

UC Riverside

Diagonal: An Ibero-American Music Review

Title

“El Bandolón”...instrumento emblemático del México independiente

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/39f0q7ww>

Journal

Diagonal: An Ibero-American Music Review, 6(1)

Author

Medrano Ruiz, Sonia

Publication Date

2021

DOI

10.5070/D86150852

Copyright Information

Copyright 2021 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed



“El Bandolón”...instrumento emblemático del México independiente

SONIA MEDRANO RUIZ
Universidad de Zacatecas

Resumen

La hemerografía del siglo XIX muestra al bandolón como un instrumento musical de uso cotidiano en México y, acompañando a un instrumento melódico, se convirtió en el referente sonoro de espacios abiertos, plazas, cantinas y paseos en el campo. Hacia las últimas décadas de la centuria su uso fue transformado, y notamos su presencia en los escenarios de concierto, por lo que propongo que su percepción se modificó, siendo considerado como un instrumento representativo del nacionalismo, lo cual trataré de demostrar en el presente artículo.

Palabras claves: México, música tradicional, folklore, instrumentos musicales, música popular, bandolón

Abstract

The periodical literature of the 19th century shows the bandolón as a musical instrument of daily use in Mexico and, accompanying a melodic instrument, it became the musical reference for open spaces, squares, cantinas and picnics. Towards the last decades of the century its use was transformed, and we noticed its presence on concert stages, so I propose that its perception was modified, being considered as a representative instrument of nationalism, which I will try to demonstrate in this article.

Keywords: Mexico, traditional music, folklore, musical instruments, popular music, bandolón

Atráncate bandolón... o'ra que tienes tocada
El Popular, 11 de diciembre de 1897.

A partir del movimiento de independencia, comenzaron a surgir manifestaciones culturales que en cierto modo reforzaron el carácter identitario del México vernáculo. Las referencias de la época aportan información de bandolones y guitarras de distintos tipos y variedades, que no dejaron de sorprender ojos y oídos extranjeros. Dichos instrumentos junto con el arpa diatónica, configuraron el paisaje sonoro de los mercados, calles, pulquerías, cantinas y encabezaron los bailes populares. Surgen aquí un par de preguntas ¿Fue el bandolón el instrumento más representativo del México decimonónico? ¿A partir de cuándo y por qué razón un instrumento del pueblo asciende a las salas de conciertos? El propósito de este ensayo será desentrañar esa historia que parece esfumarse en el tiempo y explicar por qué el bandolón constituyó la base de las orquestas típicas decimonónicas. Vigente en algunos conjuntos, hoy en día este instrumento se niega a desaparecer y aquí descubriremos por qué.

¿Qué es el bandolón?

La actual definición del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española en su primera acepción nos hace entender que bandolón, bandola, bandurria y mandolina, son una misma cosa. (Ibarra 1783, 140–141) Al indagar sobre cada uno de los anteriores leemos: Bandola o pandoura es una guitarra de tres cuerdas perteneciente a la cultura griega, líneas adelante aparece como sinónimo de mandolina, no obstante, por otras fuentes sabemos que la bandola, bandora o pandora es un instrumento del siglo XIV “con caja en forma... de concha y que tenía de seis a siete pares de cuerdas”. (Randel 1984, 54) Y la mandolina posee cuatro cuerdas dobles y si bien, tiene forma de pera, es de menores dimensiones a las del bandolón. En tercer término el diccionario de la RAE explica que el bandolón es un instrumento semejante a la bandurria pero del tamaño de la guitarra. Esos planteamientos son ambiguos para el lector, en virtud de que se trata de cuatro instrumentos muy diferentes entre sí y en aras de evitar más confusiones, es imprescindible remitimos a la bibliografía de la época, para entender lo que en realidad era un bandolón en el contexto decimonónico, que fue el siglo de su máximo esplendor en México.

En 1879 José Zorrilla explicó “Los mexicanos tienen... otra guitarra de grandes dimensiones y cuerda de tripa que lleva los bajos, á la cual llaman bandolón”. (*La Voz de México* 1879) A pesar de que no especificó nada sobre la forma física del instrumento, lo asoció a la familia de la guitarra y adicionalmente aportó datos sobre su gran tamaño.

Pedro Zariñana, quien hacia la segunda mitad del siglo XIX era ya un afamado bandolonista, lo definió como un “instrumento «puramente Mexicano», tiene 18 cuerdas que se afinan al unísono de tres en tres, excepto las sextas las cuales se componen de dos guías y el bordón, las primeras afinadas una octava más alta que el bordón, formando entre todas seis sonidos distantes uno de otro un intervalo de una cuarta justa”. (Zariñana 1898, 02) Descubrimos a través de su método, la cantidad de cuerdas, su afinación y distribución. Las primeras cinco órdenes se afinaban al unísono y de las tres cuerdas que conformaban el sexto orden, una era el bordón, es decir la cuerda afinada una octava abajo, como la base y las dos restantes eran las guías una octava arriba.

Antonio Hermosa explicó en su método: “El bandolón es con frecuencia parte de pequeñas orquestas... aún no se ha determinado su origen. El bandolón tiene seis órdenes y 19 puntos. Cada orden consta de tres cuerdas de entorchados de latón y aceros y se afinan por cuartas ascendentes”. (Hermosa 1901, 15) Esta coincide con la del Diccionario de la RAE: El bandolón... con 18 cuerdas, de acero unas, de latón otras, y de entorchado las demás, repartidas en seis órdenes de a tres y que se hacen sonar con una púa”.¹

Zariñana nos ofrece otro dato relevante, pues asume que se trata de un “instrumento puramente mexicano”. De igual forma, Zorrilla, un español que recién había llegado a México, identificó el bandolón como elemento nativo. Hermosa, laudero e inventor opinó sobre los usos sociales y el entorno “En los bailes de segundo orden hace un papel de importancia, imprimiendo en las reuniones, la alegría y el contento. Aún no se ha determinado su origen”. (Hermosa 1901, 15) Alfredo Bablot, de origen francés explicó en 1884, que el bandolón era un instrumento propio de

¹ Real Academia Española: Diccionario de la Lengua Española, 23ª ed., [versión en 23.3 en línea]. s.f.

México y de Centroamérica. (*El Monitor Republicano* 1884) A partir de las anteriores definiciones podemos establecer que el bandolón es una derivación de la familia de la bandurria y de los instrumentos griegos que la antecedieron. Adoptado en México, fue transformado desde la forma de la caja, que es proporcionalmente mayor a la de una guitarra y se le añadieron juegos de cuerdas triples distribuidas en 6 órdenes, haciendo un total de 18.

A pesar de las tendencias educativas de las academias europeas reproducidas en México, en el Conservatorio surgió la iniciativa de llevar una “música de cuerda” –como se denominaba al conjunto musical vernáculo que ya había descrito Zorrilla²– a una feria internacional; ante las opiniones contrarias que se vertieron en la prensa debido a esa idea manifestaron: “Se nos ha informado que el sr. Bablot... quiso organizar una música de bandolones... pero que sometidos los profesores que tañen esos instrumentos á riguroso examen... resultó que no tenían la aptitud necesaria para el caso... por algo no han figurado los bandolones en ninguna orquesta regularmente organizada”. (*El Monitor Republicano* 1884) La nota revela que dichos instrumentos eran inusuales en los conjuntos orquestales de los teatros y más raros aún en los espacios académicos, hecho por el cual tras el debut de la Orquesta Típica en el teatro del Conservatorio, el mismo periodista bajo el seudónimo de *Amarantho* arremetió como leemos:

Respecto de la orquesta típica mexicana, no debería decir ni una palabra, porque no se creyera que trataba de entablar polémica sobre un asunto que no es discutible, porque es únicamente de apreciación, sin embargo, como mis conceptos en el particular no pueden parecer sospechosos, supuesto que soy mexicano, diré con la integridad que me caracteriza; que los bandolones no pasarán nunca de su categoría, ni servirán para otra cosa que para músicas de bailes muy secundarios, y eso hasta cierto punto. (*El Diario del Hogar* 1884)

El ascenso a los escenarios de un instrumento procedente de espacios callejeros, pulquerías, cantinas o bailes de segunda, pesó mucho socialmente según el cronista, sin embargo, no podemos soslayar el contexto en que se originó la «típica», en virtud de que estaba en puerta la exposición de Nueva Orleans y en el concierto de las naciones, era imprescindible llevar una muestra original de la cultura y aparentar ser tan cosmopolitas como nacionalistas. Porfirio Díaz, quien fungía como presidente de la Comisión de México en la Exposición y deseando impresionar a los inversionistas, pretendió llevar una muestra de “la inspiración y conocimientos de nuestros maestros”. (*La Patria Ilustrada* 1884) Fue así como estuvo presente una Banda de Música que también funcionaba como sinfónica y la novel Orquesta Típica, que desde mi óptica, sintetizaba la identidad nacional y se observó en el traje de charro que eligieron a diferencia del frac, usual en conciertos en los teatros o del uniforme militar. Asimismo, destacó el carácter nacional en su repertorio incluyendo un popurrí de sones y jarabes cuyos primeros acordes iniciaban con las notas del Himno Nacional y terminaban con la Marcha Zaragoza, hecho que escandalizó más al periodista y no dudó en manifestar su inconformidad. No obstante, como lo expuso Díaz “la música mexicana estará perfectamente representada en la

² José Zorrilla en su ensayo *México y los Mexicanos*: “Sus instrumentos son una arpa pequeña y sin pedales... una guitarra de siete dobles cuerdas metálicas, de caja oval y de largo mástil que sirve de tiple y que pulsan con púa de nácar, otra guitarra de grandes dimensiones y cuerda de tripa que lleva los bajos a la cual llaman *bandolón*; el salterio que llaman *dulzaina* y la bandurria a la que llaman *jaranita*... con una flauta que lleva el *cantábile* y un cornetín de pistón o trompa de llaves... forman una orquesta que ejecuta con prodigiosa exactitud, colorido y afinación las sinfonías más difíciles y las variaciones más complicadas de los modernos maestros europeos”. *La Voz de México*, Ciudad de México, 08 de agosto de 1879.

exposición... y la gran multitud de extranjeros que a ella concurrirán, podrá formarse una idea exacta de nuestros adelantos en el divino arte”. (*La Patria Ilustrada* 1884) A su vez, salió en defensa de la Típica Alfredo Bablot opinando:

Como udes. Observan muy bien, el bandolón no figura en las orquestas modernas; esto es debido á que es éste un instrumento propio, casi exclusivamente de México y de la América Central y a que es poco conocido en Europa. A nosotros corresponde introducirlo a la música sinfónica donde, por medio de combinaciones acertadas, producirá seguramente efectos nuevos y de gran belleza... y será uno de los elementos característicos de la futura escuela mexicana. Si Monteverdi y sus sucesores inmediatos escribieron con buen éxito partes orquestales para guitarras. Á mayor abundamiento pueden nuestros compositores hacer otro tanto para los bandolones, cuya potencia sonora y variados recursos superan al instrumento de los Aguado y de los Carulli. (*La Libertad* 1884)

Pese a la crítica, desde entonces el bandolón conformó la base melódica y armónica de las primeras típicas comenzando por la Orquesta Típica Mexicana dirigida por Carlos Curti (1884) conformada por 18 integrantes, de los cuales 7 tocaban bandolones y estaban repartidos en solistas, primeros y segundos. Es así como se refuerza la teoría de que a ojos de extranjeros radicados en la República Mexicana, el bandolón era el instrumento que México pretendía dar al mundo.

Tabla 1. Bandolonistas en las primeras orquestas típicas de México.³

ORQUESTA	AÑO DE CREACIÓN	INTEGRANTES	BANDOLONISTAS
Orquesta Típica Mexicana	1884	19	9, Andrés Díaz de la Vega, Pedro Zariñana, Mariano Pagani, Manuel M. Barela, Vidal Ordaz, Apolonio Domínguez, José M. Zariñana, Vicente Solís y José Borbolla.
Orquesta Típica Anáhuac	1888	44	30 bandolones, 5 salterios, 2 arpas, 4 violines, 2 bajos y una flauta. No se conocen los nombres.
Orquesta Típica Mexicana (Carlos Curti, director)	1889	17	4, Primeros: Pedro Sariñana y Saturnino Torres. Segundos: Ángel Villa y Domingo García.
Orquesta Típica de Apolonio Arias	1889	20	6, Pedro Zariñana, Ángel Villa, solistas. Primeros: Apolonio Domínguez. Segundos: Domingo García, José Borbolla y Manuel Arteaga.
Orquesta Típica Zacatecana de Señoritas	1889	19	7, María de Jesús Gutiérrez, Emilia Ramírez, Librada Durán, Refugio Gutiérrez, Rosa Pedrosa, Beatriz Torres y Laura Ávila.
Orquesta Típica de Señoritas del Conservatorio Nacional	1893	25	8, Primeros: Enriqueta Pinto, Adriana Delgado, Luz Vargas y Herlinda Pinto. Segundos: María Tapia, Micaela Ponce, Concepción Saucedo y Matilde Córdón.

En la tabla se muestra la información de las agrupaciones que llevaron el bandolón a las principales exposiciones mundiales. Estas eran la Orquesta Típica Mexicana dirigida por el italiano Carlos Curti, que acudió a Nueva Orleans en 1885 teniendo una amplia gira de conciertos en la Unión

³ Elaborado por la autora a partir de fuentes hemerográficas y bibliográficas.

Americana, la orquesta de Apolonio Arias que representó a México en la exposición de París en 1889, la Orquesta Típica Zacatecana de Señoritas creada en 1889 (embajadora de la música mexicana en la Feria de Chicago 1892–1893 y con una gira de conciertos en México y Estados Unidos) y la Orquesta Típica de Señoritas del Conservatorio Nacional, creada para la Exposición Colombina de Chicago, aunque su viaje no se concretó. El caso es que en menos de una década, casi 60 bandolonistas hombres y mujeres nutrieron las orquestas típicas en distintas latitudes del país proyectando su instrumento a dimensiones insospechadas.

¿Desde cuándo existe el bandolón en México? Es una pregunta pendiente de responder. Sabemos que en las postrimerías del virreinato ya era conocido el instrumento y se asociaba al ambiente festivo popular. Leemos la referencia más antigua encontrada en la hemerografía, se trata de una reseña que explica los usos y costumbres del norte en 1740 “en Batopilas... en algunas casas, un altar dedicado a la virgen del Carmen, Señor San Pedro... servía para rezar novenas. Se cantaban alabanzas acompañadas con los acordes del arpa, el violín o el bandolón”. (*El Progreso Minero* 1885) Otro periódico de 1792 nos brinda los pormenores de una fábrica de cuerdas y entorchados para bandolones y vihuelas que existió en la ciudad de México. (*Gaceta de México* 1792) Y la publicidad de 1799, nos habla de la venta de cuerdas para vihuela, bandolón y clave en la calle de San Ramón, en la capital mexicana. (*Gaceta de México* 1799)

En el año de 1800, para la denuncia del juicio del intestado José Fernández de Jáuregui — quien en vida fuera dueño de una reconocida imprenta en la ciudad de México— fue necesario elaborar un inventario, en virtud de que el establecimiento funcionó también como comercio. Fue así que descubrieron una gran variedad de instrumentos: 111 violines, 6 flautas, 2 oboes, 4 trompas, un clave, un órgano alemán, 1 órgano chico, 2 cilindros (de distintos precios)... 4 bandolones antiguos y 3 bandolones viejos (Reyna 2018, 22) siendo valuados éstos últimos, tanto los viejos como los antiguos a dos pesos cada uno.

En 1807 nos percatamos de que “Al puente de la mariscala... se ha mudado un sugeto [sic] que enseña a tocar el bandolón con cinco plumas”, (*Diario de México* 1807) al parecer era un virtuoso maestro que innovó con su técnica. Otro de los más interesantes es el que nos lleva a inferir que desde 1808 operaba la fábrica de guitarras y bandolones de Cristóbal de Oñate del Castillo (*Diario de México* 1808) y en 1826 expandió su negocio a la importación de instrumentos como leemos: “Biolines [sic] superiores y corrientes, violones y vihuelas, cuerdas de todas clases, clavijas y puentes, todo eso de Alemania. También hay bandolones, vihuelas y encordaduras fabricadas en la misma casa. (*El Sol* 1826) Con los datos anteriores, corroboramos el uso del bandolón desde la época virreinal y su continuidad en el México independiente. Asumimos que aún no se fabricaban bandolones en otros países como comprobaremos que sí sucedió en las primeras décadas del XX, cuando el instrumento se hizo visible tras el auge de las orquestas típicas en el extranjero.

Las novelas de Fernández de Lizardi también aportan datos sobre este instrumento. En *El Periquillo Sarniento*, (1816) describió un baile en el que “los músicos no descuidaban en empinar la copa... ya no atinaban a tocar bien... y aún había alguno de ellos que rascaba su bandolón abajo del puente”. (Fernández 1997, 106) En *La Quijotita y su Prima*, (1818) mencionó el paseo a una huerta y que el organizador colgó en los árboles diferentes objetos “había curiosos tableros de damas; en estos, instrumentos músicos; en aquellos, libros de novelitas y poesías... y de suerte que dentro de media hora ya estaban por ahí... tocando los bandolones y flautas”. (Fernández 2000, 151)

Enrique De Olavarría reseñó en los primeros meses de 1858, la función de obsequio por el triunfo del general Félix María Zuloaga; representaron “además del drama *El Castillo de Balsain*, la comedia mexicana *La Ranchera de San Miguel el Grande o la Feria de San Juan de los Lagos* con bailecitos del país y música de bandolones”. (De Olavarría 1968, 660) Estos bailecitos del país como lo dice Campos, surgieron con mayor vigor en los años posteriores al movimiento de independencia, si bien poseían reminiscencias de tonadillas españolas, en cambio, su estructura musical era original y los versos irónicos y humorísticos pretendían expresar y a la vez desahogar las tensiones provocadas por las revoluciones. (Campos 1995, 13)

Sin duda la referencia obligada para entender el entorno social de nuestro instrumento es la crónica “*El músico de cuerda*” publicada en el libro *Los mexicanos pintados por sí mismos*, (1854) y en la que el propio bandolón de don Epifanio Calderón Arias, describió la vida y milagros del filarmónico al que acompañó durante veinte años. El autor relacionó en primer lugar el instrumento como descendiente de los instrumentos de cuerda griegos que tañían las musas. En segundo nos regaló una breve descripción del “obeso bandolón” haciendo alusión a las “cuerdas metálicas del sonoro y bullicioso instrumento”. En tercer orden retrató a su dueño de quien dijo: “Nació entre guitarras, jaranas y bandolones...”. Mofándose de los apellidos musicales «Calderón y Arias», de su hermana «Tecla» y del mote «Pífano» con el que según él conocían a nuestro personaje, dijo también “marcha en pos de la armonía que producen las pesetas”. (Frías y Soto 1854, 108-118) Conforme a estos pormenores, nos percatamos de que el supuesto don Epifanio vivió casi toda su existencia del arte que aprendió en su infancia.

En cuarto lugar, es notable la diferencia que hizo entre los músicos de escuela aunque fuese una academia particular, y que en esta época denominaron “aprender por punto” y de aquellos que lo hacían de oído o como actualmente se sigue diciendo “aprender de oreja”. Un diario de la época, corrobora esa distinción anunciando a un maestro que en enseñaba a tocar “por sus verdaderos principios el Bandolón y una variedad de instrumentos” y no conforme con eso, también decía “se enseña a chiflar canarios con perfección... todo por un precio equitativo”. (*El Sol* 1830)

Respecto a los métodos de enseñanza aprendizaje aclaró que recibió clases durante seis años y no aprendió por punto, sino que, nuestro músico «lírico» se limitó a “imitar fielmente las posturas que el maestro hacía” en su instrumento. Viendo y escuchando, fue como en este caso se reproducían los conocimientos. El cronista va más allá y nos dejó en quinto tema, los pormenores del repertorio en virtud de que, ese aprendizaje le bastó “para puntear los sonecitos del país, y algunos valeses y cuadrillas”, inclusive “la popular Marcha de Henri Herz”, piezas que se tocaban en distintos espacios como salas de casa, salones de baile o al aire libre en días de campo. Por último describió la posición del bandolonista “sentado con la pierna izquierda sobre el muslo de la derecha” (Frías y Soto 1854) imagen mental que bastó al litógrafo Iriarte, para dejarnos uno de los mejores retratos del artista.



El Músico de Cuerda, Dibujo de Hesiquio Iriarte, Litografía de M. Murguía y Ca.
Colección particular de la autora.

Rodríguez Galván había descrito en 1808, en “*La hija del oidor*” el tradicional paseo de La Viga, a bordo de las canoas en las que “los léperos como los llaman en el país... tenían que ir en pie hombres y mujeres para poder caber, uno tocaba la guitarra o el bandolón; casi todos cantaban: y dos en el corto espacio de cuatro o seis pies en cuadro, bailaban el monótono e insulso jarabe”. (*El Tiempo* 1900) Don Epifanio pudo ser músico de «Trajinera»⁴ o bien uno de los tres bandolonistas que acompañaron a una pareja de bailarines ataviados “con trages [sic] propios, jarabes y sonecitos del país”, actuando dentro del drama musical de Niceto Zamacois en 1851, bajo el título “*Los Misterios de México*”. (*El Siglo Diez y Nueve* 1851) Estas noticias nos llevan a vislumbrar un panorama de los usos sociales de nuestro instrumento desde las postrimerías del virreinato hasta la primera mitad del siglo XIX, y esto no significa que haya desaparecido del entorno campirano, puesto que continuó durante todo el siglo como el acompañante idóneo para los bailadores de jarabe en los fandangos, en los altares de las casas y calles, en el funeral, en las posaditas navideñas y en toda

⁴ Embarcación usada en los canales de Xochimilco y Tláhuac en la Ciudad de México.

fiesta popular, así lo percibió un viajero norteamericano (*The Daily Yellowstone Journal* 1886)⁵ Por su parte Guillermo Prieto escribió “ahora hace falta un pincel para retratar al ciego que toca el bandolón, al feo y mal encarado que toca la flauta y al barrigudo del bajo, que formando un grupo original siguen las andas de las posadas y acompañan la letanía con los arpeggios más disparatos y discordes” (*El Siglo Diez y Nueve* 1851)

Las crónicas de bandonistas sobresalientes abundan en las décadas posteriores y reafirman la hipótesis de que el instrumento ascendió al rango del concertismo en manos de virtuosos como: Sabás Contla, quien colaboró en *Un paseo en Santa Anita* “ópera cómica de costumbres mexicanas” en la que los bailes populares fueron “ensayados y arreglados escrupulosamente por Contla”. (*La Sociedad* 1858) Si bien el bandolón era idóneo para tocar el repertorio vernáculo, Andrés Díaz lo posicionó en los teatros; en uno de los intermedios de la función de “Campanone”, interpretó unas variaciones sobre un tema ópera y leemos:

El sr. Díaz de la vega, ha consumado un verdadero prodigio convirtiendo el bandolón, ese instrumento que todos han oído en México como acompañamiento de las músicas de cuerda, en instrumento capaz de tocar solos de mucho mérito. Grandes esfuerzos, suma paciencia, constante dedicación y mucho talento, ha necesitado el artista para llegar a tan importante resultado. Ha sabido dar al bandolón expresión [sic], ternura, energía, voces melodiosas, y efectos tan bellos a veces como los del violín. Sus variaciones sobre Lucrecia Borgia son una hermosa reminiscencia de los mejores pasajes [sic] de esta obra maestra de Donizetti... ha hecho con el bandolón lo que Bottesini hizo con el contrabajo y puede brillar donde quiera que haya buen gusto y afición al arte. (*El Siglo Diez y Nueve* 1862)

Es elocuente la reseña de Francisco Zarco y con ella confirmamos nuestra hipótesis; en 1862 de una manera inédita, Díaz transformó el uso tradicional del instrumento sometiéndolo a un repertorio distinto al que cotidianamente se interpretaba en él. Lo puso a prueba y debido a la potencia sonora por la cantidad y calidad de sus cuerdas de metal, le arrancó sonoridades insospechadas.

Otro de los promotores del bandolón que tocaba obras como las “hermosas variaciones sobre temas de la simpática... ópera Norma” (*El Diario del Imperio* 1867) fue Pedro Sariñana (o Zariñana) obra estrenada en la función a beneficio de la Escuela Gratuita de Sordo-mudos y posiblemente él formaba parte de la Sociedad de Santa Cecilia, organizadora de la velada de marzo de 1867; dicha agrupación se encontró vinculada estrechamente en las siguientes décadas a la Sociedad Filarmónica Mexicana, crucial en la fundación del Conservatorio Nacional, por lo que consideramos el bandonista se dedicó a la enseñanza de su instrumento por varias décadas.

Siguiendo sus pasos en 1872, otra nota refrenda los nuevos arreglos de oberturas, arias de ópera y piezas de salón, en una de las veladas a beneficio de la escuela de ciegos “el hábil Fermín Serrano... alumno... con una destreza y maestría admirables, nos hizo gozar de las inspiraciones del inmortal Rossini, tocando la obertura de Semiramis... lo hubieran contemplado... vencer sus dificultades sin poder ver una nota... los nutridos aplausos que se ofrecieron fueron el homenaje con que... recompensaron su dedicación, desvelos, su inmenso trabajo para aprender aquella pieza

⁵ Traducción: El jarabe, más familiarmente conocido como fandango, es la danza favorita de los nativos mexicanos. La música en esta ocasión es usualmente con arpa y bandolón, éste último es un instrumento parecido a la guitarra con doce cuerdas de metal, y los bailarines generalmente zapatean junto con sus redobles, los cuales una vez que se escuchan nunca se olvidan.

que tanto agradó a los concurrentes”. En dicho concierto otros alumnos Policarpo González y Cornelio Sandoval tocaron en el mismo instrumento la polca Angelita y Rodríguez, Valdés y Castañón, también alumnos interpretaron la obertura de Norma de Bellini”. (*El defensor Católico* 1872) Igualmente Andrés Díaz dio a conocer sus arreglos en innumerables conciertos y veladas como la de la Sociedad de Auxilios Mutuos estrenando la fantasía sobre temas variados de las óperas *La Sonámbula* y de *Los Puritanos*. (*El Órgano de los Estados* 1877)

Los Métodos de Bandolón

Una gran desventaja para los historiadores y musicólogos es que la mayoría de las partituras, que utilizamos como fuentes primarias carecen de fecha; esto implica un trabajo adicional de análisis de historias de imprentas, de iconografía litográfica, de los dibujantes y de literatos y de sus artículos periodísticos, para acercarnos a una temporalidad si no precisa, al menos aproximada. Otra fuente de crucial importancia en la historicidad de nuestros bandolones son los métodos popularizados en el siglo XIX y de los cuales hago una breve reseña a continuación.

Diapasón para Bandolón de Sabás Contla

El *Diapasón para bandolón* de Sabás Contla, es quizá el método más antiguo que se conserva en la Biblioteca Nacional de la Universidad Nacional Autónoma de México y en colecciones privadas. El maestro Gabriel Saldívar ubicó este diapasón para bandolón en el año 1900 no obstante, sabemos por Pareyón que Contla fue director de orquesta y compositor además de copista de Cenobio Paniagua y de Melesio Morales, don Sabás tocaba violín, arpa, mandolina, bandolón y guitarra. (Pareyón 2007, 270) Desde mi perspectiva, la etapa en que destacó más su trabajo fue entre 1845 a 1875 y considero que la publicación de su método para bandolón podría estar en ese rango de fechas en virtud de que el taller litográfico de M. Munguía, tuvo un auge en sus producciones a mediados del siglo XIX y por otra parte, nuestro bandolonista creó *¡Tierra para macetas!* en 1848, también realizó arreglos de sones y jarabes nacionales para “Un Paseo en Santa Anita”, en 1859. Otras obras impresas confirman la teoría de que este diapasón pudo ser escrito en la década de 1860 o antes, aunque no descartamos la posibilidad de una o varias reediciones posteriores a esta fecha como de hecho sucedió con el de Cárdenas. Gabriel Saldívar lo describe así: “La figura indica el modo de tomar el bandolón y el de sentarse la persona”, (Saldívar 1991, 124) igualmente aclaró:

Sabás Contla era compositor de pequeñas piezas, en su mayoría para piano, publicadas en la segunda mitad del siglo XIX. Era reputado como uno de los de mejor gusto en músicaailable. En la colección nuestra se encuentran los siguientes: Tío Caniyitas, vals compuesto para piano; La Flor de los Recuerdos, ambas de la Lit. de M. Murguía; Las cuatro artistas, colección de 4 piezas compuestas para piano: Ángela Peralta, María Ana Paniagua, Joaquina González y Merced Adalid; Los dos amigos, dos schotish para piano compuestos por Contla e Infante, de la Lit. de M. C. Rivera; y tres Varsovianas para piano que vendía la Librería junto-al Templo de Porta Coeli.⁶

En recientes investigaciones se especula que Contla falleció entre 1875–1885, hecho por el cual considero que la publicación de 1900 fue una reedición de su diapasón y que tuvo que ver con la popularidad del instrumento ampliamente difundido por las orquestas típicas.

⁶ *Ibidem*, p. 326.

Método de Bandolón por de José de la Luz Cárdenas

Aunque muy poco sabemos de este autor, por un anuncio constatamos que era bandolonista de armonía en el grupo de cuerdas de José Ortiz, quien promocionaba su conjunto de música para bailes en un periódico de la ciudad de México. (*Diario de Avisos* 1860) Su *Método para Bandolón* sin duda, provocó un gran interés para las casas de música, en vista de que aparecen dos versiones en la compilación de Saldívar. La más antigua de 1897 con registro de propiedad de H. Nagel y Sucesores y otra de 1900 editada por Godard también en el mismo año.⁷ Una tercera versión de éste que no tiene la fecha y sólo el número de catálogo 422, de la casa A. Wagner y Levien Sucs., con domicilio en la calle de San Francisco, por el dato de la ubicación de la empresa, como lo asegura Olivia Moreno, (Moreno 2014, 159) podemos deducir que la publicación es posterior a 1895. El método pertenece a la colección de la Biblioteca de Música de la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México y consta de 19 páginas en donde encontramos una explicación inicial sobre la afinación, los trastes y la digitación. Condensa también distintos ejercicios que van desde notas al aire, escalas, intervalos de segundas hasta octavas, y escalas mayores y menores. Debido al grado de dificultad, el alumno requiere tener conocimientos de solfeo. Finalmente incluye la partitura para dos bandolones de un aria de la ópera *Norma* de Bellini y una mazurka titulada *Recuerdos y Lágrimas* y la polka *Te amo*; (Cárdenas ca. 1896, 14–19) considero que éstas dos últimas podrían ser de autoría de Cárdenas aunque no lo especificó.

Método de Bandolón de Pedro Zariñana

Este método muy completo con 57 páginas, fue escrito por uno de los más reconocidos bandolonistas pertenecientes a la Sociedad de Música Santa Cecilia y a la Sociedad Filarmónica Mexicana que se forjaron en la última etapa del Segundo Imperio. Pareyón aclara que Zariñana, nació aproximadamente en 1850 y murió en 1915. Inició sus estudios en la Colegiata de Guadalupe Fue violinista y compositor además de profesor en el Conservatorio, en la Catedral Metropolitana y en la Colegiata de Guadalupe. Tocó virtuosamente la mandolina, el salterio y el bandolón, inclusive dirigió su propia orquesta típica. (Pareyón 2007, 1125) Fungió como bandolón solista en la Orquesta Típica Mexicana en 1884 siendo de sus fundadores y realizando una gira en Estados Unidos de América. En la Típica Mexicana, también aparece en la lista de 1884, José M. Zariñana entre los segundos bandolones y en 1886 encontramos nuevamente a Pedro Zariñana (bandolón solista) y a Fermín Zariñana (guitarra) posiblemente sus hermanos e integrantes de la Orquesta Típica Mexicana que estaba de gira en el estado de California. (*Daily Herald* 1886) Y hacia 1890 leemos que “la señorita Paz Zariñana arrancó al bandolón dulcísimas notas en La Traviata... en el marco de la velada del 9º aniversario de la “Sociedad Divina providencia y Unión” del ramo de pulques. (*La Convención Radical Obrera* 1890) Por lo anterior inferimos que se trató de una familia de músicos y como aseguró Pareyón, tenían su propio grupo y que más adelante Paz contrajo matrimonio con Apolonio Arias Ramos, también miembro de la orquesta Típica de Carlos Curti y fundó otras 4 orquestas de la misma naturaleza en el Conservatorio de México (1889–1893) dirigió la Orquesta Típica de Rurales en 1913 y al parecer fundó otra en Aguascalientes (1924).

⁷ *Ibidem*, pp. 311 y 325.

Desde años anteriores leemos “El Señor Pedro Zariñana ha manifestado el deseo de que este Conservatorio apruebe el método de Bandolón que tengo la honra de acompañar a Uds., y ruego á Uds. se sirvan decirme su opinión sobre dicha obra y si puede accederse al propósito del interesado. *Libertad y Constitución*. México, Agosto 18 de 1891”. (Serrano 2013) Firmaron el documento Alfredo Bablot, como director y los profesores, Lauro Beristain y Rafael Galindo. Tal parece que a Zariñana, le importaba mucho la opinión de los músicos de la “alta cultura” y deseaba contar con su aprobación y respaldo para publicar su obra. Conocemos el auge que tuvo este instrumento a partir de la creación de las orquestas típicas en 1884, inclusive se publicaron cartas solicitando que la institución ofreciera la materia de *Bandolón*, hecho que se concretó ofertándola entre 1895 y 1906 cuando Ricardo Castro, modificó el plan de estudios. (Pareyón 2007, 1125) Fue hasta 1898 cuando la casa Otto y Arzoz puso a disposición del público el *Método para Bandolon* mismo que dedicó “A los discípulos de Mandolon del Conservatorio N. de Música de México”. (Zariñana 1898, 2) Al igual que el de Cárdenas, quienes utilizan éste método requieren conocimientos de solfeo. El primer apartado muestra con diagramas y grabados, desde la definición, partes del instrumento, la manera correcta de sentarse y de sostenerlo, uso de la pluma, cómo afinarlo, la digitación que no es otra cosa que la utilización de los distintos dedos de la mano izquierda que pulsan determinadas cuerdas. Dedicó gran parte a ejercicios de escalas, incluye lecciones y pequeñas piezas cuya dificultad aumenta gradualmente.

Método de Antonio Hermosa Saviñón

Diversas noticias en las postrimerías del siglo XIX, retratan a Hermosa como uno de los más prolíficos inventores de su tiempo. En 1893 obtuvo medalla de oro en la Feria de Chicago con el instrumento al que llamó *La Lira Hermosa* y años más tarde con su «Arpiano Hermosa», se hizo acreedor de un premio en la exposición de París en 1900. (*El Tiempo* 1904) En 1899 abrió la *Academia de Música Carmen Romero Rubio de Díaz*, en la que innovó al aplicar su método *La Música al alcance de todos*, basado en el sistema objetivo y asegurando que cualquier persona podía acceder al aprendizaje de la música a través de distintos instrumentos. Antonio Hermosa avalado por expertos en el arte publicó su método en el año 1900 y según la publicidad se basaba en un sistema objetivo en donde “los números han substituido a los signos convencionales de la música actual”. (*El Tiempo* 1904)

Hacia 1901, apareció otro de sus documentos que pude consultar parcialmente en línea y se trata de una especie de tratado de organología que contiene algunos aspectos generales de distintos instrumentos. Cómo son, cómo se afinan, y quizá ejercicios sencillos. Incluyó los diapasones de guitarra, laúd, mandolina, bandolón y bandurria. El título es “*Manual para facilitar el estudio práctico de nuestro cuadro conforme al sistema objetivo, que contiene la historia de la Música relativa a los antiguos y modernos instrumentos*”. (Hermosa, 1901) Creó además un reloj que como explicó “hace a los niños inconscientemente filarmónicos” (*El Tiempo* 1904) puesto que en su carátula contenía información elemental de la teoría musical, así como las notas y sonidos propios de la escala que sonaban a diferentes horas del día.

Impacto del bandolón tras la frontera norte

Aunque pocas, algunas referencias en libros y diarios norteamericanos revelan información sobre el impacto del bandolón en ese territorio, la más temprana proviene de los inventarios de las

misiones de California realizados en 1807, en donde se registraron instrumentos del cuarteto de cuerda elemental, violín, viola violoncello y bajo, además de variantes de guitarras bandolas bandolones y bandolones bajo en las misiones de San Francisco, San Antonio, San Miguel, San Buenaventura, San Luis Rey, San Fernando, Santa Bárbara, Santa Clara y San José. (Russell 2009, 47–71 y 389)

La discusión vertida en la prensa acerca del origen del bandolón y sus vínculos con la bandurria me lleva a la reflexión de que en el otro lado de la frontera se trató de un mismo instrumento al que los italianos lo denominaron *bandora* y los españoles era bandurria o bandolón. Al menos así lo asumieron los integrantes del *Club de la Bandurria de Chicago* quienes conformaron un ensamble “compuesto con lo mejor del talento de los altos círculos sociales y como testimonio dieron un concierto reciente interpretando el *Miserere* y *El Trovador* y fue tan exquisitamente hecho en las bandurrias y guitarras que hubo escasos ojos secos en la audiencia cuando concluyó” (*The Manning Times* 1888) Considero esta una línea de investigación abierta que merece ser analizada a profundidad en virtud de que los diarios estadounidenses refieren otros clubes similares como el *Sketch Club*, agrupación de señoritas que tocaban mandolinas, guitarras y bandurria (*The Morning Call* 1890) el *Alhambra Bandurria Club* que tocó en Midwinter Exposition (*The Morning Call* 1894) o el *Club de Bandurria de San Francisco* y *Club de Bandurria de Oakland*. (*The Morning Call* 1896) Vale la pena destacar que estos clubes surgieron después de la presentación de la Orquesta Típica Mexicana que fue creada para acudir a la Exposición de Nueva Orleans en 1884 y permanecieron en una prolongada gira de concierto y fue bien acogida tal y como lo expresó Dudley Buck en la *Revista Musical de Boston*:

México nos ha introducido a una nueva música, tan distinta y de diferente forma que hemos tenido que acostumbrarnos a ella como a las deliciosas frutas tropicales en contraste con nuestras peras y manzanas de Nueva Inglaterra, tan nuevas como deliciosas al gusto. Yo sentí que nunca llenaría de la fruta mexicana como de la música mexicana durante la exposición. Mientras mucha de la música es nueva, sus instrumentos son decididamente novedosos. El Xilófono tiene 99 cuerdas, y el saltono [salterio] 66. Uno de sus instrumentos requiere que se golpeen tres cuerdas simultáneamente para dar el efecto deseado, y la sonoridad dulce y tierna de esos instrumentos, es algo indescriptible... Algunos de los ciudadanos residentes dijeron que entraron en éxtasis con los encantos de la música y baile que encendió sus sentimientos y su cerebro como el vino viejo. (*Morning Appeal* 1886)

Una buena recepción de la sociedad propició que algunos músicos pertenecientes a esta agrupación se quedaran a trabajar en ese territorio, dando lugar a un diálogo musical “algunos de los miembros de la Orquesta Típica Mexicana no entienden el lenguaje de este país, pero la música como lenguaje universal parece como un medio de comunicación entre ellos y su audiencia”. (*Morning Appeal* 1886) fue así como surgieron grupos como la *Orquesta Alhambra* dirigida por J. Sancho y por el profesor J. Lombardero quienes trabajaron con Curti, Sancho tocaba la primera guitarra y Lombardero la bandurria en la Típica Mexicana. (*El Universal* 1889)

Otra de nuestras principales fuentes para ubicar los bandolones e instrumentos de las orquestas típicas en suelo de Norteamérica son las grabaciones históricas.

Tabla 2. Grabaciones de obras de Carlos Curti con ensambles de cuerdas.⁸

Compañía	Matriz	Tamaño	Fecha de la grabación	Título	Artista Primario	Descripción
Víctor	B/6997	10-in.	4/16/1909	Típica Polka	W. Eugene Page; Ramseyer	Dueto de Guitarra arpa y mandolina
Víctor	C/25064	12-in.	4/29/1921	La Típica	Trío Romano (O. Napolitana)	Trío instrumental
Víctor	128-Z	10-in.	July 1905	La cuarta plana	Trío Arriaga	Trío Instrumental

El cuadro muestra algunas composiciones de Carlos Curti que originalmente fueron creadas para orquesta típica, no obstante, las grabaciones se hicieron con una versión reducida de instrumentos con dotaciones variables. Se registraron principalmente en las primeras décadas del siglo XX.⁹ El trío Arriaga por ejemplo, lo conformaron 2 mandolinas y una guitarra. Por su parte el trío Romano constaba de guitarra, flauta y violín y la Orquesta Cibelli, quienes también grabaron otra versión de *La Típica* con un grupo de músicos italianos radicados en Estados Unidos con una dotación de dos mandolinas, guitarra, flauta y violín. El dúo Ramseyer registró su versión de *La Típica* con guitarra arpa y mandolina. Notamos la ausencia de bandolones, no obstante, la mandolina parece sustituirlos o al menos evocar su sonoridad.

La *Orquesta Típica Fronteriza* (Spottswood 1990, 1890) conformada en El Paso Texas bajo la dirección del sr. Armando Reyes, fue una de las más prolíficas en cuanto a material discográfico y cuya dotación observamos a través de las grabaciones de 1928. Sus integrantes eran 2 violines, 4 mandolinas, 4 bandolones, 2 violoncellos, 2 guitarras, 2 bajo sextos y el tímpano que interpretaba el director, un total de 17 integrantes. Entre el 15 y 24 de abril de 1928, grabaron el vals *Sin amor*, *Gloria Swanson*, vals *Teresita* y la obertura de *Campanone* como consta en la colección Straschwitz.¹⁰ Por otra parte la colección Arholie Folklyric en su volumen IV y #7017, concentró las primeras grabaciones de orquestas típicas en New York, San Francisco, Los Ángeles, Dallas, El Paso, San Antonio, Chicago, conformando nuevas líneas abiertas a la investigación, que nos lleven a conocer si estas orquestas habían sido creadas por músicos mexicanos o estadounidenses y cuáles fueron sus aportaciones.

⁸ Elaborado por la autora, con información de la Biblioteca de la Universidad de California en Santa Barbara. Sección: Discography of American Historical Recordings.

⁹ Discography of American Historical Recordings, sv "Curti, Carlos", consultado el 9 de noviembre de 2020, <https://adp.library.ucsb.edu/names/114033>.

¹⁰ La Colección Strachwitz Frontera de grabaciones mexicanas y mexico-americanas, consultado el 9 de noviembre de 2020, <http://frontera.library.ucla.edu/es/artists/orquesta-t%C3%ADpica-fronteriza>.

Conclusiones

Debido a sus cualidades tímbricas, su arraigo en la música popular, y a la identificación como “puramente mexicano”, el bandolón fue el instrumento más representativo del México decimonónico. Si bien desde las postrimerías del virreinato se le vio en pequeños ensambles con violín y guitarra o arpa, en 1859 ascendió a las salas de conciertos en su carácter folklórico para acompañamiento el baile y bastaron pocos años para que fuese promovido con otro repertorio de alta dificultad como oberturas de ópera, arias y muchos otros géneros de salón que estuvieron en boga en la década de 1870, tiempo en que la hemerografía ponderó sus méritos acústicos y la habilidad de Díaz de la Vega, De la Luz Cárdenas y de Zariñana, quienes dieron continuidad divulgando los conocimientos en academias privadas y creando métodos que junto con el de Contla, aportaron valiosa información e hicieron visible el instrumento a los ojos y oídos extranjeros, hecho que lo llevó a constituir la base melódica y armónica de la Orquesta Típica Mexicana en 1884. Aunque escasa, la presencia del bandolón en las orquestas y ensambles típicos mexicanos actuales, es una evidencia de continuidad de un instrumento que se niega a desaparecer del paisaje sonoro mexicano, de tal manera que identificamos claramente dos vías que han evitado su extinción: la primera es por transmisión de los saberes que han sido heredados por tradición, y a las modificaciones de tamaño, encordadura, repertorio, inclusive de aditamentos implementados por distintas generaciones al bandolón, hecho que ha contribuido a dar significado tanto al objeto como a su contenido simbólico. La segunda y no menos importante ha sido retroactiva, es decir la “recuperación” a partir de iniciativas de docentes de universidades, conservatorios, academias musicales y de las propias agrupaciones. Lo más importante es que ambas aseguran una larga vida al bandolón.

Fuentes

Bibliográficas

Campos, Rubén M. *El Folklore musical de las ciudades*. México: CENIDIM, 1995.

De Olavarría y Ferrari, Enrique. *Historia del Teatro en México*. México: Porrúa, 1968.

Fernández de Lizardi, José Joaquín. *El Periquillo Sarniento*. México: Porrúa, 1997.

———. *La Quijotita y su prima*. México: Porrúa, 2000.

Frías y Soto, Hilarión, et. al. *Los mexicanos pintados por sí mismos*. México: M. Murguía y C^a, 1854.

Hermosa, Antonio. *Manual para facilitar el estudio práctico de nuestro cuadro conforme al sistema objetivo, que contiene la historia de la música: Relativa á los antiguos y modernos instrumentos*. México: Tipografía y Litografía Católica, 1901.

Ibarra, D. Joachin. *Diccionario de la Lengua Castellana compuesto por la Real Academia Española*. Madrid: Real Academia Española, 1783.

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.

Pareyón, Gabriel. *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, Vol. 2. Guadalajara, Jal.: Universidad Panamericana, 2007.

Randel, Michael. *Diccionario Harvard de Música*. México: Diana, 1984.

Russell, Craig H. *From Serna to Sancho: Music and pageantry in the California Missions*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Saldívar, Gabriel. *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía*. México: CNCA, INBA, & CENIDIM, 1991.

Reyna, María del Carmen. *La Prensa Censurada durante el siglo XIX*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018.

Spottswood, Richard. *Ethnic Music on Records. A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893 to 1942, Volume 4*. Chicago: University of Illinois Press, 1990.

Zariñana, Pedro. *Método para Bandolón*. Leipzig: Otto y Arzóz México, 1898.

Hemerográficas

Chicago Daily Tribune (Chicago, Ill.), 3 de septiembre de 1881.

Diario de Avisos, Ciudad de México, 02 de junio de 1860.

Diario de México, 17 de noviembre de 1807 y 23 de diciembre de 1808.

El Defensor Católico, Ciudad de México, 29 de agosto de 1872.

El Diario del Hogar, Ciudad de México, domingo 28 de septiembre de 1884. p. 2.

El Diario del Imperio, Ciudad de México, 30 de marzo de 1867, p.4.

El Fronterizo, Tucson Az., 10 de enero de 1891.

El Monitor Republicano, Ciudad de México, 01 de octubre 1884 y 24 de septiembre de 1884, p.3.

El Órgano de los Estados, 12 de julio de 1877, p.3.

El Popular, Ciudad de México, 1 de diciembre de 1897

El Progreso Minero, Ciudad de México, 9 de abril de 1885, p. 8.

El Siglo Diez y Nueve, Ciudad de México, 1 de enero de 1851, 01 de noviembre de 1851, p.4 y 13 de noviembre de 1862, p. 3.

El Sol, Ciudad de México, 22 de noviembre de 1826 y 14 de febrero de 1830.

El Tiempo, Ciudad de México, 31 de octubre de 1900 y 22 de diciembre de 1904.

El Universal, Ciudad de México, 11 de diciembre de 1889, p. 2.

Gazeta de México, Ciudad de México, 20 de marzo de 1792 y 20 de julio 1799.

La Libertad, Ciudad de México, 28 de septiembre de 1884, p.3.

La Patria Ilustrada, Ciudad de México, 16 de junio de 1884, p.4

La Sociedad, Ciudad de México, 16 de noviembre de 1858, p.4.

L.A. Daily Herald, Los Ángeles Cal., 17 de enero de 1886, p. 5.

La Convención Radical Obrera, Ciudad de México, 26 de octubre de 1890, p.3.

La Voz de México, 8 de Agosto de 1879, p. 2.

Morning Appeal, Carson City, Nev., 25 y 27 de febrero de 1886.

The Manning Times, 4 de julio de 1888, img. 4.

The Morning Call, San Francisco California, 7 de diciembre de 1890, 28 de enero de 1894 y 4 de febrero de 1894.

The True Northerner, 10 de junio de 1881.

The Daily Yellowstone Journal, 15 de abril de 1886.

Cibernéticas

Carmen Itze Serrano Viveros, “El Salterio en México durante el porfiriato 1884–1910”, Tesis para obtener el Grado de licenciatura por la Universidad Autónoma de México, 2013. En: (T2013 S47 S35) Consultado el 18 de febrero de 2016, <https://prezi.com/srnq5efxalzs/la-catedra-de-salterio-en-el-cnm-a-finales-del-siglo-xix/>.

Discography of American Historical Recordings, sv “Curti, Carlos”, consultado el 9 de noviembre de 2020, <https://adp.library.ucsb.edu/names/114033>.

La Colección Strachwitz Frontera de grabaciones mexicanas y mexico-americanas, consultado el 9 de noviembre de 2020, <http://frontera.library.ucla.edu/es/artists/orquesta-t%C3%ADpica-fronteriza>.

Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. Consultado el 20 de marzo de 2020, <https://dle.rae.es/bandol%C3%B3n?m=form>.

Medrano Ruiz, Sonia. “El Bandolón’...instrumento emblemático del México independiente.” *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 6, no. 1 (2021): 97–112.