la Garza, Lilia, “El competido mundo de la lectura: librerías y gabinetes de lectura en la ciudad de México, 1821-1855”, en Laura Suárez (coord.), *Constructores de un cambio cultural: impresores-editores y libreros en la ciudad de México, 1830-1855*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2003, pp. 437-510.
- Haine, Malou, “Les Facteurs d’Instruments de Musique en France Vus au Travers les Brevets d’Invention” en François Caron, *Les Brevets. Leur Utilisation en Histoire des Techniques et de l’Économie*, Paris, CNRS - Institut d’histoire moderne et contemporaine, 1984, pp. 183-193.
- Houtchens, Alan, “Romantic composers respond to challenge and demand”, en Payser, Joan (ed.) *The Orchestra. Origins and Transformations*, United States of America, Billboard Books, 2000.
- Kuntz Ficker, Sandra, “El patrón del comercio exterior de México, 1870-1929”, en Sandra Kuntz Ficker y Reinhard Liehr (eds.), *Estudios sobre la historia económica de México. Desde la independencia hasta la primera globalización*, México, El Colegio de México, 2014, pp. 49-81.
- \_\_\_\_\_ y Elisa Speckman (coords.), “El Porfiriato”, en *Nueva Historia general de México*, México, El Colegio de México, 2010, pp. 487-535.
- Lozano Armendares, Teresa, “La ciudad de México”, en Lozano Armendares, Teresa (coord.), *La criminalidad en la ciudad de México, 1800-1821*, México, UNAM- Instituto de Investigaciones Históricas, 1987, pp. 13-40.
- Maya Alcántara, Áurea, “La ópera en el siglo XIX en México: resonancias silenciosas de un proyecto cultural de nación (1824-1867)”, en Laura Suárez de la Torre (coord.), *Los papeles de Euterpe. La música desde la historia cultural. Ciudad de México, siglo XIX*. México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2014, pp. 329-361.

- Miño Grijalva, Manuel, "Las ciudades novohispanas y su función económica, siglos XVI-XVIII", en Sandra Kuntz Ficker, *Historia económica general de México. De la Colonia hasta nuestros días*, México, El Colegio de México, 2010, pp. 143-170.
- Miranda, Ricardo, "Identidad y cultura musical en el siglo XIX", en Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.), *La música en los siglos XIX y XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, t 4, 2013, pp.15-80.
- \_\_\_\_\_, "Del baile a los aires Nacionales: identidad y música en el México del siglo XIX", en Nicole Girón (Ed.), *La construcción del discurso nacional en México, un Anhelado persistente*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2007, pp. 271-280.
- Moreno Gamboa, Olivia, "Un escaparate musical: los almacenes de instrumentos y la reforma del Conservatorio", en Alicia Salmerón y Fernando Aguayo (coords.), *"Instantáneas" de la ciudad de México. Un álbum de 1883-1884*, México, Banamex-Instituto Mora, UAM Cuajimalpa, 2013, pp. 269-278.
- Moreno Gamboa Olivia, "Casa, centro y emporio del arte musical: la empresa alemana A. Wagner y Levien en México, 1851-1910", en Laura Suárez de la Torre (coord.), *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*, México, Instituto Mora, 2014. pp. 143-168.
- Myers, Arnold, "Design, technology and manufacture since 1800", en Trevor Herbert y John Wallace (Coords.), *The Cambridge Companion to Brass Instruments*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 115-130.
- \_\_\_\_\_, "La disputa por el espacio público: los comerciantes y vendedores de la plaza mayor", en Aguirre Anaya, Carlos *et al.*, *Los espacios públicos de la ciudad. Siglos XVIII y XIX*, México, Biblioteca Ciudad de México, 2002, pp. 84-97.
- Pepe, Edward Charles, "Pipe Organs in Viceregal Mexico (1530–1820): Shifting Significations and Styles", en *Colloquium: Music, Worship, Arts*, New Haven, Yale Institute of Sacred Music, vol. 4, 2007, pp.15-30.

- Ribera Carbó, Eulalia, “La plaza pública: elemento de integración, centralidad y permanencia en las ciudades mexicanas”, en Carlos Aguirre Anaya *et al.*, *Los espacios públicos de la ciudad. Siglos XVIII y XIX*, México, Instituto de Cultura de la Ciudad de México-Casa Juan Pablos, 2002, pp. 289-299.
- Ruiz Torres, Rafael A., “Las bandas militares de Música en México y su Historia”, en Georgina Flores Mercado (Coord.), *Bandas de viento en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2015, pp. 21-44.
- Stevenson, Robert, “La música en México de los siglos XVI a XVIII”, en Estrada, Julio, *La Música de México*, México, UNAM, vol. 2, 1984, pp. 8-74.
- Thompson, Guy P.C., “The ceremonial and Political Roles of Village Bands 1846-1974”, en Beezley, William H. y Cheryl Martin (Eds.), *Rituals of Rule, Rituals of Resistance. Public Celebrations and Popular Culture in Mexico*, United States of America, Scholarly Resources, 1994, pp. 307-342.
- Turrent, Lourdes, “Música, rito y arquitectura en la Iglesia novohispana: clero regular y secular”, en Benedetta Albani *et al.*, *Normatividades e instituciones eclesiásticas en la Nueva España, siglos XVI-XIX*, Alemania, Max Planck Institute for Legal History and Legal Theory, 2018, pp. 257-279.
- Valle, Juan N. del, “Plano general de la capital de la República Mexicana”, *El Viajero en México. Completa guía de forasteros para 1864*, México, Imprenta de Andrade y Escalante, 1864, s.p.
- Velázquez, Marco, “Las bandas de música en la revolución”, en José Valero Silva (coord.), *Polvos de Olvido. Cultura y Revolución*, México, UAM-INBA, 1993, pp. 349-378.
- Weller, Enrico, “Vom Zunft Handwerk zum Industriezweig. Weitere Dokumente zur Markneukirchner Saitenherstellung”, Kopp, Kai *et al.*, *Saitenherstellung in Markneukirchen und im Vogtland*, Bern, Musikinstrumenten-Museum Markneukirchen, Deutschland, Verein der Freunde und Förderer des Musikinstrumenten-Museums Markneukirchen e. V, Hochschule der Künste Bern, 2019, pp. 176-223.

## TESIS

Aguilar Ruz, Luisa del Rosario, "La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1860-1877", tesis doctoral, México, UNAM, 2018.

\_\_\_\_\_, "La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1826-1860", tesis de maestría en Historia, México, UNAM, 2011.

Bitrán Goren, Yael, "Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)", PhD thesis, Music Department, London, Royal Holloway, University of London, 2012.

Bordas Ibañez, Cristina, "La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid, ca. 1770- ca. 1870", tesis doctoral, España, Universidad de Valladolid, 2005.

Brugarolas Bonet, Oriol, "El piano en Barcelona (1790-1849): construcción, difusión y comercio", tesis doctoral, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2015.

Cano López, Ignacio Eduardo, "La arriería y el transporte de mercancías en la ruta de México a Veracruz. Primera mitad del siglo XIX", Tesina de Licenciado en Historia, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, 2005.

Castillo Silva, Vilka Elisa, "La banda en transición: música e identidad en San Jerónimo Amanalco", tesis de maestría en Música-Etnomusicología, México, UNAM, 2011.

García Dávila, Luz Virginia, "La música de banda en la fiesta de Santiago Apoala", tesis de licenciatura en Etnomusicología, México, UNAM, 2004.

Heath, Charles Victor, "The Inevitable Bandstand: the State Band of Oaxaca and the Politics of Sound", tesis doctoral, Estados Unidos de América, Universidad Tulane, Luisiana, 2007.

Martínez García, Daniel, "Notas al programa. La música tradicional de la Banda de Tlayacapan", tesis de licenciatura en Composición, México, UNAM, 2015.

- Mitroulia, Eugenia, "Adolphe Sax's Brasswind Production with a Focus on Saxhorns and Related Instruments", PhD thesis, Culture and Environment College of Humanities and Social Science, Edinburgh, University of Edinburgh, 2011.
- Muñoz Hénonin, Maby, "Las menestras: pianistas y músicas mexicanas (1886-1956)", tesis doctoral, México, UNAM, 2022.
- Nex, Jennifer Susan, "The Business of Musical-Instrument Making in Early Industrial London", tesis doctoral, Goldsmiths College, University of London, 2013.
- Palacios Uribe, Jimena, "La conformación de una banda de música de viento en la Mixteca baja: el caso de Santiago Chazumba, Oaxaca (1890-1938)", tesis de maestría en Historia Moderna y Contemporánea, México, Instituto Mora, 2018.
- Payán Ramírez, Mercedes Alejandra, "Prácticas comunales en la escoleta de la banda de viento de Tamazulápam del Espíritu Santo Mixe, Oaxaca", tesis de maestría en Música-Etnomusicología, México, UNAM, 2017.
- Rodríguez Rodríguez, Ricardo, "El bajón en la iconografía musical de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII", tesis de maestría en Musicología, México, UNAM, 2021.
- Ruiz Torres, Rafael, "Historia de las Bandas Militares de Música en México: 1767-1920", tesis de maestría en Historia, México, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2002.
- Santamaría Alarcón, Israel, "La música tradicional de la Banda de Tlayacapan", tesis de licenciatura en Educación Musical, México, UNAM, 2015.
- Soberanis Carrillo, Juan Alberto, "Catálogo de patentes de invención en México durante el siglo XIX (1840-1900). Ensayo de interpretación sobre el proceso de industrialización en el México decimonónico", tesis de Licenciatura en Historia, UNAM, México, 1989.
- Vázquez Toledano, Jocelyn Paola, "Aproximaciones a un concepto de identidad y campo social en algunos ejemplos de música patriótica antes y durante el

Porfiriato (1876-1910)”, tesis de maestría en Música-Musicología, México, UNAM, 2016.

## RECURSOS ELECTRÓNICOS

Alba, Martha de *et al.*, “El ambulante en imágenes: una historia de representaciones de la venta callejera en la Ciudad de México (siglos XVIII-XX)”, *Cybergeog: European Journal of Geography*, Francia, Institut des sciences humaines et sociales, núm. 373, 19 de abril de 2007, <<http://journals.openedition.org/cybergeog/5591>>. [Consulta: 29 de junio de 2023].

Alcántara, Charlene *et al.* (eds.), *Órganos. Historia y Conservación*, México, Publicaciones Digitales ENCRyM-INAH, pp. 116-133, en <<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/issue/view/821>>. [Consulta: 13 de septiembre de 2023].

Cruz Rivera, Sandra Amelia, “La imagen del sonido en códices prehispánicos del centro de México: una propuesta metodológica”, *Pasado Abierto*, Universidad Nacional de Mar del Plata, núm. 9, enero-junio de 2019. Argentina, pp. 60-90, <<http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/pasadoabierto>>. [Consulta: 30 de enero de 2024].

\_\_\_\_\_, “Percepción y función de sonidos en ritos nahuas y mayas. Cambios y continuidades”, en Brabec de Mori *et al.*, (eds.), *Sudamérica y sus mundos audibles. Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*, Ibero-Amerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz, 2015, Berlín, pp. 225-239, <[https://publications.iai.spk-berlin.de/receive/riai\\_mods\\_00002861](https://publications.iai.spk-berlin.de/receive/riai_mods_00002861)>. [Consulta: 29 de enero de 2024].

DeLuca, Leo, “Before Folding 30 Years Ago, the Sears Catalog Sold Some Surprising Products”, en *Smithsonian Magazine*, January 26, 2023, <<https://www.smithsonianmag.com/innovation/before-folding-30-years-ago->

the-sears-catalog-sold-some-surprising-products-180981504/>. [Consulta: 11 de diciembre de 2023].

Deschênes, Bruno, "The Interest of Westerners in Non-Western Music", *The World of Music. Readings in Ethnomusicology*, vol. 52, no. 1/3, 2010, pp. 69-79. <<https://www.jstor.org/stable/41700025>>. [Consulta: 9 de diciembre de 2023].

Espagne, Michel, "La Notion de Tranfert Curturel", en *Revue Sciences/Lettres*, Paris, Open Edition Journals, enero 2013, <<https://doi.org/10.4000/rsi.219>>. [Consulta: 25 de abril de 2021].

García Cubas, Antonio, "Carta I", *Atlas geográfico, estadístico e histórico de la República Mexicana*, México, Imprenta de Jose Mariano Fernández de Lara, 1858, 36 p., <<https://searchworks.stanford.edu/view/10450204>>. [Consulta: 13 de mayo de 2023].

Haine, Malou, "Les Instruments de Musique Jugés aux Expositions Universelles de 1851 à 1867", en Triaire, Sylvie, y François Brunet, *Aspects de la Critique Musicale au XIXe Siècle*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2002, pp. 47-59, <<http://books.openedition.org/pulm/253>> [Consultado el 6 de noviembre de 2023].

Harvey, David, "Between Space and Time: Reflections on the Geographical Imagination", *Annals of the Association of American Geographers*, no. 3, 1990, pp. 418-434, <[www.jstor.org/stable/2563621](http://www.jstor.org/stable/2563621)>. [Consulta: el 12 de febrero de 2021].

International Council of Museums, "Museums work in close collaboration with the communities from which their collections originate as well as those they serve", *ICOM Code of Ethics for Museums*, 2017, pp. 32-34, en <<https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-En-web.pdf>>. [Consulta: 27 de noviembre de 2023].

Kuronen, Darcy, "Organology: Some Thoughts about an Obscure Term", en *American Musical Instrument Society Blogs*, <<https://www.amis.org/post/organology-some-thoughts-about-an-obscure-term>>. [Consulta: 28 de noviembre de 2021].

- Marseille, Christine, "La patente de invención: fuente de información para el ingeniero y el investigador", *Cahiers François Viète*, Francia, vol. I, núm.1, 1999, <<http://journals.openedition.org/cahierscfv/3444>>. [Consulta: 20 de septiembre de 2023].
- Mendieta, Jerónimo de, *Historia eclesiástica indiana*, México, Ed. Salvador Chávez Hayhoe, 4 vols. 1945, en <[https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-ecclesiastica-indiana--0/html/25fcbc58-fed4-4cef-9d88-0cbbea9c279d\\_38.html#I\\_144\\_](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-ecclesiastica-indiana--0/html/25fcbc58-fed4-4cef-9d88-0cbbea9c279d_38.html#I_144_)>. [Consulta: 4 de febrero de 2023].
- Olvera Ramos, Jorge. "Introducción", *Los mercados de la Plaza Mayor en la ciudad de México*, México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2007, pp. 11-20, <<http://books.openedition.org/cemca/546>>. [Consulta: 13 de abril de 2023].
- Pablo Hammeken, Luis de, "Ópera y política en el México decimonónico: El caso de Amilcare Roncari", *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, núm. 97, 2017, pp.140-169, <<https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i97.1450>>. [Consulta: 13 de mayo de 2023].
- Pepe, Edward Charles, "Los secretos de los órganos de la epístola de la Catedral Metropolitana de México, 1689-1736: profundizando en la historia de la organería novohispana", en Alcántara, Charlene *et. al.* (eds.), *Órganos. Historia y Conservación*, Publicaciones Digitales ENCRyM-INAH, pp. 116-133, <<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/11260>>. [Consulta: 12 de septiembre de 2022].
- Pepe, Edward Charles, "Los secretos de los órganos de la epístola de la Catedral Metropolitana de México, 1689-1736: profundizando en la historia de la organería novohispana", en *Publicaciones Digitales ENCRyM*, México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2017, <<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/11260>>. [Consulta: 8 de marzo de 2023].



- La Philharmonie de Paris/Musée de la Musique/Collections du Musée de la Musique/ Histoire d'instruments : le saxophone, <<https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/histoires-d-instruments-le-saxophone.aspx>>. [Consulta: 2 de febrero de 2023].
- Quintana Adriano, Elvia Arcelia, "Cámaras y confederaciones de industria y comercio", México, UNAM, 2019, pp. 1135-1184, <<https://revistas.juridicas.unam.mx/index.php/derechocomparado/article/view/3514/4180>, p.6>. [Consulta: 17 de febrero de 2022],
- Romero Sotelo, María Eugenia y Luis Jáuregui, "México 1821-1867. Población y crecimiento económico", *Revista Iberoamericana*, Madrid, Open Journal System, año III, núm. 12, 2003, pp. 25-52, <<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/628>>. [Consulta: 20 de octubre de 2023].
- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), *Museum International. Return of Cultural Objects: The Athens Conference*, vol. LXI, n°1-2 / 241-242, may, 2009, <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000183084>> [Consulta: 27 de noviembre de 2023].
- Zalaquett Rock, Francisca y Dulce Espino Ortíz, "Flautas triples de Jaina y Copán. Un estudio arqueoacústico", *Ancient Mesoamerica*, Cambridge, Cambridge University Press & Assessment, vol. 30, issue 3, Fall 2019, pp. 419-438, <<https://doi.org/10.1017/S0956536118000020>>. [Consulta: 31 de enero de 2014].
- Christoff-Kurapovna, Marcia, "La Liga Hanseática: un «imperio» de comercio", en *Mises Institute*, Sección Mises Wire, 1 de mayo de 2018, <<https://mises.org/es/wire/la-liga-hanseatica-un-imperio-de-comercio>>. [Consulta: 22 de noviembre de 2022].

**ANEXO 1. OBJETOS IMPORTADOS POR EL “REPERTORIO DEL ÁNGEL” (PROPIEDAD DE PEDRO BIZET), ENTRE 1874 Y 1887**

<b>Año</b>	<b>Mes</b>	<b>Instrumentos</b>	<b>Otros productos</b>	<b>Fuente</b>
1874	Mayo	4 bultos instrumentos de música	Estatuas de zinc, candeleros de latón y cristalería.	El Siglo Diez y Nueve
	Septiembre	2 bultos instrumentos de música	Artefactos de latón barnizado	El Siglo Diez y Nueve
	Octubre	6 bultos instrumentos de música	Pilas para agua bendita, cruces de latón, lámparas y cristalería.	El Siglo Diez y Nueve
1875	Marzo	instrumentos de música	7 bultos lámparas, linternas, tubos de latón, cruces y candelabros de latón.	El Correo del Comercio
	Mayo	7 bultos instrumentos de música	Cristalería, pilas de latón para agua, custodias y candeleros de latón.	El Correo del Comercio
	Mayo	instrumentos de música	7 bultos cristalería, candeleros de latón, custodias y pilas de latón para agua	La Colonia Española
	Septiembre	instrumentos de música	3 bultos candeleros de latón	El Siglo Diez y Nueve
	Diciembre		5 bultos candelabros de latón y lámparas.	El Correo del Comercio
1876	Enero		11 bultos candelabros, tinteros, lámparas, balanzas, llaves de latón, linternas, veladores, tapaluces y lavamanos.	El Correo del Comercio
	Noviembre		10 bultos candeleros y palmatorias de latón, tubos de latón, espejos, aretes y prendedores de metal, cadenas, estatuas de zinc y cristalería.	El Interino
1877	Marzo	5 bultos instrumentos.		El Siglo Diez y Nueve
	Mayo	11 bultos instrumentos de música 7 bultos instrumentos de música	Papel y estampas Candeleros de cobre, etc.	El Siglo Diez y Nueve El Siglo Diez y Nueve
1878	Marzo	10 bultos instrumentos de música	Candeleros de latón, licores y sacos para harina.	La Libertad
	Abril	14 bultos instrumentos de música	Lámparas y candelabros de latón, barniz y cristalería sin molduras.	El Siglo Diez y Nueve
	Mayo		3 bultos candelabros de latón y estampas.	La Libertad
1880	Febrero	12 bultos instrumentos de música	Candeleros, lámparas, pilas para agua bendita y otros efectos	El Siglo Diez y Nueve

	Marzo		1 bulto candeleros de latón.	El Siglo Diez y Nueve
	Abril	8 bultos instrumentos de música	Almohadas de plumas, ropa hecha, mechas de algodón para lámpara y otros efectos.	El Siglo Diez y Nueve
	Mayo	4 bultos instrumentos de música	Accesorios	El Siglo Diez y Nueve
	Junio		14 bultos bombas hidráulicas, papel para música, música impresa, cristal y otros efectos.	El Siglo Diez y Nueve
	Julio	3 bultos acordeones	candeleros de latón y otros efectos	El Siglo Diez y Nueve
	Octubre		5 bultos artefactos de latón	El Siglo Diez y Nueve
	Diciembre	2 bultos instrumentos de música.		El Siglo Diez y Nueve
1881	Enero	10 bultos instrumentos de música	Lámparas de vidrio y latón, cristal y papel para música.	El Siglo Diez y Nueve
	Abril	instrumentos de música	4 bultos candelabros de latón y artefactos de latón	El Siglo Diez y Nueve
	Septiembre	4 bultos instrumentos de música	Música impresa y sillas de madera para piano	El Siglo Diez y Nueve
	Noviembre	8 bultos instrumentos de música	Música impresa, candeleros de latón, balanzas, muebles y otros efectos	El Siglo Diez y Nueve
	Diciembre	9 bultos instrumentos de música	Música impresa, candeleros de latón, prensa de litografía y bombas hidráulicas	El Siglo Diez y Nueve
1882	Enero	Pianos	16 bultos bombas hidráulicas	El Siglo Diez y Nueve
		3 bultos órganos		El Siglo Diez y Nueve
		Instrumentos de música	11 bultos música impresa, papel para música, candeleros y lámparas de latón	El Siglo Diez y Nueve
	Febrero	4 bultos armónicos	Cajas de música y artefactos de cristal.	El Siglo Diez y Nueve
	Marzo		1 bulto música impresa	El Siglo Diez y Nueve
	Septiembre		4 bultos muebles	El Siglo Diez y Nueve
1883	Marzo		9 bultos estatuas de estuco, albornates de metal, música impresa y prisma de cristal para arañas	El Siglo Diez y Nueve
	Mayo	Pianos	13 bultos muebles ordinarios, lámparas de metal ordinario y cristal sin montadura	El Siglo Diez y Nueve
	Octubre	7 bultos órganos, instrumentos de música	Balanzas	El Siglo Diez y Nueve

		7 bultos instrumentos de música		La Patria
1884	Febrero	8 bultos pianos		El Siglo Diez y Nueve
	Diciembre	26 bultos instrumentos de música	Vino tinto.	El Siglo Diez y Nueve
1885	Abril	8 bultos instrumentos de música	Artefactos de latón	El Siglo Diez y Nueve
	Octubre	21 bultos instrumentos de música	Artefactos de latón, bisagras, globos y lámparas de cristal y maquinaria	El Siglo Diez y Nueve
1886	Julio	6 bultos pianos	Cristalería, lámparas, artefactos de fierro y mechas de algodón	El Siglo Diez y Nueve
	Noviembre		3 bultos muebles de madera y música impresa.	El Siglo Diez y Nueve
	Diciembre	Instrumentos de música	29 bultos de vino blanco, camas de fierro, escobas, libros impresos, botellas, juguetes, libros de música, cristalería, flores artificiales y mercería.	El Siglo Diez y Nueve
1887	Mayo	7 bultos pianos, instrumentos de música	Escobas, cristalería, catálogos, artefactos de fierro, de latón, mercería	El Siglo Diez y Nueve
		Pianos e instrumentos de música	16 bultos bombas hidráulicas, cristalería, candeleros, música impresa, herramientas, y mercería.	El Siglo Diez y Nueve
	Julio	Pianos	24 bultos música impresa, instrumentos científicos, camas, artefactos de latón, maquinaria, obras de paño, géneros de seda y algodón, hilo de seda, herramientas, cadenas de alambre de latón y mercería.	El Siglo Diez y Nueve
	Agosto		6 bultos maquinaria, coronas, custodias de cobre, balanzas, artefactos de cobre, de fierro, etiquetas, esponjas, prospectos y mercería.	El Siglo Diez y Nueve
	Septiembre	8 bultos pianos, instrumentos de música	Accesorios de cobre, colores, gránulos y libros impresos	El Siglo Diez y Nueve
	Noviembre	5 bultos pianos	Etiquetas, papel de cartas y florete, impresos, colores, barniz, cristalería, porcelana y sobres.	El Siglo Diez y Nueve

**ANEXO 2. PIANOS DE ÉRARD EN MÉXICO (1850-1870)**

<b>TABLA 2.1 Pianos importados por Amado Michel (1852-1864)</b>							
<b>Núm.</b>	<b>Taller</b>	<b>Instrumento</b>	<b>Núm. de serie</b>	<b>Fecha de entrada</b>	<b>Fecha de salida</b>	<b>Costo (Francos)</b>	<b>Libro de ventas</b>
1	Becker	Piano de cola de palisandro [ <i>á filets</i> ]	25003	Noviembre 1852	15 noviembre 1853	3015	1852-1854
2	Becker	Piano de cola de palisandro [ <i>á filets</i> ]	25004	Octubre 1852	15 de noviembre de 1853	3015	1852-1854
3	Becker	Piano de cola de palisandro únicamente	25164	Octubre 1852	14 de noviembre de 1853	3015	1852-1854
4	Becker	Piano de cola de palisandro [ <i>á filets</i> ]	25189	Diciembre 1853	16 de diciembre de 1853	3015	1852-1854
5	Becker	Piano de cola de palisandro [ <i>á filets</i> ]	25190	Diciembre 1853	16 de diciembre de 1853	3015	1852-1854
6	Manderfeld	Piano oblicuo y 8 octavas de palisandro [ <i>á filets</i> ]	25310	Enero 1854	21 de abril de 1854	2100	1852-1854
7	No precisa	Piano de cola núm. 4 de palisandro	25553	No precisa	No precisa	3015	1852-1854
8	Becker	Piano de cola núm. 4 de palisandro	25570	Febrero 1854	25 de febrero de 1854	3015	1852-1854
9	Becker	Piano de cola de palisandro [ <i>á filets</i> ]	25614	Marzo 1854	28 de marzo 1854	3015	1852-1854
10	Lerroy	Piano oblicuo de 3 cuerdas en La de palisandro [ <i>á filets</i> ]	25780	Marzo 1854	27 de abril de 1854	1500	1852-1854
11	Manderfeld	Piano oblicuo de 8 octavas en	25885	Septiembre 1854	16 de diciembre de 1854	2100	1854-1856



		La de palisandro					
12	Becker	Piano de cola núm. 4 de palisandro [á filets]	25943	Marzo 1854	28 de marzo 1854	3075	1854-1856
13	Becker	Piano de cola núm. 4 de palisandro [á filets]	25948	Marzo 1854	19 de abril de 1854	3075	1854-1856
14	Becker	Piano de cola de palisandro	25994	Junio 1854	20 [...] de 1854	3015	1854-1856
15	Manderfeld	Piano <i>droit</i> en La	26092	Abril 1854	22 de mayo de 1854	1200	1852-1854
16	Manderfeld	Piano oblicuo de 7 octavas de palisandro La Mi La	26115	Diciembre 1854	20 de diciembre de 1854	2100	1854-1856
17	No precisa	Piano de cola de 7 octavas de palisandro <i>quilloché</i>	26232	No precisa	No precisa	3265	1852-1854
18	Becker	Piano de cola núm. 4 de palisandro	26255	Agosto 1854	9 de diciembre de 1854	3015	1854-1856
19	Becker	Piano de cola y 8vas de palisandro	26258	Agosto 1854	16 de diciembre de 1854	3015	1854-1856
20	Becker	Piano de cola núm. 4 de palisandro	26259	Agosto 1854	17 de diciembre de 1854	3015	1854-1856
21	Becker	Piano de cola y 8vas de palisandro [bronzes]	26271	Septiembre 1854	17 de octubre de 1854	3665	1854-1856
22	Despierrez	Piano oblicuo de 3 cuerdas en La de palisandro	26443	Octubre 1854	16 de diciembre de 1854	1500	1854-1856

23	Despierres	Piano oblicuo de 3 cuerdas en La de palisandro	26446	Septiembre 1854	17 de diciembre de 1854	1500	1854-1856
24	Becker	Piano de cola de palisandro	26612	Diciembre 1854	10 de marzo de 1855	3265	1854-1856
25	Becker	Piano de cola de palisandro	26613	Diciembre 1854	10 de marzo de 1855	3265	1854-1856
26	Becker	Piano de cola de palisandro [á filets]	26620	Diciembre 1854	13 de marzo de 1855	3015	1854-1856
27	Becker	Piano de cola de palisandro	26626	Enero 1855	13 de marzo de 1855	3015	1854-1856
28	Becker	Piano de cola de palisandro	26637	Diciembre 1854	13 de marzo de 1855	3265	1854-1856
29	Becker	Piano de cola de palisandro	26639	Diciembre 1854	13 de marzo de 1855	3015	1854-1856
30	Becker	Piano de cola de 7 octavas núm. 4 de palisandro	26926	Junio 1855	9 de octubre de 1855	3400	1854-1856
31	No precisa	Piano de cola de 7 octavas de palisandro [á filets] cuivres dorés	26936	No precisa	No precisa	3400	1854-1856
32	Becker	Piano de cola 7 octavas núm. 4 palisandro guilloché	26965	Junio 1855	1 de noviembre de 1855	3265	1854-1856
33	Becker	Piano de cola 7 octavas núm. 4 palisandro guilloché	26966	Junio 1855	23 de octubre de 1855	3265	1854-1856
34	Becker	Piano de cola 7 octavas de palisandro	26970	Octubre 1855	18 de diciembre de 1855	2900	1854-1856

35	No precisa	Piano oblicuo 3 cuerdas en La de palisandro [á m.]	27244	No precisa	No precisa	1500	1854-1856
36	Despierres	Piano oblicuo a 3 cuerdas en La de palisandro	27268	Septiembre 1855	24 de octubre de 1855	1500	1854-1856
37	Becker	Piano de cola de 7 octavas palisandro á filets	27297	Septiembre 1856	23 de octubre de 1855	3015	1854-1856
38	Becker	Piano de cola de 7 octavas palisandro á filets	27300	Octubre 1855	1 de noviembre de 1855	3015	1854-1856
39	Becker	Piano de cola núm. 4 de palisandro á filets	27359	Diciembre 1855	3 de marzo de 1856	2900	1854-1856
40	No precisa	Piano de cola de 7 octavas palisandro á filets [doseurer richer, bronces y dorados]	27385	No precisa	No precisa	3400	1856-1857
41	[Efrappert]	Piano carré 3 cuerdas ordinario de palisandro á moulures	27483	Enero 1855	7 de septiembre 1858	915	1857-1859
42	Manderfeld	Piano oblicuo de 7 octavas de palisandro [G.m]	27486	Diciembre 1855	18 de diciembre de 1855	2100	1854-1856
43	Manderfeld	Piano vertical de 3 cuerdas en La de palisandro	27618	Noviembre 1855	18 de diciembre de 1855	1100	1854-1856
44	Manderfeld	Piano oblicuo de 7 octavas La	27626	Enero 1856	13 de marzo de 1856	2100	1854-1856



		Mi La de palisandro					
45	Becker	Piano de cola de 7 octavas palisandro con bronces y dorados	27693	Febrero 1856	25 de marzo de 1856	3400	1856-1857
46	Becker	Piano de cola de 7 octavas de palisandro á <i>filets</i>	27700	Febrero 1856	3 de marzo de 1856	2900	1854-1856
47	Becker	Piano de cola No. 4 de 7 octavas de palisandro á <i>filets</i>	27702	Febrero 1856	14 de marzo de 1856	2900	1856-1857
48	Becker	Piano de cola de 7 octavas de palisandro á <i>filets</i>	27703	Febrero 1856	14 de marzo de 1856	2900	1854-1856
49	Becker	Piano de cola de 7 octavas de palisandro á <i>filets</i>	27704	Febrero 1856	14 de marzo de 1856	2900	1854-1856
50	Manderfeld	Piano vertical de 3 cuerdas en La de palisandro	27730	Diciembre 1855	3 de marzo de 1856	No hay información	No hay información
51	No precisa	Piano <i>droit</i> en La de palisandro [á <i>m.</i> ]	27750	No precisa	No precisa	1100	1854-1856
52	Manderfeld	Piano <i>droit</i> de 3 cuerdas en La de palisandro	27766	Enero 1856	23 de enero de 1856	1100	1854-1856
53	No precisa	Piano oblicuo en La de palisandro [á <i>m.</i> ]	27834	No precisa	No precisa	1500	1854-1856
54	No precisa	Piano oblicuo en La de	27895	No precisa	No precisa	1500	1854-1856

		palisandro [á m.]					
55	Becker	Piano de cola de 7 octavas de palisandro <i>guilloché</i>	27903	Febrero 1856	29 de marzo de 1856	3165	1856-1857
56	Becker	Piano de cola núm. 4 de palisandro <i>guilloché</i>	27907	Marzo 1856	29 de marzo de 1856	3400	1856-1857
57	Efrappers	Piano carré de 3 cuerdas ordinario de palisandro	28269	Mayo 1856	7 de septiembre 1858	915	1856-1857
58	Despierres	Piano oblicuo de palisandro uni. <i>Balustres cannelés</i>	29096	Marzo 1857	18 de abril 1857	1500	1856-1857
59	Despierres	Piano oblicuo de palisandro uni. <i>Balustres cannelés</i>	29097	Marzo 1857	18 de abril 1857	1500	1856-1857
60	Manderfeld	Piano <i>droit</i> de palisandro. <i>Balustres cannelés</i>	29173	Abril 1857	18 de abril de 1857	1100	1856-1857
61	Manderfeld	Piano <i>droit</i> de palisandro. <i>Balustres cannelés</i>	29175	Abril 1857	18 de abril de 1857	1100	1856-1857
62	Manderfeld	Piano oblicuo 7 octavas de Acajou <i>colonnes</i> (en el libro de cuentas dice de palisandro)	29533	Septiembre 1857	29 de octubre de 1857	2100	1857-1859
63	Despierres	Piano oblicuo de palisandro.	29634	Septiembre 1857	29 de octubre de 1857	1100	1857-1859

64	Despierres	Piano oblicuo en La de palisandro.	29636	Septiembre 1857	29 de octubre de 1857	1500	1857-1859
65	Becker	Piano de cola núm. 4 de palisandro á <i>filets</i>	29693	Octubre 1857	29 de diciembre de 1857	2900	1857-1859
66	Becker	Piano de cola núm. 4 de palisandro á <i>filets</i>	29713	Octubre 1857	30 de diciembre de 1857	2900	1857-1859
67	Manderfeld	Piano <i>droit</i> en La de palisandro.	29760	Octubre 1857	29 de diciembre de 1857	1100	1857-1859
68	Manderfeld	Piano oblicuo en La de palisandro.	29762	Octubre 1857	29 de diciembre de 1857	1100	1857-1859
69	Becker	Piano de cola núm. 4 de palisandro. <i>Bronzés dorés</i>	29965	Noviembre 1857	30 de diciembre de 1857	3400	1857-1859
70	Becker	Piano de cola núm. 4 ( <i>grand modèle</i> ) <i>guilloché tout de [sammir]</i>	30035	Febrero 1858	7 de septiembre 1858	3165	1857-1859
71	Spranger	Piano carré 2 cuerdas en La de Acajou	30103	Enero 1858	24 de octubre de 1860	800	1859-1860
72	Spranger	Piano carré 2 cuerdas en La de Acajou	30306	Septiembre 1860	24 de octubre de 1860	800	1859-1860
73		Piano oblicuo de 7 octavas modelo ordinario de palisandro	30403			1500	1857-1859
74	Spranger	Piano carré 2 cuerdas en La de Acajou	30420	Septiembre 1860	24 de octubre de 1860	800	1859-1860

75	Manderfeld	Piano <i>droit</i> núm. 11 en La de palisandro	30474	Mayo 1858	7 de septiembre 1858	1100	1857-1859
76	Despierres	Piano oblicuo de 7 octavas de palisandro	30506	Junio 1858	1 de octubre de 1858	1500	1857-1859
77	Becker	Piano de cola de 7 octavas núm. 4 de palisandro doble <i>quilloché</i>	31132	Febrero 1860	9 de marzo 1860	3165	1857-1859
78	Becker	Piano de cola de 7 octavas núm. 4 de palisandro <i>quilloché</i>	31789	Febrero 1860	9 de marzo 1860	3165	1857-1859
79	Becker	Piano de cola de 7 octavas núm. 4 de palisandro. <i>Bronzés dorés</i>	31794	Febrero 1860	15 de marzo de 1860	3400	1859-1860
80	Becker	Piano de cola de 7 octavas núm. 4 de palisandro. <i>Bronzés dorés</i>	31809	Febrero 1860	15 de marzo de 1860	3400	1859-1860
81	Manderfeld	Piano <i>droit</i> de 7 octavas núm. 11 palisandro	32377	Febrero 1860	9 de marzo de 1860	1100	1859-1860
82	Manderfeld	Piano <i>droit</i> de 7 octavas núm. 11 palisandro	32383	Febrero 1860	9 de marzo de 1860	1100	1859-1860
83	Manderfeld	Piano <i>droit</i> de 7 octavas núm. 11 palisandro	32384	Febrero 1860	13 de marzo de 1860	1100	1859-1860
84	Despierres	Piano oblicuo de 7 octavas núm. 9 de palisandro	32390	Enero 1860	9 de marzo de 1860	1500	1859-1860

85	Despierres	Piano oblicuo de 7 octavas núm. 9 de palisandro	32399	Febrero 1860	8 de marzo de 1860	1500	1859-1860
86	Despierres	Piano oblicuo de 7 octavas núm. 9 de Acajou	32414	Febrero 1860	8 de marzo de 1860	1500	1859-1860
87	Despierres	Piano oblicuo de 7 octavas núm. 9 de palisandro	32540	Marzo 1860	2 de junio de 1860	1500	1859-1860
88	Becker	Piano de cola de 7 octavas núm. 4 de palisandro. <i>Bronzés dorés</i>	32583	Noviembre 1860	20 de noviembre de 1860	3400	1859-1860
89	Becker	Piano de cola de 7 octavas núm. 4 de palisandro. <i>Bronzés dorés</i>	32584	Noviembre 1860	20 de noviembre de 1860	3400	1859-1860
90	Despierres	Piano oblicuo de 7 octavas núm. 9 de palisandro	33421	Febrero 1861	28 de febrero de 1861	1500	1859-1860
91	No precisa	Piano oblicuo de 7 octavas núm. 9 de palisandro	33431	No precisa	No precisa	1500	1859-1860
92	Despierres	Piano oblicuo de 7 octavas núm. 9 de palisandro	33433	Febrero 1861	28 de febrero de 1861	1500	1859-1860
93	Despierres	Piano oblicuo de 7 octavas núm. 9 de palisandro	33440	Febrero 1861	28 de febrero de 1861	1500	1859-1860
94	Despierre	Piano oblicuo de 7 octavas núm. 9 de palisandro	34535	Enero 1862	13 de febrero de 1862	1500	1860-1862

95	Despierre	Piano oblicuo de 7 octavas núm. 9 de palisandro	34538	Enero 1862	13 de febrero de 1862	1500	1860-1862
96	Despierre	Piano oblicuo de 7 octavas núm. 10 de palisandro	36465	Enero 1864	25 de mayo de 1864	1300	1864-1865
97	Despierre	Piano oblicuo de 7 octavas núm. 7 de palisandro	36560	Marzo 1864	27 de mayo de 1864	1300	1864-1865
98	Despierre	Piano oblicuo de 7 octavas núm. 7 <i>petit model</i> de palisandro	36663	Septiembre 1864	24 de diciembre de 1864	1300	1864-1865
99	Despierre	Piano oblicuo de 7 octavas núm. 7 <i>petit model</i> de palisandro	36667	Noviembre 1864	27 de diciembre de 1864	1300	1864-1865
100	Becker	Piano de cola <i>Grand modéle.</i> núm. 2 de palisandro á <i>filets</i>	36683	Abril 1864	27 de mayo de 1864	2900	1864-1865
101	Becker	Piano de cola <i>Grand modéle.</i> núm. 2 de palisandro	36699	Agosto 1864	27 de mayo de 1864	2900	1864-1865
102	Manderfeld	Piano <i>droit</i> 7 octavas núm. 4 de palisandro	36718	Marzo 1864	27 de mayo de 1864	1500	1864-1865
103	Manderfeld	Piano <i>droit</i> 7 octavas núm. 4 de palisandro	36719	Marzo 1864	27 de mayo de 1864	1100	1864-1865
104	Despierre	Piano oblicuo 7 octavas núm. 8 de palisandro	36805	Abril 1864	27 de mayo de 1864	1500	1864-1865
105	Despierre	Piano oblicuo 7 octavas	36806	Abril 1864	27 de mayo de 1864	1500	1864-1865

		núm. 8 de palisandro					
106	Manderfeld	Piano oblicuo de 7 octavas núm. 9 <i>g.mod.</i> de palisandro	37421	Octubre 1864	27 de diciembre de 1864	1900	1864-1865
107	Becker	Piano de cola de 7 octavas núm. 2 <i>gd.mod.</i> de palisandro	37474	Octubre 1864	27 de diciembre de 1864	2900	1864-1865
108	Becker	Piano de cola de 7 octavas núm. 2 <i>gd.mod.</i> de palisandro	37475	Octubre 1864	18 de enero de 1864	2900	1864-1865
109	Despierre	Piano oblicuo de 7 octavas núm. 8 de palisandro	37528	Noviembre 1854	18 de enero de 1864	1500	1864-1865
110	Despierre	Piano oblicuo de 7 octavas núm. 8 de palisandro	37540	Diciembre 1864	18 de enero de 1864	1500	1864-1865
111	Despierre	Piano oblicuo de 7 octavas núm. 8 de palisandro	37544	Noviembre 1864	18 de enero de 1864	1500	1864-1865
112	Manderfeld	Piano <i>droit</i> de 7 octavas núm. 4 de palisandro	37609	Noviembre 1864	27 de diciembre de 1864	1150	1864-1865
113	Manderfeld	Piano <i>droit</i> de 7 octavas núm. 4 de palisandro	37613	Diciembre 1864	27 de diciembre de 1864	1150	1864-1865

TABLA 2.2 Pianos importados por H. NAGEL (1864-1869)							
Núm.	Taller	Instrumento	Núm. de serie	Fecha de entrada	Fecha de salida	Costo (Francos)	Libro de ventas
1	Despierres	Piano oblicuo de 7 octavas núm. 9 de palisandro	33848	Junio 1861	20 de agosto de 1861	1268	1860 a 1862
2	Despierres	Piano oblicuo de 7 octavas núm. 9 de palisandro	33856	Junio 1861	20 de agosto de 1861	1268	1860 a 1862
3	No precisa	Piano <i>droit</i> de 7 octavas núm.11 de palisandro	33896	No precisa	No precisa	950	1860 a 1862
4	Despierres	Piano oblicuo de 7 octavas núm. 9 de palisandro	34026	Agosto 1860	11 de octubre de 1861	1363	1860 a 1862
5	Manderfeld	Piano <i>droit</i> de 7 octavas núm. 11 de palisandro	34061	Julio 1861	11 de octubre de 1861	1025	1860 a 1862
6	Manderfeld	Piano <i>droit</i> de 7 octavas núm. 11 de palisandro	34064	Julio 1861	11 de octubre de 1861	1025	1860 a 1862
7	Becker	Piano de cola <i>Grand modéle</i> núm. 2 de palisandro	34469	Junio 1862	20 de Julio de 1864	3500	1864-1865
8	Despierre	Piano oblicuo de 7 octavas núm. 7 <i>petit model</i> de palisandro	36660	Septiembre 1864	23 de diciembre de 1864	1140	1864-1865
9	Despierre	Piano oblicuo de 7 octavas núm.7 <i>petit model</i> de palisandro	36666	Septiembre 1864	20 de diciembre de 1864	1140	1864-1865



10	Becker	Piano de cola <i>Grand modéle</i> núm. 2 de palisandro	36701	Abril 1864	18 de junio de 1864	2533	1864-1865
11	Becker	Piano de cola de 7 octavas núm. 2 <i>gd. mod.</i> de palisandro	36860	Mayo 1864	20 de Julio de 1864	3500	1864-1865
12	Despierre	Piano oblicuo de 7 octavas núm. 8 de palisandro	37356	Octubre 1864	12 de diciembre 1864	1266	1864-1865
13	Despierre	Piano oblicuo de 7 octavas núm. 8 palisandro	37357	Octubre 1864	10 de diciembre 1864	1266	1864-1865
14	Despierre	Piano oblicuo de 7 octavas núm. 8 palisandro	37371	Noviembre 1864	23 de diciembre de 1864	1266	1864-1865
15	Despierre	Piano oblicuo de 7 octavas núm. 8 palisandro	37373	Noviembre 1864	23 de diciembre de 1864	1266	1864-1865
16	Manderfeld	Piano <i>droit</i> de 7 octavas núm. 4 de palisandro	37411	Noviembre 1864	22 de diciembre de 1864	950	1864-1865
17	Manderfeld	Piano <i>droit</i> de 7 octavas núm. 4 de palisandro	37607	Noviembre 1864	22 de diciembre de 1864	950	1864-1865
18	Bonnel	Piano oblicuo 7 octavas núm. 7 de palisandro	42337 [ancien no. 39912]	Changé en février 1869	11 de marzo de 1869	1312	1867-1869

<b>Núm.</b>	<b>Taller</b>	<b>Instrumento</b>	<b>Núm. de serie</b>	<b>Fecha de entrada</b>	<b>Fecha de salida</b>	<b>Costo (Francos)</b>	<b>Libro de ventas</b>
1	Desmouneaux	Piano 1/2 oblicuo de 7 octavas núm. 6 de palisandro	41274	Diciembre de 1868	15 de diciembre de 1868	1330	1867-1869
2	Desmouneaux	Piano 1/2 oblicuo 7 octavas núm. 6 de palisandro	41275	Diciembre de 1868	15 de diciembre de 1868	1330	1867-1869
3	Becker	Piano de cola de 7 octavas núm. 1 de palisandro	41824	Noviembre 1868	26 de diciembre de 1868	2595	1867-1869

<b>Núm.</b>	<b>Taller</b>	<b>Instrumento</b>	<b>Núm. de serie</b>	<b>Fecha de entrada</b>	<b>Fecha de salida</b>	<b>Destino</b>	<b>Costo (Fran)</b>	<b>Libro de ventas</b>
1	Dubaú	Piano de cola de 7 octavas de palisandro con poste de 6 barras	21571	Marzo 1850	5 de abril de 1850	Mr. O'Brien a Paris pour Mexico	3226	1849-1851
2	Becker	Piano de cola de 7 octavas de palisandro	24249	Nov. 1852	22 de nov. 1852	M Ugalde á Paris pour Mexico	2400	1851-1852
3	Becker	Piano de cola de 7 octavas de Acajou	24606	Mayo 1852	19 de junio de 1852	M. Jauregui á Mexico	3356	1852-1854
4	Becker	Piano de cola 7 octavas de palisandro	26942	Mayo 1855	16 de agosto de 1855	M [G] Migel á Mexico	3150	1854-1856
5	Becker	Piano de cola No. 4 7 octavas de palisandro á <i>filets</i>	30576	Mayo 1859	26 de mayo de 1859	M. Crescencio Bores á Mexico/Prof . M. Lubeck	No aparece en el libro de cuentas	

6	Despierre	Piano oblicuo 7 octavas No. 8 palisandro	37564	Dic. 1864	11 de enero de 1864	M. Goupil Fils á Mexico	1600	1864- 1865
7	Manderfeld	Piano <i>droit</i> 7 octavas no. 4 de palisandro	38190	Mayo 1865	11 de agosto de 1865	M. Bouran á Mexico	1200	1865- 1866
8	Desmouneaux	Piano <i>droit</i> 7 octavas No.5 de palisandro	38737	Octubre 1865	14 de dic. de 1866	M. Jose Bustillos á Mexico	1300	1865- 1866



**ANEXO 3. PIANOS DE LA FÁBRICA PLEYEL ADQUIRIDOS POR REPERTORIOS EN MÉXICO  
Y OTROS COMPRADORES**

**TABLA 3.1 pianos importados por el Repertorio de música H. NAGEL & CÍA. (después H. NAGEL  
SUCESORES) de la fábrica de pianos PLEYEL (1864-1901)**

	<b>No. de serie</b>	<b>Año</b>	<b>Tipo de piano</b>	<b>Fecha de salida/venta</b>	<b>Comprador</b>	<b>Lugar</b>	<b>Costo (Francos)</b>	<b>Libro</b>
1	36723	1864	Piano oblicuo núm. 6 de palisandro	8 de diciembre de 1864	H. Nagel & Cía.	México	1040	1862-1868
2	36824	1864	Piano oblicuo núm. 6 de palisandro	8 de diciembre de 1864	H. Nagel & Cía.	México	1040	1862-1868
3	37026	1864	Pianino de 3 barras núm. 8 de palisandro	8 de diciembre de 1864	H. Nagel & Cía.	México	975	1862-1868
4	37059	1864	Pianino de 3 barras núm. 8 de palisandro	8 de diciembre de 1864	H. Nagel & Cía.	México	895	1862-1868
5	39005	1866	Pianino de 2 barras de palisandro	1 de febrero de 1866	J. H. G. Nagel	México	895	1862-1868
6	39010	1866	Pianino de 2 barras de palisandro	1 de febrero de 1866	J. H. G. Nagel	México	895	1862-1868
7	39014	1866	Pianino de 2 barras de palisandro	1 de febrero de 1866	J. H. G. Nagel	México	895	1862-1868
8	39017	1866	Pianino de 2 barras de palisandro	1 de febrero de 1866	J. H. G. Nagel	México	895	1862-1868
9	39076	1866	Pianino de 3 barras de palisandro	1 de febrero de 1866	J. H. G. Nagel	México	975	1862-1868
10	39631	1866	Piano oblicuo núm. 6 de palisandro	1 de febrero de 1866	J. H. G. Nagel	México	1040	1862-1868
11	39638	1866	Piano oblicuo núm. 6 de palisandro	1 de febrero de 1866	J. H. G. Nagel	México	1040	1862-1868
12	43002	1868	Piano de cola núm. 8 de palisandro	26 de junio de 1868	H. Nagel Sucesores	México	1755	1862-1868
13	44511	1868	Pianino de 2 barras de palisandro	22 de julio 1868	H. Nagel Sucesores	México	920	1862-1868
14	44887	1868	Pianino de 2 barras de palisandro	22 de julio de 1868	H. Nagel Sucesores	México	920	1862-1868

15	44892	1868	Pianino de 2 barras de palisandro	22 de julio de 1868	H. Nagel Sucesores	México	920	1862-1868
16	44895	1868	Pianino de 2 barras de palisandro	22 de julio de 1868	H. Nagel Sucesores	México	920	1862-1868
17	48941	1870	Pianino de 2 barras de palisandro	31 de mayo de 1870	Nagel y [Sayers]	México	910	1868-1874
18	48950	1870	Pianino de 2 barras de palisandro	8 de julio de 1870	Nagel y [Sayers]	México	910	1868-1874
19	48951	1870	Pianino de 2 barras de palisandro	8 de julio de 1870	Nagel y [Sayers]	México	910	1868-1874
20	49219	1871	Piano oblicuo núm. 6 de palisandro	8 de mayo de 1871	Nagel y [Sayers]	México	1040	1868-1874
21	49178	1871	Piano oblicuo núm. 6 de palisandro	31 de mayo de 1871	Nagel y [Sayers]	México	1040	1868-1874
22	54699	1873	Piano oblicuo núm. 6 de palisandro	9 de septiembre de 1873	Nagel Sucesores	México	1105	1868-1874
23	54765	1873	Pianino ordinario núm. 7 de palisandro	9 de septiembre de 1873	Nagel Sucesores	México	845	1868-1874
24	54778	1873	Pianino ordinario núm. 7 de palisandro	9 de septiembre de 1873	H. Nagel Sucesores	México	845	1868-1874
25	70564	1879	Pianino núm. 7 de palisandro	9 de julio de 1879	H. Nagel	México	845	1879-1883
26	70735	1879	Piano oblicuo núm. 6 de palisandro	9 de julio de 1879	H. Nagel	México	1105	1879-1883
27	70744	1879	Piano de cola p.p. núm. 3 de palisandro	9 de julio de 1879	H. Nagel	México	1430	1879-1883
28	70934	1879	Pianino g.m. núm. 8 de palisandro	9 de julio de 1879	H. Nagel	México	910	1879-1883
29	123035	1900	Pianino núm. 8 de palisandro	17 de mayo de 1900	H. Nagel	México	825	1895-1901
30	123046	1900	Pianino núm. 8 de palisandro <i>frisé cizé</i>	17 de mayo de 1900	H. Nagel	México	825	1895-1901
31	123094	1900	Pianino núm. 8 <i>noir</i>	17 de mayo de 1900	H. Nagel	México	825	1895-1901
32	123112	1900	Piano de cola E de palisandro	17 de mayo de 1900	H. Nagel	México	1300	1895-1901
33	123177	1900	Piano <i>droit</i> núm. 6 de palisandro	17 de mayo de 1900	H. Nagel	México	1000	1895-1901

34	123268	1900	Piano <i>droit</i> núm. 6 de palisandro	17 de mayo de 1900	H. Nagel	México	1000	1895-1901
35	124812	1901	Piano de cola E de palisandro	26 de febrero de 1901	H. Nagel	México	1300	1895-1901
36	125012	1901	Piano de cola E <i>noir</i>	22 de febrero de 1901	H. Nagel	México	1300	1901-1906
37	122996	1900	Piano de cola E <i>noir</i>	17 de mayo de 1900	H. Nagel	México	1300	1899-1906

**Tabla 3.2. Pianos comprados por el Repertorio de Música A. WAGNER Y LEVIEN a la fábrica de pianos PLEYEL (1868-1878)**

	No. de serie	Año	Tipo de piano	Fecha de salida/venta	Comprador	Lugar	Costo (Fran.)	Libro
1	43822	1868	Piano oblicuo m.p. 5 de palisandro	21 de abril de 1868	Wagner & Levien	México	1350	1862-1868
2	44186	1868	Piano oblicuo núm. 6 palisandro	21 de abril de 1868	Wagner & Levien	México	1090	1862-1868
3	44189	1868	Piano oblicuo núm.6 palisandro	21 de abril de 1868	Wagner & Levien	México	1090	1862-1868
4	44280	1868	Piano oblicuo núm. 5 de palisandro	5 de junio de 1868	Wagner & Levien	México	1350	1862-1868
5	44610	1868	Piano oblicuo núm. 6 palisandro	5 de junio de 1868	Wagner & Levien	México	1090	1862-1868
6	44620	1868	Piano oblicuo núm. 6 palisandro	5 de junio de 1868	Wagner & Levien	México	1090	1862-1868
7	45107	1869	Piano oblicuo ( <i>grand piano</i> ) núm. 4 palisandro	11 de enero de 1869	Wagner & Levien	México	1495	1862-1868
8	45109	1869	Piano oblicuo ( <i>grand piano</i> ) núm. 4 palisandro	11 de enero de 1869	Wagner & Levien	México	1495	1862-1868
9	45286	1868	Piano oblicuo núm. 6 palisandro	10 de diciembre de 1868	Wagner & Levien	México	1090	1862-1868
10	45339	1868	Piano oblicuo núm. 5 de palisandro	10 de diciembre de 1868	Wagner & Levien	México	1350	1862-1868
11	46012	1869	Piano de cola núm. 3 de palisandro	14 de abril de 1859	Wagner & Levien	México	1755	1868-1874
12	48265	1870	Piano oblicuo ( <i>grand piano</i> )	26 de enero de 1870	Wagner & Levien	México	1495	1868-1874

			núm. 4 de palisandro					
13	48414	1870	Pianino de 3 barras núm. 8 de palisandro	28 de enero de 1870	Wagner & Levien	México	975	1868-1874
14	48416	1870	Pianino de 3 barras núm. 8 de palisandro	28 de junio de 1870	Wagner & Levien	México	975	1868-1874
15	48866	1870	Piano oblicuo núm. 5 de palisandro	19 de mayo de 1870	Wagner & Levien	México	1300	1868-1874
16	49121	1870	Pianino de 3 barras núm. 8 de palisandro	8 de agosto de 1870	Wagner & Levien	México	975	1868-1874
17	49190	1871	Pianino oblicuo núm. 6 de palisandro	16 de mayo de 1871	Wagner & Levien	México	1040	1868-1874
18	49244	1871	Piano oblicuo núm. 6 de palisandro	16 de mayo de 1871	Wagner & Levien	México	1040	1868-1874
19	49329	1871	Piano oblicuo ( <i>grand piano</i> ) núm. 4 de palisandro	16 de mayo de 1871	Wagner & Levien	México	1495	1868-1874
20	49394	1871	Piano oblicuo núm.5 de palisandro	16 de mayo de 1871	Wagner & Levien	México	1300	1868-1874
21	68722	1878	Piano de cola núm.3 de palisandro	23 de octubre de 1878	Wagner & Levien	México	1430	1874-1879
22	69323	1878	Pianino g.m. núm. 8 de palisandro	23 de octubre de 1878	Wagner & Levien	México	910	1874-1879

**Tabla 3.3. Pianos comprados por el REPERTORIO BIZET HERMANOS de Pedro Bizet a la fábrica de pianos PLEYEL (1881-1884)**

	Núm. de serie	Año	Tipo de piano	Fecha de salida/venta	Comprador	Lugar	Costo (Francos)	Libro
1	76449	1881	Pianino núm. 9 de palisandro	10 de octubre de 1881	Bizet Frères	México	1040	1879-1883
2	77337	1881	Piano de cola ( <i>mechanique nouvelle</i> ) núm. 3 <i>noir</i>	10 de octubre de 1881	Bizet Frères	México	1495	1879-1883
3	77439	1881	Piano oblicuo núm. 6 de palisandro	10 de octubre de 1881	Bizet Frères	México	1105	1879-1883

4	77512	1881	Pianino g.m. núm. 8 de palisandro	10 de octubre de 1881	Bizet Frères	México	975	1879-1883
5	78102	1882	Piano oblicuo m.p. núm. 5 de palisandro	9 de febrero de 1882	Bizet Frères	México	1300	1879-1883
6	78169	1882	Piano de cola m.p. núm. 2 de palisandro	10 de marzo de 1882	Bizet Frères	México	2280	1879-1883
7	78217	1882	Pianino g.m. núm. 8 de palisandro	9 de febrero de 1882	Bizet Frères	México	975	1879-1883
8	78326	1882	Piano oblicuo p.p. No. 6 de palisandro	9 de febrero de 1882	Bizet Frères	México	1105	1879-1883
9	78384	1882	Pianino g.m. núm. 8 <i>noir filets</i>	9 de febrero de 1882	Bizet Frères	México	975	1879-1883
10	78528	1882	Piano oblicuo núm. 6 de palisandro	10 de marzo de 1882	Bizet Frères	México	1105	1879-1883
11	79043	1882	Pianino núm. 9 de palisandro	8 de junio de 1882	Bizet Frères	México	1040	1879-1883
12	79935	1882	Piano de cola núm. 3 de palisandro ( <i>nouvelle mécanique</i> ) <i>noir filets</i>	9 de diciembre de 1882	Bizet Frères	México	1380	1879-1883
13	79978	1882	Piano oblicuo núm. 6 de palisandro	9 de diciembre de 1882	Bizet Frères	México	1050	1879-1883
14	80050	1882	Piano oblicuo núm. 4 de palisandro	10 de octubre de 1882	Bizet Frères	México	1625	1879-1883
15	80312	1882	Piano oblicuo núm. 4 de palisandro	10 de noviembre de 1882	Bizet Frères	México	1550	1879-1883
16	80603	1882	Pianino g.m. núm. 8 de palisandro	9 de diciembre de 1882	Bizet Frères	México	930	1879-1883
17	80731	1882	Piano oblicuo núm. 6 de palisandro	9 de diciembre de 1882	Bizet Frères	México	1050	1879-1883
18	81199	1883	Piano de cola núm. 3 de palisandro	10 de abril de 1883	Bizet Frères	México	1380	1879-1883
19	84788	1884	Piano oblicuo núm. 5 de palisandro	9 de agosto de 1884	Bizet Frères	México	1300	1883-1888
20	84947	1884	Piano oblicuo núm. 5 de palisandro	9 de agosto de 1884	Bizet Frères	México	1300	1883-1888



21	84954	1884	Piano oblicuo núm. 5 de palisandro	9 de agosto de 1884	Bizet Frères	México	1300	1883-1888
22	84958	1884	Piano oblicuo núm. 5 de palisandro	9 de agosto de 1884	Bizet Frères	México	1300	1883-1888

**Tabla 3.4. Pianos comprados por A. BARDEL a la fábrica de pianos Pleyel (1879)**

	No. de serie	Año	Tipo de piano	Fecha de salida/venta	Comprador	Lugar	Costo (Francos)	Libro
1	70419	1879	Pianino g.m. núm. 8 de palisandro	21 de agosto de 1879	A. Bardel & Cie.	México	910	1874-1879
2	68925	1879	Piano de cola núm. 3 de palisandro	21 de agosto de 1879	A. Bardel & Cie.	México	1430	1874-1879
3	70654	1879	Piano de cola m.p. núm. 2 de palisandro	21 de agosto de 1879	Bardel & C.	México	2470	1879-1883
4	70743	1879	Piano de cola p.p. núm. 3 de palisandro	21 de agosto de 1879	A. Bardel	México	1430	1879-1883
5	70990	1879	Piano oblicuo m.p. núm. 5 de palisandro	21 de abril de 1879	A. Bardel & C.	México	1300	1879-1883
6	71008	1879	Piano oblicuo g.p. núm. 4 de palisandro	21 de abril de 1879	A. Bardel & C.	México	1625	1879-1883
7	71049	1879	Piano oblicuo p.p. núm. 6 de palisandro	21 de agosto de 1879	A. Bardel & C.	México	1105	1879-1883
8	71057	1879	Piano oblicuo p.p. núm. 6 de palisandro	21 de agosto de 1879	A. Bardel & C.	México	1105	1879-1883
9	71170	1879	Pianino g.m. núm. 8 de palisandro	21 de agosto de 1879	A. Bardel & C.	México	910	1879-1883
10	71310	1879	Pianino g.m. núm. 8 de palisandro	21 de agosto de 1879	A. Bardel & C.	México	910	1879-1883

Tabla 3.5. Pianos comprados por F. SAVOINET a la fábrica de pianos Pleyel (1863-1869)								
	Núm. de serie	Año	Tipo de piano	Fecha de salida/venta	Comprador	Lugar	Costo (Francos)	Libro
1	35019	1863	Pianino de 3 barras núm. 8. de palisandro	8 de octubre de 1863	F. Savoinet	México	975	1862-1868
2	35100	1863	Pianino de 3 barras núm. 8. de palisandro	10 de septiembre de 1863	F. Savoinet	México	975	1862-1868
3	35237	1863	Piano de cola ( <i>grand piano</i> ) núm. 1, de palisandro y <i>filets</i>	8 de octubre de 1863	F. Savoinet	México	2600	1862-1868
4	36290	1864	Piano oblicuo núm. 6 de palisandro	8 de septiembre 1864	F. Savoinet	México	1040	1862-1868
5	36426	1864	Piano oblicuo núm. 6 de palisandro	8 de septiembre 1864	F. Savoinet	México	1040	1862-1868
6	36474	1864	Piano oblicuo núm. 6 de palisandro	8 de septiembre 1864	F. Savoinet	México	1040	1862-1868
7	37613	1865	Piano oblicuo ( <i>grand piano</i> ) núm. 4 palisandro	2 de octubre de 1865	F. Savoinet	México	1495	1862-1868
8	38420	1865	Piano oblicuo núm. 6 de palisandro	2 de octubre de 1865	F. Savoinet	México	1040	1862-1868
9	38514	1865	Piano oblicuo núm. 6 de palisandro	2 de octubre de 1865	F. Savoinet	México	1040	1862-1868
10	39064	1866	Pianino de 3 barras de palisandro	7 de noviembre de 1865	F. Savoinet	México	975	1862-1868
11	39670	1866	Piano oblicuo núm. 6 de palisandro	16 de abril de 1866	F. Savoinet	México	1040	1862-1868
12	39687	1866	Piano oblicuo núm. 6 de palisandro	16 de abril de 1866	F. Savoinet	México	1040	1862-1868
13	36694	1866	Piano oblicuo núm. 6 de palisandro	16 de abril de 1866	F. Savoinet	México	1040	1862-1868
14	40088	1866	Pianino de 3 barras de palisandro	16 de abril de 1866	F. Savoinet	México	975	1862-1868
15	40091	1866	Pianino de 3 barras de palisandro	16 de agosto de 1866	F. Savoinet	México	975	1862-1868

16	46106	1869	Piano oblicuo núm. 6 de palisandro	8 de marzo de 1869	F. Savoinet	México	1040	1868-1874
----	-------	------	--	-----------------------	-------------	--------	------	-----------

**Tabla 3.6. Pianos comprados por CARLOS GODARD a la fábrica de pianos Pleyel (1880-1883)**

	No. de serie	Año	Tipo de piano	Fecha de salida/venta	Comprador	Lugar	Costo (Francos)	Libro
1	74214	1880	Piano oblicuo g.p. núm. 4 de palisandro	11 de septiembre de 1880	C. Godard	México	1495	1879-1883
2	74243	1880	Piano oblicuo m.p. núm. 5 de palisandro	4 de octubre de 1880	C. Godard	México	1300	1879-1883
3	74712	1880	Pianino g.m. núm. 8 de Acajou	11 de diciembre de 1880	C. Godard	México	910	1879-1883
4	75066	1880	Pianino g.m. núm. 8 de palisandro	11 de diciembre de 1880	C. Godard	México	910	1879-1883
5	80262	1495	Piano oblicuo g.p. núm. 4 de palisandro	12 de octubre de 1882	C. Godard	México	1495	1879-1883
6	80459	1882	Pianino g.m. núm. 8 de palisandro	9 de noviembre de 1882	C. Godard	México	975	1879-1883
7	80865	1883	Piano oblicuo g.p. núm. 4 de palisandro	28 de abril de 1883	C. Godard	México	1625	1879-1883

**Tabla 3.7. Pianos comprados por DOORMAN & CÍA a la fábrica de pianos Pleyel (1864-1866)**

	No. de serie	Año	Tipo de piano	Fecha de salida/venta	Comprador	Lugar	Costo (Fran.)	Libro
1	36145	1864	Piano oblicuo núm. 6 de palisandro	26 de julio de 1864	Doorman & Cía.	Veracruz	1040	1862-1868
2	36147	1864	Piano oblicuo núm. 6 de palisandro	26 de julio de 1864	Doorman & Cía.	Veracruz	1040	1862-1868
3	36197	1864	Piano oblicuo núm. 6 de palisandro	26 de julio de 1864	Doorman & Cía.	Veracruz	1040	1862-1868

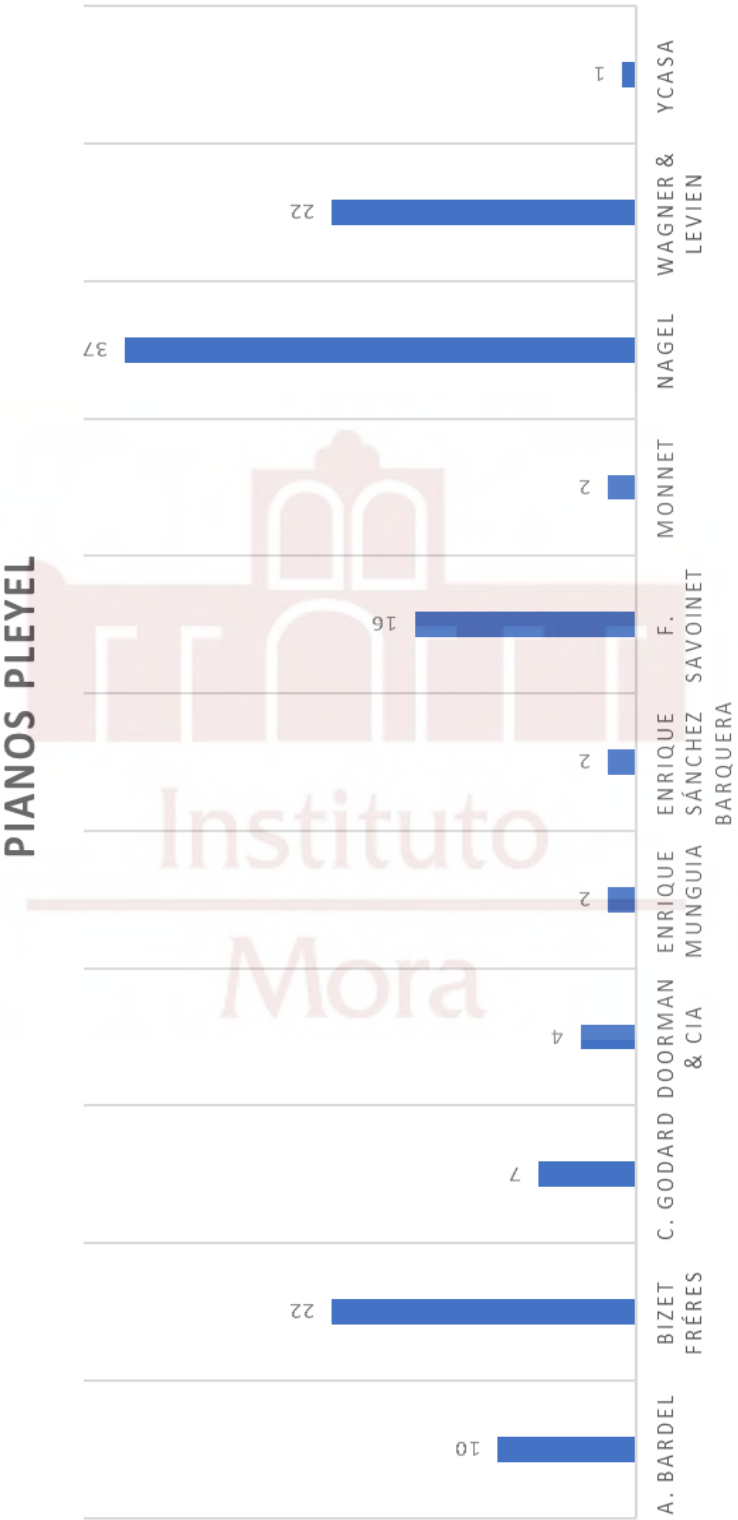
4	39823	1866	Piano oblicuo núm. 6 de palisandro	16 de marzo de 1866	Doorman & Cía.	Veracruz	1040	1862-1868
---	-------	------	--	------------------------	-------------------	----------	------	-----------

**Tabla 3.8 Pianos comprados por ENRIQUE SÁNCHEZ BARQUERA a la Casa Pleyel (1884)**

	<b>Núm. de serie</b>	<b>Año</b>	<b>Tipo de piano</b>	<b>Fecha de salida/venta</b>	<b>Comprador</b>	<b>Lugar</b>	<b>Costo (Francos)</b>	<b>Libro</b>
1	83871	1884	Piano oblicuo m.p. núm. 4 de palisandro	14 de junio de 1884	Enrique Sánchez Barquera	México	1625	1879-1883
2	83871	1884	Piano oblicuo m.p. núm. 4 de palisandro	14 de junio de 1884	Enrique Sánchez Barquera	México	1625	1883-1888



**GRÁFICA 1. BALANCE DE LOS PIANOS PLEYEL QUE SE IMPORTARON A MÉXICO Y SUS PRINCIPALES COMPRADORES (1863-1901)**



**ANEXO 4. OBJETOS IMPORTADOS POR H. NAGEL SUCESORES EN EL PERIODO  
DE 1871 A 1880**

<b>Año</b>	<b>Mes</b>	<b>Instrumentos musicales</b>	<b>Otros productos</b>	<b>Fuente</b>
1871	Mayo		1 caja música impresa	El Correo del Comercio
	Julio	4 pianos verticales	8 taburetes	El Correo del Comercio
		1 caja piano de cola, 19 cajas de pianos verticales	26 taburetes	El Correo del Comercio
	Noviembre	3 cajas pianos verticales con sus accesorios	1 caja bustos de yeso	El Correo del Comercio
			1 caja encordaduras para instrumentos de música, 3 cajas música impresa á la rústica y empastada	El Correo del Comercio
		2 cajas instrumentos de música		El Correo del Comercio
	Diciembre		1 caja encordaduras para instrumentos, música impresa á la rústica, muestras de lúpulo.	El Correo del Comercio
		5 cajas con cinco pianos verticales		El Correo del Comercio
		6 cajas pianos verticales		El Correo del Comercio
1872	Agosto		1 bulto documentos impresos, 1 idem música impresa, y cuerdas para instrumentos	El Correo del Comercio
			2 cajas de música impresa á la rústica, 1 caja de libros impresos y encordaduras para instrumentos	El Correo del Comercio
	Noviembre	2 cajas instrumentos de música	1 caja música impresa a la rústica y libros impresos.	El Correo del Comercio
	Diciembre	2 cajas de instrumentos de música	1 caja cuerdas para instrumentos, libros impresos con pasta, 2 cajas de música impresa á la rústica, 2 cajas de tiras bordadas	El Correo del Comercio
1873	Julio	11 bultos órganos, instrumentos de música	Música impresa y cuerdas para instrumentos.	El Correo del Comercio
	Agosto	1 bulto piano de cola		El Correo del Comercio

	Diciembre	Instrumentos de música	2 bultos música impresa	El Correo del Comercio
		3 bultos órganos	Libros impresos	El Correo del Comercio
1874	Enero		8 bultos lúpulo	El Correo del Comercio
	Febrero	4 bultos pianos		El Correo del Comercio
	Marzo	51 bultos pianos	Alambre de cobre y barniz	El Correo del Comercio
	Abril	1 bulto instrumentos	Música impresa y obras cartón	El Correo del Comercio
	Mayo	8 bultos pianos verticales	Cola y papel rayado	El Correo del Comercio
	Agosto		34 bultos de vino tinto, música impresa, cuerdas para instrumentos y carton	El Correo del Comercio
1875	Marzo	5 bultos pianos		El Correo del Comercio
		2 bultos instrumentos	Música impresa	
	Abril	6 bultos órganos		La Colonia Española
	Diciembre		1 bulto de música impresa	La Colonia Española
1876	Enero	4 bultos instrumentos de música		La Colonia Española
	Junio	9 bultos instrumentos de música	Música impresa	La Colonia Española
	Agosto		2 bultos de alambre de acero y música impresa	La Colonia Española
			3 bultos de papel rayado para música y música impresa	La Colonia Española
1878	Enero	1 caja instrumentos	Música impresa	La Colonia Española
	Febrero	1 bulto instrumentos de música		La Colonia Española
	Junio	4 cajas instrumentos de música	Tejuelos de vidrio para piano, libros de música y retratos fotográficos de poetas y artistas.	La Colonia Española
1880	Junio	Instrumentos de música	5 bultos papel de música impresa	El Siglo Diez y Nueve

**ANEXO 5. INSTRUMENTOS MUSICALES Y ACCESORIOS IMPORTADOS POR H. NAGEL  
SUCESORES (1850-1901)**

Repertorio	Tipo de instrumentos/accesorios	Fabricante	Procedencia
H. Nagel Sucesores	Pianos	Érard	Francia
		Pleyel	Francia
		Collard & Collard	Inglaterra
		M.J. Rachals y Comp.	Alemania
		Hüne y Hübert	Alemania
		Julius Blüthner	Alemania
		Behr Bros.	Estados Unidos
		Knabe	Estados Unidos
		Mason & Hamlin	Estados Unidos
		Steck	
		Schwechter	
	Órganos	Crown	Estados Unidos
		Alexander Pere et fils	Francia
	Instrumentos de latón	Gautrot ainé, marquet y Excelsior	Francia
	Violines	No especifica	
	Violas	No especifica	
	Violoncelos	No especifica	
	Contrabajos	No especifica	
	Flautas	No especifica	
	Clarinetes	No especifica	
	Oboes	No especifica	
Flautas	No especifica		
Bandurrias	No especifica		
Guitarras	No especifica		
Mandolinas	No especifica		
Panderetas	No especifica		



Castañuelas	No especifica	
Cítaras	No especifica	
Acordeones	No especifica	
Instrumentos "a manivel" (¿organillos?)	No especifica	
Cuerdas italianas	No especifica	



**ANEXO 6. INSTRUMENTOS MUSICALES IMPORTADOS POR 'A. WAGNER Y LEVIEN' A  
MÉXICO (1851-1910)**

<b>Instrumentos</b>	<b>Fábricas</b>	<b>Procedencia</b>
Pianos	Steinway & Sons	Alemania-Estados Unidos
	Erard	Francia
	Pleyel	Francia
	Eleké	Francia
	C. Bechstein	Alemania
	Blüthner	Alemania
	J.L. Duysen	Alemania
	Carus	Alemania
	Shiedmayer	Alemania
	Collard & Collard	Inglaterra
	Wancker y Temmler	Alemania
	J.J. Wagner	Alemania
	Sprecher y Butte	Suiza
	Ronish	Alemania
	Rosenkranz	Alemania
	Forster	Alemania
	Kaps	Alemania
	Rachals	Alemania
	Irmiler	Alemania
	E.F. Walcker y Cía.	Alemania
Mason & Hamlin	Estados Unidos	
James & Holstrom	Estados Unidos	
Brambach	Estados Unidos	
Órganos	Aeolian	Estados Unidos
	Shiedmayer	Alemania
Orquestriones	M. Welte e hijo	Alemania y Estados Unidos
Sarrusofones	Gautrot	Francia

Saxofones	Gautrot	Francia
Saxofones reformados	Gautrot	Francia
Helicones	Gautrot	Francia
Saxhorns	Gautrot	Francia
Cornetines de pistones	Gautrot	Francia
Trompas (corno francés)	Gautrot	Francia
Trombones	Gautrot	Francia
Trompas de armonía	Gautrot	Francia
Trompetas de caballería	Gautrot	Francia
Clarínes de infantería	Gautrot	Francia
Ofliceidos	Gautrot	Francia
Clarinetes	Brauer, Gautrot, Martin Frères, Thibouville-Lamy	Francia
Requintos	Brauer, Gautrot, Martin Frères, Thibouville-Lamy	Francia
Flautas	Brauer, Gautrot, Martin Frères, Thibouville-Lamy	Francia
Flautines	Brauer, Gautrot, Martin Frères, Thibouville-Lamy	Francia
Flageolets	Brauer, Gautrot, Martin Frères, Thibouville-Lamy	Francia
Oboes	Brauer, Gautrot, Martin Frères, Thibouville-Lamy	Francia
Cornos Ingleses	Brauer, Gautrot, Martin Frères, Thibouville-Lamy	Francia
Fagotes	Brauer, Gautrot, Martin Frères, Thibouville-Lamy	Francia
Violines 4/4 (distintas calidades)	No especifica	
Violines 3/4 (distintas calidades)	No especifica	
Violines 1/2 (distintas calidades)	No especifica	
Violines 1/4 (distintas calidades)	No especifica	

Violas (distintas calidades)	No especifica	
Violoncellos regulares y con máquina	No especifica	
Contrabajos de 3 y 4 cuerdas	No especifica	
Cítaras	No especifica	
Armónicos de campanas de una y dos octavas	No especifica	
Carrillones de una y dos octavas	No especifica	
Castañuelas	No especifica	
Panderos	No especifica	
Platillos	Gautrot Marquet	Francia
Platillos turcos	No especifica	
Redoblantes	No especifica	
Taboras	No especifica	
Tarolas	No especifica	
Timbales	No especifica	
Triángulos	No especifica	
Cuerdas	No especifica	
Metrónomos	No especifica	

Instituto  
Mora

**ANEXO 7. OBJETOS IMPORTADOS POR A. WAGNER Y LEVIEN EN EL PERIODO DE 1871 A 1876**

<b>Año</b>	<b>Mes</b>	<b>Instrumentos</b>	<b>Otros productos</b>	<b>Fuente</b>
1871	Abril	4 cajas de pianos verticales		El Correo del Comercio
		4 bultos de pianos verticales		El Correo del Comercio
	Mayo	4 cajas con dos pianos de cola		El Correo del Comercio
		4 cajas de pianos verticales	8 sillas y 2 cajas de barniz	El Correo del Comercio
		3 cajas de pianos verticales		El Correo del Comercio
	Junio	1 caja con un piano de cola	4 sillas	El Correo del Comercio
	Julio	5 pianos verticales	10 banquillos	El Correo del Comercio
	Agosto	7 cajas de pianos verticales	10 banquillos	El Correo del Comercio
		8 cajas de pianos verticales	14 banquillos	El Correo del Comercio
		3 cajas de pianos verticales	4 sillas	El Correo del Comercio
	Octubre	18 cajas de pianos	14 banquillos	El Correo del Comercio
		4 cajas de pianos		El Correo del Comercio
	Noviembre	3 cajas de pianos verticales		El Correo del Comercio
		3 cajas de pianos de cola		El Correo del Comercio
	Diciembre	3 cajas de pianos	5 sillas	El Correo del Comercio
	8 cajas con 8 pianos verticales	4 sillas	El Correo del Comercio	
1872	Enero	2 cajas pianos		El Correo del Comercio
		7 bultos pianos verticales	2 sillas	El Correo del Comercio
	Mayo	10 cajas pianos verticales		El Correo del Comercio
		8 cajas pianos		El Correo del Comercio
		7 cajas pianos verticales y de cola		El Correo del Comercio
		7 cajas pianos verticales y de cola		El Correo del Comercio
	Junio	5 cajas pianos	6 sillas	El Correo del Comercio
		4 cajas pianos	3 banquillos	El Correo del Comercio
	Julio	8 bultos pianos verticales		El Correo del Comercio
4 cajas pianos verticales			El Correo del Comercio	

	Agosto		1 caja 64 ½ kilogramos, música impresa	El Correo del Comercio
		2 cajas conteniendo un piano		El Correo del Comercio
	Septiembre	1 caja con un piano		El Correo del Comercio
	Octubre	6 cajas pianos		El Correo del Comercio
	Noviembre	2 cajas pianos		El Correo del Comercio
		3 cajas pianos		El Correo del Comercio
	Diciembre	4 cajas pianos		El Correo del Comercio
1873	Febrero	4 bultos pianos		El Correo del Comercio
	Mayo	10 cajas pianos		El Correo del Comercio
	Junio	6 cajas pianos		El Correo del Comercio
	Julio	5 cajas pianos		El Correo del Comercio
	Agosto	2 bultos pianos		El Correo del Comercio
		3 bultos pianos		El Correo del Comercio
		4 bultos pianos		El Correo del Comercio
	Octubre	6 bultos pianos		El Correo del Comercio
Pianos		14 bultos de muebles	El Correo del Comercio	
6 bultos pianos			El Correo del Comercio	
1874	Julio		2 bultos muebles del Norte	El Correo del Comercio
		10 bultos pianos	2 bultos sombreros de paja	El Correo del Comercio
	Agosto		3 bultos de albornotes de laton, herramientas, alambre de acero para cuerdas y música impresa	El Correo del Comercio
	Septiembre	8 bultos pianos	Muebles	El Siglo Diez y Nueve
1875	Enero	6 bultos pianos		El Correo del Comercio
		Pianos	7 bultos música impresa	El Correo del Comercio
	Febrero	5 bultos pianos		El Correo del Comercio
	Marzo	8 bultos pianos.		El Correo del Comercio
	Julio	2 bultos pianos		El Correo del Comercio
	Agosto	Pianos	13 bultos de abarotes de latón	El Correo del Comercio
			3 bultos de muebles	El Correo del Comercio
Noviembre	3 bultos pianos		El Correo del Comercio	

1876	Enero	2 bultos pianos		El Correo del Comercio	
	Febrero	2 bultos pianos		El Correo del Comercio	
	Junio	Pianos	14 bultos de música impresa, albornates y cristalería		El Correo del Comercio
		4 bultos pianos			El Correo del Comercio
	Julio	5 bultos pianos	Música impresa		El Correo del Comercio
		10 bultos pianos			El Correo del Comercio



**ANEXO 8. TABLA COMPARATIVA DEL CONTENIDO DE LOS CATÁLOGOS DE LA FÁBRICA  
GAUTROT AINÉ ET CIE. Y DEL REPERTORIO A. WAGNER Y LEVIEN**

Contenido del catálogo		Fábrica Gautrot ainé et Cie.	Repertorio A. Wagner y Levien
Introducción sobre el establecimiento		*	*
Ilustraciones del establecimiento		*	*
Presentación sobre el tipo de catálogo y el público al que estaba dirigido		*	*
División del contenido por familias instrumentales		*	*
Instrumentos de viento de latón	Sarrusáfonos	*	*
	Saxofones	*	*
	Duplex peliti	*	---
	Instrumentos con sistema equitónico.	*	*
	Helicones de pistones	*	*
	Helicones con cilindros de rotación	*	---
	Saxhorns con cilindros de rotación	*	---
	Saxhorns	---	*
	Instrumentos diversos con cilindros de rotación	*	---
	Clavicores	*	---
	Cornetas	*	*
	Cornos naturales	*	*
	Cornos con pistones	*	*
	Trombones	*	*
	Trompetas naturales	*	*
	Trompetas con pistones	*	*
	Oficleidos	*	*
	Instrumentos diversos (bombardones, buccinas, trompas naturales, cornetas, y cornos de distintos estilos)	*	---
	Bugles	*	*
	Eufonios y bombardones	---	*
	Metalófonos	*	---
	Carrillones con cuchillas de acero	*	*
	Campanas chinas	*	---
	<i>Harmonicor Jaulin</i>	*	---
	Címbalos	*	*
	Triángulos	*	*
	Castañuelas de metal	*	---
	Castañuelas de madera	---	*
	Accesorios para atriles	*	*
	Tudeles	*	*
	Boquillas	*	*
	Resortes, botones y tornillos de latón	*	*
	Zapatillas	*	*
Estuches para instrumentos de viento de metal	*	*	
Flauta de llaves Tulou	*	---	
Pícolos	*	*	
Flauta Boehm	*	*	



Instrumentos de viento de madera	Fagotes	*	*
	Cornos ingleses	*	*
	Oboes	*	*
	Flautas traversas	*	*
	Flageolets	*	*
	Clarinetes	*	*
	Musettes	*	---
	Boquillas y lengüetas	*	*
	Estuches	*	*
Instrumentos de cuerda	Violines alemanes para niños y para profesionales	*	*
	Guitarras alemanas para niños y para profesionales	*	---
	Violines	*	*
	Violas	---	*
	Violoncellos	*	*
	Contrabajos	*	*
	Cítaras	---	*
	Guitarras	*	---
	Mandolinas	*	---
	Violas de rueda	*	---
	Arcos	*	*
	Estuches	*	*
	Cuerdas de Hungría, Nápoles y Venecia	*	---
	Cuerdas de Francia	*	---
	Cuerdas para instrumentos de cuerda frotada	*	*
	Cuerdas para guitarra	*	*
	Cuerdas para arpa	*	*
	Cajas, botones, capodastros, puentes, clavijas	*	*
	Accesorios para arcos	*	*
	Cabezales para instrumentos de cuerda frotada	*	*
Clavijeros para guitarra con mecánica de metal	*	*	
Diapasones	*	*	
Otros	Órganos	*	---
	Panderos		*
	Timbales para orquesta	*	*
	Tambores de caja	*	*
	Accesorios para tambores y timbales	*	*
	Papel de música de distintos tamaños	*	*
Catálogo de música impresa para orquesta, banda y fanfar (grande, mediana y pequeña)		*	*
Método de instrumentación		---	*
Métodos de instrumentación de diversos autores para cada instrumento		*	---
Diagrama de extensión de instrumentos de aliento		---	*
Explicación técnica y sonora de cada instrumento		*	*
Explicación de los conjuntos instrumentales que podían formarse con los instrumentos en venta		---	*

(\*) Aparecen en el catálogo

(-) No aparecen en el catálogo

**ANEXO 9. NOMBRES QUE USÓ EL REPERTORIO DE MÚSICA OTTO Y ARZOZ USÓ PARA ANUNCIARSE EN LA PRENSA (1867-1907)**

<b>Año</b>	<b>Anuncio</b>	<b>Fuente</b>
<b>1897</b>	Venta de repertorio de música, instrumentos de todas clases y fabricación de pianos, órganos y armónicos.	El Correo Español
<b>1897</b>	Fábrica de instrumentos y repertorio de música	
<b>1898</b>	Extensive Piano Factory. Large Assortment of Music	The Two Republics
<b>1899</b>	Repertorio de música	Guía General de la República Mexicana
<b>1900</b>	Gran almacén de pianos. Repertorio de música, pianos, órganos, armónicos. Instrumento de música de todas clases.	El País / ...
<b>1902</b>	Gran almacén de pianos. Repertorio de Música, pianos, órganos y armónicos. Instrumentos de música de todas clases. Especialidad en música religiosa.	La Voz de México
<b>1904</b>	Gran método de órgano del maestro Gustavo Merkel. Pío Papa X, Motu proprio acerca de la Música Sagrada. Nuevos Armónicos Kimball. Catálogo de Música Sagrada según el Motu proprio. Afinaciones, Reconstrucciones, Ampliaciones de Órganos de tubos.	El Correo Español
<b>1905</b>	Fábrica de órganos tubulares únicos representantes de los famosos pianos Blüthner, Otto y Spaethe, y de los armónicos Kimball y Seybold	
<b>1906</b>	Repertorio de música sagrada	El Tiempo Ilustrado
<b>1907</b>	Repertorio de Música Sagrada. Armónicos. Órganos alemanes de sistema tubular, pneumático. Instrumentos para Orquesta y Banda, de la acreditada marca "El Gallo" Pianos de estudio y de concierto, alemanes á precios sin competencia. Pianolas, Fonolas y Armónicos Portátiles	

**ANEXO 10. TIPOS Y FABRICANTES DE INSTRUMENTOS DE LOS REPERTORIOS Y ALMACENES MÁS RENOMBRADOS DE LA CIUDAD DE MÉXICO**

<b>Repertorio /Negocio</b>	<b>Tipo de instrumentos musicales</b>	<b>Fabricantes</b>	<b>Origen de los fabricantes</b>
Repertorio del Ángel	Pianos	Weber	Estados Unidos
Amedé Michel	Pianos	Erard	Francia
H.Nagel Sucesores	Pianos	Erard	Francia
		Pleyel	Francia
		Collard & Collard	Inglaterra
		M.J. Rachals y Comp.	Alemania
		Hüne y Hübert	Alemania
		Julio Blüthner	Alemania
		Behr Bros.	Estados Unidos
		Knabe	Estados Unidos
		Mason & Hamlin	Estados Unidos
		Steck	
	Schwechter		
	Órganos	Crown	Estados Unidos
		Alexander Pere et fils	Francia
	Instrumentos de latón	Gautrot ainé, Marquet y Excelsior	Francia
	Violines	No especifica	
	Violas	No especifica	
	Violoncelos	No especifica	
	Contrabajos	No especifica	
	Flautas	No especifica	
	Clarinetes	No especifica	
	Oboes	No especifica	
	Flautas	No especifica	
	Bandurrias	No especifica	
Guitarras	No especifica		
Mandolinas	No especifica		
Panderetas	No especifica		
Castañuelas	No especifica		

	Cítaras	No especifica	
	Acordeones	No especifica	
	Instrumentos a manivel (¿organillos?)	No especifica	
	Cuerdas italianas	No especifica	
A. Wagner y Levien	Pianos	Steinway & Sons	Estados Unidos
		Erard	Francia
		Pleyel	Francia
		Eleké	Francia
		C. Bechstein	Alemania
		Blüthner	Alemania
		J.L. Duysen	Alemania
		Carus	Alemania
		Shiedmayer	Alemania
		Collard & Collard	Inglaterra
		Wancker y Temmler	Alemania
		J.J. Wagner	Alemania
		Sprecher y Butte	Suiza
		Ronish	Alemania
		Rosenkranz	Alemania
		Forster	Alemania
		Kaps	Alemania
		Rachals	Alemania
		Irmeler	Alemania
	E.F. Walcker y Cía.	Alemania	
	Mason & Hamlin	Estados Unidos	
	James & Holstrom	Estados Unidos	
	Brambach	Estados Unidos	
	Órganos	Aeolian	Estados Unidos
		Shiedmayer	Alemania
Orquestriones	M. Welte e hijo	Alemania y Estados Unidos	
Sarrusofones	Gautrot	Francia	
Saxofones	Gautrot	Francia	
Saxofones reformados	Gautrot	Francia	

Helicones	Gautrot	Francia
Saxhorns	Gautrot	Francia
Cornetines de pistones	Gautrot	Francia
Trompas (corno francés)	Gautrot	Francia
Trombones	Gautrot	Francia
Trompas de armonía	Gautrot	Francia
Trompetas de caballería	Gautrot	Francia
Clarín de infantería	Gautrot	Francia
Ofliceido	Gautrot	Francia
Clarinetes	Brauer, Gautrot, Martin Frères, Thibouville-Lamy	Francia
Requintos	Brauer, Gautrot, Martin Frères, Thibouville-Lamy	Francia
Flautas	Brauer, Gautrot, Martin Frères, Thibouville-Lamy	Francia
Flautines	Brauer, Gautrot, Martin Frères, Thibouville-Lamy	Francia
Flageolets	Brauer, Gautrot, Martin Frères, Thibouville-Lamy	Francia
Oboes	Brauer, Gautrot, Martin Frères, Thibouville-Lamy	Francia
Cornos Ingleses	Brauer, Gautrot, Martin Frères, Thibouville-Lamy	Francia
Fagotes	Brauer, Gautrot, Martin Frères, Thibouville-Lamy	Francia
Violines 4/4 (distintas calidades)	No especifica	
Violines 3/4 (distintas calidades)	No especifica	
Violines 1/2 (distintas calidades)	No especifica	
Violines 1/4 (distintas calidades)	No especifica	
Violas (distintas calidades)	No especifica	
Violoncelos regulares y con máquina	No especifica	
Contrabajos de 3 y 4 cuerdas	No especifica	
Cítaras	No especifica	
Armónicos de campanas de una y dos octavas	No especifica	
Carrillones de una y dos octavas	No especifica	
Castañuelas	No especifica	
Panderos	No especifica	
Platillos	Gautrot Marquet	Francia

	Platillos turcos	No especifica	
	Redoblantes	No especifica	
	Tamboras	No especifica	
	Tarolas	No especifica	
	Timbales	No especifica	
	Triángulos	No especifica	
	Cuerdas	No especifica	
	Metrónomos	No especifica	
Otto y Arzoz	Instrumentos para música militar	F. Besson	Francia
	Pianos	Julius Feurich	Alemania
		Carl Mand	Alemania
		Siewert	Alemania
		Carlo Otto	Alemania
		Geissler	Alemania
		Apollo	Alemania
		Julius Bluchthner	Alemania
		Aechdam	Estados Unidos
		Bening	Estados Unidos
	Armónicos	Kimball	Estados Unidos
		Necdham	Estados Unidos
	Instrumentos de madera	"Casa matriz" W. H. Otto	Alemania (Marknenkirchen)
	Instrumentos de cuerda	"Casa matriz" W. H. Otto	Alemania (Marknenkirchen)
	Mandolinas	"Casa matriz" W. H. Otto	Alemania (Marknenkirchen)
Guitarras	No especifica		
Bandurrias españolas	No especifica		
Geo. A. Prince & Co.	Órganos	Geo. A. Prince & Co.	Estados Unidos
	Melodiones	Geo. A. Prince & Co.	Estados Unidos
Enrique Heuer	Pianos	Sterling	Estados Unidos
		J. Estey & Co.	Estados Unidos
		Crown	Estados Unidos
		Wilcox & White Symphony	Estados Unidos
		Knabe	Estados Unidos

		Kranich & Bach	Estados Unidos
		Ópera	Estados Unidos
		New England	Estados Unidos
		Handman	Estados Unidos
		Ludwig	Estados Unidos
		Blasius	Estados Unidos
		T.H. Mann & Co.	Alemania
	Órganos	Sterling	Estados Unidos
		J. Estey & Co.	Estados Unidos
		Crown	Estados Unidos
		Wilcox & White Symphony	Estados Unidos
		Knabe	Estados Unidos
		Kranich & Bach	Estados Unidos
		Symphony	Estados Unidos
		Vocalion	Estados Unidos
	Instrumentos automáticos	Symphony	Estados Unidos
		Vocalion	Estados Unidos

Instituto  
Mora

**ANEXO 11. COMERCIANTES DE INSTRUMENTOS MUSICALES EN LA CIUDAD DE MÉXICO  
DE 1893 A 1910**

<b>Periodo</b>	<b>Establecimiento o comerciante</b>	<b>Dirección</b>	<b>Fuente</b>	<b>Productos en venta</b>
1893 y 1894	Barguera	Calle Canoa	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	No especifica
	Bizet, Hermanos	Calle del Ángel, 7	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	No especifica
	Fuenlabrada, Juan	Sin dirección	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	No especifica
	Godard	Puente del Palacio, 12	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	No especifica
	Mondes de Ora	Sin dirección	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	No especifica
	Nagel, Sucesores	Calle de la Palma, 5	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	No especifica
	Philippe et Cie.	Moa, a. [sic]	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	No especifica
	Romero	P. Lecuna, 14	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	No especifica
	Salin	Calle Espíritu Santo	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	No especifica
	Sittner, Emilio	Calle Seminario	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	No especifica
	Wagner y Levien	Calle de Zuleta, 14	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	No especifica
	Wissmann, Carlos.	Sin dirección	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	No especifica
1895 a 1909	Acevedo, P.	Beata, 2	<i>Commercial Directory of the American Republics</i>	No especifica
	Bacmeister J.	Apartado, 338	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	Pianos
	Botte, Carl	Avenida Juárez, 2	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	Música y arpas
	Bravo, Juan C.	2a San Ramón, 9	<i>Commercial Directory of the American Republics</i>	No especifica
	Diener, Herm. Pri.	Calle de Plateros, 14	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	Cajas de música
	Espinosa, Eucario	Sin dirección	<i>Commercial Directory of the American Republics</i>	No especifica
	Espinoza, José Inés	2a San Ramón, 1 y 2	<i>Commercial Directory of the American Republics;</i> <i>Annuaire des artistes</i> [...]	Instrumentos
	Fernandez, Mariano	4a del Reloj, 9	<i>Commercial Directory of the American Republics;</i>	Instrumentos



1895 a 1909			<i>Annuaire des artistes [...]</i>	
	Gutheil et Cie, Aug.	Sin dirección	<i>Annuaire des artistes [...]</i>	Instrumentos
	Hernandez, Tomás	5a del Reloj, 7	<i>Commercial Directory of the American Republics; Annuaire des artistes [...]</i>	Aparece a partir de 1896
	Heuer y Cie,	1a de San Francisco, 5	<i>Commercial Directory of the American Republics; Annuaire des artistes [...]</i>	Instrumentos de música, pianos y órganos. Aparece a partir de 1903.
	Hidalgo, Jesús	Águila, 12	<i>Commercial Directory of the American Republics</i>	No especifica
	Hidalgo, Manuel	1a de San Ramón, 12	<i>Commercial Directory of the American Republics; Annuaire des artistes [...]</i>	Instrumentos
	Marin, Teodoro T.	Calle Sta. Isabel 9 ½,	<i>Annuaire des artistes [...]</i>	Pianos y órganos
	Nagel Sucesores, H.	Calle de la Palma, 5	<i>Commercial Directory of the American Republics; Annuaire des artistes [...]</i>	Pianos y órganos
	Oñate, Jesus	Segunda de San Ramon, 9.	<i>Annuaire des artistes [...]</i>	No especifica
	Otto y Arzoz	Vergara 12	<i>Annuaire des artistes [...]</i>	Instrumentos de música, pianos y órganos. Aparece a partir de 1903.
	Philipp y Cia, Max A.	Esquina Empedradillo y Avenida Cinco de Mayo	<i>Annuaire des artistes [...]</i>	Pianos
	Rosales, A.	Puerto Nuevo, 1	<i>Commercial Directory of the American Republics</i>	No especifica
	Salin, Rafael	Calle Espirito Santo,	<i>Annuaire des artistes [...]</i>	Pianos
	Sánchez Barquera, Jesús	151, Avenida Oriente, 1	<i>Annuaire des artistes [...]</i>	Pianos e instrumentos
	Sarmiento, Fernando	Cerrada Sn. Miguel, 9	<i>Annuaire des artistes [...]</i>	Afinador y reparador
	Sittner, Emilio	Calle Seminario, 6.	<i>Annuaire des artistes [...]</i>	No especifica
	Solano, Rómulo	Venero, 12 ½	<i>Commercial Directory of the American Republics;</i>	Pianos e instrumentos

			<i>Annuaire des artistes</i> [...]	
	Sommer E.	2a de Plateros 12	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	<i>Instruments à mouvements.</i> [Instrumentos mecánicos o de manivela]
	Suarez, José D.,	49, Avenida Poniente, 1	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	Fabricante de órganos
	Uriquiola, Leandro	Joya, 7	<i>Commercial Directory of the American Republics; Annuaire des artistes</i> [...]	Afinador
	Wagner y Levien, A.	Zuleta, 14	<i>Commercial Directory of the American Republics</i>	No especifica
1910	Bustamante y Carrasco	Portillo, San. Diego, 15	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	No especifica
	Diaz, Maximino, José	El Real, 9	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	No especifica
	Espinosa	Santa Clara, 18	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	Instrumentos
	Fernández, Mariano	Cuarta del Reloj, 9	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	Instrumentos
	Gutheil et Cie, Aug.	Sin dirección	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	Instrumentos
	Hernández, Tomás	5ª Calle del Reloj, 7	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	Instrumentos
	Heuer y Cie.	27 [sic]	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	Instrumentos de música, pianos y órganos
	Julorud, Waldemar	Calle Tacuba, 7	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	No especifica
	Magro, M.	Calle del Sepulcro de San Domingo, 6.	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	No especifica
	Marin, Teodoro T.	Calle Sta. Isabel 9 ½	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	Pianos y órganos
	Otto y Arzoz	Vergara 12	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	Instrumentos de música, pianos y órganos
	Rosales, A.	Puertanueva, 1.	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	No especifica
	Schmill. J. V.	Puente de San Francisco, 12.	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	No especifica
	Solano, Romulo	Venero, 12 ½,	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	Pianos e instrumentos
	Sommer E.	Segunda Calle de Plateros 12	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	<i>Instruments à mouvements.</i> [Instrumentos mecánicos o de manivela]
	Suarez, José D.	49, Avenida Poniente, 1	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	Fabricante de órganos

	Uriquiola, Leandro	Joya, 7	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	Afinador
	Valle y Hermano Felipe	11, Av. de Tezontle, 6.	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	No especifica
	Wagner y Levien, A.	2d., de San Francisco, 11	<i>Annuaire des artistes</i> [...]	Música, pianos e instrumentos



**ANEXO 12. ESTABLECIMIENTOS VINCULADOS CON EL COMERCIO Y LA PRÁCTICA MUSICAL REPORTADOS EN LOS DIRECTORIOS Y GUÍAS COMERCIALES NACIONALES (1866-1899)**

**AGUASCALIENTES**

CIUDAD	NEGOCIO	RESPONSABLE/ COMPAÑÍA	DIRECCIÓN	DOCUMENTO	AÑO	PÁG
Aguascalientes	Afinadores de pianos	Cipriano Ávila	Primera Merced	Anuario Mexicano	1886	314
		Ángel García	Segunda Socorro	Anuario Mexicano	1886	314
		Rafael García	Segunda Socorro	Anuario Mexicano	1886	314
	Profesores de pianos	Cipriano Ávila	Primera Merced	Anuario Mexicano	1886	314
		Domingo Gutiérrez	Zavala	Anuario Mexicano	1886	314
No precisa	Mercerías y Ferreterías	Arturo N. Leal, "El Gallo"	Portal Hidalgo	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	24
		Epífano Ocampo, Suc. "La Universal"	Portal Allende	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	24
		Ismael Romo, "La Perla"	Calle del Reloj	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	24
		Salvador H. Romo "La Esmeralda"	Calle del Reloj	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	24
		Sagredo Hermanos,	Calle del Reloj	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	24
		Stempel y Eikel	Calle del Reloj	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	24

**CAMPECHE**

CIUDAD	NEGOCIO	RESPONSABLE/ COMPAÑÍA	DIRECCIÓN	DOCUMENTO	AÑO	PÁG
Campeche	Profesores de música	A. del Río, Francisco Álvarez, Evaristo Diez, J.C. Pacheco, Luis Acevedo, Leandro Caballero, Carlos Pérez, Señoritas Steger, Carmela Magaña, Eutimia Alcalá, Rosario Rovira.	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	300
	Repertorio de música	Fernando Manzanilla	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	300
No precisa	Ferretería	José Ferrer Molina	No precisa	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	46
		Guillermo Gutiérrez	No precisa	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	46
	Importador y exportador	Benito Anizar y Comp.	No precisa	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	46

**CIUDAD DE MÉXICO**

CIUDAD	NEGOCIO	RESPONSABLE/ COMPAÑÍA	DIRECCIÓN	NOTAS	DOCUMENTO	AÑO	PÁG.
Ciudad de México	Afinadores de pianos	J. Guzmán	Chiquita Regina		Anuario Mexicano	1886	223
		Nagel Sucesores	Palma 5		Anuario Mexicano	1886	223
		José Suarez	No precisa		Anuario Mexicano	1886	223
		Leandro Urquiola	Joya 7		Anuario Mexicano	1886	223

		Wagner y Levien	Zuleta 13		Anuario Mexicano	1886	223
		Carlos Wissman	Tacuba.		Anuario Mexicano	1886	223
Almacenes de pianos		Bizet Hermanos	Cadena 24.		Anuario Mexicano	1886	225
		H. Nagel, sucesores	Palma 5		Anuario Mexicano	1886	225
		Sánchez Barquera é hijo,	Canoa		Anuario Mexicano	1886	225
		Emilio Sittner.	Seminario 5.		Anuario Mexicano	1886	225
		Leandro Urquiola	Joya 7.		Anuario Mexicano	1886	225
		Wagner y Levien	ZULETA 13		Anuario Mexicano	1886	225
		Carlos Wissman	Tacuba.		Anuario Mexicano	1886	225
Fábrica de instrumentos músicos de cuerda		José Inés Espinosa	2ª de San Ramon 2.		Anuario Mexicano	1886	236
		Mariano Fernández	4ª del Reloj 9.		Anuario Mexicano	1886	236
		Macedonio Granados	1ª de la Merced 22.		Anuario Mexicano	1886	236
		Tomás Hernández	5ª del Reloj 7.		Anuario Mexicano	1886	236
		Manuel Hidalgo	1ª de San Ramon 8.		Anuario Mexicano	1886	236
Instrumentos de música. [Repertorios de música]		Bizet Hermanos,	Esquina de las calles de Ángel y Capuchinas		Anuario Mexicano	1886	239
		H. Nagel Sucs.	Palma 5.		Anuario Mexicano	1886	239
		Wagner y Levien	Coliseo Viejo 13		Anuario Mexicano	1886	239
Profesores de piano		Lauro Beristain	No precisa		Anuario Mexicano	1886	242

		Cornelio Camacho	No precisa		Anuario Mexicano	1886	242
		Francisco Contreras	No precisa		Anuario Mexicano	1886	242
		Felipe Covarrubias	No precisa		Anuario Mexicano	1886	242
		Manuel Chávez	No precisa		Anuario Mexicano	1886	242
		Tiburcio Chávez	No precisa		Anuario Mexicano	1886	242
		Fernando Domecq	No precisa		Anuario Mexicano	1886	242
		Julio Ituarte	No precisa		Anuario Mexicano	1886	242
		Larios Felipe	No precisa		Anuario Mexicano	1886	242
		Tomás León	No precisa		Anuario Mexicano	1886	242
		Melesio Morales	No precisa		Anuario Mexicano	1886	242
		Luis Morán	No precisa		Anuario Mexicano	1886	242
		Miguel Planas	No precisa		Anuario Mexicano	1886	242
Ciudad de México	Repertorio de música	Luis David	Coliseo Viejo 15	Encargado del Repertorio de música de A-Wagner y Levien; casa p. San Juan de Letrán	Dir. Gral. de la Ciudad de México	1892	72
	Repertorio de música y fábrica de pianos	H. Nagel Sucs.	Palma 5	Socios de la casa: H. Säuferlich; César Leede	Dir. Gral. de la Ciudad de México	1892	135
	Fábrica y almacén de pianos y armónicos	A. Wagner y Levien	Zuleta 13 y 14	Con poder: Luis Rübke, Germán Faughänel,	Dir. Gral. de la Ciudad de México	1892	199

				Carlos Shiefer.			
Repertorio de música	A. Wagner y Levien	Coliseo Viejo 15	Apoderados: Luis David, Juan Cuervo	Dir. Gral. de la Ciudad de México	1892	199	
Afinador de pianos	Walther O.	Zuleta 14	Casa particular: 11a violeta 8	Dir. Gral. de la Ciudad de México	1892	199	
Academia Filarmónica Internacional	Director: Luis de la Roca	2a Mesones 27		Dir. Gral. de la Ciudad de México	1892	37	
Academia de Música	Director: Juan N. Loreto	1a Mesones 9		Dir. Gral. de la Ciudad de México	1892	37	
Director de la música	Melesio Ramírez	Tacubaya	Director de la música del 3er Batallón de artillería en Tacubaya	Dir. Gral. de la Ciudad de México	1892	157	
Agencia Clave Arpa Dietz	Carlota Botte	Avenida Juárez no. 2, entresuelo	Única agencia para la República del Clave Arpa Dietz, premiado con medalla en la Exposición de París, 1889. Música impresa. Se reciben comisiones del Interior de la República	Dir. Gral. de la Ciudad de México	1892	301	
Constructor y afinador de órganos y pianos	Teodoro T. Marín	Calle de Santa Isabel no. 9 1/2	Compra, cambio, venta y alquiler de toda clase de pianos y armónicos. Se reciben comisiones	Dir. Gral. de la Ciudad de México	1892		



				del interior de la república. Precios moderados.			
Talleres para la compostura de instrumentos de música	Jesús Hidalgo	Águila 12			Dir. Gral. de la Ciudad de México	1892	312
	Nagel Suc. H.	Palma 5			Dir. Gral. de la Ciudad de México	1892	312
	Leandro Urquiola	Joya 7			Dir. Gral. de la Ciudad de México	1892	312
	A. Wagner y Levien	Zuleta 14			Dir. Gral. de la Ciudad de México	1892	312
Ferreterías	Pereyra y Ca. "La Unión"	Palma 12			Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	Sin página
	Philipp y Ca, A. (Soc. Com.)	Esquina Cinco de Mayo y Empedradillo, apartado 317	Sucursales en San Luis Potosí y Oaxaca		Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	Sin página
Importadores y Representantes de Casas Europeas	Cabassut y Ca. Emilio	Callejón Sta. Clara 3, apartado 799			Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	Sin página
	Maurice Dejean	Puente San Francisco 1			Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	Sin página
	Pfeiffer y Ca.	Don Juan Manuel 7, apartado 601			Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	Sin página

		“Almacenes de la Ciudad de Nueva York”. Ricardo Uribe & Co. México	Callejón de Betlemitas número 6.	La casa importadora y exportadora más barata de la República. Ventas por Mayor y Menor. Venta de objetos diversos. Venta de pianos.	Directorio Gral. de los Edos de la Rep. Mex.	1895	
Distrito Federal	Instrumentos de Música	P. Acebedo	Beata 2	Indica (véase <i>Pianos</i> )	Guía descriptiva de la Rep. Mex.	1899	855
		J. C. Bravo	2a San Ramón, 9	Indica (véase <i>Pianos</i> )	Guía descriptiva de la Rep. Mex.	1899	855
		Eucario Espinoza A.	Puente del Fierro, 8	Indica (véase <i>Pianos</i> )	Guía descriptiva de la Rep. Mex.	1899	855
		J. M. Fernández	2a de Mesones, 9	Indica (véase <i>Pianos</i> )	Guía descriptiva de la Rep. Mex.	1899	855
		F. Hernández	5a del Reloj, 7	Indica (véase <i>Pianos</i> )	Guía descriptiva de la Rep. Mex.	1899	855
		E. Heuer y Ca.	1a San Francisco, 5	Indica (véase <i>Pianos</i> )	Guía descriptiva de la Rep. Mex.	1899	855
		M. Hidalgo	1a San Ramón, 12	Indica (véase <i>Pianos</i> )	Guía descriptiva de la Rep. Mex.	1899	855
		Nagel Sucesores H.	Palma 5	Indica (véase <i>Pianos</i> )	Guía descriptiva de la Rep. Mex.	1899	855
		Otto y Arzoz	Vergara 2	Indica (véase <i>Pianos</i> )	Guía descriptiva de la Rep. Mex.	1899	855
		Sabino Paz	Pulquería Palacio 11	Indica (véase <i>Pianos</i> )	Guía descriptiva de la Rep. Mex.	1899	855

		A. Rosales	Puesto Nuevo 1	Indica (véase <i>Pianos</i> )	Guía descriptiva de la Rep. Mex.	1899	855
		R. Solano	Puente Jesús y Venero	Indica (véase <i>Pianos</i> )	Guía descriptiva de la Rep. Mex.	1899	855
		Wagner y Levien,	2a San Francisco 11	Indica (véase <i>Pianos</i> )	Guía descriptiva de la Rep. Mex.	1899	855
Mercerías y Ferreterías (Por mayor y menor)		Phillipp y Ca. (S.C)	Empedradillo y 5 de Mayo		Guía descriptiva de la Rep. Mex.	1899	869
		Sommer Hermann y Ca.	Ocampo 4 y Palma 4		Guía descriptiva de la Rep. Mex.	1899	869
Pianos y Órganos		Corominas y Riera	Barcelona	Véase apéndice B	Guía descriptiva de la Rep. Mex.	1899	882
		Chassaigne fréres/ Ramón de S.N. Araluce	Fortuny 3, Barcelona. Callejón de Santa Inés, 5. Apartado 59 bis, México D.F.	Pianos de cola y verticales a cuerdas cruzadas y cuadro de hierro estilo Norte Americano. Se remiten Catálogos. Único representante para la República Mexicana: Ramón de S.N. Araluce	Guía descriptiva de la Rep. Mex.	1899	882
		Haller y Kuhne	Zuleta 28		Guía descriptiva de la Rep. Mex.	1899	882
		E. Heuer y Ca.	1a San Francisco, 5		Guía descriptiva de la Rep. Mex.	1899	882

		Nagel Sucesores H.	Palma 5	Véase <i>Repertorios de Música</i>	Guía descriptiva de la Rep. Mex.	1899	882
		Ortiz y Cussó	Calle Ramalleras, 12. Barcelona		Guía descriptiva de la Rep. Mex.	1899	882
		Otto y Arzoz	Vergara 12	Véase <i>Repertorios de Música</i>	Guía descriptiva de la Rep. Mex.	1899	882
		J. Sánchez Barquera	Canoa 6		Guía descriptiva de la Rep. Mex.	1899	882
		Wagner y Levien	Zuleta 14	Véase <i>Repertorios de Música</i>	Guía descriptiva de la Rep. Mex.	1899	882
	Repertorios de Música	H. Nagel Sucesores	Palma 5	Véase <i>Pianos y Órganos</i>	Guía descriptiva de la Rep. Mex.	1899	887
		Otto y Arzoz	Vergara 12	Véase <i>Pianos y Órganos</i>	Guía descriptiva de la Rep. Mex.	1899	887
		Wagner y Levien	2a San Francisco 11	Véase <i>Pianos y Órganos</i>	Guía descriptiva de la Rep. Mex.	1899	887

## CHIAPAS

CIUDAD	NEGOCIO	RESPONSABLE/ COMPAÑÍA	DIRECCIÓN	DOCUMENTO	AÑO	PÁG.
Tuxtla Gutiérrez	Repertorio de música	Schauenburg y Meyer	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	276
	Ferretería	"El Globo" Schauenburg y Meyer	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	276
	Profesores de música	Conrado Coutiño, Valente Ordoñez, Delfino Coutiño	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	277
Comitán	Profesores de música	Fernando Soria	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	277
Tonalá	Profesores de música	Lucano Marin, Vicente Antonio, Francisco Sierra	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	278

## CHIHUAHUA

CIUDAD	NEGOCIO	RESPONSABLE / COMPAÑÍA	DIRECCIÓN	DOCUMENTO	AÑO	PÁG
Chihuahua	Profesores de música	Ed. Jesús Sierra, José Ma Rojas Vértiz, Carlos M. Rojas Vértiz, Ignacio Perches	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	280
	Repertorio de música	Donato Miramontes	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	280
		Roberto Schneider	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	280

Ciudad Juárez	Profesores de música	Rómulo Aguilera, Enrique Cueto, Reyes Moreno	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	280
	Repertorio de música	W.G. Waltz y Ca.	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	280
Huejotitan	Profesor de música	T. Chávez	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	281
San Pablo Meoquí	Profesor de música	Hermenegildo González	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	281
Coyamé de Iturbide	Profesores de música	E. Gallegos, Jesús Montes	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	283
Guadalupe y Calvo	Profesores de música	Demetrio Melchor	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	283
Santa Rosalía	Profesores de música	Martin Caballero. Encarnación Medina. Manuel Ornelas	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	284
Hidalgo del Parral	Profesores de música	Aurelio Páez. Teodoro Irigoyen. Teodoro Páez	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	284
Jiménez	Profesores de música	Aurelio Inojos, Jesús Contreras, Juan Rivera, Ignacio Castillo	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	285
Chihuahua	Mercerías y Ferreterías	M. I. Hauser y Hno.	Plaza de la Constitución	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	119
		Ketelsen y Degetau	Libertad 110	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	119
		Krakauer Zork y Moye	Libertad 205	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	119
		A. Bünsow y Ca.	Victoria	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	119

**COAHUILA**

CIUDAD	NEGOCIO	RESPONSABLE/ COMPAÑÍA	DIRECCIÓN	DOCUMENTO	AÑO	PÁG
Coahuila de Zaragoza	Ferreterías	Porth y Lieber	Zaragoza	Anuario Mexicano	1886	271-272
		Geess y Estorey	No precisa	Anuario Mexicano	1886	271-272
	Profesores de música	Idelfonso Ayala	No precisa	Anuario Mexicano	1886	271-272
		Aurelio Herrera	No precisa	Anuario Mexicano	1886	271-272
		Reina Praxedis		Anuario Mexicano	1886	271-272
		Juan Rosales		Anuario Mexicano	1886	271-272
		Rosalío Sena		Anuario Mexicano	1886	271-272
		Nazario Valdés		Anuario Mexicano	1886	271-272
		Cristóbal Villanueva		Anuario Mexicano	1886	271-272
	Orquestas	“La de Aurelio Herrera, calle Iturbide, y otras dos que tocan en el Teatro y Plaza de Toros”.		Anuario Mexicano	1886	271-272
	Profesores de Piano	Casimiro Medrano		Anuario Mexicano	1886	271-272
		Carlos Suárez,		Anuario Mexicano	1886	271-272
		Francisco Villanueva		Anuario Mexicano	1886	271-272
	Saltillo	Repertorio de música	Antonio Parga	No precisa	Dir. Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895
Profesor de música		Praxedis Reyna	No precisa	Dir. Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	324

		Eduardo Gariell	No precisa	Dir. Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	324
		Concepción del Bosque	No precisa	Dir. Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	324
Villa de Cuatro Ciénegas	Profesor de música	Dorotea Martínez, José María Cantú	No precisa	Dir. Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	325
Ramos Arizpe	Profesor de música	Luciano Cena	No precisa	Dir. Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	325
Parras de la Fuente	Profesor de música	Marcelino Salas	No precisa	Dir. Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	326
Abasolo	Profesor de música	Alberto Cedillo	No precisa	Dir. Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	327
Villa de Muzquiz	Profesor de música	Juan T. Villaseñor	No precisa	Dir. Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	329
Saltillo	Mercerías y Ferreterías	Juan Hayes	No precisa	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	66
		Peña & Co. Mellado	No precisa	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	66

## COLIMA

CIUDAD	NEGOCIO	RESPONSABLE/ COMPAÑÍA	DIRECCIÓN	DOCUMENTO	AÑO	PÁG
Puerto de Manzanillo	Almacenes nacionales y extranjeros	Ruiz Sucesores. Teodoro Padilla	No precisa	Dir. Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	228
Comala	Profesor de música	Gerbasio Quiróz	No precisa	Dir. Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	228



Colima	Mercerías y Ferreterías	Jorge M. Oldembourg	Principal 162, Colima	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	82
		José Rendón	Principal 142 1/2, Colima	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	82

**DURANGO**

CIUDAD	NEGOCIO	RESPONSABLE/ COMPAÑÍA	DIRECCIÓN	DOCUMENTO	AÑO	PÁG
No precisa	Mercería y Ferretería Alemana	Böse y Shmidt	Portal de los Diamantes	Almanaque Durango	1885	83
No precisa	Músico director/ Editor de gaceta musical	Alberto M. Alvarado	4a calle del Coliseo 46	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	145-146
	Abarrotes	Varias tiendas	No precisa	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	146-147
	Mercerías y Ferreterías	Luis Böse, Mercería Alemana	Durango	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	152
		Miguel Simón	Constitución 57	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	152
D. Latuf		Principal 113	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	151	

ESTADO DE MÉXICO

CIUDAD	NEGOCIO	RESPONSABLE/ COMPAÑÍA	DIRECCIÓN	DOCUMENTO	AÑO	PÁG
Estado de México	Ferreterías	Ballesteros y Ca.	Morelos 1	Anuario Mexicano	1886	321
		Agustín Ayala	Allende 3.	Anuario Mexicano	1886	321
		Jose López, "La Ciudad de Londres"	Portal de Matamoros y Allende 3	Anuario Mexicano	1886	Ilustración 163
		Adolfo Stein,	Morelos 1	Anuario Mexicano	1886	321
		Gonzáles y Benavides,	Morelos 1.	Anuario Mexicano	1886	321
	Profesores de piano	Crescencio Inclán	Terán.	Anuario Mexicano	1886	322
		José María Medina Cruz	Llave 3	Anuario Mexicano	1886	322
		José Montalvo	Rosario	Anuario Mexicano	1886	322
		Mariano Orcoz	Juárez 12	Anuario Mexicano	1886	322
		Guadalupe Rodríguez	Jerusalén 4	Anuario Mexicano	1886	322
Toluca	Repertorio de música	José Velázquez	Constitución Núm. 6	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	268
	Profesores de música	Guadalupe Rodríguez, Crescencio Inclán, Julio Bernal, Ernesto Baeza, Juan López, Francisca Miranda	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	268
Otumba	Profesores de música	Felipe López, Rafael Arellano, Aurora Espejel	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	269

Chapa de Mota	Profesor de música	Sabino Castro	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	270
Atlacomulco	Profesor de música	Octaviano Ruíz	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	271
Metepec	Profesor de música	José Barrera	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	273
Tenango del Valle	Profesores de música	Juan González Díaz, Francisco Durán A.	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	274
Coatepec de Harinas	Profesores de música	Rafael Díaz, Juan Salgado	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	275
Asunción Malacatepec	Profesor de música	Eduardo Mendieta	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	275
No precisa	Ferreterías	César y Pliego	Portal Morelos 17	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	329
		José Gallegos	Merlín 19 y Allende 3	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	329
		Clicerio González	Esquina Morelos y Terán	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	329
		José López	Portal Morelos 10	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	329
		Gabriel Montes de Oca	Esquina Portales Constitución y Morelos	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	329

## GUANAJUATO

CIUDAD	NEGOCIO	RESPONSABLE/ COMPAÑÍA	DIRECCIÓN	DOCUMENTO	AÑO	PÁG
Guanajuato	Ferreterías	Damen Alfonso	Plaza Mayor	Anuario Mexicano	1886	360
		Palasson Enrique	Plaza Mayor	Anuario Mexicano	1886	360
	Depósitos de Pianos	Enrique Langenshedt	Plaza Mayor	Anuario Mexicano	1886	362
		Enrique Mayerberg	Cruz Verde	Anuario Mexicano	1886	362
		Antonio Villalpando,	Alonso	Anuario Mexicano	1886	362
Villa de Salamanca	Profesor de piano	Luis Araujo	No precisa	Anuario Mexicano	1886	371
Irapuato	Profesores de piano	Atenógenes Cosío,	San José	Anuario Mexicano	1886	375
		Simeón González	No precisa	Anuario Mexicano	1886	377
Guanajuato	Profesor de música	Ventura Gómez, Leopoldo Jiménez, Pablo Ortiz, Aurelio Paez, Cruz Ramírez, Roberto Solís, Leopoldo Jiménez	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	250
	Repertorio de música	Pedro de la Fuente	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	251
León	Profesores de música	F. Barajas, Miguel Álvarez, Jesús García, E. Cortes, Esteban López	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	
	Repertorio de música	"Academia Municipal" Estanislao Cortes	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	253
Salamanca	Repertorio de música	Tomás Moreno,	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	254

		Modesto Castillo	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	254
	Profesores de música	Jesús Moreno, Jesús Piguero, Faustino Delgado, Estanislao Chávez, Pedro Guerrero, Marcos García, Luis Solís, Valentín Casillas hijo.	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	254
San Luis de la Paz	Profesores de música	Ángel Jiménez, Jesús Saavedra, Félix Torres	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	255
Dolores Hidalgo	Profesor de música	Everardo Vázquez Tejeda, Pablo Santamaria, Jesús Hernández	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	255
Tarandacua	Profesor de música	J. Paz Alpízar	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	256
Ciudad Salvatierra	Profesores de música	Miguel Sierra, S. Aguilar	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	257
Pénjamo	Profesores de música	Eduardo Serapio Martínez, María Socorro Sánchez Ochoa, José María Molina Ortega	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	258
San Pedro Piedra Gorda	Profesores de música	Ricardo Rodríguez, Leocadio Rodríguez, Cayetano López, Francisco García	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	259
Cuitzeo de Abasolo	Profesores de música	Juan Apolinar Mendoza, Román Padilla Hernández	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	261
Jaripitío	Profesores de música	Juan V. Romero, Ignacio Espinos	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	263

Acámbaro	Profesores de música	Félix María, Román Cervantes, Eusebio Guerrero	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	263
Ciudad San Francisco del Rincón	Profesores de música	Manuel Rodríguez, Rafael Zapién, Felipe Mireles, Mariano Ochoa, Federico Olivares, Francisco Gutiérrez	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	264
Ciudad San Miguel de Allende	Profesores de música	José María Correo, Miguel Hernández, Pedro Luna, Francisco de la Canal	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	264
Villa de Yuriria	Profesor de música	Donaciano Echeverría	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	265
Mineral de Xichú	Profesor de música	Eduardo Mondada	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	265
La Luz	Profesor de música	Pedro Ramos	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	265
Huanímaro	Profesores de música	Gorgonio Chabolla, Ignacio Saldaña	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	266

## GUERRERO

CIUDAD	NEGOCIO	RESPONSABLE/ COMPAÑÍA	DIRECCIÓN	DOCUMENTO	AÑO	PÁG
Tixtla de Guerrero	Repertorio de música	Delfino Atudillo	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	332
Chilapa	Profesores de música	Rafael Frías, Miguel Palacios, José Gil Solorio, Presbítero José María Hernández, Ana	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	333

		Leyva, Teresa Cervantes				
Tlapa	Profesores de música	Aurelio Gálvez, Eudasio Castañeda, Benito Lazo	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	334
Taxco	Profesores de música	Fausto Córdova, Gerardo Pineda	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	335
La Unión	Profesor de música	José Le Berber	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	335
Cuatzamala de Pinzón	Profesor de música	Luis Maldonado	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	335
Coahuayutla	Profesor de música	Cleofas Cabrera	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	336

#### HIDALGO

CIUDAD	NEGOCIO	RESPONSABLE/COMPañÍA	DIRECCIÓN	DOCUMENTO	AÑO	PÁG
Pachuca	Profesor de música	Mariano Rodríguez	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	338
Tulancingo	Repertorio de música	Jesús Soto y Ca.	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	339
	Profesores de música	Manuel F. Díaz, Jesús Soberanes, Manuel Oranga, Francisco de P. Tovar, José Othon Arroyo	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	339
Apam	Profesores de música	Agustín Villavicencio,	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	340

		Luciano Piña, Camila Vera				
Tlanguistengo	Repertorio de música	Francisco Olivares Ch.	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	341
	Profesor de música	Zabalón B. Cercero, Francisco Olivares Ch., Jesús Chávez	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	341
Mineral del Chico	Profesor de música	Silverio Zamorano	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	341
Pueblo de Omitlán	Profesora de música	Mercedes Manning	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	343
Tizayuca	Profesora de música	Dolores Marquet	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	343
Tula de Allende	Profesores de música	Camilo García, Trinidad González, Emilio Reyna	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	344
Zimapán	Profesor de música	Ramón Soberanes	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	344
Atotonilco el Grande	Profesor de música	Juan Castañeda	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	345
Acaxochitlán	Profesor de música	Heráclito Pérez, Benjamín Santos	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	345



**JALISCO**

CIUDAD	NEGOCIO	RESPONSABLE/ COMPAÑÍA	DIRECCIÓN	DOCUMENTO	AÑO	PÁG
Guadalajara	Librería	Eusebio Sánchez. Taller de Encuadernación y Repertorio de Música.	Calle de la Aduana 4	Anuario Mexicano	1886	Ilustración 178
	Relojería, Joyería y Cristalería	Juan B. Torres	No 6 Portal de Matamoros, Casa establecida en 1872	Anuario Mexicano	1886	Ilustración 179
	Repertorio de música	González Palomar, Abbadie é hijos y Ca	Portal de Agustinos 4.	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	(p. 61)
		Gutiérrez y Vila	Avenida Colón 4,	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	(p. 61)
		Pablo Navarrete	Santa Teresa 30	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	(p. 61)
		Eusebio Sánchez y Ca.	Portal Matamoros 7,	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	(p. 61)
	Afinadores y reconstructores de pianos	Miguel Corvera	Maestranza 20	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	29
		José María Duran	Reforma 62	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	29
		Luis Gómez	San Felipe 31	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	29
		Gutiérrez Hermanos	López Cotilla 53.	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	29
		Claro Tomé	Independencia 324 letra M	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	29

	Alejandro Valenzuela é hijo	Prisciliano Sánchez 25.	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	29
	Rosendo G. Vázquez	Av. Colon 77; letra X	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	29
Depósitos y expendios de instrumentos musicales de fábricas extranjeras	Pablo Navarrete	Sta. Teresa 30. Apartado postal 7,	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	39
	Palomar, Abbadie Hijos y Ca	Portal de Agustinos 8	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	39
Fábrica de instrumentos de cuerda	Guadalupe Medina	Calle de los Gigantes 28	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	45
Gran fábrica Guadalupana de Órganos de Francisco Godínez y Compañía.	Francisco Godínez y Compañía	Apartado Postal, no, 335. Despacho: San Francisco, 14. Talleres: Placeres, 161. Guadalajara, Jalisco.	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	250
Afinador de pianos	Durán, José Ma.	Reforma 39 1/2	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	274
[Fábricas de] Cajas de música	Francisco Godínez	Placeres 161	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	276
Profesores de Música	Antonio Anaya	San Felipe 4	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	284
	María Guadalupe Cano	Placeres 107	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	284

		Rubén Castillo	Cerrada Compañía 50	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	284
		César Carnazzani	Independencia 24	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	284
		García Martínez, Guadalupe	Loreto 46	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	284
		Francisco Godínez	López Cotilla 121	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	284
		Nicolás Loreto	Reforma 81	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	284
		Félix Peredo	San Felipe 15	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	284
		Tiburcio Sánchez	Carmen 9	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	284
		Benigno Valdivia	Alhóndiga 34	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	284
		Esteban Valadés	Mezquitan 22	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	284

### MICHOACÁN

CIUDAD	NEGOCIO	RESPONSABLE/ COMPAÑÍA	DIRECCIÓN	DOCUMENTO	AÑO	PÁG
Morelia	Ferreterías y Mercerías	El Topacio	Portal de Matamoros	Anuario Mexicano	1886	331
		La Escondida	Portal de Aldama 1	Anuario Mexicano	1886	331
		La Paz	Portal de Iturbide	Anuario Mexicano	1886	331
		Las Novedades	Portal de Iturbide	Anuario Mexicano	1886	331
		La Barata	Calle de San Francisco	Anuario Mexicano	1886	331
		La Jalapeña	Cerrada de San Agustín	Anuario Mexicano	1886	331
	Profesores de piano	Lemus Francisco	No precisa	Anuario Mexicano	1886	331
		Martínez V. Ramón	No precisa	Anuario Mexicano	1886	331
		Parra Luis I de la.	No precisa	Anuario Mexicano	1886	331

	Afinadores de Pianos	Espinosa Mucio	No precisa	Anuario Mexicano	1886	331
	Repertorio de Música	Buitrón Hermanos	Portal Matamoros 18	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	352
	En todos los distritos, los comercios de abarrotes aparecen como "Tiendas Mixtas"			Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	355-361
	Capellanes de coro en Morelia	Sochantre, Pbro. Joaquín de J. Bernal	No precisa	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	362
		1er Maestro de Ceremonias y 1er Apuntador: Pbro. Teófanés López	No precisa	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	362
		R.P.Fr. Jose Rojas	No precisa	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	362
		2o. Maestro de Ceremonias, 2o apuntador y Vice-Rector del Colegio de Infantes, Pbro. Vicente Infante	No precisa	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	362
Tepetongo	Repertorio de música	Juan Cortes	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	114

## MORELOS

CIUDAD	NEGOCIO	RESPONSABLE/COMPañÍA	DIRECCIÓN	DOCUMENTO	AÑO	PÁG
Cuernavaca	Profesores de música	Irene Argandar	4a calle de Matamoros	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	354
		Guadalupe Azcárate	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	354
		Conrado Castro	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	354
		Manuel León	4a de Morelos	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	354

No precisa	En todos los distritos, los comercios de abarrotes aparecen como "Tiendas Mixtas"			Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	399-404
	Mercerías y Ferreterías	Caire hermanos	Calle de Bravos, Cuautla	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	401
		Pliego Rosa	Calle Montero	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	401
		José Ma. González	Jonacatepec	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	404

### NUEVO LEÓN

CIUDAD	NEGOCIO	RESPONSABLE/COMPañIA	DIRECCIÓN	DOCUMENTO	AÑO	PÁG
Monterrey	Ferreterías y Mercerías Ferreterías	Ancira Hermanos,	Plaza del Parián	Anuario Mexicano	1886	279
		Rodolfo Dresel y Comp.	Calle del Comercio	Anuario Mexicano	1886	279
		LANGSTROTH VIUDA DE N.	Calle del Doctor Mier 78	Anuario Mexicano	1886	279
		Mercería francesa.	Plaza del comercio Número 16	Anuario Mexicano	1886	279
		Mercería Viuda de Ayala y Comp.	Calle del comercio núm. 30	Anuario Mexicano	1886	279
		"La Flecha". Rodolfo Dresel y Cia. Langstroth Sucesores. Monterrey).	Calle del Teatro 19. J. Garza. A. L. Cantú	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	374 y 376
		Rodolfo Dresel y Ca, Suc.	Comercio, Monterrey	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	428
		Viuda de Langstroth Suc.	Teatro y Doctor Mier, Monterrey	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	428
		Francisco L. Cantú	Dr. Mier y Dr. Cross, Monterrey	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	428

	Repertorio de música	Julio Joseph	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	377
--	----------------------	--------------	------------	---	------	-----

## OAXACA

CIUDAD	NEGOCIO	RESPONSABLE/COMPañÍA	DIRECCIÓN	DOCUMENTO	AÑO	PÁG	
Oaxaca	Ferreterías	"El Gallo". A. Philipp y Ca. Sucesor.	Esquina de la 1ª calle de Armenta y Lopez y 8ª Av. Hidalgo.	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex	1895	196-198	
		"La Ciudad de Hamburgo". Enrique Hinrichs, Selle y Ca.	Esquina de la 7ª Avenida Hidalgo y Portal de Mercaderes	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex	1895	196	
		"La Ciudad de México". Enrique Hinrichs, Selle y Ca.	Esquina de la calle del Mercado y de Las Casas	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex	1895	196	
		"San Nicolás". Enrique Hinrichs, Selle y Ca.	Esquina 6ª Avenida Hidalgo y Portal de Flores	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex	1895	196	
	Repertorio de música		"La Ciudad de Hamburgo". Enrique Hinrichs, Selle y Ca.	Esquina de la 7ª Avenida Hidalgo y Portal de Mercaderes	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex	1895	198
			"La Ciudad de México". Enrique Hinrichs, Selle y Ca.	Esquina de la calle del Mercado y de Las Casas	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex	1895	198
			"San Nicolás". Enrique Hinrichs, Selle y Ca.	Esquina 6ª Avenida Hidalgo y Portal de Flores	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex	1895	198

		Juan Andersen, "La Primavera"	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex	1895	198
	Almacén de pianos y armónicos	Alberto Holm	1° de San Francisco No. 8 Apartado No. 31, Oaxaca	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex	1895	199
	Profesores de música, piano y canto	Julia G. de Navarrete	2a de Murguía 10	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex	1895	198
	Profesores de piano	Joaquín Cortés	4a Avenida Morelos 28	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex	1895	198
		Manuel Monterrubio	11a Avenida Morelos 75	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex	1895	198
		Manuel Iturribarria	1a calle de Allende 3	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex	1895	198
		Victoriano Olivera	3a calle del Progreso 21	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex	1895	198
	Profesores de piano y música vocal e instrumental	Cosme Velásquez	2a de San Francisco 14	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex	1895	198
		Francisco Rodríguez	11a Avenida Morelos 61	Directorio Gral. de los	1895	198

				Edos. de la Rep. Mex		
		Francisco Torres	9a Avenida Morelos 54	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex	1895	198
		José Alcalá	2a calle Benito Juárez 10	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex	1895	198
		José M. Velasco	3a del Cinco de Mayo, letra A	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex	1895	198

### PUEBLA

CIUDAD	NEGOCIO	RESPONSABLE/ COMPAÑÍA	DIRECCION	DOCUMENTO	AÑO	PÁG
Puebla	Ferreterías	Paz García.	Porfirio Diaz 4	Anuario Mexicano	1886	387
	Ferreterías	Agustín Gutheil	Carnicería y Guevara.	Anuario Mexicano	1886	387
	Ferreterías	Antonio López	Puente del Toro 1.	Anuario Mexicano	1886	387
	Ferreterías	F. Bustamante	Porfirio Diaz 15.	Anuario Mexicano	1886	387
	Ferreterías	Glackner y Ca.	Primera Mercaderes 9.	Anuario Mexicano	1886	387
	Ferreterías	Paz García y Ca.,	Porfirio Diaz 15	Anuario Mexicano	1886	387
	Ferreterías	Francisco Traslosheros	Carnicería 2.	Anuario Mexicano	1886	387
	Fábricas de instrumentos de música	José Cuevas (de viento)	Porfirio Diaz 13	Anuario Mexicano	1886	388
		Felipe Gracidas (de viento)	Cruces 2	Anuario Mexicano	1886	388
		Olmedo Feliz (cuerda)	Ramos Arizpe 6.	Anuario Mexicano	1886	388



		Francisco Velázquez (cuerda),	portería de Santa Clara 13.	Anuario Mexicano	1886	388
Mercerías		Anaya J.,	Santo Domingo 6.	Anuario Mexicano	1886	389
		Bravo y Blumenkron,	1ª Mercaderes 2.	Anuario Mexicano	1886	389
		Carlos Chales	Portal de Hidalgo.	Anuario Mexicano	1886	389
		Agustín Gutheil Ca.	Guevara y Carnicería	Anuario Mexicano	1886	389
		Manuel M. Martínez y Ca.	Santo Domingo 8	Anuario Mexicano	1886	389
		Juan del Rio	Guevara 2	Anuario Mexicano	1886	389
		A. Rosales y Doremberg	1ª de Mercedes 13	Anuario Mexicano	1886	389
		Rosales y Ca.	Carnicería 13	Anuario Mexicano	1886	389
		Miguel Ruiz	Zaragoza 6.	Anuario Mexicano	1886	389
		Francisco Traslósheros	Carnicería 2.	Anuario Mexicano	1886	389
	Repertorio de Música		Bizet Hermanos,	2ª de Mercaderes 2	Anuario Mexicano	1886
		Benjamín Bueno	Zaragoza 4.	Anuario Mexicano	1886	389
Almacenes de Pianos		José Romero	Aduana 8	Anuario Mexicano	1886	390
Tlapalerías		F. Bustamante	Porfirio Díaz 16	Anuario Mexicano	1886	391
		Blancas y Ca.	San Martín 2	Anuario Mexicano	1886	391
		Benjamín Bueno	Zaragoza 4	Anuario Mexicano	1886	391
		Dolores Cabrera,	Santa Catalina 13.	Anuario Mexicano	1886	391

		Carlos García,	Carnicería 7.	Anuario Mexicano	1886	391
		Gutheil y Ca,	San Martín 6.	Anuario Mexicano	1886	391
		Agapito Estrada y Ca.	Santa Teresa 19	Anuario Mexicano	1886	391
		Mariano Mayorga,	San Martín 2	Anuario Mexicano	1886	391
		Paz García	Porfirio Díaz 2 y 4	Anuario Mexicano	1886	391
		Francisco Paz y Puente	Santa Clara 8	Anuario Mexicano	1886	391
		Roberto H.,	Arista 1.	Anuario Mexicano	1886	391
	Se anuncia la "Ciudad de Londres". Mercería, Ferretería y Tlapalería de Agustín Gutheil y Comp. Como "Gran repertorio de música. Efectos para Iglesia, lámparas, espejos, candiles, candelabros. Objetos de lujo. Muebles de Viena y almacén de pianos alemanes." También venden máquinas de coser e instrumentos y herramientas.	Rafael Espinosa de los Monteros. Profesor de Piano. Num 1 calle del Hospitalito, Puebla.		Anuario Mexicano	1886	Ilustración 248
				Anuario Mexicano	1886	Ilustración 250
	Ferretería, Tlapalería y Repertorio de	"El Camino de Hierro". Benjamín R. Bueno.	La Santísima núm. 4.	Anuario Mexicano	1886	Ilustración 251

música, Antigua de						
Repertorio de música	A.Wagner y Levien	Calle de Independencia No. 6 (antes Carnicería) Apartado en el Correo: 22	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	Entre 132 y 133	
Ferretería, Mercería, Mueblería, Cristalería, Efectos de lujo, Pianos, Órganos, Instrumentos de música.	"La Sorpresa". J Dorenberg y C.	esquina de las calles 1ª de Mercaderes y Carnicería 13, apartado postal 19	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	124 y 128	
Ferretería, Mercería, Tlapalería, Pianos, Maquinaria, etc.	Sommer Herrman y Cía. ("Ciudad de Londres")	Esquina de las calles de Guevara y Carnicería	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	124	
Taller	A.Wagner y Levien	Calle de Independencia No. 6 (antes Carnicería) Apartado en el Correo: 22	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	133	
	Luis E. de los Monteros	Raboso 5	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	133	
	Manuel Razo	San Cristóbal 10	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	133	
Afinadores de piano	C. J. Doremberg	Independencia 13	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	509	
	Luis Espinosa de los Monteros	Portería Santa Catarina 6	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	509	
	Desiderio Espinosa de los Monteros	Mesón Santa Teresa 9	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	509	

		José Ma. Romero	Mesón de Sosa 15	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	509
		Jesús Razo	Independencia 4	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	509
		Wagner y Levien Sucs	Independencia 6	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	509
	Almacenes de pianos	C. J. Doremberg	Independencia 13	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	509
		Wagner y Levien Sucs	Independencia 6	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	509
	Ferreterías y Mercaderías	Manuel Borbolla	Porfirio Díaz 2	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	514
		Ricardo Benítez	1a Santo Domingo 8	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	514
		Collado Ramos & Co.	Arista 5	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	514
		Enrique Charles	2a Santo Domingo 8	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	514
		Doremberg & Co.	Independencia 13	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	514
		Othon Gutiérrez	San Martín 6	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	514
		Gonzalo Luque	Arista 5	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	514
		Pedro Prieto	Arista 3	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	514

		Sommer Hermann & Co.	Independencia 13	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	514
		Salazar Enrique P.	San Martin 3	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	514
		Uriarte y del Río	Portal Hidalgo 2	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	514
	Repertorios de Música	Wagner y Levien Sucs	Independencia 6	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	515
Nanacamilpa	Repertorio de música	Secundino Olivares	Sin dirección	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	149

#### QUERÉTARO

CIUDAD	NEGOCIO	RESPONSABLE/ COMPAÑÍA	DIRECCION	DOCUMENTO	AÑO	PÁG
Querétaro de Arteaga	Ferretería y Repertorio de Música	González y Comp.	1ª Santa Clara	Anuario Mexicano	1886	Ilustración 154
	Ferreterías	Ricardo, J. Plagemann	5 de mayo	Anuario Mexicano	1886	305
		Berrios, González y Comp.	5 de mayo	Anuario Mexicano	1886	305
Hay varias Mercerías y tiendas de abarrotes						
No precisa	Abarrotes	Varias tiendas		Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	529

**SAN LUIS POTOSÍ**

CIUDAD	TIPO DE NEGOCIO	RESPONSABLE/ COMPAÑÍA	DIRECCION	DOCUMENTO	AÑO	PÁG.
San Luis Potosí	Ferreterías y Mercaderías	"La Palma". German Gedovius	1ª de Hidalgo No. 11	Anuario Mexicano	1886	Ilustración 81
		Philipp y Ca. Sucesores	San Luis Potosí	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	552
		Andrés Salinas	San Luis Potosí	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	552
		A.y J. Reyes é Hijo	San Luis Potosí	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	552
		Valentin Eleoro y Ca. Sucesores	San Luis Potosí	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	552
		Schreiber Guillermo	San Luis Potosí	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	552
		Cuellar Aguayo y Ca.	San Luis Potosí	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	552
		Néstor González	San Luis Potosí	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	552
		Francisco Pedroza	San Luis Potosí	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	552
		M. Nemesio Arrieta	Matehuala	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	552

		Vargas Concepción	Matehuala	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	552
		Santos Ávila	Catorce	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	552
		La Barata. Gran Mercería y Ferretería de L. Aguirre y Comp.	Calle primera de Hidalgo núm. 5 y tercera de Juárez 11 ½	Anuario Mexicano	1886	Ilustración 82
		La Barata. Luis Aguirre y Comp.	1a calle de Hidalgo	Almanaque Potosino	1891	s/n
		"La Alemana". Storck y Grumbrecht	2a de Hidalgo y 1a de Fuente	Almanaque Potosino	1891	s/n

Instituto  
Mora

		Almacén de Gedovius y Unna	3a calle de Morelos núm. 25 Apartado núm. 73	Almanaque Potosino	1891	s/n
	Pianos y Almacenes	Aguerre Luis,	1ª de Hidalgo 5.	Anuario Mexicano	1886	259
		Felipe González	2ª de Morelos	Anuario Mexicano	1886	259
		Max. A. Philipp	3ª de Morelos	Anuario Mexicano	1886	259
		German Gedovius	2ª de Hidalgo 11	Anuario Mexicano	1886	259
		Reyes Antonio	5 de Zaragoza.	Anuario Mexicano	1886	259



	Ferretería y Mercería Alemana	Agustín Gutheil y Comp.	Segunda calle de Hidalgo núm. 11	Anuario Mexicano	1886	Ilustración 71
	Ferretería y Mercería Alemana, y Repertorio de Música	Rapp Sommer y Compañía. Sucesores de Agustín Gutheil y Ca	2a de Hidalgo núm. 11	Almanaque Potosino	1888	s/n
	Mercería, Ferretería, Cristalería, Perfumería, Papelería, Muebles, Tapicería, Artículos de fantasía, Armas, Pianos, Papel tapiz, Lámparas, etc.	A. Philipp y Ca.	Esquina 1ª de Hidalgo y 2ª de Juárez, apartado postal 60	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	303

	Efectos de Mercería, Ferrería, Cristalería, Lámparas, Espejos, Muebles, Maquinaria, etc.	Storck y Grumbrecht. (Socios: C Storck, A. Grumbrecht)	3ª calle de Hidalgo 11, apartado del Correo 12	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	303
	Gran Papelería, Librería y Repertorio de música	Juan Kaiser, "Al Libro Mayor"	1ª de Zaragoza número 3	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	317
Profesores de música	Agustín Alanís, Director de la "Música Potosina"		2a Alegría 5	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	
	León J. Zavala (Profesor y director de Orquesta)		No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	318
	Santiago Uresti			Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	
	Luciano Guerrero		6a de Comonfort	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	318
	Félix Guerrero		1a de Vallejo	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	318
Repertorio de música	A. Philipp y Ca.		Esquinas 1a de Hidalgo y 2a de Juárez	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	318
	Juan Kaiser, "Al Libro Mayor"		1a Zaragoza 3	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	318

	Importadores	Philipp y Ca. Sucesores	San Luis Potosí	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	552
		Bahnsen y Ca. J. H.	San Luis Potosí	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	552
		Muriedas Felipe, "La Palestina"	San Luis Potosí	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	552
		Michel y Ca. Germán	San Luis Potosí	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	554
		Blanc y Garcin	San Luis Potosí	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	554
		Valle y García	San Luis Potosí	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	554
		Franck y Ca. Sucesores	San Luis Potosí	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	554
		Gassier y Ca. E.	San Luis Potosí	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	554
		Fogarty y Dickinson	San Luis Potosí	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	554
Villa de Reyes	Profesora de música	Adelaida Hernández	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	319
Alaquines	Profesor de música	Gonzalo Acosta	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	319
Rayón	Profesor de música	Martín Méndez	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	321

#### SONORA

CIUDAD	NEGOCIO	RESPONSABLE/ COMPAÑÍA	DIRECCIÓN	DOCUMENTO	AÑO	PÁG.
Hermosillo	Profesores de música	José del Castillo	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	230

		Carmen Aguilar	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	230
	Repertorio de música	M. F. Castro	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	230
	Abarrotes y ferretería	Bley Hermanos. Rafael Ruíz	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	229
Batuc	Profesores de música	Pedro Figueroa	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	230
		Ramón Othon	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	230
	Botica, ferretería, abarrotes, mercería, papelería, librería	A.A. Duarte Ca.	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	230
Puerto de Guaymas	Almacén de abarrotes nacionales y extranjeros y agentes de compañías de seguros	A Bulle y Ca.	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	233
	Repertorio de música	A Bulle y Ca.	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	235
Álamos	Profesores de música	Demetrio Pérez	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	231
		Jesús Saracho	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	231
		Francisco P. Gallardo	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	231
Villa de Altar	Profesores de música	Zeferino A. Rodríguez	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	232

Magdalena	Profesores de música	Ignacio G. Andalón	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	232
Arizpe	Profesores de música	Eduardo Romero	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	232
Huetabampo	Profesores de música	Trinidad Rentería	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	233

### SINALOA

CIUDAD	TIPO DE NEGOCIO	RESPONSABLE/ COMPAÑÍA	DIRECCIÓN	DOCUMENTO	AÑO	PÁG.
Culiacán	Profesores de música	Ángel Vidales	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	242
		Miguel R. Paredes	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	242
		Ángel Viderique	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	242
Villa de Unión (Distrito de Mazatlán)	Profesor de música	Remigio G. del Valle	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	243
Villa de Pánuco	Profesor de música	Cirilo G. Rivas	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	243
Villa de Escuinapa	Profesor de música	Cástulo Silvas	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	243
Ciudad Concordia	Profesor de música	José A. Virgen	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	244
Fuerte	Repertorio de música	Gregorio N. Cota	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	244

Puerto de Mazatlán	Almacenes por mayor, ferretería, mercería y abarrotes	Charpentier, Reynaud y Ca.	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	247
No precisa	Ferretería e importaciones	J. C. Charpentier y Compañía	Mazatlán	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	567
	Importaciones	Melchers Sucesores	Mazatlán	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	568

### TABASCO

CIUDAD	NEGOCIO	RESPONSABLE/ COMPAÑÍA	DIRECCIÓN	DOCUMENTO	AÑO	PAG.
Nacajuca	Repertorio de música	Jerónimo A. Hernández	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	370
Comalcalco	Repertorio de música	José María Domínguez	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	372

### TAMAULIPAS

CIUDAD	NEGOCIO	RESPONSABLE/ COMPAÑÍA	DIRECCIÓN	DOCUMENTO	AÑO	PÁG.
Ciudad Victoria	Profesores de música	Martin Betancourt, Ascensión García, Jesús Peña, Ramón Rojas	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	347
Tampico	Profesor de música	Antonio H. Hernández	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	348
Tula de Tamaulipas	Profesor de música	Fernando Vargas	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	349
Puerto de Matamoros	Profesores de música	Jesús María Acuña, Leonardo F. Bolado, Emilia	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	350

		Canales, Delfino Torres y León				
	Repertorio de música	Modesto González	Calles de Bustamante y 15°, y en Brownsville (Texas), Box 33	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	350
Jiménez	Repertorio de música	Evaristo Ríos	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	350
Nuevo Laredo	Profesores de música	Crescencia García, Elena Dávila, Amelia Duelos, Luis Fafaya	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	331
Nuevo Morelos	Profesor de música	Mariano Morales	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	332
Tampico	Casa mercantil "La Barata"	Diego de la Lastra y Ca., Sucesores.	No precisa	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	639
	Casa mercantil "Los Precios de Francia"	Sres. Cruz y Amorevieta	No precisa	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	640
	Ferretería "La Fama"	Franco Peredo	Apartado núm. 13, Tampico	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	645

## VERACRUZ

CIUDAD	NEGOCIO	RESPONSABLE/ COMPAÑÍA	DIRECCION	DOCUMENTO	AÑO	PÁG.
Atzalam	Repertorio de música	Juan Cardeña	No especifica	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	163
Huatusco	Repertorio de música	Luis Muñoz	No especifica	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	169
Chacalianguis (Canton Cosamaloapam)	Repertorio de música	Pedro Ramírez	No especifica	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	170
Puerto de Veracruz	Mercerías y Ferreterías	Düring y Ca Sucs. M.	Independencia 31, Veracruz	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	723

	Varela é Hijo R.	Independencia 57, Veracruz	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	723
	Sommer Hermann y Ca.	Benito Juárez 14 y 17, Veracruz	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	723
	Segundo Alonso y Ca. Sucs	M. Lerdo 27, Veracruz	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	723
	Palomo y Ca.	Independencia 29	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	723
	E. de Nicolás Sucesores	Independencia 57, Veracruz	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	723
	Colmá Hermanos	M. Lerdo 27, Veracruz	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	723
	J. Molinet y Ca. Sucesores	Vicario 7, Veracruz	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	723
	Escandón Alberto	Independencia 53	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	723
	Santa Cruz Hermanos,	Independencia 41	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	723
	Emilio Dalhaus	Independencia 38	Anuario Mexicano	1886	400
	During y Ca. M.	Portal de Diligencias.	Anuario Mexicano	1886	400
	Agustín Gutheil y Ca.	Benito Juarez 14	Anuario Mexicano	1886	400
	German Kronke, sucesor	Portal de Flores	Anuario Mexicano	1886	400
	Rodríguez y López	Zamora 3.	Anuario Mexicano	1886	400
	Varela y Ca. R.	Salinas 22	Anuario Mexicano	1886	400



	<p>Ferretería y mercería, muebles, abarroses. (también aparece como Almacenes de pianos, Casa importadora, Depósitos de Fierro y otros metales, Ferreterías, Mercerías e Importadores de maquinaria). Banqueros y Comisionistas.</p>	Sommer, Herrmann y Ca	Independencia 27	Directorio Gral de los Edos de la Rep Mex	1895	189
	<p>Ferretería, mercería, maquinaria y papel. (probablemente importó/vendió instrumentos musicales) (también aparecen como Casa importadora, Depósitos de fierro y otros metales, Depósito de Dimanita, pólvora para minas y caza, Ferreterías, Importadores de maquinaria, Mercerías) Son Banqueros y Comisionistas</p>	M. Düring y Compañía Sucs. "Antigua Mercería y ferretería del Portal de Diligencia"	Miguel Lerdo núm. 6, 8 y 37, Apartado 4	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	189
	Almacenes de pianos	José I. Izazola y Compañía	Zamora 4	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	186



		Sommer, Herrmann y Ca.	Independencia 27	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	186
		Juan M Pardo	Zamora 6. Apartado 17	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	186
	Repertorio de música	Eduardo Bello	Independencia 38.	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	
		Viuda de Carredano	Independencia 30.	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	
	Abarrotes	Varias tiendas		Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	697
Orizaba	Mercerías y Ferreterías	Josefa Acosta Guerrero	2a 5 de Mayo 6 1/2, Orizaba	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	723
		Adil Schin	Calvario 27, Orizaba	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	723
		Pascual Alvarez	4a 5 de Mayo 10, Orizaba	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	723
		Pascual Blanno	2a 5 Mayo 34, Orizaba	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	723
		Carrillo Hermanos	2a Sta Escuela 8, Orizaba	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	723
		Enrique M. Domínguez,	4a 5 de Mayo 28, Orizaba	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	723
		Francisco Liguori y Ca.	1a 5 de Mayo 37, Orizaba	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	723
		Próspero Ochoa	6a San Rafael 10	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	723
		Carlos Schmit	1a Avenida Libertad 40	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	723
Huatusco	Mercerías y Ferreterías	Juan García Ruiz	Calle Principal, Huatusco	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	723
Coatepec	Mercerías y Ferreterías	Vicente Fernández Crespo	2a Principal, Coatepec	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	723

		Pascual González Mejías	2a Principal, Coatepec	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	723
		Félix Nadal	1a Progreso 7	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	723
Alvarado	Mercerías y Ferreterías	José María González	Galeana 105, Alvarado	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	723
Xalapa	Mercerías y Ferreterías	Carlos Bonchez	Enriquez 3, Xalapa	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	723
		Luis Cordera	Enriquez 14, Xalapa	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	723
		Víctor Cámara	Enriquez, Xalapa	Guía Descriptiva de la Rep. Mex.	1899	723

## YUCATÁN

CIUDAD	NEGOCIO	RESPONSABLE/COMPañÍA	DIRECCION	DOCUMENTO	AÑO	PÁG.
Mérida	Repertorio de música	Juan Domínguez Cuevas	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	364
Tecanto	Repertorio de música	Pedro Carrillo	No precisa	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	367

## ZACATECAS

CIUDAD	NEGOCIO	COMPañÍA	DIRECCION	DOCUMENTO	AÑO	PÁG.
Zacatecas	Ferreterías y Mercerías	Julio Frieben, Sucesores	Tacuba 19	Anuario Mexicano	1886	292
		Rodríguez Hnos.	frente al portal de Rosales	Anuario Mexicano	1886	292
		La Ciudad de Hamburgo	Calle de Tacuba 19.	Anuario Mexicano	1886	Ilustración 147
		Rodolfo Dresel y Cia.	Plaza principal.	Anuario Mexicano	1886	292
		El Ferrocarril		Anuario Mexicano	1886	Ilustración 147

		Gustavo Neubert. Mercería y Ferretería "El Globo"	Portal de Rosales números 7, 8 y 9	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	290
	Almacenes de pianos	Fernando Kerber	Plaza principal.	Anuario Mexicano	1886	293
	Almacenes de pianos	Jesús G.Vázquez	Tacuba	Anuario Mexicano	1886	293
	Profesores de piano	Lorenzo Argimbau		Anuario Mexicano	1886	293
	Profesores de piano	Krosti		Anuario Mexicano	1886	293
	Profesores de piano	José M. Maldonado Juan Alonso		Anuario Mexicano	1886	293
	Profesores de piano	Clementina Pani		Anuario Mexicano	1886	293
	Profesores de piano	Fernando Villalpando		Anuario Mexicano	1886	293
	Profesores de música	Clementina Pani		Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	291
		Guadalupe González		Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	291
		Gustavo Puga		Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	291
		Ricardo Villalpando	1a de San Francisco 106	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	291
		Francisco Morales		Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	291
		Pedro S. Medina	Plazuela de San Juan de Dios 8	Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	291

		Ismael Ortiz (Director de la Música del Estado)		Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	291
Jerez	Hay muchas tiendas de abarrotes en las que probablemente se vendían instrumentos.			Anuario Mexicano	1886	295
Fresnillo	Profesores de música	Jesús Godoy, José Robles		Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	292
	Repertorio de música	José Robles		Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	292
Sombrerete	Profesor de música	Diego Rosas		Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	292
Chalchihuites	Profesores de música	Francisco Acosta, Felipe Pérez, Aristeo Bañuelos		Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	292
Villanueva	Profesores de música	Petronilo Carrera, Miguel Leañor, Amada Méndez		Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	293
Concepción del Oro	Profesores de música	Ladislao Mendoza, Mauricio Ortiz		Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	294
San Juan del Teúl	Profesores de música	Juan Cervantes. Antonio Vela		Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	295
Nochixtlán	Profesores de música	Epigmenio Pérez, Trinidad Aguayo		Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	295

Jerez	Profesores de música	Tadeo Pérez		Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	296
Nieves	Profesores de música	Petra Sáez, Pablo Díaz, Perfecto Gallegos		Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	296
	Repertorio de música	Petra Sáez		Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	296
Sierra Hermosa	Profesor de música	Candelario Espinoza		Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	297
Apozol	Profesor de música	Gabriel Valdovubos; Pablo Lomelí		Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	297
Monte Escobedo	Profesores de música	Pedro C. Llamas		Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	298
	Repertorio de música	Pedro C. Llamas		Directorio Gral. de los Edos. de la Rep. Mex.	1895	298

Mora