



UNIVERSIDAD JUÁREZ DEL ESTADO DE DURANGO

Instituto de Investigaciones Históricas

**Maestría en Ciencias y Humanidades
Generación 2019-2021**

Área de Historia

***Restablecimiento, crisis y disolución de la capilla de música de la catedral
de Durango (1802-1834)***

**Tesis que presenta
Francisco Pablo Castañeda Porras**

**Para obtener el grado de Maestro en Ciencias y Humanidades
con terminación en Historia**

Comité de tesis:

**Dr. Massimo Gatta (Director)
Dr. Miguel Felipe de Jesús Vallebuena Garcinava (Codirector)
Dra. Cynthia Teresa Quiñones Martínez (Lectora)
Dr. Luis Carlos Quiñones Hernández (Lector)**

Durango, Durango a marzo de 2022

Índice.

Resumen	1
Abstract	2
Dedicatoria	3
Agradecimientos	4
Restablecimiento, crisis y disolución de la capilla de música de la catedral de Durango (1802-1834)	6
Introducción	6
Planteamiento del problema.....	7
Estado de la cuestión.....	8
Justificación.....	16
Estrategia teórico-metodológica del proyecto de investigación.....	16
Fuentes primarias.....	20
Estructura capitular.....	21
Capítulo I	23
La actividad musical en la catedral de Durango a finales del siglo XVIII	23
1.1. Asentamiento del culto divino e intercambio cultural en la Nueva España.....	24
1.2. La capilla de música de la catedral de Durango (1639-1658).....	26
1.3. El recinto coral de la catedral de Durango.....	30
1.4. Nuevas sonoridades del ritual sonoro (1730-1784).....	35
1.5. La actividad musical posterior a Santiago Billoni.....	37
1.6. Festividades y procesiones en Durango del siglo XVIII.....	42
1.7. Primera disolución de la capilla de música de la catedral de Durango (1786-1797).....	47
Conclusiones.....	52
Capítulo II	55
Restablecimiento de la capilla de música (1802-1827) y reconfiguración sociocultural	55
Introducción.....	55
2.1. El restablecimiento de la capilla de música en el contexto de una ciudad moderna (1802) ..	56
2.2. Administración de la capilla restablecida (1802).....	67
2.3. Sonoridades catedralicias (1802-1821).....	79
2.4. Algidez social y ajustes de la capilla de música (1814-1821).....	91

Conclusiones	100
Capítulo III	102
Segunda reforma y disolución de la Capilla de Música (1831-1834).....	102
Introducción.....	102
3.1. Educación, cultura y sociedad en Durango en el México independiente.....	103
3.2. Crisis del ritual sonoro en la catedral (1831-1833).....	106
3.3. Comisión de vigilancia y segunda reforma a la capilla de música, 1833	115
3.4. Segunda disolución de la capilla de música, 1834.....	125
3.5. Configuración social a través de la educación musical en Durango (1835-1836).....	129
Conclusiones	132
A manera de conclusión	134
Fuentes consultadas	138
Archivos	138
Bibliografía	138
Fuentes electrónicas	142
Glosario.....	144
Anexos	145
Anexo 1. Acta Capitular en acuerdo al restablecimiento de la capilla de Música	145
Anexo 2. Razón de méritos del sochantre jubilado José Remigio Puelles.....	147
Anexo 3. Escrito de inconformidad del organista y maestro de capilla Hilario Gómez.....	150
Anexo 4. Carta del organista y maestro de capilla Hilario Gómez sobre desacuerdo de contrato	151
Anexo 5. Oficio del chantre José Cayetano sobre disolución de la capilla de música	152

Índice de Tablas

1.1. Maestros de la capilla de música de la catedral de Durango, siglo XVIII.....	38
2.1. Lista de sueldos asignados a los integrantes de la capilla de música de la catedral de Durango, 1786.....	69
2.2. Lista de sueldos que se otorgarían a los ministros miembros de la capilla de música de la catedral de Durango, a partir de su restablecimiento en 1802.....	72
2.3. Lista de músicos encargados de solemnizar las funciones de la cofradía del Santísimo Sacramento, 1816.....	93
2.4. Capilla de música de la catedral de Durango, julio de 1821.....	97

3.1. Capilla de música correspondiente al mes de agosto de 1831.....	110
3.2. Artículos agregados a la reforma del reglamento de la capilla de música, 1833.....	122
3.3. Liquidación de cuentas de la capilla de música, 2 de mayo de 1834.....	129

Índice de imágenes

1.1. Esteban Lorenzo de Tristán, XIX obispo de Durango	48
1.2. Posición actual del coro de la catedral de Durango.....	49
2.1. Francisco Gabriel de Olivares, XXI obispo de Durango.....	62
2.2. Órgano de la catedral de Durango.....	73
2.3. Retrato de un abate.....	77
2.4. Portada de villancico <i>Domine si tu es</i> , de Pedro las voces.....	80
2.5. Representación de San Pedro en la sillería del coro de la catedral de Durango.....	82
2.6. Portada de la misa a cuatro voces en do mayor (música copiada), por Ignacio Ortíz de Zarate, 1800.....	85
2.7. Partichela correspondiente a la parte de clarinete del responsorio <i>Tu es pastor ovium</i> , compuesto en 1802 por Joan José Meraz.....	86
2.8. Partichela correspondiente a la parte de clarinete del villancico <i>Venite adoremus Regem regum/magnus dominus</i> por Juan José Meraz, 1815.....	87
2.8. Juan Francisco de Castañiza y González, XXII obispo de Durango.....	90
3.1. José Antonio de Zubiría y Escalante, XXIII obispo de Durango.....	107
3.2. Fragmento de cuadrante de ministros de la capilla de música, correspondiente al mes de diciembre de 1832.....	122

Índice de figuras

1.1. Plano de la catedral de Durango en el siglo XVIII.....	31
1.2. Plano de la catedral Metropolitana de la Ciudad de México.....	31
2.1. Organigrama de la capilla de música.....	68

Resumen

En la presente tesis se analiza el proceso de secularización de las prácticas musicales que se desarrollaron en la capilla de música de la catedral de Durango en el periodo comprendido entre 1802 y 1834.

Para el análisis y la comprensión de este fenómeno, se consultó el contenido de fuentes documentales inéditas que permitieron la obtención de datos relacionados con la práctica musical al interior de la catedral; el proceso cultural ocurrido en el exterior del recinto catedralicio, y el desarrollo social y político de la ciudad de Durango en las primeras tres décadas del siglo XIX. En seguida se analizó el intercambio de significados compartidos entre los sujetos que integraron los distintos espacios partícipes en la configuración de la vida sociocultural del siglo XIX.

Finalmente se estableció un análisis comparativo de los fenómenos socioculturales a nivel local, nacional y global, tomando en cuenta las especificidades del campo social que se estudió para la reconstrucción histórica del fenómeno investigado.

Palabras clave: catedral, capilla de música, Independencia, reforma, secularización.

Abstract

This thesis analyzes the process of the secularization of musical practices that took place in the music chapel of the Durango cathedral in the period from 1802 to 1834.

For the analysis and comprehension of this phenomenon, unreleased documentary sources were consulted, which allowed obtaining data related to the musical practice in the cathedral; the cultural process that occurred outside the cathedral compound and the social and political development of the city of Durango in the first thirty years of the 19th century.

Afterwards the exchange of symbolisms shared among the subjects who consolidated the participant spaces in the configuration of the sociocultural life of the 19th century was analyzed.

Finally, correlations were established between the sociocultural phenomena at the local, national and global levels, considering the specificities of the field that was analyzed, for the historical reconstruction of the studied phenomenon.

Keywords: cathedral, music chapel, independence, reform, secularization.

Dedicatoria

A mis padres Jesús y Josefina.

A Fernanda, Regina y Rodrigo.

Agradecimientos

Esta tesis no se pudo haber logrado sin el apoyo recibido por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), que, durante dos años, me otorgó el recurso para el desarrollo de esta investigación.

Mi agradecimiento a Massimo Gatta quien gracias a su apoyo constante y las amenas charlas que tuvimos, logré encontrar el incentivo y nuevas alternativas para la expresión de las ideas en relación a la historia. A Miguel Vallebuena por su apoyo, consejo y conocimiento en la búsqueda de fuentes que fortalecieran la investigación.

A la doctora Cynthia Quiñones por su apoyo en el seguimiento de la redacción, corrección y guía del documento, así como en la motivación para el estudio y pasión por la historia. Agradezco al doctor Luis Carlos Quiñones por sus observaciones puntuales que, con su experiencia, fueron de gran aporte a este trabajo. Mi agradecimiento al personal académico de la maestría en Ciencias y Humanidades con terminación en Historia y Filosofía, quien, gracias a su aporte en clases, y fuera de ellas, motivó más mi gusto por la historia, el estudio de la sociología, la filosofía y el interés por las ciencias sociales en general.

Al doctor Antonio Ruiz Caballero quien, con su experiencia, conocimientos y perspectiva, enriqueció mi trabajo y, además, inclinó mi interés por la musicología y la etnomusicología. Así mismo, a la doctora Carolina Sacristán por sus aportes y disposición en la resolución a las preguntas realizadas por un servidor.

A la valiosa asistencia de Adolfo Martínez en la búsqueda de datos Archivo Histórico del Arzobispado de Durango; a la colaboración de Álvaro quien, gracias a su amplio conocimiento en el Archivo Histórico del Estado de Durango, logré acceder a fuentes inéditas cruciales en la investigación; al personal de la Hemeroteca de la Biblioteca Central Pública del Estado de Durango y el Archivo General e Histórico del Municipio de Durango por su apoyo incondicional.

A mi compañero Alain Omar Murillo Maldonado por su asistencia en la transcripción de los papeles de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango, lo que me permitió conocer de forma electrónica obra compuesta para la catedral en el siglo XIX.

A mis compañeros de generación con quien logré conformar un excelente equipo y amistad, lo que nos permitió aprender juntos y combatir las adversidades durante el periodo de pandemia.

A Francisco Arroyo, Yander Amín Simental y SaylÍ Triana Sánchez, quienes, durante su gestión administrativa en la Escuela superior de Música al momento de realizar mi investigación, fueron de gran apoyo para el desarrollo y culminación de este posgrado.

A Daniel Elizalde por mostrarme el camino de la historia de la música catedralicia y su invitación a participar en el Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente.

A mis padres, quienes me inculcaron los valores que han sido las herramientas para el camino que se llama vida.

Y en especial a Fernanda, Regina y Rodrigo, por su apoyo y paciencia antes, durante y después de este trabajo de investigación.

Restablecimiento, crisis y disolución de la capilla de música de la catedral de Durango (1802-1834)

Introducción

La presente tesis surge del acercamiento al acervo diocesano de Durango (Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango); en particular a la rama de Actas Capitulares, cuando colaboré con el Seminario de Música de la Nueva España y el México Independiente, MUSICAT.¹ De esta manera, se originó la inquietud por conocer el pasado de la música de Durango ya que, en dichas actas, se menciona la participación de músicos que intervinieron en la capilla de música de la catedral y las formas en que éstos fueron parte del grupo que solemnizó las funciones del culto divino en la frontera norte del virreinato.

El conocimiento de una orquesta que sirvió a la Iglesia aproximadamente 250 años en la catedral de Durango, motivó mi interés por indagar más al respecto de nuestro pasado musical, los procesos de educación musical, la composición musical y los sujetos que construyeron la trayectoria histórica de la música duranguense. A esto se sumó mi curiosidad por conocer el pasado musical decimonónico en la ciudad de Durango y la forma en que se gestaron las primeras instituciones de formación y representación musical que hoy en día, siguen siendo un referente de la labor artística en el norte del país.

En este sentido, se tiene el conocimiento impreciso de los personajes que se desarrollaron en la ejecución, en la educación, y la gestión de proyectos musicales decimonónicos, mismos que se pueden encontrar en fuentes historiográficas, hemerográficas y de tradición oral. Nombres como Luis Baca, Manuel Herrera -organista de la catedral de Durango en la segunda mitad del siglo XIX-, Manuel M. Alvarado, Felipe Fournier y Belén Santa María, conforman parte del espectro musical duranguense decimonónico que desafortunadamente, ha permanecido en el anonimato debido al preciso conocimiento de la trayectoria musical decimonónica de Durango.

¹ El Seminario de Música de la Nueva España y el México Independiente es una comunidad académica integrada por musicólogos, historiadores, antropólogos, archivistas y restauradores, que estudian el fenómeno sonoro en las catedrales novohispanas para conocer y comprender la trayectoria social y cultural en el periodo de 1525 a 1858. <http://musicat.unam.mx/index.php/red-internacional/>

En la presente investigación se explica cómo la práctica musical de la capilla de música de la catedral de Durango tuvo un desarrollo que, apoyada en la historiografía existente, se percibe como un conjunto sensible a los cambios políticos, sociales y culturales que se desarrollaron a su alrededor en su trayectoria histórica, favoreciendo que la composición, la ejecución y la educación musical, mantuvieran un diálogo y correspondencia con los cambios externos a este organismo.

Este fenómeno lo he identificado como un proceso de secularización de las prácticas musicales que, de manera paulatina, fueron adoptando los cambios en su representación, la instrumentación y la normativa que derivó a partir de la introducción del estilo “italianizante” a mediados del siglo XVIII en la música catedralicia, en una trayectoria con un dialogo constante y progresivo hacia el proceso de independencia sucedido en el siglo XIX.

La presente tesis estudia el proceso del restablecimiento, crisis y disolución de la capilla de música de la catedral de Durango en el periodo de 1802 a 1834, donde se explica cómo el proceso de secularización de la música, mantuvo un desarrollo paulatino a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, manteniendo a su vez, una constante correspondencia con los cambios políticos, sociales y culturales de la ciudad de Durango en el siglo XIX. El concepto de secularización se entiende no como un cambio radical en la práctica musical, sino como un proceso de adaptación a los símbolos establecidos por las prácticas musicales externas a la catedral, generando una nueva orientación a la vida cultural de la ciudad de Durango donde los músicos, a través de nuevos medios de expresión musical, participaron en la configuración de su entorno social, político y cultural.

Planteamiento del problema

El estudio de las prácticas musicales en la ciudad de Durango en el siglo XIX no se ha realizado a profundidad y por lo mismo, los procesos históricos que influyeron en el desarrollo musical tanto religioso como secular, no están del todo claros. Se sabe que la trayectoria musical del siglo XIX en la ciudad de Durango mantuvo un diálogo constante con los cambios políticos y sociales dentro y fuera de la entidad, lo que motivó, por parte de los individuos a cargo de las prácticas musicales, la adaptación de nuevas formas de producción y representación sonora.

La historiografía existente sobre la capilla de música ha dejado de manifiesto que, en la segunda mitad del siglo XVIII, el estilo italianizante introdujo cambios significativos en la composición musical religiosa empleando elementos de carácter secular provenientes del teatro, lo que promovió distintos modos de representación musical. A su vez, el desarrollo de la capilla estuvo inmerso en los procesos sociales y políticos adoleciendo cambios en su permanencia como sucedió en su primera disolución en 1786. Este fenómeno propició un decaimiento del esplendor del culto divino, sin prescindir de la música como acompañamiento de las funciones en la catedral. No fue sino hasta 1802 cuando por iniciativa de tres de los individuos que mantuvieron su participación en el ritual sonoro, se propuso el restablecimiento de la capilla con la finalidad de recuperar la solemnidad que antes se acostumbraba.

En este sentido, la presente investigación parte de las siguientes preguntas: ¿Cómo fue el proceso del restablecimiento y disolución de la capilla de música de la catedral de Durango y cuales fueron las consecuencias de este proceso para la música y los músicos de Durango? ¿De qué manera adoptó la práctica musical de la capilla de música de la catedral de Durango, los cambios socioculturales de las reformas borbónicas?, ¿Cómo se desarrolló la capilla de música de la catedral de Durango en los primeros treinta años del siglo XIX? ¿Qué consecuencias adoleció la capilla de música ante los sucesos de la revolución de independencia? ¿Qué factores propiciaron la disolución de la capilla de música de la catedral de Durango en el año de 1834?, y finalmente, ¿Qué papel desempeñó la música en la configuración social de la ciudad de Durango en el periodo de 1802 a 1834?

Estado de la cuestión

Esta tesis se apoya en distintos trabajos de investigación relacionados con la actividad musical de la catedral de Durango, así como de los otros recintos catedralicios de México donde tuvieron participación las capillas de música. Esto porque, en conjunto, permiten la reconstrucción de las prácticas musicales en el virreinato y el México independiente. De la misma manera, la historiografía relacionada con los fenómenos sociales, políticos y culturales, facilitan el entendimiento para la reconstrucción del diálogo entre música y

sociedad y a su vez, permiten encontrar los vacíos que se necesitan para la reconstrucción histórica de la música decimonónica duranguense.

En primera instancia, cabe mencionarse el trabajo que realizó Francisco Antúnez, *La Capilla de Música de la Catedral de Durango. Siglos XVII y XVIII*² (1970). La obra de Antúnez fue la puerta de entrada a la investigación musical de la catedral de Durango y logró despertar la curiosidad de investigaciones posteriores para el reconocimiento de un patrimonio musical realizado en la frontera norte del virreinato. El autor relata, de forma inédita, aspectos de la vida cotidiana al interior del recinto coral, se menciona un inventario del acervo musical realizado en 1784 y reporta un listado de los músicos que formaron parte del ritual sonoro de la catedral de Durango como José Bernardo Abella Grijalva, Marcos de Ibarguen, Juan José Meraz, José Remigio Puelles y Santiago Billoni.

En seguida, Massimo Gatta en su libro *Con Decencia y Decoro, la actividad musical de la Catedral de Durango (1635-1749)*³ (2015), detalla, amplía y ahonda el tema de la actividad musical de la Catedral de Durango estudiada entre 1635 y 1749, es decir, a partir de la conformación de las primeras manifestaciones musicales del recinto catedralicio, el establecimiento de la capilla de música y los primeros cambios derivados de la profesionalización de los músicos participantes del ritual sonoro. En concreto, la trayectoria de la práctica musical se explica a partir de la contratación del primer maestro de capilla Alonso Asencio, la llegada de la campana a la ciudad de Durango, la consagración del altar mayor, la evolución de la infraestructura del recinto coral, la instrumentación utilizada, el papel de los músicos, las dignidades que se encargaron de la administración de la capilla y el desarrollo del ritual sonoro en el recinto catedralicio desde su fundación en el año de 1634. Así pues, encontramos elementos fundamentales que abonan al conocimiento de la estructura musical catedralicia en la ciudad de Durango, y sustentan, partir de la introducción del estilo *italianizante* que introdujo Santiago Billoni a mediados del siglo XVIII, el análisis del proceso de secularización musical en la frontera norte del virreinato.

² Francisco Antúnez, *La capilla de música de la catedral de Durango, siglos XVII y XVIII* (México: Impreso por el autor, 1970).

³ Massimo Gatta, *Con decencia y decoro. La actividad musical de la catedral de Durango (1635-1749)*. (Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, Instituto de Investigaciones Históricas, 2015).

Por su parte, Drew Edward Davies con su tesis *La frontera italianizada: Música en al Catedral de Durango, cultura española, y la estética de la devoción en la Nueva España del siglo XVIII*⁴ (2006), aporta un amplio panorama de la actividad musical en el siglo XVIII teniendo como punto nodal la introducción del estilo italianizante en el repertorio musical catedralicio. Su explicación hace referencia a que la práctica musical tuvo un cambio significativo al introducir a la música eclesiástica, la estética propia de la música de los teatros –una característica del medio secular ilustrado– como respuesta a los cambios políticos, sociales y culturales derivados de las reformas borbónicas. Así mismo, describe de forma detallada la conformación de la capilla de música en la segunda mitad del siglo XVIII, los maestros de capilla que la dirigieron, el repertorio musical compuesto, así como los organistas, instrumentistas y compositores que dejaron un patrimonio musical en la capital de la Nueva Vizcaya. Sin embargo, el periodo decimonónico se suma al documento a manera de cierre del proceso histórico acontecido en el siglo XVIII por lo que, su utilidad, abona al conocimiento del proceso histórico musical del siglo XIX, teniendo como referencia esencial la introducción del estilo Italianizante.

El *Catálogo de la colección de música del Archivo de la Arquidiócesis de Durango*⁵ (2013), del mismo Davies en el que, a manera de introducción, explica los conceptos de género musical y los que se encuentran en el archivo de la Arquidiócesis como litúrgicos, paralitúrgicos y teatrales, así como el proceso que le llevó elaborar el listado de obras musicales, proporciona elementos fundamentales para el conocimiento de la música que se ejecutó en la catedral, así como las obras de corte secular que se interpretaron en el ritual sonoro. El catálogo contiene un listado de obras musicales en manuscrito en donde destacan las figuras de Manuel de Zumaya, Ignacio de Jerusalem, José Bernardo Abella Grijalva, Santiago Billoni, Juan José Meraz y composiciones impresas de autores como Ludwig van Beethoven, Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart. Así mismo, se muestra en el catálogo una serie de ejercicios para piano, solfeo, tres listas de inventarios y una carta

⁴ Drew Edward Davies, *The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, Español Culture, and The Aesthetics of Devotion in Eighteen-Century New Spain* (tesis doctoral, The University of Chicago, 2006).

⁵ Drew Edward Davies, *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas: Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México A.C. 2013).

dirigida al sochantre José María Rada de parte de su hija María Carlota Rada donde se muestra la sencillez y aspectos de la cotidianidad en el en la primera mitad del siglo XIX.

Para comprender el desarrollo y la configuración de la sociedad duranguense, así como la relación con el espacio geográfico que habitó, Miguel Vallebuena en *Civitas y Urbs: la conformación del espacio urbano de Durango*⁶ (2005), ofrece una serie de retratos que abonan al entendimiento del proceso histórico en un campo social que mantuvo un constante diálogo entre los procesos religiosos y seculares integrados por fiestas patronales, procesiones, representaciones de ocio y militares. El establecimiento de mercados, plazas, panteones y lo que significó el desarrollo urbano de Durango, ofrecen los elementos para la reconstrucción histórica y el análisis de la constante transformación del espacio social donde se manifestó el individuo que laboró en la capilla de música. De esta manera, es posible identificar los elementos seculares que modificaron a la sociedad duranguense de finales del siglo XVIII y principios del XIX, y como el capital cultural integró una lucha constante para la modificación de su campo social.

El estudio político y social que ofrece José de la Cruz Pacheco Rojas en *El proceso de independencia en Durango, periodo de la insurgencia (1810-1812)*⁷ (2012), muestra un momento crucial de la revolución de independencia donde sobresalen los personajes que influyeron en su gestación y continuidad. Por otro lado, el análisis en relación al papel que desempeñó el gobierno diocesano ante la crisis social y política en la ciudad de Durango, denota su resistencia ante las manifestaciones seculares que permeaban en el imaginario social en el primer decenio del siglo XIX. De esta manera, a partir de los acontecimientos que sucedieron al exterior de las prácticas musicales en la catedral de Durango, es posible establecer el diálogo y los efectos que este fenómeno trastocó en la mentalidad de los sujetos responsables del lucimiento del culto divino.

Por su parte, Cesar Navarro Gallegos en su texto *Los Congresos Federalistas de Durango (1824-1835)*⁸(2006), presenta los elementos que integraron la transformación en el nacimiento de la República. A partir de la conformación del primer Congreso Constituyente

⁶ Miguel Felipe de Jesús Vallebuena Garcinava, *Civitas y Urbs: la conformación del espacio urbano de Durango* (México: Universidad Juárez del Estado de Durango, Instituto de Investigaciones Históricas, 2005).

⁷ José de la Cruz Pacheco Rojas, *El proceso de independencia en Durango (1808-1812)*, (Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, 2012).

⁸ Cesar Navarro Gallegos, *Los congresos federalistas de Durango (1824-1835)*, (Durango: Congreso del Estado de Durango, Instituto Mora, 2006).

(1824), se hace notar la lucha de los grupos conservador y liberal por la configuración de los ideales que moldearon a la naciente sociedad independiente. Personajes como los gobernadores Francisco Elorreaga y Santiago Baca Ortiz fueron partícipes de los cambios en cuanto a la relación Iglesia- Estado, lo que provocó la crisis económica en las finanzas del gobierno diocesano y afectó el mantenimiento del ritual sonoro en la catedral. El texto de Navarro es pues, una ventana para entender la transformación política que dio pie a los cambios que sucedieron a partir de la tercera década del siglo XIX en donde el papel del individuo, influyó en la transformación del capital cultural duranguense.

Sumado al contexto de transformación social, política y cultural en la ciudad de Durango, Luis Carlos Quiñones Hernández en su texto *Las Escuela de Primeras Letras de Durango, Siglo XIX*⁹ (2017), abona al conocimiento del capital cultural en la ciudad de Durango específicamente, en lo referente a la educación pública. Estudia el proceso de la enseñanza de niños fuera del contexto religioso y asiste al entendimiento de la transición que se dio en la formación musical de infantes adscritos a la escoleta de la catedral de Durango hacia la educación propuesta por el Estado. De esta manera, para este trabajo de investigación, se encuentra la conexión de los individuos que contribuyeron a la transformación de su campo social, a partir de la Iglesia en dirección a la educación propuesta por el gobierno civil. Este texto es un referente de cómo el proceso de secularización mantuvo una trayectoria paulatina y no se presentó como ruptura a los esquemas establecidos por la autoridad religiosa.

A través de una óptica cultural, artística y social, Javier Guerrero Romero en *Teatro Coliseo, Teatro Victoria*¹⁰ (2001), relata la historia del recinto que modificó la cotidianidad de un sector de la sociedad duranguense a comienzos del siglo XIX. Este acontecimiento marcó un significado propuesto desde la iniciativa privada en diálogo con el Estado, logrando atender el ocio y esparcimiento con elementos de índole secular. Encontramos la colaboración de músicos que se infiere, participaron en las funciones de la catedral ya que se conformó una orquesta para las actividades del Teatro, lo que explica la respuesta del gobierno diocesano con el restablecimiento de la capilla de música dos años más tarde.

⁹ Luis Carlos Quiñones Hernández, *Las Escuelas de Primeras Letras de Durango, Siglo XIX*, (Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, Instituto de Investigaciones Históricas, 2017).

¹⁰ Javier Guerrero Romero, *Teatro Coliseo, Teatro Victoria*, (Durango: Instituto Municipal de Arte y Cultura, 2001).

En el mismo tono Massimo Gatta en *El Teatro Coliseo y la Capilla de Música de la Catedral: tensión y sinergia en los espacios del ocio de Durango*¹¹ (2019), describe el diálogo y la fricción entre el espacio del teatro y el organismo musical adscrito a la catedral de Durango. La descripción de las distintas manifestaciones de ocio que se celebraban en el espacio urbano como los toros, las peleas de gallos, las comedias y los bailes, permite comprender la transición social y cultural que incluyó la participación de grupos sociales distintos. El papel de la autoridad eclesiástica da cuenta de su preocupación por la conducta de sus prebendados y agremiados, ante los cambios que emanaron de una propuesta secular y moderna. Esto abona al estudio del proceso en las prácticas musicales inmersas en un proceso de crisis en los primeros treinta años del siglo XIX.

En un panorama de investigación más amplio, a nivel nacional, se ha estudiado el desarrollo de las practicas musicales y la trayectoria histórica de otras capillas de música como la de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México. *Los músicos de la Catedral Metropolitana de México (1750-1791), Transgresión o sumisión*¹² (2015) de Raúl Heliodoro Torres Medina, es un texto donde se da cuenta de lo relacionado con la estructura de la Capilla de la Catedral Metropolitana y los aspectos laborales a los que estaban sometidos los músicos de la capilla de música de la ciudad de México. De esta manera, se da cuenta de las condiciones de trabajo en las capillas de música de virreinato, y la postura de la autoridad eclesiástica ante las necesidades y constantes peticiones por parte de sus agremiados, expresando en ocasiones el rechazo de la autoridad. De esta manera, se explica todo lo relacionado sobre los derechos de justicia y gracia (derechos laborales) que gozaban los músicos, así como las sanciones que padecían en caso de incurrir en alguna falta.

El mismo autor coordina la obra *Música y Catedral Nuevos enfoques, nuevas temáticas*¹³ (2016), donde se revelan los comportamientos de algunos músicos que laboraban en la Capilla de Música de la Catedral Metropolitana así como el caso particular del Negro Juan de Vera, quien fuera músico reconocido por sus dotes artísticas en la catedral de Puebla que, sin embargo, dada su condición de negro, no le permitió llegar a tener el nombramiento

¹¹ Massimo Gatta, *El Teatro Coliseo y la Capilla de Música de la Catedral: tensión y sinergia en los espacios del ocio de Durango*, *Escripta Revista de Historia*, Vol. 1, Núm. 2, julio-diciembre 2019.

¹² Raúl Heliodoro Torres Medina, *Los músicos de la catedral Metropolitana de México (1750-1791), transgresión o sumisión*. (México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015).

¹³ Raúl Heliodoro Torres Medina, (coordinador), *Música y catedral. Nuevos enfoques, viejas temáticas*, (México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2016).

de Maestro de Capilla en la Catedral de Puebla, lo que señala las condiciones laborales y sociales de las castas no españolas en el virreinato. De la misma manera, encontramos información relacionada con la enseñanza musical en las parroquias de Oaxaca, el papel de los indios en las parroquias y las fiestas en la época colonial, así como la labor en los colegios de infantes en la ciudad de Puebla y la Ciudad de México, que abonan al conocimiento de la educación musical en el centro del país y que permiten recrear, con sus propias características, la enseñanza musical, antes y después del periodo colonial en la ciudad de Durango.

Otro aporte fundamental en la investigación musical de la catedral Metropolitana es el libro *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana México, 1790-1810*¹⁴ (2013) de Lourdes Turrent, donde describe la música en el recinto catedralicio; su Capilla de Música, el coro y su conformación física, administrativa y sonora, así como la conformación del cabildo catedral inmerso en el proceso de insurgencia en la ciudad de México y el desarrollo del ritual sonoro dentro del recinto catedralicio en el periodo de transición social, política y cultural hacia el periodo del México independiente. Igualmente, trata el espacio de la catedral como un recinto de convergencia entre la autoridad civil y la eclesiástica. De esta manera se establece una comparación entre el proceso de las prácticas musicales en la Catedral Metropolitana y la capilla de música de la ciudad de Durango.

*La Música en los siglos XIX y XX*¹⁵ (2013) que editó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, forma una colección de trabajos de investigación realizado por distintos autores quienes explican el desarrollo de la música mexicana en el siglo XIX y XX, comprendiendo la formación de Sociedades Filarmónicas, publicaciones, el nacimiento de la ópera en el México decimonónico, la música popular, el surgimiento del nacionalismo mexicano y la creación de instituciones como el Conservatorio Nacional, la Orquesta Sinfónica Nacional y el Instituto Nacional de Bellas Artes. De esta manera la trayectoria histórica musical se entiende como un proceso que ha formado parte de los cambios sociales, políticos y culturales en las distintas épocas de nuestro país desde la consolidación musical en el virreinato, hasta la búsqueda por una identidad nacional. La revisión de estos textos

¹⁴ Lourdes Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana México (1790-1810)*. (México: Fondo de Cultura Económica/ El Colegio de México, 2013).

¹⁵ Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio (coordinadores) *La música mexicana en los siglos XIX y XX, Tomo IV*. (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013).

contribuye a establecer contrastes entre el centro y la periferia en cuanto a la vida musical de los distintos grupos sociales que conformaron el tránsito del Antiguo Régimen al México independiente.

Los cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente (MUSICAT)¹⁶, contienen el resultado de una labor de investigación conformada por una red de musicólogos, historiadores, sociólogos, historiadores del arte, antropólogos, curadores de arte y académicos, interesados en la publicación, documentación y diálogo para la reconstrucción del pasado musical, estudiando el fenómeno sonoro en las catedrales novohispanas para conocer y comprender a la sociedad novohispana en el periodo de 1525 a 1858. Estos trabajos permitieron el enriquecimiento de mi investigación ya que ampliaron el conocimiento de las prácticas musicales en las catedrales novohispanas y la correspondencia que aconteció entre ellas.

Por su parte, María Angélica Martínez Rodríguez en su texto *El momento del Durango Barroco. Arquitectura y sociedad en el siglo XVIII*¹⁷ (2013), analiza desde la arquitectura, los elementos característicos de la vida cotidiana, la economía, la cultura, el gusto y la configuración de significados en la sociedad duranguense en el siglo XVIII. Su investigación, desde el punto de vista multidisciplinar, parte del estudio arquitectónico permitiendo una reconstrucción de las relaciones sociales a partir de la arquitectura religiosa y civil, recreando el escenario donde se desarrolló el esplendor de la capilla de música de la catedral de Durango en el siglo XVII. Se percibe una analogía entre los individuos que transformaron su paisaje urbano y los que, desde la capilla de música, contribuyeron al desarrollo de las prácticas musicales, manteniendo un diálogo con los cambios culturales de forma paulatina. De esta manera, el análisis de la vida cotidiana duranguense, se traslada al conjunto sonoro catedralicio en su primera etapa de transición al marco secular con una trayectoria hacia el México independiente.

Por otro lado, el libro de Guillermo Porras Muñoz en *Iglesia y Estado en Nueva Vizcaya*¹⁸ (1980), detalla las autoridades civiles y eclesiásticas que conformaron a la Nueva

¹⁶ <http://musicat.unam.mx/index.php/cuadernos/>

¹⁷ María Angélica Martínez Rodríguez. *El momento del Durango Barroco. Arquitectura y sociedad en el siglo XVIII* (México: Amaroma ediciones, 2013).

¹⁸ Guillermo Porras Muñoz. *Iglesia y Estado en Nueva Vizcaya (1562-1821)*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980).

Vizcaya desde su fundación, así como la participación de ambos poderes en la configuración de la sociedad duranguense analizando la economía, la organización de los gobiernos, la autoridad, la formación de las jurisdicciones y las órdenes religiosas. De esta manera, se logra el análisis del papel que jugó la autoridad en contraste con el surgimiento del individuo y su importancia en la reconfiguración política, social y cultural de Durango.

Justificación

A partir de lo señalado anteriormente, la tesis que presento es un aporte al conocimiento relacionado con la actividad musical de la catedral de Durango, que establece un diálogo con la producción historiográfica existente y establece las bases para los futuros proyectos de investigación. Cabe señalar que el conocimiento que se obtiene de estas fuentes, permite establecer un punto de partida para señalar la falta de estudio en el tema de la secularización, vista de forma multidimensional y no solamente como una ruptura a los lineamientos y dogmas establecidos por la Iglesia.

La historiografía de la ciudad de Durango contiene estudios que nos permiten comprender el desarrollo de las prácticas musicales a partir del siglo XVII, hasta comienzos del siglo XIX y los contextos sociales, políticos y culturales que las envolvió. Sin embargo, se encuentran vacíos que empobrecen la trayectoria histórica de la música, su evolución, los individuos que participaron en su desarrollo, el diálogo socio-cultural que la acompañó en los primeros treinta años del siglo XIX y el proceso de secularización de las prácticas musicales en dicho periodo. La presente tesis pretende abonar la explicación del proceso que habilita la gestación de la educación musical, la transformación de la ejecución musical, la conformación de agrupaciones musicales independientes y la producción musical duranguense inmersas en un proceso de secularización entendida como cambio religioso.

Estrategia teórico-metodológica del proyecto de investigación

La presente tesis explica las prácticas musicales de la capilla de música de la catedral de Durango, como parte de un fenómeno cultural que fue sensible a los cambios políticos y

sociales teniendo como punto principal, un proceso de secularización que comenzó a partir de la mitad del siglo XVIII hacia los años treinta del siglo XIX.

Con frecuencia, se entiende el concepto de secularización como una ruptura a los significados y prácticas que son propios de la praxis religiosa, sin embargo, gracias a los estudios realizados por Helmut Schelsky, quien afirma que lo que la iglesia adapta, es su estructura organizativa y sus métodos para facilitar su penetración en las estructuras sociales modernas;¹⁹ conforma su apariencia social de acuerdo a los patrones sociales modernos y la evolución religiosa está relacionada con la evolución sociocultural. Esta teoría, a la que se suma Robert N. Bellah, corresponden a un proceso de secularización denominado como *cambio religioso*.

La idea de Bellah aplicada a la evolución de las prácticas musicales —mismas que forman parte del desarrollo musical— se relaciona con su adaptación al medio que le rodea y se pueden explicar en algunos supuestos como el cambio de la simbolización religiosa; la acción y la organización religiosa, la naturaleza del actor religioso y la ubicación de la religión en la sociedad, que cambian en formas sistemáticamente relacionadas a la simbolización y que la evolución religiosa está relacionada con la evolución sociocultural.²⁰ De esta manera, existe una serie de relaciones y cambios que dialogan entre sociedad y religión, y a su vez, los individuos que integran su campo social, es decir, los agentes, reinterpretan constantemente las transformaciones y modifican su espacio.

La teoría de Schelsky complementa el análisis del proceso de secularización en las prácticas musicales, al afirmar que la estructura organizativa y los métodos de las iglesias, así como su ética social, se adapta para facilitar su penetración en las estructuras sociales modernas manteniendo la ética cristiana y las formas de la fe.²¹ Es decir, los valores del Cristianismo no son objeto de cambio, sino que éstos buscan adoptar su representación en el marco de las manifestaciones modernas, con la finalidad de mantener un espacio en el campo social. A manera de ejemplo, la introducción del estilo italianizante en la composición

¹⁹ Karel Dobbelaere, *Secularización: un concepto multi-dimensional*, (México: Universidad Iberoamericana, Dirección de Investigación y Posgrado, 1994), 70.

²⁰ Robert N. Bellah, *Religious evolution*, *American Sociological Review*, 358-374. Citado en Karel Dobbelaere, *Secularización: Un concepto Multi-Dimensional* (México: Universidad Iberoamericana A.C. Dirección de Investigación y Posgrado, 1994), 67-68.

²¹ Dobbelaere, *Secularización: Un concepto Multi-Dimensional...*,70.

musical catedralicia, permitió que lucimiento del ritual sonoro entrara en diálogo con los cambios culturales que sucedieron a su alrededor sin perder su significación con la sociedad.

Por su parte, el trabajo de Xavier Guerra se suma a esta discusión, distinguiendo el cambio social a partir del surgimiento de la figura del *individuo* quien a principios del siglo XIX participó como agente de transformación. En este sentido, en la presente tesis se analizó el conjunto de sujetos pertenecientes a la capilla de música como actores sociales de tipo antiguo, cuya característica principal, es la de estar incorporados voluntariamente a un cuerpo del Antiguo Régimen donde no se fijan las reglas libremente o las modalidades de pertenencia.²² En otro sentido, al momento del restablecimiento de la capilla de música y su trayectoria en los primeros tres decenios del siglo XIX, observamos la conformación de un tipo de sociedad moderna, la cual, estuvo conformada por *individuos* con vínculos de tipo asociativo y por voluntad propia.

Al momento de analizar a la institución religiosa como sede de las representaciones musicales y la figura del individuo como agente generador de cambio en su espacio social, la teoría del sociólogo Pierre Bourdieu, se suma como categoría de análisis partiendo del estudio del *campo*,²³ lugar donde se desarrollaron los individuos de la capilla de música. Este campo, aplicado al tema de investigación, se entiende como el espacio donde los músicos mantienen una relación estrecha con la autoridad religiosa, y suceden diálogos de subordinación, lucha y cambios ocasionados por la búsqueda del individuo de una sociedad moderna. Estos, los individuos, a su vez serán analizados como *agentes*²⁴, es decir, los sujetos que intervienen una estructura social o campo y que participa en su desarrollo, cambio o permanencia.

De esta manera es posible establecer la relación de subordinación entre la autoridad catedralicia y los músicos pertenecientes a la capilla de música, permitiendo un análisis a través de su trayectoria histórica y la función social de las prácticas musicales. Por su parte,

²² François- Xavier Guerra, *Modernidad e independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2014), 88.

²³ El campo es el espacio en donde se llevan a cabo las relaciones sociales y en donde se desarrollan el capital social, cultural y político; “establece las formas que pueden tomar las interacciones y las representaciones que los agentes tienen de la estructura y de su posición en la misma, de sus posibilidades y sus prácticas”. Alicia B. Gutiérrez en Pierre Bourdieu, *el sentido social del gusto*, (México: Grupo Editorial Siglo XXI, 2015), 11.

²⁴ La figura del agente se entiende como el sujeto que, con el recurso del *habitus*, interviene una estructura social o campo y permite su desarrollo, cambio o permanencia.

el concepto de *habitus*²⁵ como categoría de análisis permitió entender a profundidad esta correspondencia entre autoridad y gobernado, y cómo es que ambas partes conformaron un espacio social con características propias y universales. Así fue posible el análisis de fenómenos como la educación, la autoridad, el papel del individuo y la producción musical en un *campo social*.²⁶

Por su parte, Jacques Attali propone un esquema de cuatro redes de difusión musical que explican la participación de la autoridad y el individuo en los procesos históricos de la música, así como al análisis del proceso de codificación y regulación simbólica de la capilla de música de la catedral de Durango. En primer lugar, la idea de *ritual sacrificial* reconcilia a los hombres con el orden social no desde el punto de vista estético, sino estimulando el mito y el simbolismo en un plano ideológico, que se ve reflejado en la participación de los integrantes de la capilla en el ritual sonoro. Sumado a este, la práctica de canto llano establece un significado sonoro del culto divino en perfecto diálogo con las manifestaciones plásticas y arquitectónicas del espacio catedralicio. De esta manera la religión y la vida colectiva forman un todo y la ordenación en forma *sacrificial* de la música y da un sentido a su presencia permanente en la sociedad.²⁷ El concepto de *red de la representación* remite a un espacio en donde la música estimula y sustituye el valor *sacrificial*;²⁸ entran en juego salas de concierto, teatros, foros públicos, cuya autoridad esta definida por el Estado, otorgando nuevos valores al espacio donde ocurre el fenómeno sonoro y formando nuevas configuraciones al campo social; por último, la *red de la composición* en esta investigación, coloca al individuo como agente partícipe de la producción sonora subordinado tanto a un grupo del Antiguo Régimen, como a la conformación de una sociedad moderna con cierta personalidad autónoma. De esta manera, se analizan los fenómenos que componen el entramado sociocultural del músico y su práctica en proceso de larga duración en correspondencia con la estructura a la que esta

²⁵ El *habitus* es una estructura estructurada, principios generadores de prácticas distintas y distintivas, que a su vez forman parte de la estructuración de gustos, clasificaciones, principios de división y subdivisión. Es el producto de condicionamientos sociales asociados a una determinada condición. Ver Pierre Bourdieu, *capital cultural, escuela y espacio social* (México: Siglo XXI Editores, 2011), 31.

²⁶ Bourdieu define el espacio social como una construcción de agentes o grupos distribuidos en él, en función de su posición en las distribuciones estadísticas según los principios de diferenciación. En Bourdieu, *Capital cultural, escuela...*, 23-37.

²⁷ Jacques Attali, *Ruidos. Ensayos sobre la economía política de la música*, (México: Siglo XXI Editores, 2017), 50.

²⁸ Attali, *Ruidos...*, 51.

adscrita en el tiempo. Cada código musical hunde sus raíces en las ideologías y las tecnologías de una época, al mismo tiempo que las produce.²⁹

Fuentes primarias

Este trabajo se sustenta en fuentes primarias consultadas en el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango (AHAD), el Archivo Histórico del Estado de Durango (AHED), el Archivo General e Histórico Municipal de Durango (AGHMD) y la Hemeroteca de la Biblioteca Central Pública del Estado de Durango (HBCPED). La relación entre distintas fuentes, tanto eclesiásticas como seculares permitieron establecer un diálogo entre la actividad musical realizada en la capilla de música y los fenómenos políticos y sociales ocurridos en la ciudad de Durango, la relación laboral que tuvieron algunos de los integrantes de la capilla de música en el medio secular como los toros y la educación propuesta por el Estado y el desarrollo de las prácticas musicales en la ciudad de Durango en los primeros treinta años del siglo XIX.

La consulta de fuentes documentales del AHAD tales como el expediente del “Restablecimiento de la capilla de música” en el año de 1802,³⁰ cuadrantes³¹, Actas Capitulares,³² Actas de Fábrica,³³ Correspondencias, Expedientes de diezmos, así como legajos varios me permitieron reconstruir el proceso histórico de la capilla de la catedral de Durango, así como la relación entre el cabildo de catedral y los músicos adscritos al organismo sonoro.

En el Archivo Histórico del Estado de Durango se encontró documentación inédita sobre la actividad musical de las instituciones de educación de las escuelas de primeras letras como el Colegio Chico, correspondencias, expedientes del Teatro Coliseo, una demanda de

²⁹ Attali, *Ruidos...*, 33.

³⁰ Expediente sobre el restablecimiento de la capilla de música de la catedral de Durango, Varios, legajo 10, sin foja. 1802.

³¹ Los cuadrantes son las listas en donde se apuntaban las asistencias y las faltas de los canónigos, ministros y demás personas que laboraban en la catedral.

³² Las actas capitulares son los documentos oficiales en los cuales el cabildo catedral asentó los asuntos tratados en las sesiones que se efectuaron en la sala capitular. En estos documentos contenían la fecha, lugar, número y nombre de los asistentes y trataron sobre temas legales y musicales.

³³ El gasto que emitía la catedral como el pago de músicos, compra de vino, cera, ropa, pago de sueldos, construcción y mantenimiento del templo, se registraba en las llamadas actas de fábrica.

doña Isabel Sida contra la testamentaria del segundo organista don Juan José Meraz, así como una demanda del Sr. Francisco Alonso Palacios contra el Colegio Seminario. Esta información es valiosa porque se pudo hacer una reconstrucción del tejido social y cultural en los primeros treinta años del siglo XIX resaltando la participación de los sujetos que pertenecieron a la capilla de música de la catedral.

La documentación encontrada en el Archivo General e Histórico Municipal de Durango, en relación a los eventos públicos realizados en la ciudad de Durango en la primera mitad del siglo XIX como fueron las corridas de toros y los eventos del Teatro Coliseo, fue de gran utilidad para establecer el papel que desempeñaron los sujetos pertenecientes a la capilla de música en las representaciones de corte secular, que mantuvieron un diálogo con las de la catedral. Resalta una carta del organista Hilario Gómez dirigida al Ayuntamiento pidiendo aumento de sueldo por su desempeño como comisionado en ese lugar.³⁴

En la documentación de las fuentes hemerográficas contenidas en la Torre del Libro Antiguo de la BCPED se encontró información relacionada con el contexto social, político y cultural de la ciudad de Durango en el siglo XIX, abonando a la comprensión de la vida cotidiana de la ciudad, los sujetos que la integraron y el papel de la autoridad en la entidad.

Estructura capitular

La tesis se compone de tres capítulos. En el capítulo primero se analizan los antecedentes de la actividad musical de la catedral a finales del siglo XVIII, donde se explica la forma en que la capilla de música tuvo su primer acercamiento al estilo italianizante dando como resultado, una expresión sonora distinta a la tradición del canto llano y de órgano. Se menciona la relevancia del maestro de capilla Santiago Billoni y cómo fue que, a partir de su presencia en la catedral de Durango, generó una actividad musical sin precedentes en la frontera norte del virreinato. Por otro lado, se mencionan las procesiones que se realizaban en la ciudad de Durango y la forma en que estas representaciones de la Iglesia tuvieron un contacto con el secularismo que se desarrollaban en las calles. Para finalizar el capítulo se menciona el proceso de disolución de la capilla de música en el año de 1786 y la actividad musical

³⁴ AGHMD. Diversiones públicas, Jefatura política, corridas de toros, caja 1, exp. S/N 1832.

posterior a este acontecimiento. En resumen, el desarrollo y la práctica musical de la catedral de Durango que antecedieron al restablecimiento de la capilla, permiten la comprensión del proceso de restablecimiento y el papel que realizaron algunos de los sujetos integrantes de la capilla de música en la segunda mitad del siglo XVIII.

En el segundo capítulo se explica el proceso del restablecimiento de la capilla de música en el año de 1802, a partir de la acción inédita de los sujetos responsables del ritual sonoro, el significado que subyació el plan de recuperación de esta institución musical, con la finalidad de recuperar la solemnidad del culto divino como se hacía en época anterior. Se hace referencia a las condiciones en que se encontró el instrumental, el reglamento que se estableció y la negociación de los sueldos que se estipularon para cada integrante de la capilla restablecida. En seguida se aborda la producción musical en los primeros treinta años del siglo XIX teniendo como centro al segundo organista Juan José Meraz, lo que lo colocó como el último personaje que mantuvo una tradición en la composición musical dentro de la capilla de música de la catedral de Durango. Así mismo, para tener un referente del cambio en las prácticas musicales, se hace un análisis del instrumental adoptado gracias a las nuevas tendencias musicales que se introdujeron con motivo de la migración de distintas culturas que arribaron México antes y durante del periodo independiente. Finalmente se analiza la participación de los nuevos espacios de expresión musical, así como la primera reforma al reglamento de la capilla de música con motivo del cambio de régimen político.

En el tercer capítulo se explican las tensiones que sucedieron entre los individuos de la capilla de música y el cabildo catedral, con motivo de las constantes inasistencias por parte de los ministros de la capilla, por lo que el cabildo catedral elaboró una reforma al reglamento para la aplicación de sanciones económicas más enérgicas. Se analiza la comisión de vigilancia propuesta por el cabildo, con la finalidad de tener un control de las faltas de los ministros de la capilla, aplicar las sanciones correspondientes para evitar las inconsistencias en las funciones del ritual sonoro de la catedral. En seguida se da cuenta del proceso de la segunda disolución de la capilla de música contrastando los fenómenos que propició este acontecimiento como fue el déficit económico de la fábrica de la catedral, la consolidación de espacio alternos a la educación y práctica musicales, así como el conflicto político entre la autoridad eclesiástica y el poder civil en la ciudad de Durango.

Finalmente se presentan las conclusiones a este trabajo.

Capítulo I

La actividad musical en la catedral de Durango a finales del siglo XVIII

El presente capítulo explicará los elementos que constituyeron la sonoridad que acompañó al culto divino de la catedral de Durango, a partir de las primeras menciones de la actividad musical en la catedral de Durango en 1634, hasta su primera disolución en el año de 1786. En la primera parte, *asentamiento del culto divino e intercambio cultural en la Nueva España*, se explicará la forma en se que dio el intercambio cultural entre los primeros misioneros que arribaron a la Nueva España y los pueblos originarios los cuales, en conjunto, conformaron las primeras capillas de música y asentaron las bases del ritual sonoro.

Posteriormente, *La capilla de música de la catedral de Durango, motivo del lucimiento del culto divino en la capital de la Nueva Vizcaya 1634-1658*, trata el asentamiento del obispado de Durango, la erección de su catedral y como esto permitió el establecimiento del ritual sonoro en la frontera norte del virreinato. Así mismo, se hablará de los obispos que impulsaron el lucimiento del culto divino y los personajes que cimentaron la tradición musical catedralicia en la capital del reino de la Nueva Vizcaya.

En el apartado *El recinto coral. Orden y decoro en la catedral de Durango*, se aborda el espacio coral describiendo los tres significados, en términos generales, que explican el concepto de coro. De esta manera, nos permitirá entender la colectividad que se congregaba a partir del núcleo sonoro de la catedral y cómo, a partir de este espacio, se configuraron los símbolos que fueron significantes para los habitantes de la ciudad de Durango. El término de coro se desarrolla en este apartado explicando a su vez, el sentido interno de la práctica musical y religiosa en la catedral de Durango. *Música y catedral: las nuevas sonoridades del ritual sonoro 1730-1784*, comprende el desarrollo, esplendor y evolución del ritual sonoro con la introducción de nuevas plantillas de instrumentos, estilos musicales e intercambio con otras latitudes del virreinato. Aparece el individuo como un agente que produce los cambios en la práctica musical catedralicia y el nacimiento de una etapa de prosperidad en la producción de obras musicales y el lucimiento del culto divino.

Música extramuros. Procesiones y festividades en Durango en el siglo XVIII, un contacto con otros escenarios tratará las relaciones sociales que se derivaron de las procesiones y manifestaciones realizadas al exterior de la catedral en donde la tuvieron participación de los músicos de la capilla y se dio un diálogo entre los símbolos religiosos y seculares. A su vez mencionará la importancia de los santos más representativos en la ciudad de Durango y las obras que se compusieron para su veneración, con la finalidad de comprender el papel de los compositores establecidos en la ciudad de Durango en el siglo XVIII.

En última instancia, *primera disolución de la capilla de música de la catedral de Durango 1786-1797*, trata los factores que influyeron en el proceso que finiquitaron el organismo musical encargado del esplendor del ritual sonoro. A su vez, se analiza la actividad musical posterior a la disolución y los sujetos que infirieron en el mantenimiento del culto, así como una breve descripción de los antecedentes de su restablecimiento en el año de 1802. De esta manera se observa la continuidad del ritual sonoro como una necesidad primordial de la Iglesia y se percibe el cambio de mentalidad en algunos sujetos que integraron la capilla de música quienes, a través de una iniciativa personal y no institucional en su totalidad, lograron la continuidad del organismo musical adscrito a la autoridad religiosa.

1.1. Asentamiento del culto divino e intercambio cultural en la Nueva España

Con la llegada de las primeras ordenes religiosas a la Nueva España en el siglo XVI, comenzó una labor de evangelización que estuvo acompañada por la música. Los primeros franciscanos abordaron a los indígenas a través del canto para establecer en su idea, una forma de acercamiento y comprensión de la lengua indígena y así enseñar el evangelio y el culto divino, el cual, comprende la celebración de la Eucaristía y los demás sacramentos; la celebración del domingo, así como las demás fiestas del año litúrgico. A su vez, de manera paulatina, los símbolos de los naturales se resquebrajaron otorgando un nuevo significado a las imágenes introducidas por los conquistadores. La labor de las órdenes mendicantes, pretendió una neutralización de las imágenes del adversario pasando sistemáticamente por

su descontextualización,³⁵ alineando nuevos valores inmersos en la teatralidad que, en esencia, exaltó las emociones de los indígenas en un nuevo culto. Música, canto, vestuario, aromas, símbolos e imágenes contribuyeron a establecer un nuevo orden que sustituyó a los rituales paganos que, aunque en un principio, el significado de la liturgia no les era comprensible, la espectacularidad del ritual les resultaba muy atractiva, de ahí que la Iglesia echara mano de ella para apropiarse del tiempo y el espacio sagrados.³⁶ Por otro lado, el establecimiento de un orden moral para erradicar los ritos paganos, moldeó tanto el comportamiento individual, como las relaciones familiares, sociales y económicas entre los miembros de una comunidad y de éstos con los poderes establecidos.³⁷

En primera instancia, se abordó a los hijos de los nobles quienes recibieron la enseñanza en los templos y monasterios; en el caso de los grupos que no pertenecían a la nobleza, fueron recibidos en los atrios en grupos donde se les enseñó el canto y la doctrina. Fue en este espacio donde se estableció el primer intercambio cultural donde, por un lado, la imposición de los símbolos propios de la Iglesia configuró la mentalidad de los habitantes de la Nueva España y por otro, los indígenas conservaron algunas de sus costumbres como la música y la danza creando un sincretismo cultural en el seno de la Iglesia. El desempeño que realizaron los indígenas fue cuidado por los frailes quienes los fueron seleccionando para la vida en el monasterio, la catequización y el culto de la iglesia.³⁸ Fe cristiana y paganismo encontraron una correspondencia en una atmósfera plétórica de estímulos sensoriales, simbólicos y afectivos, donde lo popular y lo culterano eran indisociables.³⁹

Los naturales fueron agrupados en coros para la ejecución de las horas canónicas y posteriormente se integraron como instrumentistas a las capillas de música. La destreza en la construcción de instrumentos musicales por parte de aquellos, fue gracias a la adaptación de sus habilidades como artesanos, misma que fue aprovechada por los ministriles que arribaron a la Nueva España. Éstos eran los ejecutantes de uno o más instrumentos musicales y se

³⁵ Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2019), 37.

³⁶ Antonio Rubial García, *El cristianismo en Nueva España. Catequesis, fiesta, milagros y represión* (México: Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma de México, Facultad de Filosofía y letras, 2020), 34.

³⁷ Rubial García, *El cristianismo en Nueva España...*, 30.

³⁸ Lourdes Turrent, *La conquista musical de México* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 123.

³⁹ Solange Alberro, *El clero novohispano y la producción de símbolos identitarios: dos ejemplos tempranos*, en *Grafiás del imaginario, representaciones culturales en España y América (siglos XVI-XVIII)*, Carlos Alberto González S./ Enriqueta Vila Villar (compiladores) (México: Fondo de Cultura Económica, 2003), 565.

encargaron de la enseñanza en la construcción y la ejecución de los instrumentos musicales lo que denotó una considerable facilidad de aprendizaje por parte de los indígenas que inclusive los embellecieron. La incorporación de instrumentos musicales como trompetas, rabeles, flautas moriscas, chirimías, dulzainas, sacabuches, vihuelas de arco y atabales, fue esencial para el enaltecimiento del ritual sonoro de las capillas nacientes y de las que se formaron posteriormente en el resto del territorio novohispano.

En el caso de Durango, una de las personalidades responsables en la configuración musical y educativa fue el jesuita Francisco Rojas de Ayora. Su gestión y aportaciones para la fundación del Colegio de Guadiana en la ciudad de Durango,⁴⁰ permitió establecer los cimientos de la educación con la asistencia de maestros que enseñaron gramática y latinidad, lo que permitió “la enseñanza de la población citadina y de los diversos puntos de la provincia”.⁴¹ A su vez, la fundación de capellanías para el coro de la catedral, impulsó la actividad musical misma que estuvo conformada principalmente, por peninsulares. No obstante, de acuerdo a lo observado por el prelado Alonso de Franco y Luna (1632-1639), en que hace mención de la participación de “indios cantores” en el coro, se confirma la colaboración de naturales en la actividades del templo.⁴² De esta manera se dio el sustento para la creación de la capilla de música de la catedral de Durango, la cual se conformó en la primera mitad del siglo XVII, lo que propició el inicio de la configuración musical propuesta desde la autoridad eclesiástica, cuidando el lucimiento y el decoro del ritual sonoro para el enaltecimiento del culto divino.

1.2. La capilla de música de la catedral de Durango (1639-1658)

La creación del obispado de Durango atendió a la necesidad de la debida observancia de los asuntos eclesiásticos en la frontera del territorio novohispano ya que la distancia que se tenía con el obispado de Guadalajara, complicaba la visita del prelado de éste a la capital de la Nueva Vizcaya. Así pues, debido a la complejidad de comunicación entre la Villa de Durango

⁴⁰ La fundación y dotación del Colegio de Guadiana inició el 3 de agosto de 1633 en la ciudad de México, con la petición del propio Ayora de ser el “padre fundador del Colegio y patrón del mismo hasta su muerte”. Ver José de la Cruz Pacheco Rojas, *El Colegio de Guadiana de los Jesuitas 1596-1767*. (México: Universidad Juárez del Estado de Durango, Plaza y Valdés, 2004), 54-57.

⁴¹ Pacheco, *El Colegio de Jesuitas...*, 57.

⁴² Los grupos de naturales que participaron en las actividades de la catedral desde su fundación fueron principalmente los provenientes del Tunal, el Mezquital y Analco. Ver Gatta, *Con Decencia y Decoro...*66-67.

y el obispado de Nueva Galicia, don Diego de Ibarra propuso la fundación de un obispado que atendiera las necesidades de la primera ya que contaba con los diezmos suficientes para su sustento. El 20 de octubre de 1620 el papa Paulo V concedió la bula de erección del nuevo obispado con sede en Durango, quedando su catedral bajo la advocación de la Inmaculada Concepción de María Santísima.⁴³

Esto significó que la joven ciudad de Durango, con apenas 57 años de ser fundada, tuvo un recinto para el culto divino que cumpliera con las características principales de los más sobresalientes de la Nueva España,⁴⁴ proyectando una arquitectura solemne, introduciendo una distancia entre quien se ubica dentro de ella y quien debió contemplarla de lejos, en un marco de intensidad y grandeza.⁴⁵ Posteriormente durante el obispado de Diego de Hevia y Valdés (1639-1953), se consideró el establecimiento de una capilla de música⁴⁶ la cual, de acuerdo con el diccionario de autoridades, se define como un cuerpo o agregado de varios músicos y ministriles con sus instrumentos, mantenidos y asalariados por alguna Iglesia catedral, colegial, convento o príncipe, para celebrar las funciones o fiestas que tienen en el año. Este hecho, formó parte de la correspondencia del embellecimiento estructural del templo y daría el lucimiento y decoro al culto divino. De esta manera, se dio

⁴³ Guillermo Porras Muñoz, *Iglesia y Estado en Nueva Vizcaya (1562-1821)*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980), 26. El corto servicio de esta primera catedral lo formaban pocos ministros: dos capitulares, un sacristán y un par de indios cantores. En María Angélica Martínez Rodríguez *El momento del Durango Barroco. Arquitectura y sociedad en el siglo XVIII* (México: Amaroma ediciones, 2013), 134.

⁴⁴ El Decreto de erección de la Iglesia de México concluyó en 1534, y la construcción de la catedral Metropolitana de la Ciudad de México comenzó en 1573. Ver Turrent, *Rito, música y poder...*, 25-26.

⁴⁵ José Luis Romero, *La ciudad occidental. Culturas urbanas en Europa y América* (Argentina: Siglo veintiuno editores, 2009), 171. María Angélica Martínez menciona que la catedral de Durango se construyó aproximadamente entre los años 1695 y 1787 en cinco etapas: la primera de 1635 a 1692; la segunda de 1692 a 1715; la tercera de 1715 a 1737; la cuarta de 1738 a 1762 y la quinta de 1762 a 1787. Martínez, *El momento del Durango Barroco...*, 134-163.

⁴⁶ Diccionario de autoridades, <https://webfrrl.rae.es/DA.html>.

importancia a las capellanías de coro⁴⁷, la compra de un órgano⁴⁸ y la fundación de la capilla de música,⁴⁹ dando como resultado, el establecimiento del ritual sonoro en la ciudad de Durango.

Posteriormente, durante la gestión de obispo Pedro de Barrientos Lomelín (1655-1658) aparece en la catedral de Durango la figura del maestro de capilla siendo don Alonso Asencio el primero en cumplir con este cargo.⁵⁰ Las funciones en las catedrales novohispanas que debía desempeñar el maestro de capilla, eran la composición de obras musicales, la enseñanza a los niños de coro y la de organizar el repertorio que se ejecutaba en las funciones dentro y fuera del recinto catedralicio. La relación entre el primer maestro de capilla, don Alonso Asencio y el obispo Barrientos, tiene precedente en la catedral Metropolitana ya que el prelado⁵¹ desempeñó el cargo de canónigo en la ciudad de México, al mismo tiempo que el maestro de capilla se desempeñaba como ministril y compositor. Ante el conocimiento del desempeño del músico mulato, el obispo Barrientos se motivó para su contratación ya que era una “persona docta y muy perita en el orbe de la música, canto de órgano y llano y eminente en su oficio de bajonero”.⁵²

El arribo de Alonso Asencio a la catedral de Durango como primer maestro de capilla, inauguró un proceso que, gracias a la iniciativa del prelado, buscó el esplendor del ritual sonoro y propició la búsqueda de músicos con las habilidades necesarias para el

⁴⁷ Las capellanías de coro estaban conformadas por sacerdotes que asistían a los oficios divinos y las horas canónicas. Para la iglesia católica son de suma importancia ya que representan la intercesión del hombre con Cristo. Las horas canónicas están integradas por cantos en latín que incluyen antifonas, salmos, himnos, lecturas, responsorios, versículos, oraciones y bendiciones. A su vez se distribuyen en siete tiempos los cuales se realizaban a *capella* (Canto que se ejecuta sin acompañamiento de instrumentos musicales) o con acompañamiento de instrumentos. Es pues un canto que se tiene una correspondencia simbólica con el entorno catedralicio para que brille la maravillosa hermosura de la Iglesia militante en relación a las horas canónicas ver Concilios provinciales mexicanos. Época colonial. María del Pilar Martínez López-Cano (Coordinadora), (México. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2004) *Tercer Concilio Provincial Mexicano Celebrado en México en el año 1585. Aprobación del concilio de confirmación del sínodo provincial de México Sito V, Papa para fundar futura memoria. Título III. De los beneficiados de las iglesias catedrales y parroquiales y de las funciones que tienen que desempeñar. §I. Orden y decoro que deben guardarse en la celebración de los oficios divinos.*

⁴⁸ La adquisición del primer órgano de la catedral de Durango fue en el año de 1634 para lo que se procuró su cuidado y mantenimiento adquiriendo “alicates, pegamento, y cadena para aderezar o templar el órgano”, véase Gatta, *Con decencia y decoro...*, 49.

⁴⁹ Gatta, *Con decencia y decoro...*, 41.

⁵⁰ La contratación de Alonso Asencio ocurrió el año de 1657 con un sueldo de 300 pesos en reales al año. Ver Gatta, *Con decencia y decoro...*, 57 y 132.

⁵¹ De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, el prelado es “un superior eclesiástico constituido en una de las dignidades de la Iglesia como el abad, obispo, arzobispo, etc.

⁵² Gatta, *Con decencia y decoro...*, 57.

enaltecimiento del culto divino. De esta manera, las funciones de la capilla de música de la catedral de Durango se solemnizaron con el esplendor debido gracias a la participación de músicos con una formación en lectura musical y ejecución del instrumento, mismos que se desempeñaron como maestros en la escoleta de la catedral, que era el lugar donde se enseñaba música a los infantes, niños de coro o “coloraditos”. Los niños posteriormente podrían ocupar un lugar dentro de la catedral como acólitos, librereros, capellanes de coro o como ministriles. Cabe señalar que la prioridad de su formación, fue la de prepararlos en el canto para la ejecución de la voz de tiple (voz aguda) en el ritual sonoro.⁵³ Esta tradición se vio reforzada en la segunda década del siglo XVIII al generar un semillero en los jóvenes, reforzando de este modo las tradiciones instrumentales, las prácticas interpretativas y aportando nuevos recursos humanos aplicables a la música del culto.⁵⁴ Esta medida dio como resultado un avance cualitativo de la actividad musical de la capilla de música de la catedral de Durango a mediados del siglo XVIII, integrando elementos con un perfil profesional en la música fueran de otras capillas del virreinato, como de músicos locales formados desde edad temprana en la escoleta de la catedral.

Al conformarse una capilla de música en la catedral de Durango comenzó un intercambio con la actividad musical de la Nueva España; se abrieron lazos con otras capillas del virreinato por ejemplo con la catedral Metropolitana de la Ciudad de México, la de Valladolid (hoy Morelia), Guadalajara, Puebla, Mérida, San Cristóbal de las Casas y Oaxaca lo que creó en Durango un núcleo de producción musical único en la frontera del septentrión novohispano.

La ejecución del ritual sonoro por parte de la capilla de música de la catedral de Durango, se localizaba en un espacio que permitió el contacto con los fieles que visitaban el recinto catedralicio, creando una configuración conceptual, visual y sonora,⁵⁵ que, a su vez, estableció orden desde el recinto a la cotidianidad de los habitantes de la ciudad. El espacio, núcleo del ritual sonoro, fue el coro.

⁵³ Turrent, *Rito, música y poder...*, 164-167.

⁵⁴ Gatta, *Con decencia y decoro...*, 107.

⁵⁵ Patricia Díaz Cayeros, *Espacio y poder en el coro de la catedral de Puebla*. Relaciones 2004. <https://www.redalyc.org/pdf/137/13709707.pdf>, citado en Gatta, *Con decencia y decoro...*, 60.

1.3. El recinto coral de la catedral de Durango

A través este espacio se manifestó el esplendor del ritual sonoro a cargo de la capilla de música, los órganos y el coro, que, junto al simbolismo pictórico y arquitectónico, creó una atmósfera de representación religiosa que influyeron en la vida cotidiana, replicando la advocación al espacio privado de los habitantes de la ciudad de Durango. Este fenómeno reafirmó el comportamiento colectivo en un diálogo entre iglesia y comunidad sentando las bases sagradas que incluían orden, espiritualidad y fe.

Para un mejor entendimiento del concepto de “coro” se deben de tomar en cuenta tres significados: como el lugar físico, la práctica vocal, y rezo. En primer lugar, se le considera un espacio físico con ciertos elementos que permitían la realización del ritual sonoro. Drew Davies describe al coro de Durango de este modo:

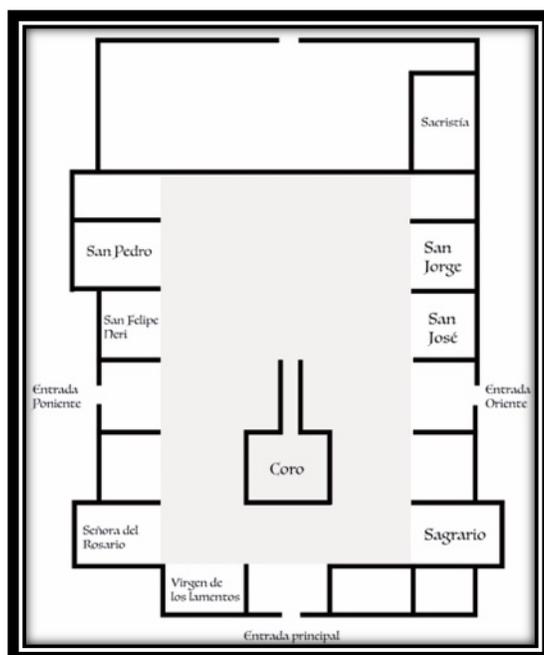
un cuadrado dentro de la nave central, generalmente debajo del segundo tramo desde la parte trasera. Apartado del resto del interior por rejas de fierro forjado o madera, el edificio sirvió como escenario principal para el ritual de la catedral.⁵⁶

Esta descripción corresponde al espacio que se encontraba en la nave central frente al altar mayor flanqueado por las naves laterales (ver figura 1.1). De esta manera la sonoridad emitida cubría la zona que era ocupada por los visitantes al recinto, lo que permitió un contacto inmediato y de mayor intensidad.⁵⁷

⁵⁶ Davies, Drew Edward, *The Italianized frontier: Music at Durango Cathedral, Español culture, and the aesthetics of devotion in eighteen-century New Spain* (tesis doctoral, The University of Chicago, 2006),104.

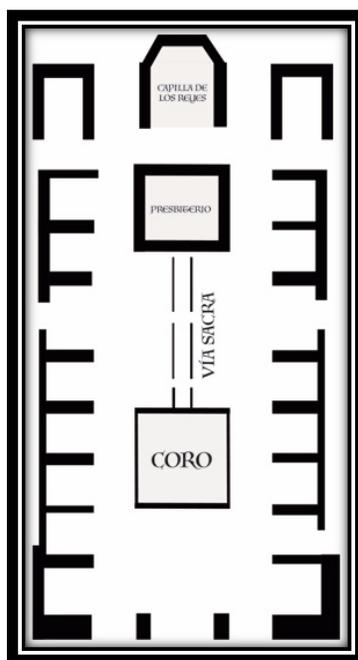
⁵⁷ Esta disposición espacial también se encuentra en la catedral Metropolitana de la Ciudad de México y en la catedral de Puebla. En la nave central de la catedral Metropolitana de la Ciudad de México (ver figura 1.2), está ubicada la vía sacra formada por tres espacios: el altar, la crujía o pasillo que los une y el coro flanqueado por los órganos. En Turrent, *Rito, música y poder...*, 87.

Figura 1.1 Plano de la catedral de Durango en el siglo XVIII.



Elaboración: Francisco P. Castañeda Porrás, con información obtenida en Davies, *The Italianized frontier...*, 109.

Figura 1.2. Plano de la catedral Metropolitana de la Ciudad de México



Elaboración: Francisco P. Castañeda Porrás, con información obtenida en Turrent, *Rito, música y poder...*, 87.

La preocupación de la autoridad eclesiástica por contar con un recinto coral que permitiera el lucimiento del ritual sonoro y el decoro del culto divino, propició su mejoramiento y embellecimiento. En el periodo del obispo Pedro de Barrientos se recalca la necesidad de tener un espacio que cumpliera con las características anteriormente mencionadas, por lo que el prelado:

Hizo traer de México sillas a propósito bordadas y de mucha costa que se pusieron en los asientos altos y [sic] hizo poner escaños en los bajos que se hiciese y hizo en dicho coro reja de madera dorada con curiosidad y pintada al oleo de azul y oro en todas las molduras con sus puertas en la reja y otras dos a los lados todas con sus cerraduras porque no tenía cosa alguna de estas con que ha quedado adornada y decente y para este efecto trajo pintor de Parral[...] y los colores y el oro de México y de Zacatecas [...] y porque nunca ha habido reloj en la dicha iglesia ni lo hay en esta ciudad, trajo y puso en el dicho coro uno mediano de campana para el gobierno de dicha iglesia.⁵⁸

El cuidado y embellecimiento del coro continuó en el transcurso del siglo XVIII realizando una serie de intervenciones en el recinto, con lo que fue adquiriendo paulatinamente su esplendor.⁵⁹

Durante las gestiones del obispo Pedro Tamarón y Romeral (1758-1768), se hizo notar la majestuosidad del coro con el tono de las siguientes palabras:

El coro tiene treinta y cinco sillas altas, y de éstas se adornan en su respaldo cada una, con un santo de medio relieve, estofado de oro, las sillas bajas son veintidós, con cinco escaleras para subir a las de arriba y en sus tribunas, dos órganos, dos ruedas de campanillas, con otras tribunas que adornan mucho la iglesia; de suerte que todo el compuesto del coro con sus demás adherentes, facistol y reja, están con gran gravedad, seriedad y adorno.⁶⁰

Esta correspondencia entre espacio y sonoridad, coadyuvó a configurar lineamientos de orden a una sociedad que atendió las funciones de la catedral como parte de su vida cotidiana.

⁵⁸ Porras Muñoz, Guillermo, *Iglesia y Estado en Nueva Vizcaya (1562-1821)*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980), 170.

⁵⁹ La obra de la sillería importada de la capital, fue contratada en el año de 1715 por el maestro de carpintería Francisco Nores oriundo de la ciudad de Durango. En el año de 1741 la obra se encontraba avanzada y casi terminada añadiendo cuatro sillas más a cargo del maestro Carreño. Véase Martínez, *El momento del Durango Barroco...*, 163-165.

⁶⁰ Tamarón y Romeral, Pedro. *Demostación del vastísimo obispado de la Nueva Vizcaya-1765. Durango, Sinaloa, Arizona, Nuevo México, Chihuahua y porciones de Texas, Coahuila y Zacatecas* (México: Antigua librería Robledo, de José Porrúa e Hijos, 1937), 30.

El entorno incluyó símbolos arquitectónicos y pictóricos, que, en diálogo y correspondencia con la música, conjugaron el lucimiento del ritual sonoro.

El segundo significado se refiere al momento en que los miembros del cabildo catedral se congregaban para realizar los rezos de los oficios divinos. Es el sitio donde canónigos, clérigos y músicos se reunían para a cantar las alabanzas de Dios.⁶¹ Para el clero la importancia de los oficios divinos radica en ser la intercesión del hombre con Cristo, por lo que la Iglesia no considera música propiamente a las representaciones corales sino rezos.⁶²

La celebración de las horas canónicas⁶³ comienzan con los maitines los cuales se realizan al alba; están compuestos por invitatorio, himno, nocturnos y un *te deum*. El siguiente tiempo son los Laudes que integra el cántico de Zacarías (*Benedictus Dominus Deus Israel*)⁶⁴. La Prima, tercia y nona también llamadas horas menores, están compuestas de himno, el de la prima *Iam lucis orto sidere*,⁶⁵ el de la tercia *Nunc Sancte nobis Spiritus*⁶⁶ y el de la nona *Rerum, Deus, tenax vigor*⁶⁷. Las vísperas se desarrollan en el crepúsculo y estaban compuestas por un himno, y un canto a la virgen María (*magnificat*). Como último oficio están las completas que se componen de himno, cántico de Simeón y una antífona de la virgen María.⁶⁸

Observamos que la asistencia a las horas canónicas por parte de las dignidades del cabildo⁶⁹ y los prebendados, así como de los integrantes de la capilla de música exigían orden y respeto al interior del recinto coral mismo que se reflejó hacia el exterior. Un momento significativo y de esplendor por parte del cabildo catedral era el nombramiento de alguna dignidad. Posterior a la votación y nombramiento en la sala capitular, el cabildo se trasladaba

⁶¹ Martha Fernández. El coro de la catedral de México, *Revista electrónica Imágenes, Anotaciones* (2008) http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/anotaciones/ano_fernandez01.html

⁶² Este estudio analiza las manifestaciones sonoras de la catedral, como un fenómeno que configura el imaginario de una sociedad atenta a los cambios que se manifestaron a partir de la música en relación con los cambios políticos, sociales y culturales.

⁶³ Se mencionan solamente los cantos que integran a cada una de las horas canónicas. Estas a su vez están integradas por lecturas y oraciones.

⁶⁴ Bendito Dios rey de Israel.

⁶⁵ De la luz ahora, en el surgimiento de una estrella.

⁶⁶ Nuestros espíritus se santifiquen.

⁶⁷ Dios da vigor a las cosas.

⁶⁸ La catedral de Durango alberga una significativa colección de obras eclesíásticas adquiridas en la ciudad de México, copiadas y compuestas por compositores locales, lo que se tratará mas adelante.

⁶⁹ El cabildo catedral fue un cuerpo colegiado que se encargaba de administrar la iglesia, la gestión del diezmo y las rentas eclesíásticas. Llegó a constituir un verdadero senado de los obispos asumiendo las facultades del prelado durante sede vacante. Véase Oscar Mazín Gómez, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán* (México: El Colegio de Michoacán, 1996), 13.

en procesión hacia el recinto coral entonando el *te deum*; enseguida se ocupaba la silla correspondiente en el coro en un acto de toma de posesión pública y, posteriormente, se trasladaban de regreso a la sala capitular a realizar las funciones administrativas correspondientes. Dentro de recinto coral la reunión del cabildo simbolizaba y representaba al coro de los ángeles y justos que alababan a Dios.⁷⁰ Este momento fue significativo para el clero ya que manifiesta su esplendor hacia la comunidad y a su vez mantuvo el significado de autoridad religiosa.

En un tercer sentido el concepto de coro se refiere al rezo que se cantaba en los oficios divinos. El integrar los textos sagrados para la alabanza de Dios y ser el propósito la atención del culto divino, requerían de la majestuosidad sonora para su representación. Como mencionamos anteriormente, los cantos que integran el ritual sonoro son considerados rezos y no propiamente música. Sin embargo, no deja de sorprender desde el punto de vista musical, la forma en que se han desarrollado las técnicas en la composición, la adaptación de sonoridades, la instrumentación y los elementos propios de la música secular a las obras creadas con un fin religioso. De esta manera la de secularización en la música eclesiástica, fue parte de un proceso de integración y evolución de los géneros musicales adaptados por la iglesia con el propósito de mantener una relación estrecha con la sociedad, pues dicha secularización musical implicó transformaciones, adaptaciones y cambios que presentó la música de manera paulatina, asimilando el lenguaje profano de la música, como lo fue la del teatro. En este sentido, la evolución musical de la catedral de Durango tuvo su esplendor a partir de la mitad del siglo XVIII lo que no fue casual sino un reflejo de los fenómenos sociales, políticos y culturales derivados de las reformas borbónicas en la Nueva España. Esta política centrada en el despotismo ilustrado impulsó el desarrollo del conocimiento técnico, científico y la difusión de las artes.⁷¹

⁷⁰ Turrent, *Rito, música y poder...* 90-91.

⁷¹ Enrique Florescano, Margarita Menegus, *La época de las reformas borbónicas*, en *Historia General de México, versión 2000*. (México: El Colegio de México, 2019), 366.

1.4. Nuevas sonoridades del ritual sonoro (1730-1784)

Un cambio importante en la evolución musical de la catedral se dio alrededor de 1730 cuando se hizo la adquisición de instrumentos de cuerda, específicamente de violines.⁷² Esto significó la introducción del cambio de sonoridad a partir del objeto que la produce y a su vez, la adopción de nuevos códigos en la conformación musical novohispana. No se puede definir este momento como el comienzo del estilo italianizante,⁷³ pero sí un cambio en la estructura interna de la capilla y su repertorio.

Fue en los años treinta y cuarenta del siglo XVIII, durante el periodo del maestro de capilla Sebastián de Castañeda (c. 1729-1749), cuando se acrecentó el acervo instrumental, libros de coro y papeles de música debido a la demanda del nuevo repertorio que a su vez incluyó una nueva orquestación instrumental. Se adquirió un cello en 1734, dos trompetas en 1735 y un fagot con su tudel, así como varias boquillas para trompeta en 1736,⁷⁴ lo que nos habla de nuevos elementos sonoros en la plantilla musical de la catedral. Este cambio le dio una conformación distinta a la capilla de música y la perfiló desde su estructura, al modelo de las capillas más sobresalientes de la Nueva España, permitiendo a su vez contar con los elementos para la adaptación de nuevas sonoridades en la catedral de Durango.

De esta manera, además de los ensambles de cuerdas, se incorporaron a las composiciones religiosas el bajo continuo, los oboes, las flautas, la trompa, así como elementos vocales innovadores como el *aria* empleados en la música teatral del siglo XVIII.⁷⁵ Este cambio significó una evolución en las sonoridades del culto divino sin perder su finalidad ni su esplendor, adaptando los nuevos elementos para el mantenimiento de una representación significativa en todos los estratos sociales de la ciudad de Durango. Sin embargo, el cambio de estilo en la composición musical no significó una ruptura con la institución eclesiástica por parte de los individuos que integraban la capilla de música de la

⁷² Davies, *The Italianized frontier*...131.

⁷³ La influencia de la escuela napolitana en las cortes de España, se replicó en las capillas de música de la Nueva España introduciendo los elementos compositivos e instrumentales en el repertorio religioso. Fue una influencia el trabajo de compositores napolitanos de música litúrgica y devocional. Davies, *The Italianized frontier*..., 42.

⁷⁴ Davies, *The Italianized frontier*...133.

⁷⁵ Luis López Ruiz, Fray Juan Sánchez Vidal (1715-1768): teoría y música en el manuscrito M/761 de la biblioteca Nacional de España, trabajo de fin de master (Madrid:Universidad Complutense de Madrid, 2013-2014), 15-20.

catedral de Durango, sino que inauguró una etapa de producción considerable de obras y la participación sobresaliente de músicos foráneos y locales al servicio de la catedral.

Con la llegada del violinista Santiago Billoni a la capilla de música de la catedral, se definió el estilo italianizante en la frontera norte del virreinato. De origen y formación italiana,⁷⁶ ingresó como violinista de la capilla de música de la catedral de Durango el primero de diciembre de 1748 antes de la fiesta de la inmaculada concepción.⁷⁷ Considerado un violinista virtuoso, se le contrató asignándole la cantidad de 500 pesos de renta por año, lo que era bastante significativo para los sueldos que comúnmente se pagaban.⁷⁸

Ante la muerte de Sebastián de Castañeda ocurrida el 4 de octubre de 1749, Billoni ocupó el cargo de maestro de capilla sin necesidad de hacer audición a pesar de que el segundo sochantre, Francisco Mellado, había solicitado el puesto quedando este último como regente de capilla. Con esta asignación, el nuevo maestro de capilla recibió la cantidad de 650 pesos anuales más 12 pesos para la compra de papel para música.⁷⁹

La producción musical de Billoni se inspiró en las advocaciones de San Pedro, la Virgen de los Lamentos y la Inmaculada Concepción. En comparación con el repertorio anterior a Billoni, sus obras denotan un virtuosismo en la escritura del violín primero, ya que también le permitió mostrar sus dotes como instrumentista al momento de ejecutar sus composiciones. Se infiere su cualidad como instrumentista debido a la influencia de Arcangelo Corelli⁸⁰ ya que en sus composiciones presentó rasgos que se identifican con este compositor y asentó un nuevo discurso musical en la capital neovizcaína. Esto se deduce con base en que Santiago Billoni probablemente empezó sus estudios en la ciudad de Roma al momento de la muerte de Corelli, influyendo éste técnica y estilísticamente en el joven

⁷⁶ Santiago Billoni era originario de la ciudad de Roma y llegó a México aproximadamente en 1730 teniendo como primer lugar de asentamiento la ciudad de Guadalajara.

⁷⁷ La celebración de la Virgen de la Inmaculada concepción, tiene un significado particular al ser la advocación de la catedral de Durango y se celebra el 8 de diciembre. En el acervo musical de la catedral de Durango, se tienen obras dedicadas a esta advocación que datan del siglo XVIII y principios del XIX, destacando las compuestas por José Abella Grijalva con un total de 21 composiciones que incluyen 6 responsorios, 14 villancicos y un invitatorio. Véase Davies, *The Italianized frontier...*, 362.

⁷⁸ El sueldo de maestro de capilla a mediados del siglo XVIII rondaba los 500 pesos anuales, por lo que el gasto como primer violín por la misma cantidad, se percibe como una remuneración bastante considerable. A su vez era un poco más de lo que ganaba un capitán y el doble de un sargento. Davies, *The Italianized frontier...* 138.

⁷⁹ Davies, *The Italianized frontier...*, 138.

⁸⁰ Arcangelo Corelli (1653-1713), fue precursor de la sonata clásica y el concierto grosso junto con Alesandro Scarlatti (1660-1725), Antonio Vivaldi (1678-1741) y Johan Sebastian Bach (1685-1756). Véase Roland de Candé, *Invitación a la música* (México: Fondo de Cultura Económica, 2008), 74.

violinista. Desde esta perspectiva, la contratación de Santiago Billoni es una forma de entender el proyecto de aumentar el nivel del esplendor de la catedral por parte del obispo Pedro Anselmo Sánchez de Tagle.

1.5. La actividad musical posterior a Santiago Billoni

El periodo posterior a la partida de Billoni de la ciudad de Durango, esta inmerso en una rica actividad musical en cuanto a la composición y a la participación de personajes destacados que dieron solidez a la música catedralicia. Este fenómeno tuvo una correspondencia con los cambios que la Nueva Vizcaya fue manifestando durante la segunda mitad del siglo XVIII, gracias a los descubrimientos de los minerales que continuamente revelaban la riqueza de la zona.⁸¹ A su vez, la ciudad fue presentando cambios en su fisionomía haciendo ver el auge económico a través de la arquitectura, la demanda de productos de consumo y a la influencia de la corriente francesa por parte de los grupos sociales privilegiados.⁸²

A la partida de Billoni, Francisco Mellado es asignado regente de capilla y posteriormente el 13 de enero de 1756 es nombrado maestro de capilla (ver tabla 1.1).⁸³ Es en este periodo donde se tiene una participación de mayor productividad por parte de los músicos que integraron la capilla de música de la catedral de Durango. Los casos de Julián de Zúñiga, Joseph Nieto, Francisco Siria y Marcos de Ibarguen⁸⁴ son un referente no solo de la productividad en la composición de obras para la catedral, sino también de la formación de infantes que fueron el semillero tanto del coro como de la orquesta.

⁸¹ Martínez, *El momento del Durango Barroco...*, 27.

⁸² Uno de los edificios emblemáticos que reflejan el esplendor de la capital de la Nueva Vizcaya en la segunda mitad del siglo XVIII, es el Palacio del Conde del Valle de Suchil. Ubicado en la calle Real (hoy calle 5 de febrero), simboliza la bonanza de la época siendo esta zona, núcleo comercial de la ciudad. También destaca la tienda de don Diego Chamorro en donde se podían encontrar productos como paños finos, holanes, casacas, calzones de terciopelo, chupas con persiana de oro, medias negras de Francia, cajas de rapé, hebillas para zapatos y corbatines de plata. En Martínez, *El momento del Durango Barroco...*, 49-51.

⁸³ Se desconocen las causas de la partida de Santiago Billoni de la catedral de Durango. Pero sabemos su fecha de muerte en 1763, gracias a una carta que emitió su viuda al cabildo catedral para la venta de su música. Davies, *The Italianized frontier...*, 139.

⁸⁴ En relación con la labor de estos cuatro prominentes músicos, Drew Davies hace una rica descripción que contiene aspectos de la vida cotidiana en la ciudad de Durango de la segunda mitad del siglo XVIII. Davies, *The Italianized frontier...*, 142-155.

Tabla 1.1. Maestros de capilla de la catedral de Durango, siglo XVIII.

Maestros de Capilla	Periodo
Bartholomé Ramírez	Antes de 1700-1718
Joseph Rosales	Antes de 1722-antes de 1729
Sebastián de Castañeda	Antes de 1729-1749
Santiago Billoni	1749-1756
Francisco Javier Palao y Mellado Vargas	1749-1756 (regente) 1756-1760 (maestro)
Sebastián Satarain	1764-1780 (regente)
Marcos de Iburguen	1764-1780 (regente)
José Bernardo Abella Grijalva	1781-1784
Joseph Manuel Álvarez	1784-1786 (regente)

Elaboración: Francisco P. Castañeda Porras, con información obtenida en: Davies, Drew Edward, *The Italianized frontier: Music at Durango Cathedral, Español culture, and the aesthetics of devotion in eighteenth-century New Spain*.

En primera instancia la figura de Joseph Nieto es significativa ya que a la par que Santiago Billoni ejerció el puesto de maestro de capilla. El músico duranguense realizó bastante obra por lo que el cabildo le consignó los papeles de música que estaban asignados al músico italiano. Esta situación pone de manifiesto la capacidad de composición de un músico local en un momento de esplendor musical de la capilla duranguense, y nos habla de la profesionalización por parte del gremio musical local. Nieto además de mostrar sus dotes como compositor, realizó otras actividades al servicio de la capilla de música que abarcaron la enseñanza, el canto y la ejecución del órgano.

La importancia que tenía para la catedral la formación de los niños de coro⁸⁵ significaba el poder contar con voces desde edad temprana para la solemnidad del ritual sonoro y que, a su vez, éstos podrían integrar de manera formal la planilla de músicos de la catedral. Joseph Nieto, al igual que Julián de Zúñiga, se destacó por su actividad como

⁸⁵ También llamados coloraditos, infantes de coro y seises eran los encargados de las voces agudas en los cantos ya que no era permitido la participación de la mujer en el ritual sonoro. Estos niños podían obtener un puesto de ministril debido a que en su enseñanza también se incluía la ejecución de un instrumento.

maestro de infantes de coro dedicando la mayor parte del tiempo en esta labor inclusive desde su casa. Su temperamento le permitió establecer una fuerte disciplina para la puntual asistencia y orden a las celebraciones de los oficios divinos aduciendo que bajo su tutela los niños contaban con un mejor entrenamiento.⁸⁶

De acuerdo con un inventario que realizó en 1758, de Zúñiga copió música maltratada en la que se incluía obra de Santiago Billoni, con lo que recopiló un total de 115 obras que incluyeron 91 composiciones litúrgicas para voces e instrumentos y 24 instrumentales. Entre ellas destaca la música para San Pedro, figura central de la Iglesia católica y venerada de manera significativa en la catedral de Durango.⁸⁷ Así, el repertorio litúrgico y paralitúrgico compuesto en la segunda mitad del siglo XVIII, coloca en la actualidad a la catedral de Durango como un referente la preservación de papeles de música que, a comienzos del siglo XIX, transitó en la interpretación de obras seculares utilizadas en las funciones de la catedral.

La actividad de Julián de Zúñiga trasciende por sus casi 55 años de servicio en la catedral de Durango señalando el compromiso y fidelidad a la capilla de música, misma que se va a reflejar en otros músicos como José Remigio Puellas quien fuera sochantre de la catedral a finales del siglo XVIII y participe en el restablecimiento del organismo musical en 1802. Así mismo, Zúñiga permitió una continuidad de tradición musical a través de sus hijos (Pedro y Leonardo) para el mantenimiento de la práctica musical catedralicia que se puede observar con otros músicos que pertenecieron a la capilla.⁸⁸

Julián de Zúñiga se destacó como contralto, compositor y maestro de la escolta cuya labor social y pedagógica fue en beneficio de las funciones catedralicias. Aparte de su actividad en las funciones y responsabilidades de la iglesia, Zúñiga atendió a los niños de coro en su casa, lo que señala el interés por su parte por mejorar el desarrollo de la actividad musical duranguense. Así mismo, fue miembro de la cofradía de María Santísima del tránsito

⁸⁶ En líneas más adelante (capítulo III) se da cuenta de la importancia que la formación de los infantes de coro tuvo en el mantenimiento del ritual sonoro de la catedral.

⁸⁷ La figura de San Pedro simboliza la piedra angular de la Iglesia Católica; es la Iglesia en sí. Esta ubicado como figura central en la sillería del coro de la catedral y su escultura se encuentra en la puerta lateral poniente del recinto. El primer jefe de la Iglesia estuvo representado por en la producción musical con el mayor porcentaje de composiciones (15%) dedicadas a una devoción. Con un total de 54 obras, su producción abarca desde el año de 1728 a 1802 teniendo como representantes en el ámbito local a José Abella Grijalva con 28 composiciones, Francisco Rueda con 4, Juan José Meraz 3, Juan Corchado 2, Santiago Billoni 2, José Mariano Mora 1 y Joseph Nieto 1. Ver Davies, *The Italianized frontier...*, 382.

⁸⁸ El caso del sochantre José Remigio Puellas, es significativo ya que después de su muerte, permitió una continuidad en la tradición musical a través de sus hijos Faustino y Joaquín en el siglo XIX.

en el convento de San Cosme y Damián,⁸⁹ misma que fundó en 1793 y le permitió tener un ingreso extra del que recibía en la catedral. Este organismo permitió el desarrollo musical de Durango y la participación de otros músicos como fueron el cantor Nicolás Zepeda y el primer organista de catedral Mariano Placeres, lo que favoreció el desenvolvimiento de la práctica musical fuera del recinto catedralicio sin la observación directa del cabildo catedral.

En el mismo tono, el caso del músico chelista Pedro José de Zúñiga –hijo de Julián de Zúñiga– ofrece datos de una persona que mantuvo una intensa actividad musical, lo que le permitió llevar una vida holgada en la ciudad de Durango durante la segunda mitad del siglo XVIII.⁹⁰ Como cofundador de la cofradía de María Santísima del Tránsito logró obtener un ingreso extra al de la capilla⁹¹ de la misma forma que su padre Julián. La posición de los músicos que participaron en las celebridades que tuvieron el sustento de una cofradía le dio oportunidad de asistir a otros escenarios donde la ausencia de la solemnidad del recinto catedralicio permitía establecer una relación distinta del punto de vista secular con los músicos participantes.

En 1793 arribó a la ciudad de Durango procedente de la Ciudad de México, Francisco Siria bajo el cargo de organista, instrumentista y maestro de la escoleta. La habilidad como organista de Francisco Siria en la Ciudad de México, permitió el mantenimiento y la afinación de los órganos de la catedral duranguense, instrumento esencial para el desarrollo de los oficios divinos. Como músico foráneo permitió una continuidad al lenguaje musical que se desarrolló con la llegada de Billoni y a su vez facilitó la introducción de música con un estatus social más alineada a los gustos de la élite internacional.⁹² Con esto se infiere que la actividad musical en la ciudad de Durango estaba en un momento de auge en cuanto a la producción y a la apertura a tendencias de vanguardia, lo que nos permite imaginar una orquesta integrada por personal capaz de resolver las exigencias musicales de su momento.

⁸⁹ Organización que se encargaba de solemnizar las fiestas anteriores a la Asunción de María el 15 de agosto y a la honra de los miembros de la cofradía que habían fallecido. Davies, *The Italianized frontier...*, 145.

⁹⁰ De acuerdo al Padrón de la ciudad de Durango de 1778, Pedro José de Zúñiga vivió en casa propia y tenía en su posesión dos yeguas, tres yuntas de bueyes, ventiun reses, dos burros y dos trabucos. Atanasio G. Saravía, *Apuntes para la historia de la Nueva Vizcaya* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982), 350. Vivió en compañía de su hijo Juan de Dios Zúñiga también músico de la catedral de Durango en la zona aledaña al templo de Santa Ana en un momento en que la planta urbana de Durango se estaba extendiendo hacia el norte. Vallebuena, *Civitas y urbs: La conformación del espacio urbano de Durango...*, 63.

⁹¹ Davies, *The Italianized frontier...*, 111-155.

⁹² Davies, *The Italianized frontier...*, 150.

La figura de Marcos Ibargüen es el resultado del semillero de músicos antes descrito, que tuvo su génesis en las primeras décadas del siglo XVIII. En 1747 comenzó su carrera musical como monacillo de coro a la edad de siete años y seis años más tarde se integró como cantor del coro de la catedral. También desempeñó la labor de trompetista y compositor teniendo su periodo más productivo entre los años de 1760 y 1770. Ibargüen fue un músico exigente que, al llegar a la regencia de la capilla de música, puso atención a las necesidades que aquejaban a este organismo como la falta de cuerdas para los violines, la compra de flautas, y la adquisición de violines nuevos.

Se observa también, que además de la falta de instrumental, buscó que estos fueran de ultramar o extranjeros ya que la calidad de éstos era superior. Sumado a esta petición, se agregó la recomendación del músico N. Pesoni quien radicaba en la ciudad de México, para la compra de instrumentos musicales que se necesitaran. Esto nos dice que los músicos integrantes de la capilla y sobretodo, los que se distinguían tanto por su rango como por su producción, mantuvieron un diálogo cuando menos con la vida musical y cultural de la Ciudad de México y otras sedes episcopales como Guadalajara y Valladolid (hoy Morelia). Esto permitió el mantenimiento de una vanguardia aplicada a las necesidades estructurales y musicales que, a su vez, mantuvo la sensibilidad a los cambios de la estética musical.

En el año de 1780, llegó de la ciudad de Oaxaca José Bernardo Abella Grijalva, considerado el compositor más productivo después de la figura de Santiago Billoni. El acervo que se conserva en el archivo diocesano comprende cerca de 80 composiciones musicales de su autoría a pesar de que su participación en la capilla de música de la catedral de Durango fue fugaz. El mes de agosto de 1780 obtuvo el nombramiento de maestro de capilla y violinista, pero en el mes de mayo de 1784 renunció a su cargo. Sin embargo, su labor como compositor y la puntual respuesta a su trabajo le permitió irse en buenas condiciones después de haber compuesto las obras musicales que correspondían al año de 1784 y parte de 1785. Acto seguido pidió licencia para regresar a su casa con el sueldo que tenía asignado a lo que el cabildo catedral accedió.

Se infiere que Grijalva pudo influir en la idea musical de los integrantes de la capilla duranguense debido a la relación que pudo tener con Manuel de Sumaya, destacado maestro de capilla de la catedral Metropolitana de la Ciudad de México y Oaxaca. A su partida se nombró a Manuel Álvarez como regente de capilla quien cubrió el cargo de 1784 a 1786, año

en que el esplendor del culto divino se manifestó con el canto y el acompañamiento de los organistas.

Hay que rescatar la consolidación de la producción y la práctica musical posterior a Billoni, en un momento en que la autoridad eclesiástica se apoyó en el esplendor del ritual sonoro, para su sostenimiento como institución encargada de la configuración social. El acervo del archivo diocesano, señala un fenómeno único en la entonces frontera del virreinato al contener material valioso que si bien, estuvo apoyado por la participación de músicos provenientes de otras sedes episcopales, germinó en generaciones posteriores para el mantenimiento del esplendor musical catedralicio de la Nueva Vizcaya.

1.6. Festividades y procesiones en Durango del siglo XVIII

El culto divino y el desarrollo de las funciones de aniversarios y procesiones, exigían una agenda demandante que ocupaba, cuando menos, cien días distribuidos en el año litúrgico. Esto permitió que la capilla de música de la catedral de Durango mantuviera una actividad de producción musical numerosa y la creación de una tradición musical en el norte de la Nueva España,⁹³ como, por ejemplo, las relacionadas con las fiestas públicas –que a su vez podían ser fijas o movibles– dirigidas a venerar los misterios del Señor, la Virgen María, los ángeles, los santos y los beatos. Del mismo modo, al exterior, la calle fue partícipe de la sociabilidad donde se añadió un ambiente de fiesta y teatralidad que iba acompañado de música, danza e imágenes. De esta manera, las autoridades eclesiásticas y las civiles, mantuvieron una presencia ante los distintos grupos sociales que participaron en las festividades; la presencia de los organismos de poder, los volvía reales y tangibles al pueblo

⁹³ El culto divino estuvo acompañado por un conjunto de celebraciones que reforzaron la identidad eclesiástica e integró al pueblo a los simbolismos y esplendor propios de la Iglesia. El calendario litúrgico estaba organizado en función de los eventos centrales de la vida de Jesús (ver Turrent, *Rito, música y poder...* 80) y se constituyen con el tiempo de Adviento (7 de diciembre al 12 de diciembre), le sigue el tiempo de Navidad (24 de diciembre al 6 de enero); el tiempo de Epifanía (6 de enero al 5 de febrero); el tiempo de Septuagésima (70 días para la pascua y su fiesta más importante era el 12 de marzo, día de San Gregorio); el tiempo de Cuaresma (fines de febrero o principios de marzo); el tiempo de Preparación (se prepara la Semana Santa desde el domingo de pasión al domingo de ramos); el tiempo de Semana Mayor (del domingo de ramos a la noche de la resurrección del señor); el tiempo de Pascua (del domingo de resurrección a la fiesta de Pentecostés) y el tiempo de Pentecostés (desde el primer domingo de pentecostés hasta el comienzo del nuevo año litúrgico).

y reiteraba la presencia de la Iglesia y el monarca en los confines más remotos de las colonias americanas.⁹⁴

La catedral de Durango seguía estas fiestas de acuerdo con el Breviario y Misal Romano intercalando las de mayor y menor rango.⁹⁵ Las fiestas fijas más representativas en la ciudad de Durango durante el siglo XVIII fueron la veneración de la Virgen de la Inmaculada Concepción,⁹⁶ el culto Guadalupano,⁹⁷ la fiesta de San Pedro y la Virgen de los lamentos;⁹⁸ las fiestas movibles las más importantes fueron la Semana Santa, la Pascua y el *Corpus Cristi*.⁹⁹ Los santos fueron insuperables vehículos de cristianización en los ámbitos urbanos pues sirvieron para dar cohesión a la sociedad y para fortalecer las identidades colectivas.¹⁰⁰

⁹⁴ Martínez, *El momento del Durango Barroco...*, 55.

⁹⁵ Davies, *The Italianized frontier...*, 362.

⁹⁶ Como se mencionó anteriormente se juró su advocación en el año de 1657 y desde entonces forma parte de una de las festividades más representativas de la ciudad de Durango. Vallebuena hace mención de esta celebración, como una de las representaciones más significativas para la Iglesia y la comunidad de Durango realizando procesiones durante el novenario anterior al 8 de diciembre. En 1762 el patronato universal del misterio de la Purísima Concepción, colocaron luminarias y faroles en las casas. A la hora de la oración y al día siguiente se levantaron altares por las calles con la imagen sagrada y se llevó a cabo una procesión por la calle Real hasta llegar al convento de San Antonio. Ver Vallebuena, *Civitas y urbs: La conformación del espacio urbano de Durango...*, 67.

⁹⁷ La virgen de Guadalupe tiene un contexto religioso y cultural de gran arraigo en la sociedad mexicana a partir del siglo XVII. Proclamada patrona de la Nueva España en 1754, inició su culto en 1651 en la ciudad de Durango y se incrementó en 1738 a raíz de la epidemia del matlazahuatl. Véase Vallebuena, *Civitas y urbs: La conformación del espacio urbano de Durango...*, 68. Su veneración tiene un fuerte sincretismo procesional integrando elementos como la danza, el tambor y las sonajas, característicos de los pueblos originarios. A pesar de los elementos seculares que componen su culto, es interesante la idea de Davis que afirma articuló identidades cívicas y nacionales, fue un arma poderosa para la iglesia como un todo contra el laicismo creciente propuesto por la monarquía; Davies, *The Italianized frontier...*, 472. El acervo musical e la catedral de Durango contiene 15 obras dedicadas a la Virgen de Guadalupe que a su vez esta integrado por 2 arias, un himno (1803), 9 responsorios y 3 versos. El recinto catedralicio alberga una capilla dedicada a la Virgen de Guadalupe donde anteriormente se encontraba la Virgen de los Lamentos.

⁹⁸ Gracias a la producción musical realizada en la catedral de Durango durante el periodo novohispano, es como entendemos la fuerza de la devoción a la Virgen de los lamentos. Obras de Santiago Billoni, Joseph Nieto, Abella Grijalva, Juan José Meraz y Julián de Zúñiga, forman parte de una lista de composiciones locales realizadas en el periodo de 1736 a 1805 que lo comprueban. Como anteriormente se mencionó, su capilla se ubicaba donde actualmente se encuentra la Virgen de Guadalupe y se infiere que por las dimensiones del espacio interior y el que rodea a la capilla, se realizaron representaciones musicales, ver Davies, *The Italianized frontier...* 389. La estética musical que caracteriza a las obras dedicadas a la Virgen de los Lamentos, ilustra la vanguardia de la composición moderna de la época, integra elementos que permiten participar en una red intercontinental de influencia musical. Ver Davies, *The Italianized frontier...*, 410.

⁹⁹ La fiesta del *Corpus Christi* integraba al pueblo al simbolismo del Sagrado Sacramento. En procesión se trasladaba al cuerpo de Cristo en el símbolo de la hostia llevada por las calles del mundo católico, exaltada dentro de una custodia de oro y plata. David Brading, *La Nueva España. Patria y religión* (México: Fondo de Cultura Económica, 2015), 129.

¹⁰⁰ Rubial, *El cristianismo en Nueva España...*, 177.

Un caso especial dentro de la celebración del culto a los santos, es la relacionada con los aniversarios. Estas festividades estaban sustentadas por las cofradías —también conocidas como hermandades o congregaciones— que se encargaban de las celebraciones de aniversarios, mismas que estaban sustentadas por un fondo de testamentarias. Estas tenían como función el cuidado de los templos, y la organización de las fiestas de los santos patronos.¹⁰¹ Este fondo de la testamentaria consistía en un capital que otorgaba el testador para dotar la celebración del santo patrono o la de santo de una devoción particular.¹⁰² De esta manera el gasto que generaba la liquidación de músicos, cera u otro ornamento, no corría por cuenta de la fábrica de la catedral¹⁰³ si no propiamente de este fondo.

En el siglo XVIII se tiene en cuenta una activa participación de fundaciones por testamentarias, lo que permitió solventar los gastos e ingresos eclesiásticos de manera considerable. Se menciona por ejemplo la aportación de el señor Silva con 6 capellanías —una dedicada a Santa Rosa de Lima y 5 de aniversarios dedicados a san Simón de Rojas— y cinco fiestas de aniversarios patrocinadas por el prelado Pero Tamarón y Romeral.¹⁰⁴ Estas fundaciones no solo nos hablan de una participación moral por parte de civiles y eclesiásticos, sino que además, cumplían con importantes funciones sociales ejerciendo un papel significativo en la transmisión cultural, ya que los sujetos pertenecientes a las cofradías eran parte fundamental en la organización de las fiestas.¹⁰⁵ La capilla de música tenía la obligación de asistir a la catedral para el lucimiento del culto correspondiente teniendo una actividad de casi 100 eventos por año¹⁰⁶ lo que, a su vez, permitía un ingreso extra al sueldo de los músicos que el que recibían por parte de la fábrica de la catedral.

La participación de la música en las ceremonias públicas, cumplió a su vez una función de integración social en la que participaban las autoridades civiles, eclesiásticas y la población en general. Estas se llevaban a cabo dentro y fuera del recinto catedralicio donde

¹⁰¹ Las cofradías que estuvieron activas en el siglo XVIII fueron la cofradía del Santísimo Sacramento (1759), las Benditas Ánimas del Purgatorio (1712), Nuestra Señora del Rosario (1773), la del Sagrado Corazón de Jesús (1782), la del Dulce Nombre de Jesús y la cofradía de Jesús Nazarero del Tunal (1740). Ver Vallebuena, *Civitas y urbs: La conformación del espacio urbano de Durango...*, 139-141.

¹⁰² En relación con las fiestas de aniversarios ver Porras, *Iglesia y Estado...*, 294.

¹⁰³ Un noveno de los diezmos de la capital se destinaba a la catedral para solventar los gastos que ésta generaba. Dentro de los egresos se contaba el pago al maestro de ceremonias, maestro de capilla, sochantre, músicos, cantores, librero, campanero, organista, fuellero, caniculario, sacristán y lavanderas.

¹⁰⁴ Davies, *The Italianized frontier...*, 368- 369.

¹⁰⁵ Rubial, *El Cristianismo en Nueva España...*, 160.

¹⁰⁶ Davies, *The Italianized frontier...*, 379.

el intercambio de símbolos promovía la convivencia entre individuos, lo que permitió establecer patrones que identifican a la sociedad duranguense novohispana en la actualidad —por ejemplo, la celebración a la virgen de Guadalupe y la procesión del silencio en semana santa—. Ahora bien, el desarrollo de estas celebraciones también contenía una forma de alineación social. Ya que, en toda red, como en todo mensaje, la música puede ser creadora de orden.¹⁰⁷ De esta manera se promovió el equilibrio que partía desde dentro del recinto catedralicio hacia fuera, manteniendo la configuración social propuesta desde el poder eclesiástico.

En el siglo XVIII las procesiones religiosas permitieron esta relación entre individuos y se dieron en gran medida como así lo atestiguó un canónigo de la catedral cuyo nombre se desconoce

Hemos tenido una semana santa muy abundante de Coro y hasta unas catorce o quince procesiones que nos se hacen más porque la semana no da más hueco [...] [las procesiones] salen de cualquier Iglesia o de otra cualquiera parte [...] acompaña[n] estas procesiones todo el que quiere incorporarse a ellas [...] hermanos de azote, otros que van andando con grillos, algunos niños aderezados con las pelucas de los regidores y enaguas de alguna conocida por grande que sea, pues con darle más dobleces a lo largo sale con más ropa la niña. Las Estaciones se andan de noche con toda poma el gobernador, los canónigos, [...] y la ciudad junta llevan sus criados con hachas de cera; los demás se alumbran con el resplandor de éstos; muchísima pobretería manifiestan todas las iglesias.¹⁰⁸

Al mismo tiempo, dicho canónigo hizo referencia a una manifestación cultural que aconteció durante su estancia en la ciudad de Durango y mencionó

Se me olvida que se están representando en Durango comedias de muñecos tan bellas que, aun no habiendo otra cosa, fui una noche y no me pudieron detener un cuarto de hora por más que me decían que los incomodaba a todos para salir.¹⁰⁹

Con esto se refiere a las funciones con títeres, lo cual nos indica que las representaciones no sacras, también formaban parte de la festividad religiosa creando un ambiente sincrético, mismo que nace desde los primeros encuentros con los pueblos originarios. Asimismo, las

¹⁰⁷ Atalli, *Ruidos, ensayo sobre...*, 53.

¹⁰⁸ Porras, *Iglesia y Estado...*, 389.

¹⁰⁹ Porras, *Iglesia y Estado...*, 388.

comedias de muñecos¹¹⁰ estaban amenizadas con música y se infiere que pudieron estar a cargo de personajes de la localidad, o en el caso de que estas compañías estuvieran integradas por músicos itinerantes, el intercambio musical debió permitir la adopción de tendencias de vanguardia ajenas a las practicadas en la ciudad de Durango y la transmisión de elementos culturales derivados del medio secular de otras latitudes del virreinato.

Por su parte, las procesiones convertían a la ciudad en un gran templo al aire libre. Las procesiones de semana santa son solo un ejemplo de cómo la vida social de la capital de la Nueva Vizcaya, estaba inmersa en la escenificación, la teatralidad y una cultura centrada en el fervor religioso en relación con el ambiente secular. A su vez, estas procesiones se acompañaron de música que era ejecutada por integrantes de la capilla de la catedral ya que formaba parte de sus obligaciones.¹¹¹ Otras procesiones importantes durante el Virreinato en la ciudad de Durango, fueron la entrada pública que consistía en la llegada de un nuevo obispo o gobernador y capitán general del reino; el paseo del pendón que recordaba la última batalla de Hernán Cortés celebrada el 13 de agosto; la jura del rey y las exequias reales.¹¹²

Por otro lado, la vida privada también fue parte de la festividad y el ocio. Los fandangos, fiestas que se realizaban en el ámbito privado, estaban integrados por música, baile, comida y bebidas¹¹³ lo que nos habla de una ciudad que no solo se integraba en lo comunitario si no también establecía su distancia en un marco de sociabilidad que compartía un gusto más homogéneo. En este sentido, la capital de la Nueva Vizcaya estuvo conformada por una población que se supo identificar con las celebraciones públicas tanto civiles como eclesiásticas, teniendo una importante participación tanto en la organización, como en el desarrollo de las mismas.

¹¹⁰ Las comedias de muñecos (marionetas o títeres), fueron parte de las representaciones teatrales que se desarrollaron en las principales ciudades del Virreinato. Se presentaban en barrios prósperos, no cerca del Coliseo (en el caso de la Ciudad de México) y casi nunca en zonas marginadas. En relación con las comedias de muñecos véase Rey Fernando Vera García, Las comedias de muñecos en la Nueva España durante el siglo XVIII, *Fantoche, arte de los títeres*, Número 5, año VI, 2011, 62-86. <http://www.unima.es/?p=156>

¹¹¹ Más adelante se detallará las obligaciones por parte de los integrantes de la capilla de música de la catedral de Durango.

¹¹² Porras, *Iglesia y Estado...*, 390-396.

¹¹³ Martínez, *El momento del Durango Barroco...*, 60.

1.7. Primera disolución de la capilla de música de la catedral de Durango (1786-1797)

La llegada del obispo Esteban Lorenzo de Tristán (ver imagen 1.1) a la catedral de Durango en 1786, trajo cambios significativos que repercutieron en el esplendor del culto divino. La atención a temas de militarización en la zona fronteriza¹¹⁴ y su arribo en un momento de crisis social puso de manifiesto la atención a la economía interna de la catedral para solventar los problemas que aquejaron a la diócesis. En el verano de 1785, la ciudad de Durango se vio amenazada por una serie de plagas y sequías que mermaron la producción de alimento por lo que

Los cabildos eclesiástico y secular daban alimento tres veces al día en la casa del obispado a mas de mil personas. Las comidas públicas comenzaron el día 12 de junio y en los primeros diez días ocurrieron veinticuatro mil ochocientas veintitrés personas a gozar del beneficio de la caridad.¹¹⁵

Además de fijar su atención a resolver la problemática que aquejó a la entidad el verano de ese año, el cabildo catedral externó su preocupación respecto al gasto que se estaba haciendo en la música ya que la cantidad asignada a la capilla de música se excedía en gasto en relación con los fondos con que contaba la fábrica. El presupuesto total de la fábrica de la catedral de Durango era de 7,000 pesos anuales, en contraste con el asignado a la capilla de música que ascendía los 6,000 pesos anuales.¹¹⁶ Ante esta situación en el mes de diciembre, el cabildo catedral hizo un recuento de la situación financiera de la fábrica por lo que determinó que había otras necesidades que no representaban un gasto mayor, como el pago a los músicos de la capilla de música.

¹¹⁴ Davies, *The Italianized frontier...*, 161.

¹¹⁵ Saravia Atanasio G., *Apuntes para la historia de la Nueva Vizcaya*, I, 350, citado en Davies, *The Italianized frontier...*, 160.

¹¹⁶ En contraparte, el presupuesto destinado a la capilla de música de la catedral Metropolitana de la Ciudad de México (7,650 pesos anuales). De esta manera se entiende la preocupación por mantener el esplendor del ritual sonoro por ambas catedrales lo que dio como resultado una extensa producción musical y la aparición de músicos destacados.

Imagen 1. 1. Esteban Lorenzo de Tristán, XIX obispo de Durango.



Referencia: Galería Episcopal de Catedral. Museo de Arte Sacro, Fotografía: Miguel Castañeda Porras. Acervo personal.

El 14 de febrero del año siguiente, arribó a la ciudad de Durango el obispo Esteban Lorenzo de Tristán quien tuvo una política centrada en el sometimiento de los indios que se sublevaron en el norte¹¹⁷ y es considerado el mayor representante del cambio estético que sufrió la catedral. A él se debió la remodelación de las capillas laterales, el traslado de la sillería del coro hacia el ábside (ver imagen 1.1) y de los órganos, cada uno sobre tribunas flanqueando

¹¹⁷ Drew Davies, *The Italianized frontier...*, 161.

al coro.¹¹⁸ Para la celebración de la investidura del nuevo obispo, la capilla de música interpretó un *Te Deum* ese mismo día y tres días después, se ordenó la disolución de la misma¹¹⁹ por lo que los integrantes responsables del esplendor del culto divino solicitaron una explicación por la disolución de ésta, a lo que el cabildo catedral respondió que fue por falta de fondos.

Imagen 1. 2. Posición actual del coro de la catedral de Durango.



Fotografía: Miguel Castañeda Porras. Acervo personal.

Los cambios que el obispo Tristán realizó tuvieron una correspondencia con las quejas que el cabildo había manifestado en relación al gasto de la capilla, por otro lado, la actitud del prelado denota un desinterés por el lucimiento del culto divino como se había hecho anteriormente. En consecuencia, podemos imaginar el decaimiento del lucimiento en el recinto catedralicio en relación con el esplendor que anteriormente se realizaba y cómo este

¹¹⁸ Martínez Romero, Adolfo. *El acervo pictórico de la catedral de Durango, Siglos XVII y XVIII*. (Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México, 2019), 114-117.

¹¹⁹ Davies, *The Italianized frontier...*, 160, 161.

fenómeno influyó de manera negativa en la producción musical en la frontera norte de la Nueva España a finales del siglo XVIII. La actividad musical se mantuvo con la asistencia del coro y los dos organistas para la celebración del culto divino en la catedral.

Por otro lado, en contraste con la actividad que se desarrolló anteriormente, la disolución de la capilla propició la inconstancia de algunos de sus miembros como fue el caso del segundo organista Juan José Meraz. En el mes de abril de 1792 presentó su renuncia ante el cabildo catedral pidiendo una constancia por el trabajo que había desarrollado en la capilla. Se infiere su salida en búsqueda de mejores condiciones laborales en otra capilla, o en una actividad que le permitiera mantener un nivel de participación musical como lo hacía anteriormente. Ante esta situación, el cabildo buscó la manera de resolver la ausencia del segundo organista por lo que, a recomendación del obispo, se consideró en primera instancia la opción de un clérigo en la ciudad de Zacatecas que ejercía el cargo o, hacer la petición a la Ciudad de México. Inmediatamente el señor presidente de capilla dijo que el señor obispo le había dicho que propusiese al cabildo catedral, la noticia de que en Zacatecas había un clérigo sacerdote organista que pudiese ocupar la que renunció Meraz, que, si les parecía, escribiría el señor obispo solicitándolo. La propuesta fue aprobada por el cabildo y al mismo tiempo, el racionero don Julián Moreno comentó que, si esta diligencia no surtía efecto, que entonces el obispo solicitara en México quien ocupase la plaza.¹²⁰ En este sentido, se infiere que la cercanía de la ciudad de Zacatecas fuera un incentivo para el mejoramiento de las condiciones laborales de un músico desempleado a finales del siglo XVIII o bien, se tenía la opción de buscar en otras sedes como San Luis Potosí, Guadalajara o Valladolid, habiendo tenido un desenvolvimiento en la capilla de la catedral de Durango que sirviera de reconocimiento.

Posteriormente en el mes de octubre Meraz pretendió regresar al puesto que ocupó anteriormente a lo que el cabildo respondió favorablemente otorgándole una renta de 250 pesos anuales “con la precisa obligación de suplir las faltas del primer organista”.¹²¹ Esta situación tuvo una reacción por parte del primer organista Placeres, quien pidió se le condonaran las faltas que se le habían impuesto por no cubrir las del segundo a lo que el cabildo respondió de manera favorable a don Mariano Placeres. Por otro lado, el

¹²⁰ AHAD, Actas capitulares, caja 4, legajo 17, expediente 1, Foja 9, 8 de mayo de 1792.

¹²¹ AHAD, Actas capitulares, caja 4, legajo 17, expediente 1, Foja 36v, 23 de octubre de 1792.

comportamiento del segundo organista Meraz denota desinterés a la asistencia de las funciones de la catedral, y se infiere, como se mencionó anteriormente, que se debe a la probable oferta de trabajo en otros lugares cercanos a la ciudad de Durango.

En el mes de febrero de 1795, el deán don Manuel del Toro y Casanova manifestó su inconformidad por la inasistencia de Meraz quien “ha cometido el atentado que otras veces ha hecho de irse fuera de la ciudad”¹²² por lo que pidió su expulsión. Sin embargo al año siguiente es readmitido con la renta de 300 pesos anuales con la condición de suplir al organista mayor y de “cumplir exactamente como se ofrece en su escrito las obligaciones del cargo que solicita”.¹²³ La personalidad inquieta por parte de Juan José Meraz quien a pesar de su inconstante asistencia a los servicios de la catedral, mantuvo una presencia que le permitió mantener un puesto que es significativo en el culto divino y el reconocimiento por parte de la autoridad eclesiástica. En el verano de 1797 es aceptada la propuesta del segundo organista Meraz para la enseñanza de coloraditos e infantes de coro del colegio seminario con el propósito de que se integraran tocando el monocordio y en caso de no tener el instrumento, se solicitara su compra.¹²⁴

El ritual sonoro de la catedral de Durango no se interrumpió, siguió sin el esplendor que tuvo a mediados del siglo XVIII, pero la situación presentó un cambio favorable con la llegada del obispo Francisco Gabriel de Olivares y Benito quien hizo presente la necesidad de solemnizar las festividades de la catedral con música “en la forma que antes se acostumbraba”.¹²⁵ Los sochantres Nicolás Zepeda –quien realizó un plan para la asignación de sueldos–, José Remigio Puelles y el segundo organista Juan José Meraz, impulsaron el retorno a un periodo de esplendor del que formaron previo a la disolución de la capilla en 1786 y que contaba con el apoyo del prelado. Las condiciones estaban en su lugar para que el lucimiento del ritual sonoro regresara a la catedral de Durango, proceso que se explicará en el capítulo siguiente.

¹²² AHAD, Actas capitulares, caja 4, legajo 17, expediente 1, Foja 100v, 101, 25 de febrero de 1795.

¹²³ AHAD, Actas capitulares, caja 4, legajo 17, expediente 1, Foja 121v, 29 de abril de 1796.

¹²⁴ AHAD, Actas capitulares, caja 4, legajo 17, expediente 1, Foja 164, 9 de junio de 1797.

¹²⁵ AHAD, Varios, caja 3, legajo 10, 1802, Expediente instruido para el restablecimiento de la capilla de música en la santa catedral de Durango.

Conclusiones

Con la fundación de las iglesias catedrales en el territorio novohispano, se establecieron los códigos de convivencia social en las principales ciudades de la Nueva España como la asistencia a las funciones del culto divino, las fiestas patronales y las celebraciones de aniversarios, lo que permitió establecer orden a la vida cotidiana adoptando la simbología — que encontramos en la pintura, la arquitectura, la vestimenta de los personajes pertenecientes a la Iglesia— propia del culto divino. Las catedrales fueron el símbolo nodal de las ciudades novohispanas y la distinción que encerraba, era motivo de búsqueda laboral tanto de personajes del clero secular, como del ramo civil. Pertenecer a la institución eclesiástica permitía la seguridad de una percepción económica y a su vez, el prestigio de formar parte de un organismo con alto rango social y moral.

La actividad musical de las catedrales novohispanas, en la cual se incluye el caso de Durango, se caracterizó por la majestuosidad de la estética, que como se menciona anteriormente, que enalteció el culto divino. Cantores, músicos y organistas, conformaron una comunidad que mantuvo una tradición adscrita al núcleo religioso, permitiendo la transferencia de conocimientos musicales en la ejecución y la composición.

Esta actividad se hizo de acuerdo con el modelo peninsular tanto en su estructura como en su forma de ejercer el culto religioso con las propias especificidades que nacieron tanto en la capital de la Nueva España, como en cada uno de los reinos pertenecientes al virreinato. En ese sentido la participación de autoridades eclesiásticas y civiles de Durango, mantuvieron un diálogo estrecho que permitió la solidez de una estructura social, política, económica y cultural, perdurando una relación de poder que supo afrontar las vicisitudes en la ciudad de Durango.

La capilla de música de la catedral de Durango en la segunda mitad del siglo XVIII contó con una plantilla de músicos que supo atender las necesidades de lucimiento del culto divino, esto gracias a las condiciones en que este organismo estuvo laborando. La autoridad religiosa tuvo el esmero para mantener un ambiente en el que los feligreses sintieran el recogimiento divino, y así asegurar la asistencia constante a las celebraciones de la catedral.

La labor del maestro de capilla Sebastián de Castañeda generó las condiciones para el cambio en la sonoridad de la catedral, al reorganizar la plantilla instrumental. Este hecho, en comparación con la ejecución musical con voces y órganos, insertó el lucimiento a las

funciones catedralicias de Durango, creando a su vez la necesidad de contar con composiciones musicales.

Esta situación permitió a Santiago Billoni, un desempeño artístico de las tendencias provenientes del teatro y la música secular que se insertaron en los géneros litúrgicos y paralitúrgicos, con lo que se inauguró formalmente un cambio en el lenguaje musical adoptado por la Iglesia para sus propios fines y necesidades.

Los músicos a su vez, fueron partícipes de los cambios culturales adaptando sus cualidades como ejecutantes y composiciones logrando una continuidad después de la partida de Santiago Billoni. Esto le dio a la ciudad de Durango en la segunda mitad del siglo XVIII, el momento más productivo en la composición musical de todos sus tiempos logrando la creación de un extenso catálogo de obras musicales que se resguardan en la actualidad. La disciplina de los músicos integrantes de la capilla y de la autoridad eclesiástica buscaron constantemente el lucimiento del culto divino, y la correcta formación de infantes en la escoleta de la catedral de Durango, lo que impulsó la continuidad y el desarrollo musical en la frontera norte novizcaína.

Sin embargo, la llegada del obispo Esteban Lorenzo de Tristán y las nuevas políticas impuestas por el prelado, dejó a un lado la importancia del lucimiento del culto divino y se centro en aspectos arquitectónicos y militares lo que, aunado al déficit económico por el que atravesó la catedral, desaceleró la productividad que manifestó la capilla de música entre los años de 1749 a 1786. Por otro lado, el lucimiento de la orquesta que acompañó a las funciones de la catedral, se mantuvo activa gracias a su participación en las fiestas solventadas por las cofradías lo que mantuvo, hasta cierto punto, las sonoridades como se llevaban a cabo antes de la disolución de 1786.

Las fiestas patronales, celebración de aniversarios y procesiones, fomentaron la convivencia social y el intercambio cultural creando un sincretismo entre lo sacro y lo profano. Este encuentro estableció sus propios procesos de construcción social, manteniendo un constante diálogo con el simbolismo religioso, que, poco a poco, recibió la influencia de los elementos que detonaron el surgimiento de un ambiente secular en el contexto neovizcaíno. Cabe señalar que este fenómeno, fue un proceso que de manera paulatina, permeó en la mentalidad de los habitantes de la ciudad de Durango, configurando nuevas formas de sociabilidad.

Hay que considerar que a pesar de la problemática que enfrentaron los músicos ante la disolución de la capilla de música, mantuvieron el compromiso con su profesión, mismo que permitió la negociación para la recuperación del esplendor del culto divino. A su vez, los cambios sociales y culturales que sucedieron a principios del siglo XIX en la ciudad de Durango, vislumbraron un panorama de oportunidades en relación a las prácticas musicales con el establecimiento del Teatro Coliseo, un acontecimiento que la autoridad religiosa observó con recelo, y se mantuvo al margen durante los primeros treinta años siguientes del nuevo siglo. El cambio de autoridad episcopal en Durango, y la política del obispo Francisco Gabriel de Olivares y Benito, fue esencial para que las prácticas musicales recuperaran continuidad y crecimiento, proceso que se analizará en el capítulo siguiente.

Capítulo II.

Restablecimiento de la capilla de música y reconfiguración sociocultural (1802-1827)

Introducción

El presente capítulo dará cuenta del proceso del restablecimiento de la capilla de música de la catedral de Durango iniciado en 1802, los músicos que intervinieron en la gestión de su reactivación, y el desarrollo que tuvo en las primeras dos décadas del siglo XIX. A su vez, se hace un análisis de las prácticas musicales de la capilla en diálogo con las manifestaciones sociales y políticas que sucedieron al exterior de la catedral. Se observa el proceso de transición al México independiente desde las practicas musicales, y los elementos que contribuyeron al desarrollo del lenguaje musical en Durango como la composición musical y la conformación instrumental de la capilla.

En primera instancia, describen los elementos sociales, políticos y culturales que influenciaron los ideales de la población duranguense a principios del siglo XIX lo que, sumado a la participación del empresario Juan José de Zambrano, consolidaron la necesidad de ocio y entretenimiento sin precedentes con el establecimiento del Teatro Coliseo. En contraste, el restablecimiento de la capilla de música de la catedral permite la lectura de la respuesta del clero ante las transformaciones culturales de la ciudad, apoyado en la participación de músicos adscritos a la catedral quienes, a su vez, buscaron una posición de privilegio en las prácticas musicales del recinto.

En seguida se analiza el proceso de formación de la plantilla de músicos, los sueldos, la vestimenta y las condiciones materiales con las que se inició la capilla de música restablecida. El papel del sochantre Nicolás Zepeda, de don José Remigio Puelles y del segundo organista Juan José Meraz, da cuenta del diálogo entre la autoridad religiosa y los subordinados a ésta en búsqueda por las condiciones propicias para el funcionamiento de la capilla de música. A su vez, se describe el papel que desempeñaron los organistas en la asignación de responsabilidades para las funciones de la catedral.

En un tercer punto se describen las sonoridades que acompañaron al ritual sonoro a través de sus composiciones musicales y cómo se orquestaron las obras que acompañaron la práctica musical catedralicia. Las composiciones de Juan José Meraz e Ignacio Ortiz de Zárate, permiten hacer un análisis de la evolución instrumental en los primeros veinte años del siglo XIX y cómo es que la influencia de elementos externos a la plantilla musical religiosa —como el empleo del clarinete— abren posibilidades a nuevas manifestaciones de sonoras en la ciudad de Durango.

Finalmente, la llegada del obispo Castañiza, cuyo ideal conservador insistió en mantener el decoro de las manifestaciones externas a la catedral y la reorganización de la plantilla de músicos de la capilla por el fallecimiento de algunos de sus integrantes, se dio en un ambiente de algidez social y política provocada por la amenaza del ejército insurgente a la ciudad de Durango. Esta situación provocó irregularidades al interior de la capilla de música, como la inasistencia a las funciones de la catedral y el mal comportamiento de algunos de sus integrantes. Por ello, se determinó la elaboración de una reforma al reglamento de la capilla como medida cautelar para controlar la mala conducta de los músicos y los capellanes de coro. Finalmente, la primera celebración del Grito de Dolores nos permite diagnosticar la participación del músico en un proceso de transición simbólica entre el poder eclesiástico y el poder civil, y cómo este fenómeno configura una relación entre emisor y receptor, en la conformación de nuevos espacios de representación musical.

2.1. El restablecimiento de la capilla de música en el contexto de una ciudad moderna (1802)

La amenaza francesa a la Península Ibérica en 1808, desestabilizó los órganos de poder en la Nueva España y permitió el planteamiento de un nuevo sistema en el que hubiera mayor participación de los grupos sociales anteriormente afectados por el absolutismo de la corona. Este fenómeno se desarrolló en América de acuerdo a las propias especificidades de cada región, teniendo como punto de mayor efervescencia, el movimiento de revolución iniciado por el cura Miguel Hidalgo en 1810. De esa manera, y de acuerdo a las rutas que fue tomando el proceso insurgente en el interior del país, la intendencia de Durango —integrada por Durango y Chihuahua— desarrolló un movimiento en el que estuvieron involucrados grupos

indígenas, la élite criolla, los grupos sociales leales a la corona española y una escasa presencia de Miguel Hidalgo.¹²⁶

Por su parte, los procesos culturales mantuvieron su presencia atendiendo las necesidades de ocio y recreación de los habitantes de la ciudad de Durango. A finales del siglo XVIII, los cambios en la infraestructura urbana¹²⁷ permitieron la conformación de zonas de esparcimiento donde interactuaron distintos grupos sociales como la élite duranguense, el vulgo, y algunos miembros del clero que gustaban del ocio representado en manifestaciones de corte secular. La participación de la clase política, empresarios y sujetos dedicados al espectáculo como la compañía de comedias de Rafael Vargas Machuca,¹²⁸ influyeron en la conformación de espacios que fueron rompiendo con la tradición y la costumbre – aunque no de forma inmediata– de las ceremonias y procesiones de la Iglesia.

Los eventos realizados en la Plaza de Gallos (1794) al sur de la ciudad, las corridas en la Plaza de Toros (1822) en la zona ubicada entre el Obraje y la Alameda, y las representaciones de comedias en el Teatro Coliseo (1800),¹²⁹ dieron pie al intercambio social en una zona que se desprendió del núcleo urbano –comprendido principalmente por la catedral y la plaza principal– estableciendo a su vez, un diálogo con los fenómenos políticos y sociales que se fueron presentando en la capital de la Intendencia de Durango posterior al movimiento insurgente.

Por otro lado, las influencias provenientes de la Ciudad de México estimularon a una población que buscaba nuevos referentes culturales a raíz de la insurgencia y el cambio político nacional. Una de las manifestaciones que influyeron en los ideales de los habitantes de la Nueva España, fue la programación de conciertos en el Colegio Mineralógico (1807-1809) en la Ciudad de México, que, junto con la importación de partituras de autores

¹²⁶ José de la Cruz Pacheco Rojas, *El proceso e independencia en Durango, periodo de insurgencia (1808-1812)*. (México: Universidad Juárez del Estado de Durango, Instituto de Investigaciones Históricas, 2021), 31-36.

¹²⁷ Miguel Felipe de Jesús Vallebuena Garcinava, *Civitas y Urbs: la conformación del espacio urbano de Durango*, (México: Universidad Juárez del Estado de Durango, Instituto de Investigaciones Históricas, 2005), 83-87.

¹²⁸ En relación al ocio y el entretenimiento a comienzos del siglo XIX ver Massimo Gatta, *Entre tradición y modernidad. Cultura y ocio en Durango durante la primera mitad del siglo XIX*. (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Sinaloa, 2019), 117-159.

¹²⁹ Gatta, *Entre tradición y modernidad...*, 133-138.

Europeos,¹³⁰ impulsaron tanto a músicos como a oyentes, a establecer nuevas formas de recepción y representación. Por ejemplo, la introducción del *Vals* a la Nueva España –entre 1810 y 1815– reforzó el cambio de ideales por parte de los oyentes, que buscaron elementos para identificarse con los cambios sociales que estaban sucediendo, provocando molestia en ciertos sujetos de grupos conservadores que vieron en este género, una manifestación “pecaminosa” aceptada por “hombres vulgares y dados a la libertad”.¹³¹ La recepción y adaptación de géneros musicales ajenos a las prácticas de la Iglesia y de corte secular, motivaron una nueva forma de entender las manifestaciones artísticas, específicamente de la música, a partir de la participación de los músicos inmersos en las nuevas configuraciones culturales.

De esta manera, la composición musical en la catedral de Durango en el primer bienio del siglo XIX adoptó elementos sonoros pertenecientes al ramo secular, tal como sucedió anteriormente en la primera mitad del siglo XVIII con la introducción del estilo *italianizante*. Sin embargo, en esta ocasión la innovación de la sonoridad en las obras compuestas para las funciones de la catedral estuvo influenciada por la plantilla instrumental de las bandas militares, mismas que acentuaron su participación en el contexto político y social a partir del proceso de independencia.

A finales del siglo XVIII en la Nueva Vizcaya se verificó un auge económico derivado del descubrimiento y la explotación de yacimientos importantes de metales preciosos,¹³² lo que impulsó cambios en la fisonomía de la ciudad de Durango en cuanto al comercio y la cultura. La riqueza obtenida por la extracción de minerales en el distrito minero de Guarizamey, permitió la acumulación de bienes en la persona de Juan José de Zambrano, un riojano quien gracias al compadrazgo con Juan Navarro y Olea,¹³³ acumuló una fortuna

¹³⁰ Ricardo Miranda, Identidad y cultura musical en el siglo XIX, en *La música en los siglos XIX y XX*, Coords. Ricardo Miranda y Aurelio Tello, (México: Dirección general de publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013), 18.

¹³¹ Gabriel Saldivar, *Historia de la música en México* (México: Secretaría de Educación Pública, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1934), 177-180.

¹³² José de la Cruz Pacheco Rojas, *Durango. Historia Breve* (México: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, 2011), 75.

¹³³ Juan Navarro y Olea era nativo de Alfaro en la Rioja y acumuló su fortuna con las minas que se encontraban en el distrito de Guarizamey. Al fallecer nombró como albacea testamentario y tutor de sus hijos a Juan José de Zambrano en el año de 1800. Véase Miguel Vallebuena Garcinava *Economía y negocios en el Durango de los siglos XVIII y XIX* en *Historia General de Durango*, tomo III: Siglo XIX (Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, Instituto de Investigaciones Históricas, 2013), 171. Ana Iris Murguía Hernández. “Juan José Zambrano: Redes y prestigio social de una familia”. En *Ciencias sociales y humanidades en Durango*,

logrando desenvolverse en la minería, la ganadería y la agricultura. Además de su posición como empresario, Zambrano logró formar parte de sector político en la ciudad de Durango al fungir como regidor perpetuo, alférez real y alcalde ordinario,¹³⁴ logrando un estatus social importante a lo que se sumó ser hermano mayor de la Archicofradía del Santísimo Sacramento.¹³⁵

Zambrano, como figura de gran representación social entre finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, contribuyó al cambio en la configuración social y cultural de la ciudad de Durango al construir en 1800 un teatro denominado Coliseo, a espaldas de su residencia, lo que permitió integrar una nueva simbología a la mentalidad de sus habitantes, en contraparte a la propuesta anteriormente por la Iglesia. A esto se suma la participación de actores de una sociedad moderna que buscaron nuevas formas de sociabilidad¹³⁶ lo que, a su vez, pudo ampliar el mercado musical en un escenario en consonancia con los espacios propuestos desde una óptica ilustrada. La Gaceta de México, en referencia a los hechos sucedidos en la ciudad de Durango el 19 de marzo de 1800, describe su apertura de esta manera:

En celebridad de los años de nuestro Católico Monarca (que Dios guarde) se estrenó el Coliseo en esta ciudad con la presentación de la primera parte de Andrómaca, a que asistió, después del Paseo, el ilustre Ayuntamiento, empleados en oficinas de Real Hacienda y todos los sujetos distinguidos. La fábrica material, que ascendió a veinte y dos mil pesos, ha sido costeadada a expensas del Regidor Alférez Real y actual Alcalde Ordinario d. Juan Joseph de Zambrano. Se construyó a toda piedra sólida de sillería para ponerla a cubierta de algún incendio y se dispuso con tan bella simetría y proporciones, que aún los más refinados espectadores pueden ver a satisfacción. Su ámbito es el más capaz, pues contiene 26 palcos muy cómodos y unos arcos por los costados. La compañía de cómicos y orquesta son de las más regulares y desempeñan las funciones con aplauso general; y para que estas se celebren con el mayor decoro y buen orden, se han dado las correspondientes por el señor intendente

Fernando Guerrero, y Jonatan García Campos, comp. (Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, 2019), 133.

¹³⁴ Vallebuena, *Economía y negocios en el Durango de los siglos XVIII y XIX...*, 174.

¹³⁵ Vallebuena, *Economía y negocios en el Durango de los siglos XVIII y XIX...*, 172.

¹³⁶ François Xavier Guerra distingue estos actores en los imaginarios que éstas transmiten donde están reunidas las condiciones para acceder a la política moderna. François Xavier Guerra, *Modernidad e independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas* (México: Fondo de Cultura Económica, 2014) 91. Por otro lado, Bolívar Echeverría define a la modernidad como un proceso que se mantiene en constante cambio, “se presenta de manera plural en una serie de proyectos e intentos históricos de actualización [...] dotan a su existencia concreta de formas particulares sumamente variadas”. Bolívar Echeverría, *Las ilusiones de la modernidad* (México: Ediciones Era, 2018), 144.

asignando el tiempo en que deben hacerse y previniendo las reglas que deben observarse en Bando que se promulgó oportunamente.¹³⁷

Como queda de manifiesto, personalidades distinguidas de la ciudad de Durango formaron parte de un grupo que avaló la oferta cultural en un espacio diseñado para tal fin y el primero en su tipo en Durango, perfilando en el imaginario tanto de este grupo social, como de las élites, una serie de ideales como el decoro, el refinamiento, el gusto por el ocio y el espectáculo.

En la inauguración del Coliseo se representó la primera parte de la obra *Andrómaca*¹³⁸ lo que, a su vez, permite inferir la participación de músicos que pertenecieron a la capilla de música, misma que se encontraba disuelta en ese momento. Como consecuencia, este fenómeno también significó una alternativa a la práctica musical y perfiló nuevas oportunidades laborales. Por otro lado, la apertura del Teatro Coliseo perfiló una alternativa en el gusto musical de los duranguenses al integrar un repertorio de vanguardia para su época. En este sentido, el análisis del acontecimiento, brinda la oportunidad para comprender los rasgos culturales de una mentalidad moderna representativa de un grupo de la élite en Durango,¹³⁹ que modificó su capital cultural y su campo social a comienzos del siglo XIX.

A dos años de inaugurado el Teatro Coliseo, el obispo Francisco Gabriel de Olivares (ver imagen 2.1) recibió la propuesta de tres individuos que formaban parte de las funciones internas de la catedral quienes solicitaban restablecer la capilla de música. Se trataba del sochantre Nicolás Zepeda, el sochantre jubilado José Remigio Puelles y el segundo organista Juan José Meraz, quienes presentaron un plan para el restablecimiento de la capilla de música donde se incluyó, una lista nominal de los integrantes de una nueva capilla de música y los

¹³⁷ Gaceta de México, miércoles 19 de marzo de 1800. 97-98. <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a2b0?intPagina=1&tipo=publicacion&anio=1800&mes=03&dia=19>

¹³⁸ Se desconoce la autoría de la obra *Andrómaca* que se representó en la inauguración del Teatro Coliseo, sin embargo, se tienen dos posibilidades sobre el compositor. El primero, Antonio Caladra (1670-1806) músico que perteneció a la corte de Mantua y de Carlos VI del sacro imperio Romano Germánico, quien se caracteriza por un estilo galante, lo cual era familiar desde la primera mitad del siglo XVIII en la ciudad de Durango. Ver Miguel Ángel Aguilar Rangel, Lourdes Bonnet Fernández-Trujillo, Antonio Caladra, *Il Più bel nome*, *Cuadernos del Ateneo* No.33 2015, 51-61. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5877121> El segundo, Vicente Martín y Soler (1754-1806), músico de origen español cuyo estilo se acerca más al clasicismo. Entre sus mecenas figuraron el Príncipe de Asturias (futuro Carlos IV de España), Fernando IV de Nápoles, José II de Austria y Catalina La Grande de Rusia. Ver Leonardo J. Waisman. *Semblanzas de compositores españoles, Vicente Martín y Soler (1754-1806)* <https://digital.march.es/fedora/objects/fjm-pub:1975/datastreams/OBJ/conten>. Ambos compositores escribieron una obra homónima con tres actos.

¹³⁹ Massimo Gatta. El teatro coliseo y la capilla de música de la catedral: “tensión y sinergia en los espacios del ocio de Durango” (1800-1802), *Espectra Revista de historia*, núm.2 (vol.1, julio-diciembre, 2019), 225.

pagos correspondientes. El proyecto se debatió con la autoridad eclesiástica en la sala capitular¹⁴⁰ previo citatorio (ver anexo I) dirigido por el prelado, por lo que se acudió a sesión de cabildo el 5 de febrero de 1802 para tratar los puntos propuestos por Zepeda, los cuales, trataban los sueldos que anteriormente gozaban los músicos pertenecientes a la capilla disuelta dieciséis años antes, así como la propuesta de nuevos músicos y salarios.

Ante la iniciativa de los pretendientes, el señor deán Dr. don José Joaquín Valdés se manifestó en desacuerdo tomando en cuenta los fondos de la fábrica de la catedral que ascendían a veinticinco mil pesos, y observó que la aplicación del gasto era necesaria en ornamentos, ropa blanca y “que [en] sus expresados fondos debe siempre haber algún repuesto de consideración para gastos extraordinarios y los que puede ocasionar algún acontecimiento como el de hundirse alguna bóveda o presente fuego alguna parte de la iglesia”.¹⁴¹ Es decir, no había presupuesto suficiente para la reapertura de la capilla, pues ésta no se consideraba una prioridad y era primordial la atención a reparaciones estructurales y el ornamento del templo.

Sin embargo, el obispo Olivares manifestó su entusiasmo por la reapertura “en atención al aumento de renta que al presente reconoce la fábrica” siempre que se tuviera en cuenta “la condición de que sea con la moderación que exige dicha renta”.¹⁴² En este sentido, la voz del obispo fue determinante para que el proceso tomara un rumbo favorable para el restablecimiento, siempre y cuando se tomaran las medidas pertinentes para que no se afectara el presupuesto de la catedral. El restablecimiento de la capilla de música de la catedral de Durango, se dio en un entorno de negociación entre la parte administrativa de la Iglesia –el cabildo catedral– y los individuos que se encargaban de la solemnidad del ritual sonoro –el sochantre Zepeda, el segundo organista Meraz y el sochantre jubilado Puelles–. Ambas partes establecieron desde un principio sus propias necesidades siendo la autoridad, como se mencionó líneas arriba, quien determinó las condiciones a las que se debían adscribir los sujetos que integrarían la capilla.

¹⁴⁰ AHAD, Varios, legajo 10, sin foja, 1802. Citatorio del obispo Francisco Gabriel de Olivares y Benito. Expediente sobre el restablecimiento de la capilla de música de la catedral de Durango.

¹⁴¹ AHAD, Actas capitulares, caja 4, legajo 18, expediente 1 F80V, 81, 1802.

¹⁴² AHAD, Varios, legajo 10, sin foja, 1802. Citatorio del obispo Francisco Gabriel de Olivares y Benito. Expediente sobre el restablecimiento de la capilla de música de la catedral de Durango.

Imagen 2.1. Francisco Gabriel de Olivares, XXI obispo de Durango.



Referencia: Galería Episcopal de Catedral. Museo de Arte Sacro, Fotografía: Miguel Castañeda Porras.

Es necesario observar que los promotores del restablecimiento de la capilla integraban un grupo social que buscó sus propias necesidades, pero con la característica de los actores sociales de tipo antiguo, ya que pertenecían a una estructura que formaba parte del antiguo Régimen, y no eran “libres de fijar las reglas o las modalidades de pertenencia”.¹⁴³ Sin embargo, el diálogo entre la autoridad y el grupo de gobernados, refleja un mutuo interés por recuperar un organismo que fue significativo para las funciones de la catedral y recuperaría la atención que el Teatro Coliseo tomó dos años antes. Por otro lado, se observa un cambio en la postura de la autoridad religiosa, al no plantear una posición unilateral sino un papel de negociador con los agentes encargados de hacer el plan de restablecimiento. El restablecimiento de la capilla no solo tenía como finalidad la recuperación de la solemnidad en las festividades de la catedral, sino que rescató un espectro sonoro que fue invadido dos años antes, por un ambiente secular que integró en sus representaciones, a un corpus de sujetos compartidos.

Los personajes que propusieron el restablecimiento de la capilla música ante la autoridad religiosa, jugaron un papel de agentes de cambio de su campo y vieron por sus respectivas necesidades. El sochantre Nicolás Zepeda se colocó como autoridad dentro del grupo tomando en cuenta el gasto que podría representar y, viendo “por la mayor economía para su costo”,¹⁴⁴ decidió prescindir de la plaza de maestro de capilla y contar solo con

Un regente con obligación de prevenir papeles para las festividades teniendo cuidado de que cada uno toque o cante el papel que le corresponda, así mismo andar listo en que vayan a la escoleta uno o dos días a la semana según lo determinare el Venerable Cabildo. También será de su inspección el completar las obras que se han de cantar en caso [de] que falte algún papel, tendrá también obligación de regentear en la catedral y fuera de ella a quien deberán estar todos los músicos sujetos; y por su trabajo me parece se le podrán asignar cuatrocientos pesos de sueldo.¹⁴⁵

Es claro que la obligación de Zepeda fue la de dirigir las funciones dentro y fuera de la catedral, debiendo los demás sujetos estar bajo su mando tanto en la dirección de la música

¹⁴³ Para Xavier Guerra los actores sociales de tipo antiguo tienen un vínculo de parentesco, que surgen de la pertenencia a un pueblo, a un señorío, a una hacienda, a un grupo étnico. Ver Guerra, *Modernidad e independencias...*, 88.

¹⁴⁴ AHAD, Diezmos, legajo 11, sin número de foja, 1802, Cuentas de la capilla de música.

¹⁴⁵ AHAD, Diezmos, legajo 11, sin número de foja, 1802, Cuentas de la capilla de música.

como en la asignación de papeles.¹⁴⁶ Esto colocó en un nivel de jerarquía al sochantre Zepeda ya que la subordinación incluyó a los organistas mayor y menor, así como a los capellanes de coro. A partir de esta propuesta comenzó una serie de convenios entre el sochantre Zepeda y el cabildo catedral, por lo que el primero redujo su sueldo considerando el gasto propuesto de la plantilla de músicos y cantores siendo más viable, –según el sochantre– disminuir su sueldo a trescientos pesos con la obligación de regente y cantor de la capilla. Debemos tomar en cuenta la obligación como maestro de escoleta que se le había asignado en el año de 1800¹⁴⁷ por lo que únicamente la plaza de regente¹⁴⁸ representó la novedad en el cargo que recibiría el sochantre.

El sochantre jubilado José Remigio Puelles al integrarse al plan de Zepeda para el restablecimiento de la capilla, buscó el posicionamiento de sus hijos Joaquín y Faustino y la posibilidad de obtener una posición de planta dentro de la capilla para mantener una actividad que le permitiera una percepción económica fija. Como se señaló en el capítulo anterior, la renuncia a la escoleta –misma que le fue otorgada a Zepeda en 1800– propició que Puelles solicitara préstamos en distintas ocasiones haciendo notar su inestabilidad económica.

Así pues, se propuso a Puelles como “custodio de papeles para que entre los dos determinen hacer unas lúcidas funciones” con la cantidad de cien pesos anuales; sin embargo, dado que esta obligación la desempeñó el regente de capilla, le fue concedida la plaza de copista con la cantidad de cincuenta pesos anuales. La estrategia que adoptó el sochantre jubilado fue la de hacer valer sus habilidades como copista y constructor de libros de coro por lo que restauró algunos de los papeles existentes que se encontraban en mal estado. En una carta expresó al cabildo que:

dolido de ver varios papeles tan precisos [sic] y tan maltratados, hube de tomarme el favor mandaros copiar. Sin embargo de mi pobreza y cortedades supliendo el costo de papel y copiante, lo que apreciado en poco respeto a el amor que le profeso a esta Santa Iglesia como podrán los prudentes ojos de vuestra señoría ilustre, cotejan las copias nuevas con las viejas que en debida forma las presento para si fuere en el agrado de vuestra señoría ilustre, mandar,

¹⁴⁶ “Estar subordinados al regente para que no quiera alguno excusarse de hacer lo que se le mande tocar o cantar”. AHAD, Varios, legajo 10, sin número de foja, 3 de marzo de 1802, Expediente sobre el restablecimiento de la capilla de música de la catedral de Durango.

¹⁴⁷ AHAD, actas capitulares, caja 4, legajo 18, expediente 1, F304, 18 de febrero 1802.

¹⁴⁸ La diferencia entre maestro de capilla y regente, radica en que el primero tiene el puesto titular y el segundo funge a manera de interino. De esta manera el sueldo de regente representó menor gasto de la fábrica.

se me de el costo del papel y copiante para esa misa que se deja ver y otras obras que se hallan inhabilitadas y muy precisas para el servicio del coro de música de esta santa iglesia.¹⁴⁹

Se nota la perspicacia del sochantre jubilado al realizar un trabajo que era necesario para las funciones de la catedral y que en vista de que era un apoyo laboral para el regente Zepeda, solo le restó hacer la petición para reposición del material que había utilizado en la copia de la música maltratada. La respuesta corrió a cargo del chantre don José Martín Flores quien en vista de la necesidad de que hubiera un copista de música y que, a su vez, se encargara de arreglar los papeles maltratados, se le “confiera con el mismo sueldo de cincuenta pesos la de copiador como lo hubo anteriormente, siendo de su cargo componer y renovar los papeles que vayan dándosele”.¹⁵⁰

La plaza de copista estuvo ocupada anteriormente por José María Mena¹⁵¹ con la cantidad de cien pesos anuales, por lo que, al momento de ajustar la posición de Puelles en la capilla de música, no fue posible negociar el sueldo que había propuesto Zepeda en un inicio.

De este modo se exige sin nuevo costo una plaza indispensablemente necesaria, queda socorrido don José Remigio Puelles según las piadosas intenciones de Vuestra Señoría Ilustre y se evitan las disputas que habían de brotar entre el custodio de papeles y el maestro de capilla por estar en cierto modo subordinado este al primero en cuanto a el uso libre de los papeles del archivo.¹⁵²

La reputación de Puelles al servicio de la catedral era bien vista por los miembros del cabildo ya que un año antes del restablecimiento de la capilla de música presentó una relación de méritos (ver anexo II) en la cual menciona su trayectoria de más de cincuenta años al servicio de la iglesia catedral como sochantre, cantor, constructor de libros de coro, maestro de música, fundador de la Hermandad de Nuestra Santísima Madre María de Guadalupe e intermediario para la contratación de músicos como don Mariano Placeres y don José

¹⁴⁹ AHAD, Varios, legajo 10, sin foja, 1802, Expediente sobre el restablecimiento de la capilla de música de la catedral de Durango.

¹⁵⁰ AHAD, Varios, legajo 10, sin foja, 10 de marzo de 1802, Expediente sobre el restablecimiento de la capilla de música de la catedral de Durango.

¹⁵¹ “Que se necesita, halla uno que copie lo que se hiciere de música y los papeles que se fueren maltratando; esta plaza la tenía anteriormente don José María Mena con 50 pesos de dotación”. AHAD, Varios, legajo 10, sin número de foja. 3 de marzo de 1802, Expediente sobre el restablecimiento de la capilla de música de la catedral de Durango.

¹⁵² AHAD, legajo 15, caja 5, sección 4, 1803, Copia del reglamento de la capilla de música.

Francisco Siria.¹⁵³ En dicha carta, destaca el que haya sido maestro de Nicolás Zepeda y Juan José Meraz, así como sinodal de ambos para su admisión a la capilla de música. Esto nos habla de un lazo de afinidad entre los tres sujetos responsables del plan de restablecimiento, que indica el mutuo acuerdo que tuvieron para la elaboración de dicho plan, así como el apoyo que demuestra Zepeda por retener a Puelles en la plantilla de la capilla restablecida.

Como parte del plan de restablecimiento de la capilla de música, Juan José Meraz vio la oportunidad de obtener una plaza como ejecutante de trompa sumada a la que ya tenía como segundo organista. De esta manera aseguró una posición necesaria para la plantilla de la capilla, evitando así la contratación de un elemento extra, lo que significaría presentar ante el cabildo un presupuesto más elevado. Por otro lado, Meraz observando la necesidad de solemnizar las funciones de la Purísima Natividad del Señor y San Pedro, propuso sus habilidades como compositor al cabildo catedral y a manera de táctica, ofreció el servicio de préstamo de un par de trompas que eran de su propiedad.¹⁵⁴

De esta manera, Meraz, intentó negociar utilizando como recurso el solventar las necesidades que adolecía la catedral en cuanto a las condiciones del instrumental que fue necesario para el desempeño de la capilla. El cabildo catedral como parte de la negociación del restablecimiento, respondió a su petición de compositor que “no ha lugar a la solicitud” ya que era obligación del regente la composición de música, por lo que la plaza de compositor no se consideró como un puesto independiente dentro de la plantilla. Así mismo, el cabildo no ignoró la propuesta de las trompas ofrecidas por Meraz, por lo que se acordó que en caso de que las quisiera vender se consideraría la opción, pero por el momento, se le pidieron en préstamo los dichos instrumentos mientras se reparaban los de la iglesia.¹⁵⁵

Como se ha venido observando, el restablecimiento de la capilla de música significó la oportunidad de establecer una posición de jerarquía, la obtención de un empleo estable, la percepción de un sueldo que permitiera solventar los gastos de la vida cotidiana y el desarrollo de las aptitudes personales por parte de los músicos. La participación del músico como agente en el restablecimiento de la capilla de música, nos habla de un cambio en la

¹⁵³ AHAD, diezmos, legajo 11, cuentas de la capilla de música, 1802, Relación de méritos del sochantre jubilado José Remigio Puelles.

¹⁵⁴ AHAD, Varios, legajo 10, sin número de foja, 1802, Expediente sobre el restablecimiento de la capilla de música de la catedral de Durango.

¹⁵⁵ AHAD, actas capitulares, caja 4, legajo 18, expediente 1, F82, 82V, 26 de febrero, 1802.

relación entre autoridad y subordinado. El modo en que ambas partes dialogaron, tomó un rumbo distinto en la configuración sociocultural de Durango en la primera mitad del siglo XIX abriendo nuevas rutas de expresión musical.

Por otro lado, la autoridad eclesiástica mantuvo una posición firme por cuidar sus propios intereses ante la amenaza de un mundo exterior que manifestaba cambios radicales en la configuración social y cultural de los habitantes de la ciudad de Durango. Esto no significó que fuera un organismo hermético, pero sí cauteloso al momento de tomar decisiones sobretodo, propuestas desde el interior por los músicos de la capilla.

2.2. Administración de la capilla restablecida (1802)

La capilla de música como se menciona en el capítulo anterior, es el organismo compuesto por varios músicos o ministriles, asalariados por alguna Iglesia, colegiata o templo, en nuestro caso, la catedral de Durango. Se integraba por un maestro de capilla, músicos de instrumento que incluían: cuerdas (violín, viola, violonchelo, contrabajo arpa y violón), alientos (flauta, oboe, trompa y clarinete) y órganos; y los músicos de voz (bajo, tenor, contralto y tiple, ésta última era la voz aguda y era ejecutada por los niños de coro) (ver figura 2.1).¹⁵⁶ El maestro de capilla estaba subordinado a la figura del chantre quien era el “responsable de la materia coral”¹⁵⁷ y a su vez era integrante del cabildo catedral. Por otro lado, el sochantre era considerado una extensión del chantre, y se encargaba del tratamiento de las voces; su papel el siglo XIX, fue la de ejercer el puesto de regencia de la capilla.

Una vez establecido el diálogo entre los promotores del restablecimiento de la capilla de música y la autoridad eclesiástica, fue prioritario el acuerdo en relación con el presupuesto y los sujetos que integrarían la lista de músicos y cantores responsables en el lucimiento del ritual sonoro. En primera instancia, se determinó tener como referencia la plantilla de músicos que integraron la capilla antes de su disolución en 1786 (ver tabla 2.1),¹⁵⁸ para tener

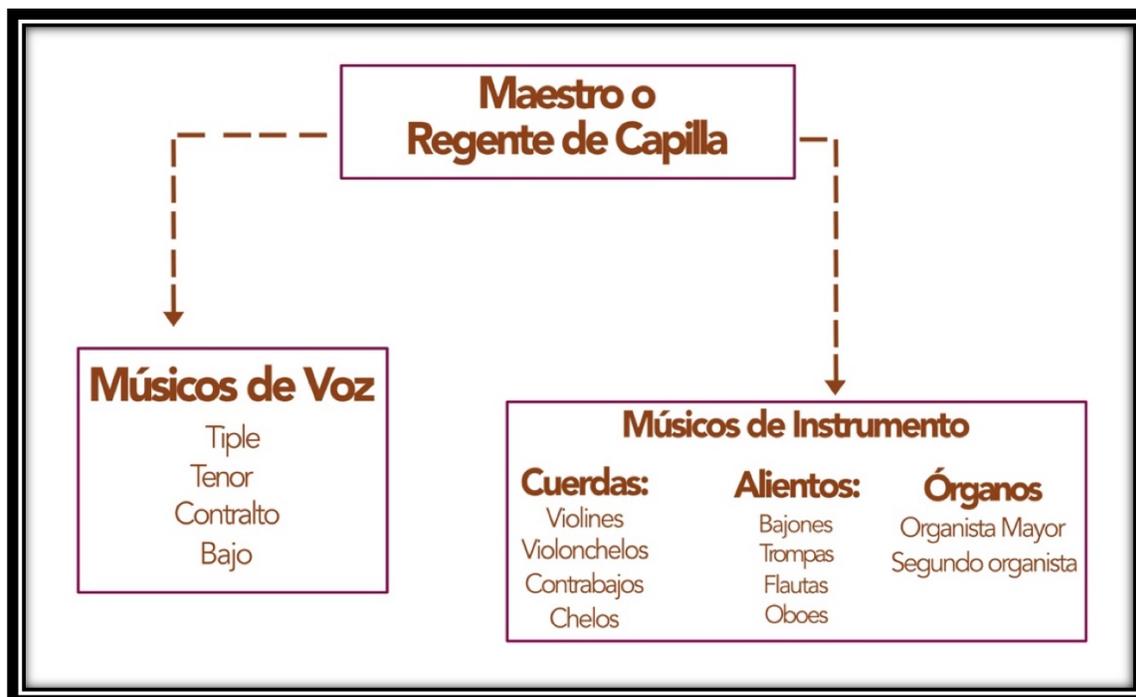
¹⁵⁶ Torres Medina, *Los músicos de la catedral Metropolitana de México...*, 73.

¹⁵⁷ Gatta, *Con decencia y decoro...*, 47.

¹⁵⁸ La lista es una transcripción de la que se incluye en el expediente de las cuentas de la capilla de música. AHAD, Diezmos, legajo 11, sin número de foja. 1802, cuentas de la capilla de música.

un punto de comparación de los sueldos que gozaban y así determinar los ajustes que fueran necesarios.

Figura 2.1. Organigrama de la capilla de música.



Elaboración: Francisco Pablo Castañeda Porras. Información obtenida en Torres Medina, *Los músicos de la catedral Metropolitana...*,73.

Se puede observar que la mayoría de los integrantes cumplían dos o más funciones dentro de la capilla, lo que permitió una orquestación equilibrada sin la necesidad de contar con un representante por instrumento. Por otro lado, esta distribución permitió una textura sonora sobresaliente al momento de contar con más de tres violinistas, permitiendo así el lucimiento del ritual sonoro en una capilla de dimensiones medianas. Cabe señalar que, en este momento, el maestro de capilla José Bernardo Abella Grijalva, es considerado, después de Santiago Billoni, como el compositor más productivo de la capilla de música de la catedral de Durango lo que nos dice que antes de disolverse en 1786, la capilla de música integró un conjunto con una plantilla de extraordinarias cualidades sonoras en la frontera norte del septentrión novohispano.

Tabla 2.1 Lista de sueldos asignados a los integrantes de la Capilla de Música de la catedral de Durango 1786.

Nombre del músico	Cargo	Salario
Don José Puelles	Músico cantor	200
Don Nicolás Zepeda	Músico cantor	100
José Bernardo Abella Grijalva	Maestro de capilla y 1er violín	600
Pedro de Zúñiga	Violín, bajo y bajonero	275
Leonardo Zúñiga	Primer violín	250
Don Manuel Álvarez	Músico y cantor al facistol	275
Juan Casasola	Contrabajista	350
Juan de Dios Zúñiga	Trompista y violín	200
Jacinto Márquez	Violinista	200
Manuel de Osorio	2º violín	250
José Leyva	2º trompista	050
Don Pedro Roche	3º violinista	200
Julián de Zúñiga	Cantor contralto	300
José María Mena	Cantor de contralto y copiante	175
		Suma 3425

Elaboración propia con información obtenida en AHAD, Diezmos, legajo 11, sin número de foja. 1802, cuentas de la capilla de música.

Tomando en cuenta la lista anterior, el sochantre don José Nicolás Zepeda presentó una propuesta con los sueldos estimados para la conformación de una capilla de proporciones más pequeña que la disuelta en 1786 y las funciones que deberían realizar tomando en cuenta las habilidades que se necesitaban. Como se mencionó anteriormente, Zepeda se adjudicó el nombramiento de regente de capilla, con la obligación de organizar la música que se debía ejecutar en las funciones dentro y fuera del recinto catedralicio, cuidar la asistencia por parte de los integrantes de la capilla a la escoleta uno o dos días a la semana, completar las obras que se fueran a cantar, y cuidar la asistencia de los músicos y cantores a las funciones dentro y fuera de la catedral.

La obligación que tenía Zepeda como cantor tiple primero no se modificó y, al añadirse la responsabilidad de regente, se ajustó una cantidad de cuatrocientos pesos anuales. No obstante, se hizo un ajuste de cien pesos quedando su sueldo de 300 pesos anuales con las obligaciones anteriormente mencionadas. Asimismo, se contempló la contratación de tres violines, dos trompistas, dos flautas –con la condición de que los responsables debieran aprender oboe– cuatro cantores, un violonchelo y un contrabajo con un total de 3,550 pesos

anuales, solamente una diferencia de 75 pesos respecto de la capilla disuelta en 1786.¹⁵⁹ Empero, tomando en consideración lo dicho por el obispo Olivares, que el gasto de la capilla debía ser mesurado y que al momento de la disolución de 1786, se consideró un costo excesivo de la capilla, por lo que se hicieron ajustes tanto en el personal como en los sueldos estipulados.

Por ello, Zepeda contempló una segunda propuesta en la cual consideró: un grupo de cinco voces (incluyendo a Zepeda como tiple); dos trompas (uno de ellos Juan José Meraz y el otro con la obligación de tocar primer violín); un segundo y tercer violín “por si se le reventase al primero la prima como suele acontecer”;¹⁶⁰ un violón, un contrabajo, y dos flautas¹⁶¹ sumando la cantidad total de 3,000 pesos, resultando una diferencia solamente de 550 pesos anuales por lo que se realizó otro ajuste posterior. Se infiere que las propuestas de Zepeda buscaron complacer los intereses de algunos músicos que formarían la capilla de música, sin embargo, no se percibe que el acuerdo fuera abiertamente con cada uno de los sujetos interesados, ya que, en el transcurso de las negociaciones, hay personal que deja de tener la misma percepción económica o simplemente ya no aparecen en las listas.

En una tercera propuesta se realizaron ajustes reduciendo una voz –el músico Mariano Fajardo–, quien fue habilitado como contrabajo, y el violinista Rafael Hernández, quien no aparece en el listado dando como resultado de los ajustes del presupuesto la cantidad de 2,475 pesos anuales. Llama la atención que en esta lista aparece una voz tiple con la cantidad de 200 pesos sin especificar el nombre de a quien se le pretendía asignar, lo que significa que aún se contemplaron cuatro voces dentro de la capilla de música, siendo que ésta es la que estaba asignada a Fajardo.

La cuarta propuesta de Zepeda fue la más cercana a la lista que se consideró al final, en la cual, se especificó el número total de voces (tiple segundo a don José María Rada y tenor a don Juan Nepomuceno Navidad) –tomando en cuenta que el tiple primero lo tenía asignado Zepeda– y se eliminó a Ignacio Leyva quien estaba anteriormente como violinista y primera trompa, lo que dejó en el puesto de primera al organista Juan José Meraz. El presupuesto de esta lista fue de 2,125 pesos anuales, aunque hay que señalar que el listado que se encuentra en el expediente del restablecimiento, marca la misma cantidad sólo que, al

¹⁵⁹ AHAD, Diezmos, legajo 11, sin número de foja, 1802, cuentas de la capilla de música.

¹⁶⁰ En relación con el rompimiento de una cuerda del instrumento.

¹⁶¹ AHAD, Diezmos, legajo 11, sin número de foja, 1802, cuentas de la capilla de música.

no aparecer Juan de Dios Zúñiga –quien también tuvo asignado el puesto de trompa primera y violín–, el presupuesto final da una cantidad de 1,925 pesos anuales.

De esta manera, se le hizo presente al sochantre Zepeda que se había “determinado restablecer la capilla de música para el mayor lustre y decoro a las funciones que se celebren en los días que anteriormente se acostumbraba”¹⁶² por lo que se solicitó el consentimiento de lo suscritos en la lista de la capilla, y al no haber objeción por parte de alguno de los integrantes, se pidió al sochantre que diera aviso sobre las “ordenanzas de las obligaciones de los músicos que se han restablecido en esta Iglesia para que desde el día 19 de marzo, día de la festividad de la sangre de Cristo, comiencen a desempeñarlas”.¹⁶³ Así mismo, a partir de esta fecha, cada integrante de la capilla de música comenzó a percibir su sueldo y de igual manera, se adscribieron al reglamento que formó el señor chantre. De esta manera el mes de febrero de 1802, quedó conformada la capilla de música (ver tabla 2.2).

Debido a la ausencia del violinista Rafael Hernández, Laureano Ponce –quien fue asignado como violinista y trompista segundo– pidió se le asignara la de violín segundo con la misma cantidad de 225 pesos anuales a lo que el cabildo catedral respondió que “hará el desempeño del segundo violín mientras dura la ausencia de este con la dotación que se le ha señalado, y entre tanto, que se suprima la de tercero en que está destinado el dicho Laureano”.¹⁶⁴ Con este cambio y la eliminación de la plaza de violín tercero, el presupuesto final de la capilla de música fue de 1,725 pesos anuales del fondo de la fábrica, costo bastante significativo en relación a lograr un gasto mesurado.

Una vez hecho el acuerdo de los individuos que conformaron la capilla de música de la catedral de Durango, se comisionó al chantre don José Martín Flores para que elaborara una tabla de asistencias de las funciones que debían atender los integrantes de la restablecida capilla de música, misma que se puso a la vista en la sacristía de los padres capellanes para su conocimiento.

¹⁶² AHAD, Varios, legajo 10, sin número de foja, 5 de febrero de 1802, Expediente sobre el restablecimiento de la capilla de música de la catedral de Durango.

¹⁶³ AHAD, actas capitulares, caja 4, legajo 18, expediente 1, F82, 82V, 26 de febrero, 1802.

¹⁶⁴ AHAD, Varios, legajo 10, sin número de foja, 26 de febrero de 1802, Expediente sobre el restablecimiento de la capilla de música de la catedral de Durango.

Tabla 2.2 Lista de sueldos que se otorgarían a los ministros miembros de la Capilla de Música de la catedral de Durango, a partir de su restablecimiento en 1802.

Nombre	Puesto	sueldo
Don Nicolás Zepeda	Regente con las obligaciones de maestro de capilla y la de tiple 1º o contralto 300 pesos y compositor	300
don José Puelles	archivero y custodio de papeles	50
Iginio Veitia	Primer violín	300
Rafael Hernández	Segundo violín	225
Laureano Ponce	2º y 4º violín, 100 pesos y otros 100 pesos por 2º trompista	200
don Juan José Meraz	Primera trompa	150
Mariano Fajardo	Violón, contrabajo y bajón	200
don Faustino Puelles	Segunda flauta	100
don Joaquín Puelles	Primera flauta	150
don José María Rada	2º tiple	150
don Juan Nepomuceno Navidad	tenor	100
	Total, importe de cada año en pesos	2125

Elaboración: Francisco P. Castañeda Porras, obtenida en AHAD, Varios, legajo 10, sin número de foja, 5 de febrero de 1802, Expediente sobre el restablecimiento de la capilla de música de la catedral de Durango.

El caso de los órganos (ver imagen 2.2) ya había quedado resuelto años antes gracias a la gestión del organista mayor Mariano Placeres, salvo por la mención que se le hizo un mes antes del restablecimiento sobre la afinación de ambos órganos.¹⁶⁵

A partir del restablecimiento de la capilla de música, las funciones de los organistas estuvieron subordinadas a la autoridad del regente Nicolás Zepeda “en cuanto conduzca a el más lúcido desempeño de las asistencias a su cargo”¹⁶⁶ quien, a su vez, tuvo la responsabilidad de distribuir los papeles de música para el correcto desempeño de las funciones. El papel de los organistas mayor y segundo nos permite observar, por un lado, la forma en que Juan José Meraz fue acomodando su posición como instrumentista y compositor –cargo que no le fue concedido– y que en el transcurso de las negociaciones pareciera ser un tema de poco interés. Sin embargo, su participación en la comisión para el

¹⁶⁵ AHAD, Actas capitulares, caja 4, legajo 18, expediente 1. Foja 76v, 77, 12 de enero de 1801.

¹⁶⁶ AHAD, Varios, legajo 10, sin número de foja, 16 de marzo de 1802, Expediente sobre el restablecimiento de la capilla de música de la catedral de Durango.

reparo de órganos de 1799, en el restablecimiento de la capilla a lado de Zepeda y Puelles, así como su insistencia para fungir como compositor, nos indica cierta inquietud por su desarrollo personal y la búsqueda de reconocimiento por parte de la autoridad eclesiástica.

Imagen 2.2. Órgano de la catedral de Durango.



Fotografía: Miguel Castañeda Porras. Acervo personal.

Por otro lado, el organista mayor Mariano Placeres al momento del restablecimiento de la capilla de música, atravesó por un mal momento que le pudo costar su empleo. En el mes de septiembre de 1801 el cabildo catedral notificó la suspensión por cuatro meses al organista Placeres ya que fue “puesto [ante] la justicia ordinaria para la corrección de sus públicos excesos”.¹⁶⁷ Este comportamiento se debió a que la esposa de don Mariano Placeres había fallecido pocos días atrás,¹⁶⁸ por lo que, seguramente se vio implicado en algún altercado público derivado de su aflicción. Sumado a la suspensión, se acordó en primera instancia la privación de su sueldo, pero después de una sesión de cabildo donde la votación estuvo dividida, se resolvió que cumplidos los cuatro meses de sanción se le otorgara por ese tiempo la mitad de su pago. Éste debía ser recibido por algún familiar del organista mayor a manos del canónigo magistral el licenciado don José Manuel Esquivel, siempre y cuando, Placeres se presentara diariamente con el arrepentimiento de “su desarreglada conducta”.¹⁶⁹

Mientras tanto, se debatió quien ejercería el puesto de organista mayor siendo el segundo organista, Juan José Meraz, quien suplió el puesto con la cantidad de cien pesos por el tiempo que duró la sanción. Al mismo tiempo, el sochantre jubilado y copista José Remigio Puelles vio la posibilidad de que su hijo Faustino quien había realizado estudios de órgano en Guadalajara,¹⁷⁰ pudiera cubrir el puesto de segundo a lo que el cabildo respondió que, en vista de no haber fondo para el pago, no se cubriría en ese momento el puesto, pero “que si voluntariamente quiere que su hijo venga a tocar los órganos para que de a conocer el desempeño que puede darles, se le permite que lo haga con tal de que sea sometido a la dirección del organista encargado y sin que por ahora pueda disfrutar de algún premio”.¹⁷¹

La respuesta al sochantre jubilado demuestra el interés de la autoridad eclesiástica por mantener la seguridad de sus fondos de la fábrica, ya que en ningún momento se refiere al hijo de Puelles como una persona no apta para cubrir la plaza de segundo organista de forma

¹⁶⁷ AHAD, actas capitulares, caja 4, legajo 18, expediente 1, Foja 6, 11 de septiembre de 1801.

¹⁶⁸ “Se conminó al organista mayor don Mariano Placeres y siendo sobre si a este se le ha de asignar alguna cantidad para la manutención de su pobre familia atendiendo a la miserable situación en que se halla en circunstancias que acaba de espirar la dicha mujer de don Mariano”. AHAD, actas capitulares, caja 4, legajo 18, expediente 1, Foja F62, 62v, 63, 15 de septiembre de 1801.

¹⁶⁹ AHAD, actas capitulares, caja 4, legajo 18, expediente 1, Foja F62, 62v, 63, 15 de septiembre de 1801.

¹⁷⁰ En su relación de méritos José Remigio Puelles Menciona que sus hijos con el tiempo podrían tener la capacidad de servir a la iglesia catedral de Durango en caso de que hiciera falta una plaza, ya que uno de ellos había aprendido “a pulsar el órgano” y los dos mayorcitos se encontraban estudiando en el seminario de la ciudad de Durango. AHAD. Relación de méritos del sochantre jubilado José Remigio Puelles. diezmos, legajo 11, cuentas de la capilla de música, 1802.

¹⁷¹ AHAD, actas capitulares, caja 4, legajo 18, expediente 1. Fojas F62, 62v, 63, 15 de septiembre de 1802.

interina. Sin embargo, las cualidades de los aspirantes siempre fueron recibidas en beneficio del mantenimiento del ritual sonoro, sin la pena de sufrir un gasto representativo.

Finalmente, el 16 de marzo de 1802 “estando presentes los organistas y demás ministros de la capilla de música” el secretario del cabildo don Manuel José Pacheco les notificó el decreto del señor deán y cabildo por lo que “protestó cada uno la parte que les corresponde cumplir lo que se les manda, con la más rendida obediencia”.¹⁷²

Para el correcto desempeño de las funciones que debía desempeñar la capilla de música, todos sus integrantes debieron sujetarse a la autoridad del regente en todas las actividades dentro y fuera de la catedral. Así mismo, el regente tuvo la responsabilidad de asignar la música que se debía ejecutar y en caso de que alguno de los integrantes no asistiera, éste debía buscar el remplazo que más conviniera.¹⁷³ Los papeles de música estuvieron bajo un estricto control ya sea para evitar que se extraviaran, se maltrataran o se extrajeran para su uso en funciones fuera de la catedral sin previo aviso y consentimiento del señor chantre. Este último punto es fundamental ya que el material en resguardo de la catedral, se pudo haber utilizado para las funciones musicales y teatrales que se desarrollaron en el Teatro Coliseo, lo que, para la autoridad eclesiástica, significaría un desacato por parte de los integrantes de la capilla que estuvieran implicados en la falta. De esta manera, el chantre junto con el secretario del cabildo y el regente de la capilla firmaron por triplicado a principio de cada año, el inventario de los papeles de música que posteriormente fue avalado por el deán y cabildo de la catedral.¹⁷⁴

Otro punto que se tomó en cuenta fue la vestimenta que se utilizó en las funciones de la capilla. Este fue un factor fundamental como parte del lucimiento tanto dentro como fuera del recinto catedralicio, ya que le otorgaba distinción y solemnidad al cuerpo de la capilla.

En las advertencias de la tabla de asistencias que elaboró el chantre menciona que

Deben presentarse a el coro antes de empezarse la hora vestidos o de sotana y sobrepelliz sin mangas de color en la chupa, o con el traje de abates que ha de ser negro, decente y nada

¹⁷² AHAD, Varios, legajo 10, sin número de foja, 16 de marzo de 1802, Expediente sobre el restablecimiento de la capilla de música de la catedral de Durango.

¹⁷³ AHAD, Varios, legajo 10, sin número de foja, 10 de marzo de 1802, Expediente sobre el restablecimiento de la capilla de música de la catedral de Durango.

¹⁷⁴ AHAD, Varios, legajo 10, sin número de foja, 10 de marzo de 1802, Expediente sobre el restablecimiento de la capilla de música de la catedral de Durango.

ridículo; llevando peluca o un peinado modesto sin que por motivo alguno les sea permitido entrar a el coro ni concurrir a las procesiones con sombrero en las manos, espada ni bastón.¹⁷⁵

La vestimenta era relevante porque la imagen de la capilla de música debió tener una correspondencia con el orden inalterado en el interior de la catedral,¹⁷⁶ ya que ésta se componía de pinturas, retablos, imágenes, alhajas, platería, el recinto coral, su arquitectura, así como de la vestimenta del prelado, prebendados y canónigos que le acompañaban en las funciones y procesiones.¹⁷⁷

Así mismo, las funciones al exterior debían mostrar el mismo decoro que al interior del templo, de forma que los simbolismos que integraron las procesiones fueran percibidos por los habitantes de la ciudad con devoción y respeto. Por ello, para los integrantes de la capilla, era su obligación mostrar “su vestido y compostura” para con ello denotar “la debida gravedad”¹⁷⁸ de la ceremonia. Este punto es importante ya que la percepción y adopción de los simbolismos religiosos por parte de los habitantes de la ciudad de Durango, formaron parte de la configuración social propuesta por la Iglesia, en contraparte a lo propuesto desde la secularidad del Coliseo, las corridas de toros y las peleas de gallos, solo por mencionar algunas de las expresiones de ocio y entretenimiento que se celebraron en la capital de la Nueva Vizcaya.

En este sentido, en el caso de que alguno de los ministros de la capilla de música no tuviera el atuendo adecuado para las funciones, se facilitaba un adelanto de su sueldo para la compra de ropa y así poder cumplir con la obligación de vestimenta. Por ejemplo, al organista mayor Mariano Placeres, se le exigió que se presentara a los servicios de “habito talar o de abate” (ver imagen 2.3) por lo que pidió ciento cincuenta pesos de su salario abonando veinticinco cada mes para saldar el adelanto.¹⁷⁹ Igualmente el organista segundo don Mariano Meraz y el violinista Laureano Ponce solicitaron un adelanto de cincuenta pesos de su sueldo cada uno para “vestirse de ropa modesta y decente en las asistencias de la catedral” y no

¹⁷⁵ AHAD, Varios, legajo 10, sin número de foja, 10 de marzo de 1802, Expediente sobre el restablecimiento de la capilla de música de la catedral de Durango.

¹⁷⁶ Gatta, *Con decencia y decoro...*, 43.

¹⁷⁷ Adolfo Martínez realizó una rica descripción de los elementos que integraron el esplendor de la catedral de Durango gracias a los inventarios realizados en el siglo XIX. Ver Adolfo Martínez Romero. *El acervo pictórico de la catedral de Durango, Siglos XVII y XVIII*. (Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México, 2019).130-137.

¹⁷⁸ AHAD, Varios, legajo 10, sin número de foja, 10 de marzo de 1802, Expediente sobre el restablecimiento de la capilla de música de la catedral de Durango.

¹⁷⁹ AHAD, actas capitulares, caja 4, legajo 17, expediente 1. Foja 210, 12 de octubre de 1798.

habiendo objeción alguna ya que “en la misma forma que se ha suplido a otros ministros”,¹⁸⁰ se procedió al préstamo con los abonos respectivos de sus sueldos. De esta manera, se evitó que los integrantes de la capilla denotaran una mala apariencia y en su lugar se favoreció que fueran, ante todo, símbolo de decoro y respeto.

Imagen 2.3. Retrato de un abate.



Referencia: Anónimo. Óleo sobre lienzo, segunda mitad del siglo XVIII. Museo del Prado. Número de catálogo P007036 <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/retrato-de-un-abate/744b03a7-75ae-4e72-ae59-39e7ea4d56ea>

¹⁸⁰ AHAD, actas capitulares, caja 4, legajo 18, expediente 1. Foja 87, 87v, 88, 16 de marzo de 1802.

Se consideró el estado en que se encontraron los instrumentos musicales y el equipo para el desarrollo de las funciones para que, en caso de que hubiera algún desperfecto, se procediera a la compra, hechura o compostura, y se realizaran los trámites necesarios para su arreglo. Asimismo, en caso de que se hubiera hecho algún préstamo de instrumentos por parte del cabildo, que éstos se devolvieran de forma inmediata ya que era fundamental contar con ellos para el comienzo de las funciones. Por ejemplo, a comienzo del año de 1801, el músico José María Beitia solicitó el préstamo de un violón de la catedral “con la calidad de componerlo de su cuenta y mantenerlo servible a disposición”,¹⁸¹ haciendo ver que no era conveniente tenerlo guardado ya que eso deterioraba el estado del instrumento.

Lo anterior nos indica que, al disolverse la capilla en 1786, los instrumentos que quedaron en desuso fueron considerados por músicos para provecho personal y se supone, con fines lucrativos. Beitia también se comprometió a regresarlo en cuanto el cabildo se lo pidiera de vuelta, concediéndole el préstamo por orden del secretario don José Manuel Pacheco, y se le concedió el préstamo con aprobación del mayordomo de fábrica. Llama la atención que, a un año de la apertura del Teatro Coliseo, el cabildo catedral haya permitido el préstamo de instrumentos musicales, siendo que éstos se pudieron haber utilizado en las representaciones del teatro sin el consentimiento de la autoridad eclesiástica. Sin embargo, hay que considerar que el préstamo también se debiera para su empleo en las funciones de aniversarios. Por otra parte, al cabildo le era conveniente la manutención de su instrumental sin costo alguno, por lo que se infiere que al momento de que éstos fueran pedidos de vuelta, se habría obtenido un ahorro de los fondos de la fábrica de catedral.

Dentro de las necesidades que se observaron para el restablecimiento de la capilla está la compra de un bajón, que a pesar de que había uno en la bodega, éste se encontró inservible para los días feriales y de segunda clase; las trompas estaban en muy mal estado y se necesitó la compra de tornillos, tudeles y boquillas para que fueran útiles; también se mandó hacer cuatro atriles para “poner a cada músico instrumentista los papeles que han de tocar” y finalmente, se pidió la compra de dos oboes ya que se observó que eran “más necesarios que las flautas” previendo que Faustino y Joaquín Puelles fueran los encargados de tocarlos “sin que por esto dejen el ejercicio de flautas para el cual se hallan principalmente

¹⁸¹ AHAD, actas capitulares, caja 4, legajo 18, expediente 1, Foja 29, 6 de enero de 1801.

nombrados”.¹⁸² Podemos observar que el desuso de los instrumentos que se tenían en resguardo después de la disolución de la capilla en 1786, ocasionó el deterioro de los mismos y a no ser que alguien haya pedido en préstamo alguno, provocó la pérdida parcial o total del instrumental de la catedral.

El diálogo que se estableció entre el cabildo catedral y los músicos para el restablecimiento de la capilla de música, desdibuja la dirección unilateral de una autoridad representativa del Antiguo Régimen que, a su vez, buscó el mantenimiento de sus formas de representación social y cultural en Durango para contrarrestar los cambios externos. En este sentido, resalta el papel de los integrantes del plan de restablecimiento —Nicolás Zepeda, José Remigio Puelles y Juan José Meraz— quienes, gracias a su sagacidad, empeño y compromiso con la música, lograron instaurar la participación del individuo para el cambio de su capital cultural, perfilando cambios a la práctica musical decimonónica.

Una vez restablecida la capilla y acordando la directriz para el desempeño de las funciones con el debido lucimiento, decoro y solemnidad, se estipuló el comienzo de sus labores el 19 de marzo para la conmemoración de la fiesta de san José.¹⁸³ De esta manera, la recuperación del lucimiento del culto divino, establece una nueva etapa en la ejecución y producción musical de la catedral de Durango.

2.3. Sonoridades catedralicias (1802-1821)

Tomando en cuenta los papeles de música existente y con ellos la posibilidad que ofreció la capilla restablecida para la creación de nuevas obras, el segundo organista Juan José Meraz vio la ocasión, en fechas posteriores, para realizar más ofrecimientos al cabildo de sus cualidades como compositor. Para obtener la plaza de compositor era necesario presentar evidencia de composiciones realizadas que, en el caso de Juan José Meraz, se infiere que la obra con la que realizó la propuesta para obtener la plaza de compositor es un villancico a

¹⁸² AHAD, Varios, legajo 10, sin número de foja, 10 de marzo de 1802, Expediente sobre el restablecimiento de la capilla de música de la catedral de Durango.

¹⁸³ En las actas capitulares se menciona “que arreglando su manejo forme el citado sochantre, ordenanzas de las obligaciones de los músicos que se han restablecido en esta iglesia para que desde el día 19 de marzo, día de la festividad de la sangre de Cristo comiencen a desempeñarlas”. Esta afirmación causa confusión ya que la celebración de la sangre de Cristo se celebra el 1 de julio. AHAD, actas capitulares, caja 4, legajo 18, expediente 1, Fojas F62, 62v, 63, 15 de septiembre de 1802.

cuatro voces dedicado a San Pedro (ver imagen 2.4) y compuesto en 1802 el cual, tiene en su portada una rica ornamentación en la caligrafía y la orquestación con la que esta compuesto, corresponde a la propuesta en la plantilla de músicos que dio inicio la capilla en su restablecimiento.

Por otro lado, cabe señalar que Meraz utiliza solamente este tipo de ornamentación en la portada de su primera obra compuesta en 1798 y en el villancico mencionado anteriormente, tal vez de manera significativa, ya que en la primera marcó el comienzo en el proceso creativo de la composición musical, y en la segunda, buscó el reconocimiento como compositor en la catedral de Durango. Ahora bien, no fue casualidad el que Meraz haya presentado una obra dedicada a San Pedro como aval de su labor como compositor.

Imagen 2.4. Portada del villancico *Domine si tu es*. De Pedro las voces.



Fuente: AHAD. Ms. Mus.143, caja 14, sin número de foja. Foto: Francisco Pablo Castañeda Porras.

La fiesta de San Pedro fue de las más significativas dentro del calendario litúrgico novohispano.¹⁸⁴ Como figura capital de la Iglesia, después de Jesús, san Pedro (ver imagen 2.5) tuvo una importante dedicación en la composición de villancicos en la catedral de Durango especialmente después de 1780,¹⁸⁵ lo que, a su vez, significó la representación del poder papal sobre la monarquía. Por ello, contar cada año con villancicos para la festividad de San Pedro, fue indispensable tenerlos para cantarlos en la festividad de *Corpus Christi*.¹⁸⁶ Así pues, la propuesta del segundo organista Meraz al realizar la composición de un villancico dedicado a la catedral en memoria de san Pedro,¹⁸⁷ tuvo un fuerte significado para contrarrestar las amenazas derivadas del despotismo ilustrado contra la Iglesia por las reformas borbónicas y la actividad del teatro Coliseo, mismas que se presentaron como la consolidación del imaginario perteneciente a una parte de la élite duranguense que buscó, a través del teatro, nuevos espacios de ocio y esparcimiento.

A la fecha del restablecimiento de la capilla de música, el segundo organista Meraz contaba con dos obras en su repertorio: Un Aria a dos voces, *El aire, la tierra*¹⁸⁸ escrita en 1789 y un responsorio/villancico a cuatro voces, *Ecce tabernaculam Dei*¹⁸⁹ compuesto en 1800. Como se mencionó en líneas anteriores, Juan José Meraz buscó la oportunidad de obtener el nombramiento como compositor de la capilla de música de la catedral de Durango. Para ello, presentó al cabildo catedral un villancico ricamente ornamentado en su portada dedicado a san Pedro cuyo mensaje,¹⁹⁰ comparte un estado de confianza hacia los individuos integrantes de la capilla de música, con el respaldo de la autoridad eclesiástica en el retorno al esplendor musical realizado años atrás. El villancico *Domine si tu es/ de Pedro las voces*,

¹⁸⁴ Drew Edward Davies. El triunfo de la Iglesia: Villancicos dieciochoescos para San Pedro. *En II Coloquio Musicat. Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica siglos XVI-XIX*.(Guadalajara: Editorial Gráfica Nueva de Occidente, 2007), 87. <http://musicat.unam.mx/wp-content/uploads/2020/03/Memorias-2-9.pdf>

¹⁸⁵ Davies. El triunfo de la Iglesia... ., 90.

¹⁸⁶ Carolina Sacristán Ramírez, "Cómo es príncipe jurado (1715): elogio retórico y disimulo en un villancico de Manuel de Sumaya", *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente XI*, en prensa, 65.

¹⁸⁷ Carolina Sacristán hace mención del significado de la fiesta de San Pedro, donde también fue el cuerpo del cabildo al momento de formar parte en el recinto coral, un símbolo de su unidad, su autoridad y su poder. Ver Sacristán, "Cómo es príncipe jurado... ., 63.

¹⁸⁸ Drew Edward Davies. *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas: Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México A.C., 2013), (Ms. Mus. 503), 370.

¹⁸⁹ Davies. *Catálogo de la colección de música...*, 369.

¹⁹⁰ El villancico está inspirado en el evangelio según san Mateo (14:28-31) en el que Pedro camina sobre las aguas y es consolado por Jesús ante la duda y el miedo que mostró por creer que se hundiría en las aguas.

está compuesto a cuatro voces (tiple primero, tiple segundo, contralto y tenor), con acompañamiento de dos flautas, dos trompas, dos violines y un bajo. Se observa que la orquestación corresponde a la lista de músicos que integraron la capilla de música en su restablecimiento, y remarca el entusiasmo por el retorno al esplendor del ritual sonoro, así mismo, nos permite imaginar el esplendor que produjo en el momento de su ejecución en el recinto catedralicio en su estreno, —probablemente el 29 de junio de 1802— después de dieciséis años de ausencia de lucimiento en el ritual sonoro.

Imagen 2.5. Representación de San Pedro en la sillería del coro de la catedral de Durango.



Referencia: Coro de la Catedral de Durango, Fotografía: Miguel Castañeda Porras. Acervo personal.

La sonoridad del villancico recuerda a las obras de estilo clásico representadas en compositores como Mozart, Carl Stamitz o Beethoven en su etapa temprana,¹⁹¹ con un ritmo continuo y solemne, manteniendo la riqueza de la orquestación en el transcurso de la obra. El villancico de Meraz contiene un rico diálogo entre los instrumentos de cuerda y los alientos, intercalando ritmos en unísono y voces separadas, creando un movimiento constante y dinámico a la obra. A su vez, la polifonía del coro crea un enriquecimiento mutuo con el acompañamiento instrumental creando distintas atmósferas entre el papel de los protagonistas –Jesús y Pedro– y la narración de los versículos. Esta obra presenta a Meraz como un compositor completo, y comprometido con el oficio de la creación musical, atendiendo las necesidades propias de la catedral y proyectando una estética musical en diálogo con los simbolismos propuestos por la Iglesia.

La producción de Juan José Meraz está conformada por diez obras y comprende los géneros litúrgico y paralitúrgico entre los que se cuentan: cinco responsorios, un aria, tres antifonas y un invitatorio. Aunque pareciera que es un número reducido de composiciones,¹⁹² la labor de Meraz como organista segundo y “trompista”, pudo interferir con la actividad de compositor de la capilla, lo que probablemente, le hubiera permitido la elaboración de más repertorio. Sin embargo, es destacable su constante propensión por la composición musical lo que actualmente, lo coloca como el compositor más productivo de la capilla de música de la catedral de Durango en el siglo XIX, heredero de la tradición que tuvo su esplendor a partir de la segunda mitad del siglo XVIII.

El compromiso de Juan José Meraz en las labores de la catedral como organista segundo y músico trompista, aumentó al tomar el cargo de maestro de la escoleta en el año de 1813.¹⁹³ Así mismo, dos años más tarde ocupó la plaza de primer organista con motivo de la muerte de don Mariano Placeres. Sin embargo, su salud comenzó a decaer por lo que el 18 de junio de 1816,¹⁹⁴ presentó su renuncia al puesto de trompista y un año más tarde a la

¹⁹¹ Como referencia se pueden escuchar el concierto en sol mayor para flauta, cuerdas, dos oboes, dos cornos y bajo (I. Movimiento) de Carl Stamitz; el concierto para piano en Mi bemol mayor K. 107 No.3 (I. Movimiento) de W.A. Mozart y la sonata para piano en MI bemol Mayor WoO 47 de las sontas electorales (I. Movimiento) de Ludwig Van Beethoven.

¹⁹² El catálogo de la colección de música de la catedral señala un total de 107 composiciones a cargo de José Bernardo Abella Grijalva, 32 de Santiago Billoni y 20 de Joseph Nieto.

¹⁹³ AHAD, actas capitulares, caja 4, legajo 20, expediente 1, F33, 3 de enero de 1813.

¹⁹⁴ AHAD, actas capitulares, caja 4, legajo 20, expediente 1, F108v, 18 de junio de 1816.

escoleta.¹⁹⁵ Finalmente, falleció el 16 de mayo de 1818 en la ciudad de Durango a la edad de 39 años, víctima de tisis.¹⁹⁶

El desarrollo de la composición musical en la catedral de Durango continuó –aunque en menor proporción a la de Meraz– con la figura de Ignacio Ortiz de Zárate, quien al parecer, nació en la ciudad de Valladolid donde trabajó como músico en el Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid y más tarde, fue músico en la Colegiata de Guadalupe en la Ciudad de México.¹⁹⁷ Zárate pretendió formar parte de la capilla de música de la catedral de Durango en el año de 1819,¹⁹⁸ y fue admitido un año después con el nombramiento de compositor.¹⁹⁹ La obra de Ortiz de Zárate comprende 6 composiciones –5 litúrgicas y una instrumental– que incluye: un himno (*Ave maris stella*) compuesto para la posa²⁰⁰ de la Purísima Concepción; un salmo (*laudate dominum*) dedicada para el archivo de la catedral; una misa a cuatro voces en re mayor para la función de la Purísima Concepción; una antífona (*Salve Regina*) para la festividad de la Purísima Concepción y una misa en do mayor dedicada a la función de san Luis Gonzaga (ver imagen 2.6), de la cual, se conserva una copia con fecha de 1820.

Conviene subrayar que el repertorio de Ignacio Ortiz de Zárate, con excepción de la última obra mencionada, esta catalogado con fecha de 1800, lo que contrasta con un pago que recibió por haber completado una serie de composiciones en 1821.²⁰¹ Es posible que las obras por las que recibió dicha compensación, se encuentren en el listado de composiciones anónimas o, que estas composiciones las haya presentado al cabildo catedral como un trabajo inédito. Sin embargo, los manuscritos no especifican la fecha de su composición salvo la misa en do mayor, cuya copia fue elaborada en 1820.

De esta manera, se observa que la participación de Juan José Meraz e Ignacio Ortiz de Zárate como compositores de la catedral de Durango a comienzos del siglo XIX, permitió mantener el repertorio necesario para las funciones religiosas, y a su vez, mantuvo la continuidad del lucimiento en el ritual sonoro.

¹⁹⁵ AHAD, actas capitulares, caja 4, legajo 20, expediente, F125, 23 de mayo de 1817.

¹⁹⁶ Defunciones, 1813-1825, página 54., Registros parroquiales y diocesanos, 1604-1985 <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:S3HY-DT4Q-ZB6>

¹⁹⁷ Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México* (México: Universidad Panamericana, Guadalajara, 2007), 788.

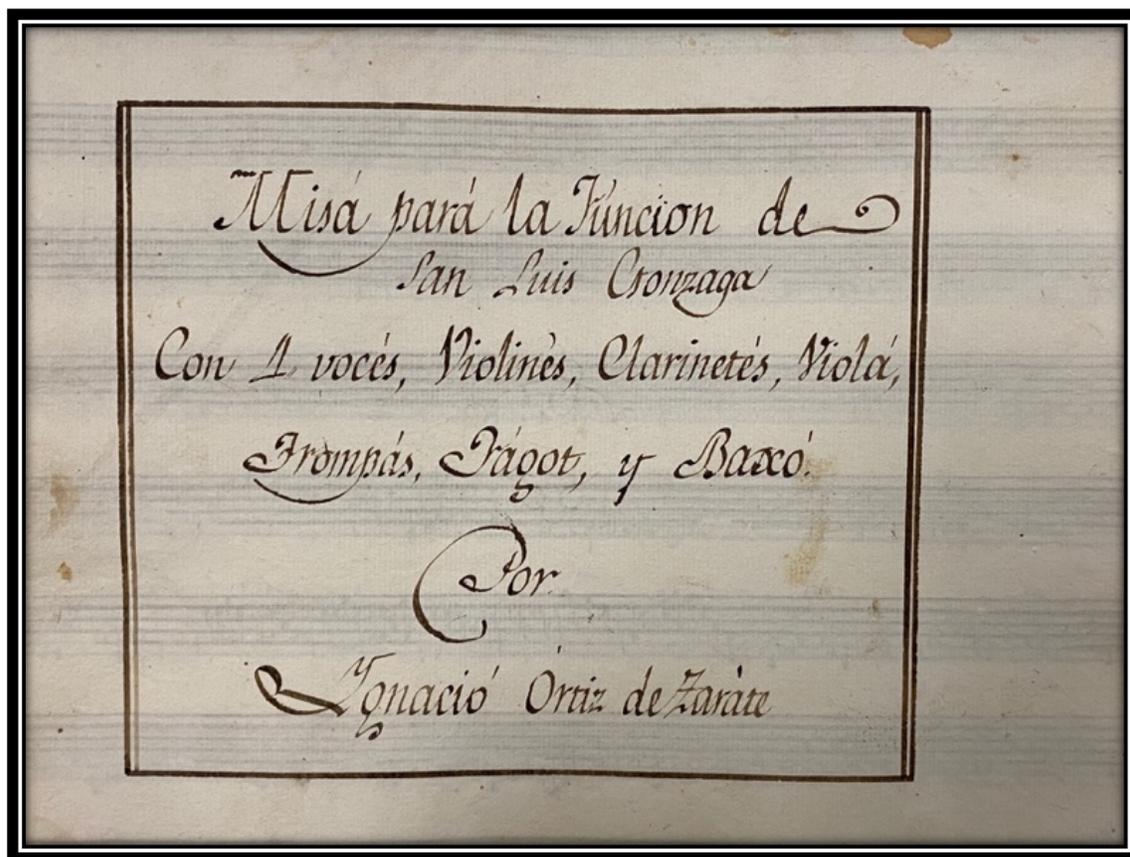
¹⁹⁸ AHAD, actas capitulares, caja 4, legajo 18, expediente 1, Foja 159, 8 de julio de 1819.

¹⁹⁹ AHAD, actas capitulares, caja 4, legajo 18, expediente 1, Fojas F5v, 6, 7 de abril de 1820.

²⁰⁰ La posa es el toque de campanas por los difuntos. <https://dle.rae.es/posa>

²⁰¹ AHAD, actas capitulares, caja 4, legajo 20, expediente 1, F5v, 6, 7 de abril de 1820.

Imagen 2.6. Portada de la Misa a 4 voces en do mayor (música copiada), por Ignacio Ortiz de Zárate, 1800.



Fuente: AHAD, ms. mus. 527, caja 14, sin número de foja, 1815. Fotografía: Francisco P. Castañeda Porras.

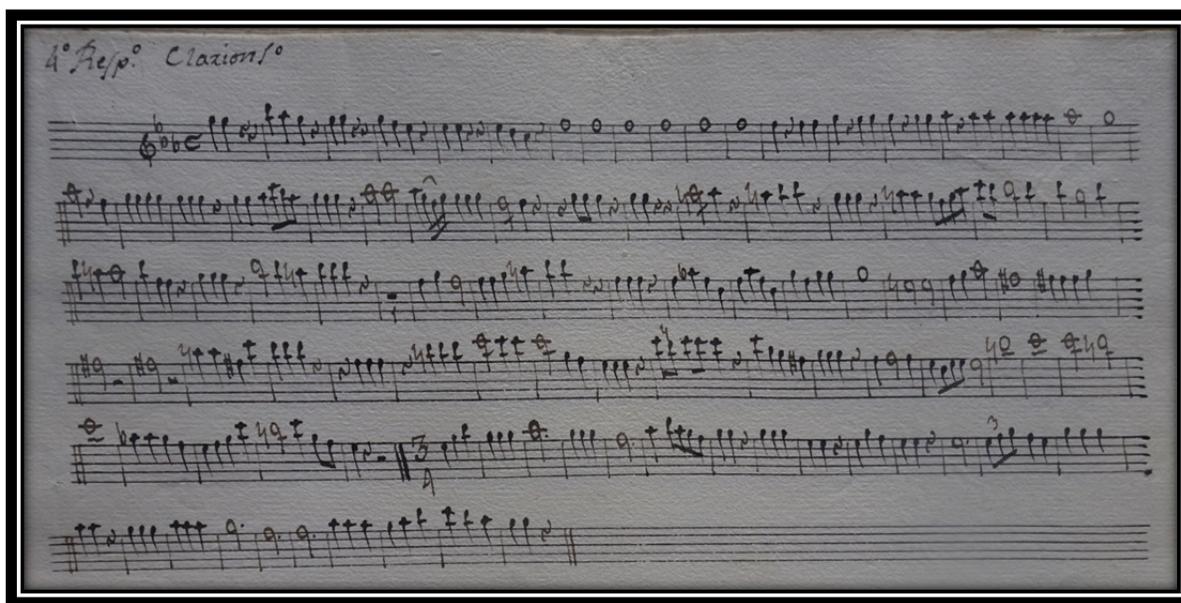
En este sentido, el acervo musical decimonónico de la catedral de Durango,²⁰² es una ventana al desarrollo de las sonoridades que emergieron en el siglo XIX, que tuvieron correspondencia con los fenómenos socioculturales, y que permearon en el imaginario de los sujetos que integraron la capilla de música. A su vez, indica el proceso de adopción y adaptación de géneros y sonoridades seculares, obedeciendo a la asimilación de códigos que permitieron a la Iglesia interactuar en un vasto sistema de significaciones que le permitió la

²⁰² El catálogo musical del AHAD de Durango correspondiente al siglo XIX, alberga una rica cantidad de obras escritas tanto por compositores duranguenses como extranjeros con un acervo de 118 obras de las cuales, 98 composiciones se encuentran en manuscrito, 6 fragmentos igualmente en manuscrito y 14 composiciones impresas completas, abarcando géneros litúrgicos, paralitúrgicos e instrumentales. Respecto al material impreso podemos encontrar a compositores como Ludwig Van Beethoven, Charles-François Gounod, Ignaz Pleyel y Luigi Cherubini, por mencionar algunos, albergando un repertorio de distintas formas musicales como sinfonías, conciertos, misas y conciertos para instrumento solista.

comunicación social, la sistematización de las ideologías, el reconocimiento y la oposición entre grupos.²⁰³

La innovación sonora a la plantilla instrumental de la capilla de música en el siglo XIX fue el empleo del clarinete como instrumento de acompañamiento en las obras que se representaron en la catedral. La primera mención oficial de este instrumento de aliento en la catedral de Durango, data de 1806 cuando se contrató al músico Miguel de Pazos quien contó con la habilidad de tocar varios instrumentos entre éstos, el clarinete.²⁰⁴ Sin embargo, el segundo organista Juan José Meraz ya lo había utilizado en el responsorio *Tu es pastor ovium* compuesto en 1802 (ver imagen 2.7), lo que sugiere que se tenía conocimiento previo acerca de este instrumento de aliento madera.²⁰⁵

Imagen 2.7. Partichela correspondiente al clarinete del Responsorio *Tu es pastor ovium*, compuesto en 1802 por Juan José Meraz.



Fuente: AHAD, Ms. Mus. 115, caja 14, sin número de foja, 1802. Fotografía: Francisco P. Castañeda Porras.

²⁰³ Umberto Eco, *Tratado de Semiótica general* (México: Editorial Debolsillo, 2018), 34.

²⁰⁴ AHAD, actas capitulares, caja 4, legajo 18, Expediente 1, 19, F201, 11 de marzo de 1806.

²⁰⁵ Esta familia de instrumentos es aquellos cuya construcción se hace básicamente de madera. En la actualidad algunos de éstos se construyen con algunas ciertas aleaciones de metales sin dejar de pertenecer a dicha familia de instrumentos. Los alientos madera son: la flauta, el oboe, el clarinete y el fagot (cuyo antecesor era el bajón, instrumento utilizado en las capillas novohispanas). Ver Aaron Copland, *Como escuchar la música* (México: Fondo de Cultura Económica, 2011), 94-96.

Meraz volvió a utilizar el clarinete dentro de su plantilla instrumental en el invitatorio *Venite adoremus Regem regum/Magnus dominus* (ver imagen 2.8), su última obra compuesta en el año de 1815. Esta composición perteneciente al género litúrgico, integra una plantilla instrumental conformada por: voz solista; clarinete primero y segundo; trompa primera y segunda; violín primero y segundo; viola y contrabajo, permitiendo acercarnos a un momento de cambio y adaptación en los instrumentos de alientos maderas a la capilla.

En este momento no podemos hablar de la apropiación de elementos sonoros que indiquen relaciones con procesos históricos pertenecientes a una estructura política o cultural, ya que no acentúan la continuidad en el empleo de las innovaciones sonoras. Sin embargo, las especificidades históricas de la ciudad de Durango en su trayectoria a comienzos del siglo XIX influirán en las formas de adaptación y representación moldeando un cambio en las concepciones, las apreciaciones y la configuración del repertorio.²⁰⁶

Imagen 2.8. Partichela correspondiente al clarinete del villancico *Venite adoremus Regem regum/Magnus dominus* por Juan José Meraz, 1815.



Fuente: AHAD, ms. mus. 574, caja 14, sin número de foja, 1815. Fotografía: Francisco P. Castañeda Porras.

²⁰⁶ Carl Dahlhaus, *La música del siglo XIX*, (España: Ediciones Akal, 2014), 7.

Conviene subrayar que esta transición se refuerza con la aportación de Ignacio Ortiz de Zárate quien manejó de forma constante al clarinete en sus composiciones. A pesar de lo mencionado anteriormente en relación con la certeza de si son obras compuestas en este periodo, o fueron elaboradas a principios de siglo, es un hecho que se contempló como un instrumento innovador en la capilla de música.

En este sentido es pertinente aclarar que, en la mayoría de los casos expuestos, el instrumento está escrito como *clarion*²⁰⁷ sin embargo, se refiere al clarinete. En definitiva, este fenómeno obedece al uso de las sonoridades propuestas en el repertorio secular²⁰⁸ que por otro lado, tiene referente en la música religiosa de la Península Ibérica a partir de la segunda mitad del siglo XVIII.²⁰⁹ La obstinación por mencionar al clarinete en la sonoridad de la capilla de música, obedece en primer lugar –como se vio anteriormente– a su empleo como parte de la plantilla instrumental de las obras sacras de la catedral, y en segundo término, a la ejecución de obras de corte secular que se interpretaron durante la liturgia. Esta idea se apoya en un inventario de papeles de música que se realizó en 1818, en donde se menciona una colección de “sinfonías y conciertos para el ofertorio”, así como música impresa, oberturas, y “cinco cuadernos con varias marchas”.²¹⁰ Años más tarde, el 11 de marzo de 1824, el maestro de capilla Hilario Gómez firmó otro inventario el cual contenía: 12 misas, 21 salmos 113 responsorios y 46 sinfonías siendo una gran parte de éstas del compositor Franz Joseph Haydn.²¹¹ De esta manera, se observa nuevamente la inclusión de

²⁰⁷ En este sentido el término *clarion* se refiere al clarinete de dos llaves que permitió una tesitura media en Europa en la época barroca, que, a su vez, Filippo Bonanni lo describió en 1722 como un instrumento similar al oboe denominado *clarone*. Ver Francisco José Fernández Vicedo, *El clarinete en España: historia y repertorio hasta el siglo XX* (tesis doctoral, Universidad de Granada, 2010), 35-38.

²⁰⁸ A partir de las ordenanzas de 1768, se determinó el uso de una plantilla de instrumentos en los cuerpos militares de la Nueva España, que, en el caso de la infantería, se utilizó la dotación de la *hamoniemusik* que comprendió los fagotes, oboes y clarinetes. Ver Rafael A. Ruiz Torres. *Historia de las bandas militares de música en México: 1767-1920*. (Tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana, 2002), 83-89.

²⁰⁹ La introducción del clarinete al repertorio religioso se remonta al año de 1777 en donde se menciona por primera vez a la catedral de Ávila (España), ver Francisco José Fernández Vicedo, *El clarinete en España: historia y repertorio hasta el siglo XX...*, 235. En el caso de México, se tiene referencia que se introdujo a fines del siglo XVIII, para sustituir las cornetas de marfil o madera y posteriormente se incluyó en las compañías de ópera y en las bandas, ver Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México...*, 245. En el caso de Durango se hace mención por primera vez en el año de 1806 cuando el músico Miguel de Pazos pretende ocupar la plaza de ministro de la capilla con la habilidad de tocar violonchelo, fagot, clarinete y violín, AHAD, actas capitulares, caja 4, legajo 18, expediente 1, Foja 201, 11 de marzo de 1802.

²¹⁰ AHAD. *Apunte de los papeles de música que existen en el archivo que está a cargo de don José María Rada y del padre don Vicente Guardado, ambos con distinta llave para su mejor seguridad*. 4 fols. Ms. Mus.001. 13 de agosto de 1818.

²¹¹ AHAD, 3 fols. Ms.Mus. 11 de marzo de 1824, Lista de música que entregó a la catedral.

música compuesta que fue escrita con un propósito ajeno a las funciones religiosas que sin embargo, fue parte del repertorio que se ejecutó por parte de la capilla de música.

En el archivo de la catedral de Durango se encuentra una lista de composiciones musicales del siglo XIX, que integra géneros cuya afinidad, se centra en su empleo para festividades cívicas o de entretenimiento como música militar, valeses y oberturas.²¹² Dicho acervo musical, deduce que no solamente se ejecutó esta música en las funciones pertenecientes a la Iglesia, sino que también acompañó las festividades organizadas por personalidades distinguidas del clero y del gobierno civil en un esquema de corte secular.

Durante el gobierno del obispo Juan Francisco de Castañiza Larrea y González y Agüero (1816-1825) (ver imagen 2.9), el prelado, en su afán por mejorar la educación en Durango, promovió el retorno de los padres jesuitas en el año de 1819 para encomendarles el cuidado del Seminario Conciliar y así “asegurar a Durango la sucesión de maestros que puedan enseñar las ciencias necesarias”.²¹³ El recibimiento de los padres de la Compañía se realizó con esplendor y lucimiento en la catedral, donde se cantó el *Tedeum Laudamus* “alternando el órgano y la orquesta”²¹⁴. Posteriormente, se realizó una serie de visitas a las casas de las personalidades distinguidas de la ciudad, comenzando por la residencia del general brigadier don Antonio Cordero, el Palacio Episcopal, la casa del señor intendente y para finalizar, el Colegio de San Luis Gonzaga en donde fueron recibidos con música y “un lúcido refresco”.²¹⁵

La participación de músicos en eventos públicos y privados que organizó el poder civil o el poder eclesiástico, mantuvieron el decoro que demandó la asistencia de personalidades distinguidas de la élite duranguense. Por tal motivo, y analizando las obras seculares que resguarda la catedral de Durango, significó que la ejecución musical, fuera afín a las exigencias de un público ilustrado y representativo del capital cultural conformado por la Iglesia y el poder civil.

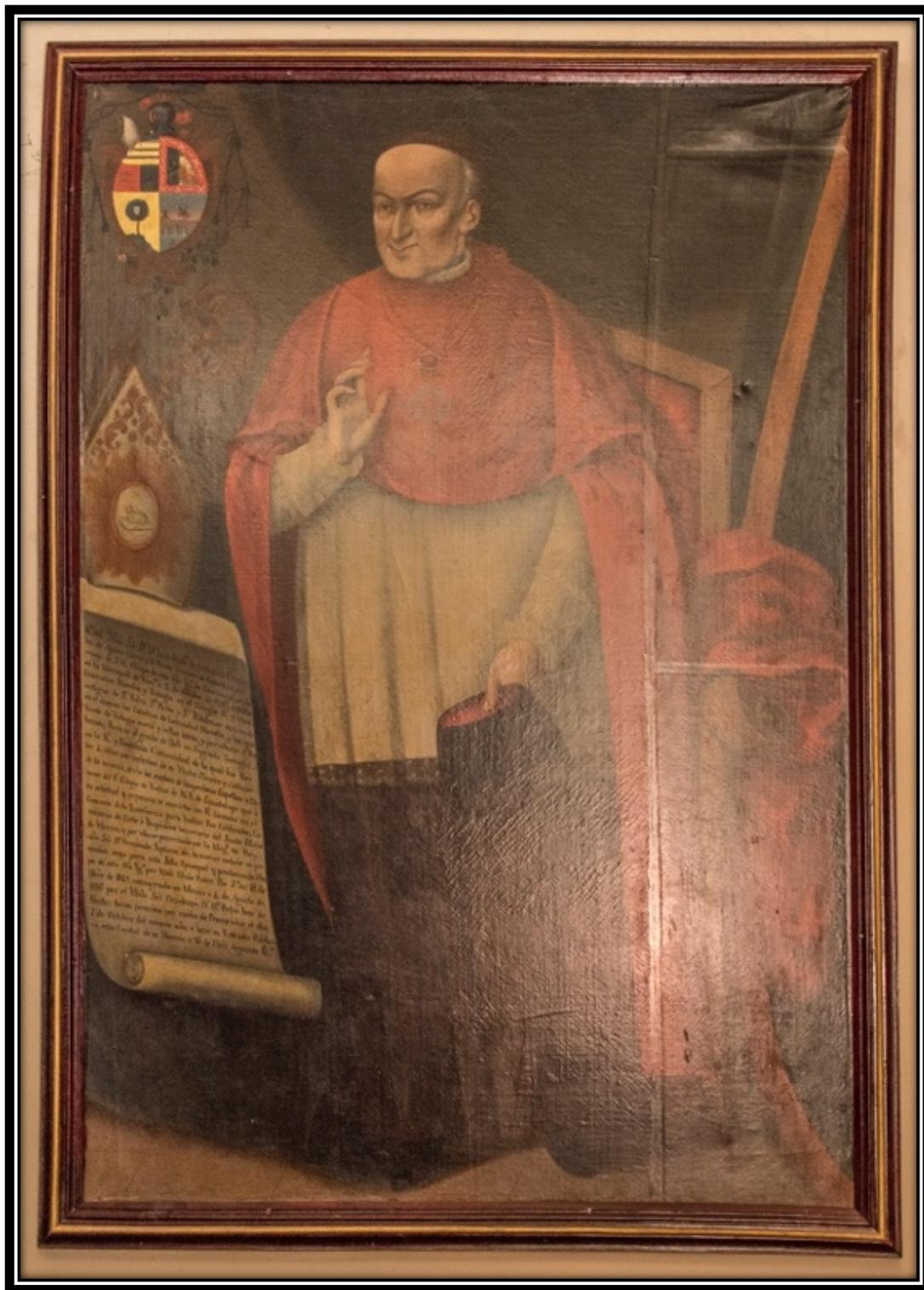
²¹² AHAD, Legajo 336, varios, sin fecha, Lista de piezas de música.

²¹³ José Ignacio Gallegos, *Historia de Durango 1563-1910*. (México: Instituto de Cultura del Estado de Durango, 2017), 518.

²¹⁴ Gallegos, *Historia de Durango...*, 520.

²¹⁵ Gallegos, *Historia de Durango...*, 521.

Imagen 2.9. Juan Francisco de Castañiza y González, XXII obispo de Durango.



Referencia: Galería Episcopal de Catedral. Museo de Arte Sacro, fotografía: Miguel Castañeda Porras. Acervo personal.

En contraparte, los informes parroquiales del obispado de Durango (1813-1814), muestran la práctica musical que perteneció a un segmento social *cuasi* ajeno a la labor de la capilla de música, pero que, sin embargo, pudieron compartir desde la misma estructura eclesiástica, un campo social con sus propias especificidades. El entramado que generó la participación de músicos que carecen de nombre y apellido en el presente, denominó un sector social que logró apropiarse de géneros musicales estableciendo un diálogo entre las expresiones rituales profanas y las religiosas.²¹⁶ Bailes como el pascol, el borrachito, el toro o el jarabe de manteca, se acompañaron de instrumentos musicales como la guitarra, el violín, la vihuela, pífanos, chirimías, los pitos y las percusiones,²¹⁷ permitiendo en la actualidad, una reconstrucción de la vida colectiva en un sector social que ha permanecido de forma subyacente ante el poder estructural.

El análisis de los elementos que conformaron la práctica musical de la capilla de música en las primeras dos décadas del siglo XIX, nos permite reconstruir las trayectorias históricas musicales que antecedieron al proceso de independencia, tomando en cuenta la participación del individuo como agente de cambio en los procesos históricos. La apropiación de componentes significativos que permitieron la transformación del lenguaje musical influyó en los modos de recepción y representación, configurando el capital cultural a partir del músico inmerso en el binomio estructural compuesto por Iglesia y Estado. Sin embargo, los cambios políticos y sociales derivados de la declaración de Independencia configuraron un nuevo esquema en la práctica musical y los medios de representación.

2.4. Algidez social y ajustes de la capilla de música (1814-1821)

La trayectoria de la capilla de música en el primer decenio del siglo XIX transcurrió entre una honda reorganización del conjunto, la amenaza de un movimiento armando – principalmente indígena entre los años 1808 y 1812– y la llegada del obispo Juan Francisco

²¹⁶ Massimo Gatta, *La percepción en torno a los informes parroquiales del obispado de Durango (1813-1814)*, Corpus [En línea], vol. 9, No 2, 2019, publicado el 26 de diciembre de 201, consultado el 24 de mayo de 2021. URL: <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/3212>; DOI: <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.3212>, 7.

²¹⁷ Gatta, *La percepción en torno a los informes parroquiales...*, 9.

de Castañiza, quien apuntó una tendencia conservadora afín a la mentalidad de las autoridades provinciales.²¹⁸

A partir de 1814, comenzó una serie de modificaciones en la planilla de músicos de la capilla, lo que permitió una reorganización en el conjunto para realizar las funciones del culto divino con el debido decoro. El sochantre y regente Nicolás Zepeda, quien fuera de los precursores para el restablecimiento de la capilla de música en 1802, falleció dejando su lugar de forma interina al primer sochantre don José María Rada y la plaza de primer regente, se le asignó al capellán de coro Vicente Guardado.²¹⁹ Por otro lado, a la muerte del primer organista don Mariano Placeres, Juan José Meraz ocupó su lugar²²⁰ y el músico y organista Juan Francisco Alcayde tomó de forma interina el lugar de segundo. Esta reorganización mantuvo el núcleo de los sujetos que se encargaron del ritual sonoro y prepararía a la capilla de música para solemnizar la toma de posesión del obispo Castañiza.²²¹

Por otra parte, algunos miembros de la capilla de música pudieron retribuir sus ingresos de forma extraordinaria, gracias a su participación en procesiones y festividades solventadas por cofradías u obras pías. En el año de 1816, meses antes del nombramiento del obispo Castañiza, el hermano mayor de la cofradía del Santísimo Sacramento, don Fernando de Obregón, realizó un contrato para la asistencia a todas las funciones de la hermandad en el cual se mencionan tanto músicos de la capilla como otros que no formaron parte del conjunto catedralicio.²²² En consecuencia, la participación de los músicos que integraron el cuerpo de la capilla con músicos externos al conjunto catedralicio, estableció un vínculo social y cultural en función de representar los símbolos religiosos, permitiendo a su vez, un diálogo entre agentes pertenecientes a un mismo campo social.

La plantilla instrumental de la orquesta que solemnizó las funciones de la Cofradía del Santísimo Sacramento (ver tabla 2.3) solamente integró a tres instrumentistas de la capilla de música. Éstos fueron: Zenón del Prado, (director de la orquesta convocada y fagotista de la capilla de música desde 1810); Ignacio Machado, (violinista, chelista y trompista de la

²¹⁸ Pacheco Rojas, *El proceso e independencia en Durango...*, 34.

²¹⁹ AHAD, actas capitulares, caja 4, expediente 1, legajo 20, F66, 19 de mayo de 1815.

²²⁰ AHAD, actas capitulares, caja 4, expediente 1, legajo 20, F69v,70, 24 de febrero de 1815.

²²¹ La toma de posesión se realizó “cantando el *Te Deum Laudamus* y tocando música y órganos...con las solemnidades acostumbradas, sentándole en la silla episcopal, así en el coro como en el capitulado” AHAD, actas capitulares, caja 4, Expediente 1, legajo 20. F114, 114v, 6 de octubre de 1816.

²²² AHAD, Varios, legajo15, caja 5, sección 4, 1 de julio de 1816, Copia del reglamento de la capilla de música.

capilla a partir de 1806) y Mariano Fajardo (contrabajista, bajonero y violonero), contratado en la capilla desde 1802.

Tabla 2.3. Lista de músicos encargados de solemnizar las funciones de la Cofradía del Santísimo Sacramento, 1816.

Nombre	Instrumento	Sueldo (en pesos anuales)
Don Zenón del Prado*	Trompa	80
Don Ignacio Machado*	Trompa	80
Don Mariano Fajardo*	Violón	80
Don Francisco Prado	Fagot	80
Don Francisco Carabautes	Clarinete	80
Don Matías González	Clarinete	80
Don Bernardo Álvarez	Tambora	80
Rafael Rodríguez	Tambora	80
* Músicos que integraron la capilla de música de la catedral de Durango.		

Elaborado por: Francisco P. Castañeda Porras. Fuente: AHAD, Varios, legajo15, caja 5, sección 4, 1816, copia del reglamento de la capilla de música.

Un elemento distintivo en esta orquesta fue la inclusión de los músicos don Bernardo Álvarez y Rafael Rodríguez, ambos ejecutantes de percusión (tambora), lo que por un lado establece vínculos directos con las bandas militares y por otro, se relacionan con elementos de la música popular mencionados en los informes parroquiales de los pueblos del obispado de Durango de 1813.²²³ Cabe señalar que la percusión no formó parte de la plantilla instrumental de la capilla de música de la catedral de Durango en comparación con la de la catedral Metropolitana de la Ciudad de México.²²⁴

La trayectoria política duranguense en los primeros veinte años del siglo XIX, transitó por el desprendimiento del periodo colonial hacia su condición de igual como estado

²²³ Gatta, *La percepción en torno a los informes parroquiales...*, 9.

²²⁴ En la platilla de músicos de la catedral Metropolitana correspondiente al año de 1802-1810, se hace mención del músico Simón Bibián (¿Vivián?) quien fue fagotista y timbalista. Ver Lourdes Turrent, *Rito, música y poder en la catedral Metropolitana. México 1790-1810* (México. Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, 2013), 147.

federativo,²²⁵ trastocando los ideales de los integrantes de la capilla de música propiciando que se generara en 1819, un ambiente de negligencia y desatención a las funciones del culto divino. El comportamiento de los ministros de la capilla se explica como consecuencia de los procesos políticos y sociales que influyeron en la mentalidad de los individuos y agentes que construyeron su historicidad.

El análisis a partir de un organismo que dependió de la Iglesia señala la fractura que generó el proceso de Independencia en las estructuras del poder colonial, y explica los sucesos posteriores que incomodaron a la autoridad eclesiástica. En consecuencia, después de varias observaciones realizadas en años anteriores en cuanto a las inasistencias y la conducta al interior de la capilla, en el mes de enero se comisionó al chantre don Vicente Simón González de Cossio, para establecer orden y amonestar a los sujetos que estaban incurriendo en faltas a la “conducta moral y política”²²⁶ de los integrantes de la capilla. Cabe señalar que Desde el año de 1807 se fueron observando las faltas que algunos integrantes de la capilla de música estuvieron cometiendo. En el año de 1814 se contempló una reforma sumando el hecho de que la capilla “se encontraba en mal estado”, pero no se resolvió la problemática. En seguida, en los años de 1816 y 1817 se volvió a hacer notoria la inasistencia de los ministros de la capilla teniendo como desenlace el señalamiento del chantre González de Cossio de 1819.

Lo mencionado anteriormente, provocó la toma de medidas por parte del cabildo catedral para la aplicación de sanciones, por lo que se realizó una reforma al reglamento puntualizando el empeño, el decoro, el lucimiento y la grandiosidad en las funciones de la catedral. De la misma forma se precisó no faltar a los jueves de escoleta, atender las indicaciones del maestro de capilla en la asignación de papeles de música, el uso de vestimenta adecuada, entrar sin atropellamientos al coro y en caso de querer salir de éste, pedir permiso al presidente.²²⁷ A diferencia de la primera tabla de asistencia de la capilla realizada en 1802, en esta ocasión se consideró la penalización de los ministros y capellanes

²²⁵ Cesar Navarro Gallegos, La transición política del régimen provincial al federalismo en Durango, 1820-1835. En *Historia de Durango, tomo 3, siglo XIX*. (México: Universidad Juárez del Estado de Durango, Instituto de Investigaciones Históricas, 2013), 19.

²²⁶ AHAD, actas capitulares, caja 4, legajo 20, expediente 1, F150, 150v, 151, 12 de enero de 1819.

²²⁷ AHAD, Varios, legajo 28, 1820, Cartilla para el reglamento de la capilla de música de esta santa iglesia catedral.

que cometieran faltas al reglamento, contabilizando de manera estricta las inasistencias las cuales, significaría una sanción económica.

Sin embargo, un año más tarde se presentaron nuevamente faltas severas de conducta tanto en el recinto como en las procesiones. La ausencia de la compostura comprendió “risas, miradas y conversaciones”, hasta disputas por quiénes serían los responsables de interpretar los maitines.²²⁸ Un hecho que sobrepasó la falta de respeto a la autoridad, corrió a cargo del primer maestro de ceremonias –el licenciado Juan Andrés Hernández– cuando de forma irreverente, quitó de la puerta de la sacristía la reforma al reglamento de música aprobada por el cabildo catedral, profiriendo a su vez, insultos contra los sujetos que componían la capilla.²²⁹

Dicha actitud de rebeldía e insumisión por parte de los integrantes de la capilla hacia a la autoridad religiosa, ocasionó que el cabildo catedral respondiera penalizando las posiciones irreverentes con la finalidad de establecer orden y que esto abonara a la realización de las funciones con el decoro debido. Hay que recordar que la situación política que atravesó el país en ese momento trastocó la mentalidad de los habitantes de la ciudad de Durango, incitando al desacato, la violencia, y la búsqueda de nuevos ideales, en contraposición a lo establecido por el Antiguo Régimen, en este caso, representado por el poder eclesiástico.

En este sentido, como respuesta a las inadecuadas conductas públicas que sucedieron en la ciudad de Durango en 1820, el obispo Juan Francisco de Castañiza y González se pronunció en contra de las formas en que se estaba llevando a cabo la procesión del *Corpus*, puesto que se estaba alterando la decencia y el decoro de la celebración. Observó que las prácticas contenían “abusos irreverentes que suelen introducir una falsa piedad”²³⁰ y como consecuencia, afectaban el orden establecido por la Iglesia. El empleo de elementos ajenos al culto como la danza o las “bestias”,²³¹ incitaba a la distracción de los asistentes perdiendo el sentido de la oración y atención al sacramento, induciendo a la “risa y lo que es peor, a

²²⁸ AHAD, actas capitulares, caja 4, legajo 20, expediente 1, F22, 22v, 19 de enero de 1821.

²²⁹ AHAD, actas capitulares, caja 4, legajo 20, expediente 1, F23v, 24, 1 de febrero de 1821.

²³⁰ *Pastoral que para mejor administración de los Santos Sacramentos y gobierno de las parroquias dirige: dirige a los curas vicarios y demás eclesiásticos de sus diócesis el Ilustrísimo señor doctor don Juan Francisco de Castañiza, Marqués de Castañiza del consejo de S.M. obispo de Durango.* AHAD, varios, legajo 338, 1820, 15.

²³¹ En ese sentido el prelado se pudo referir al uso de mojigangas o muñecos cabezones, representativos de las fiestas de carnaval.

gritos, silbidos y algazara”.²³² Como se puede observar, las costumbres que implicaron orden y la imposición de conductas se fueron trastocando de manera paulatina, por elementos pertenecientes a las festividades de corte secular. En este sentido, los grupos sociales subyacentes al poder hegemónico —particularmente los músicos— comenzaron a reconfigurar sus sistemas de creencias y posiciones políticas, por lo que la desatención a la normativa que anteriormente era determinante comenzó a evidenciar un cambio en la participación social y la división de los agentes de reproducción y legitimación. En este sentido, Pierre Bourdieu plantea la idea de establecer una ley de consagración “que supone y otorga el poder de consagrar” eliminando el monopolio de una estructura de poder, es decir, se observa el comienzo de una lucha entre el binomio Iglesia y Estado por la legitimación de preceptos.²³³

La algidez social por la que atravesó la ciudad de Durango en el año de 1821 inquietó a la autoridad eclesiástica por lo que se convocó a reunión de cabildo para afrontar esta problemática. El 15 de julio de ese año, el deán don Pedro de Gámez, acompañado del resto del cabildo, debatieron si la capilla de música —en virtud de la amenaza del ejército insurgente— celebraría o no los divinos oficios debido a la complejidad de la situación. Al mes siguiente, el viernes 3 de agosto, viendo que el ejército realista se propuso utilizar las bóvedas, torres, y los puntos altos de las casas de la ciudad, para defensa de la plaza, se “determinó suspender la asistencia al coro y el incumplimiento de todas las horas canónicas”.²³⁴

Al arribo del general Negrete a la ciudad de Durango, algunos miembros de la Diputación Provincial y del ayuntamiento, apoyaron la causa independentista uniéndose al ejército insurgente para arremeter al ejército realista. El acontecimiento definitivo ocurrió el 30 de agosto de 1821 cuando los insurgentes embistieron al ejército realista que se encontraba atrincherado en el templo de San Agustín. Al día siguiente, el viernes 31 de agosto se colocó sobre la azotea de la catedral, una bandera blanca como símbolo de rendición de las tropas realistas.²³⁵ Una vez que el ejército de realista fue derrotado, las actividades de la capilla de

²³² *Pastoral que para mejor administración de los Santos Sacramentos y gobierno...*, 16.

²³³ Ver Pierre Bourdieu, *El sentido del gusto social, elementos para una sociología de la cultura*. (México: Siglo XXI editores, 2015), 105-106.

²³⁴ AHAD, actas capitulares, caja 4, legajo 20, expediente 1, F30, 3 de agosto de 1821.

²³⁵ Pacheco Rojas, *El proceso e independencia en Durango...*, 91-93.

música se reanudaron el martes 10 de julio contando con la plantilla completa de músicos, organistas y capellanes de coro (ver tabla 2.4), iniciando una etapa en el México independiente para el organismo catedralicio que, durante los años de insurgencia, ya había presentado cambios en la mentalidad de algunos de sus miembros.

El 6 de septiembre, el ejército insurgente entró triunfante a la ciudad de Durango,²³⁶ evento que cambiaría el curso de la historia en la entidad. Las actividades de la capilla de música no serían la excepción y más aún, después de los actos de desavenencia ocurridos anteriormente al interior del conjunto en fechas anteriores. Sin embargo, los cambios en las prácticas musicales no sucedieron de forma inmediata y las funciones del ritual sonoro, continuaron con algunas irregularidades por inasistencias y faltas de conducta.

Tabla 2.4. Capilla de música de la catedral de Durango, julio de 1821.

Nombre	Puesto
Hilario Gómez	Maestro de capilla
Sotero Covarrubias	Tercer violín
Ortiz	Segundo violín
Bujanda	Tercer violín
Bernardo Ruiz “el indito”	Viola
Juan García	Primer clarinete
Bernardo Cabello	Segundo clarinete
Martín Gutiérrez	Primera trompa
Mora	Segunda trompa
Mariano Fajardo	Contrabajo
Ignacio Leyva “alias Pio”	Violonchelo

Elaborado por: Francisco P. Castañeda Porras, fuente: AHAD, Cuadrantes, caja 2, legajo 7, expediente 3, microfilm 0550, 1821.

El 10 de septiembre de 1821, las sonoridades de la catedral adquirieron un significado distinto en su representación. En esta ocasión y en vista de una reunión realizada el día 8 del mismo mes en relación a los acontecimientos políticos, en la cual, se planteó la resolución tomada por las provincias de Guadalajara, Puebla, Michoacán, el Reino de Nuevo León y la Metrópoli de la Ciudad de México, se resolvió la “Jura de Independencia del Gobierno de la Monarquía Española del Imperio Mexicano”²³⁷ la cual, se realizó con toda solemnidad como

²³⁶ Pacheco Rojas, *El proceso e independencia en Durango...*, 93.

²³⁷ AHAD, actas capitulares, caja 4, legajo 20, expediente 1, F31, 10 de septiembre de 1821.

las funciones propias de la catedral. En acta capitular con fecha de 10 de septiembre de 1821 se lee:

Habiéndose preparado en un bufete la imagen de nuestro señor Jesucristo y un libro de los santos evangelios en que poniendo las manos y estando de rodillas el señor dean, expresó las siguientes palabras a interrogación que le hizo el señor arcedeano: Juro a Dios y por los Santos Evangelios que estoy tocando, observar y guardar la Religión Católica Apostólica Romana sin permitir otra; juro cumplir y hacer cumplir en cuanto dependa de mi autoridad, la Independencia del Gobierno Mexicano bajo el Plan propuesto por el primer Jefe del Ejército de paz don Agustín de Iturbide y últimamente juro la obediencia al Rey Fernando Séptimo siempre que venga a gobernancia este Imperio y se sujete al Plan y Leyes que se establezcan por la Constitución que hayan de adoptar las cortes.²³⁸

En seguida, “los padres sacristanes mayor, maestro de ceremonias, capellanes de coro, sochantres, cantores y demás ministros de la capilla de música, hasta pertiguero y porteros”²³⁹, es decir, todo el personal que laboraba en la catedral, realizó el juramento que continuó con un “solemne *Te Deum Laudamus*, hasta rematar en el altar mayor, seguido de repique de campanas no solamente del recinto catedralicio, sino además de todas las iglesias de la entidad.

A partir de este momento, las manifestaciones culturales derivadas del cambio político en el país incorporaron nuevos elementos que fueron definiendo de manera paulatina, los rasgos de una nación que había logrado su Independencia, y que, a su vez, generaron nuevos códigos de configuración al campo social. Así pues, los procesos sociales, políticos y culturales de Durango en el primer decenio del siglo XIX, proporcionan los datos que permiten entender y reconstruir una parte de las trayectorias históricas de la práctica musical y sus modos de reproducción.

El espacio urbano es un sistema donde las disposiciones que integran al individuo, construyen los procesos históricos en constante relación con las estructuras y sus representantes, dentro de un marco específico y que, a su vez, mantiene una constante relación con los fenómenos externos. En este sentido, la celebración del primer aniversario del grito de Dolores en la ciudad de Durango, fue un acontecimiento donde la participación del eje político, civil, comercial y eclesiástico se conjugaron para conmemorar un acontecimiento significativo a nivel local y nacional. En un ambiente de fiesta, la noche del

²³⁸ AHAD, actas capitulares, caja 4, legajo 20, expediente 1, F31, 31v, 10 de septiembre de 1821.

²³⁹ AHAD, actas capitulares, caja 4, legajo 20, expediente 1, F31, 31v, 10 de septiembre de 1821.

15 de septiembre de 1827, se iluminaron los edificios públicos, los templos y las casas, y se mezclaron con el repique de campanas y la artillería de 21 cañonazos.²⁴⁰

Cabe señalar que la participación de la Iglesia es significativa por su disposición y diálogo con la autoridad civil –representada en la figura del gobernador liberal Santiago Baca Ortiz– al ser recibido en la catedral la cual, se encontró magníficamente iluminada.²⁴¹ En este punto, llama la atención que se reconoce al conjunto musical de la catedral, como una “orquesta de las mejores de esta capital” cuya participación, de acuerdo a las costumbres propias del recinto, interpretó un *Te Deum Laudamus* dejando una sensación de “sublimidad” en los asistentes.

Este punto nos permite analizar, por un lado, que la tradición de solemnizar las funciones en el recinto catedralicio, se vio trastocada por el simbolismo que enmarcó la celebración civil y por otro, los sujetos pertenecientes a la capilla de música, demostraron su capacidad de ejecución ante un público que pudo asimilar la práctica musical como un campo de atención representacional, es decir, la reproducción de sonoridades en donde emisor y receptor, compartieron un conjunto de significados distintos a los propuestos por la autoridad eclesiástica.²⁴²

Por otro lado, tanto en la Plazuela de San Antonio como en la Plaza Principal, el júbilo se mantuvo a la altura del acontecimiento donde la música, el baile, los fuegos artificiales y las detonaciones de cañones, interactuaron creando un campo sonoro que contrastó con las sonoridades del recinto catedralicio. En medio del alborozo se menciona la participación de músicos que amenizaron veladas tanto en la plazuela de San Antonio, como en la Plazuela de Gobierno. En ésta última, se efectuó un baile “de toda etiqueta que duró hasta la madrugada” donde se infiere, se interpretaron valeses, marchas, oberturas y fragmentos de sinfonías, para el regocijo de los asistentes.

Un hecho significativo fue la procesión que se realizó con dirección a la Plazuela de San Antonio, lugar en donde se encontraba el Regimiento de Caballería No 11. En este

²⁴⁰AHAD, serie impresos, caja 1, siglo XVII-XX, Aniversario del primer grito de nuestra independencia solemnizado en Victoria de Durango, imprenta liberal a cargo de Manuel González, 1827.

²⁴¹AHAD, serie impresos, caja 1, siglo XVII-XX, Aniversario del primer grito de nuestra independencia solemnizado en Victoria de Durango, imprenta liberal a cargo de Manuel González, 1827.

²⁴² C. Martín Pérez-Colman, El campo sonoro y el oído de la sociología: de la *doxa* sonora al oído sociológico, o los fundamentos teórico-analíticos para el estudio de la vida sonora. *Methaodos.RevistaDe Ciencias Sociales*, 3 (1). <https://doi.org/10.17502/m.rcs.v3i1.66> consultado: 1-06-2021.

sentido, el espacio que anteriormente estuvo considerado para el festejo y solemnidad de las actividades religiosas, se trastocó al darle sentido a un campo alterno en donde se concentró el simbolismo patriótico y la aclamación de “imágenes de los nuevos héroes patrios”.²⁴³ De esta manera, la representación de modelos, ahora propuestos por la autoridad civil, introdujo significados seculares al capital cultural, que a pesar de la efervescencia con que se desarrollaron los acontecimientos, mantuvo una conexión inexorable con la tradición religiosa.

Conclusiones

La actividad musical en las primeras dos décadas del siglo XIX, proporciona, por un lado, elementos para la comprensión desde la relación de los grupos sociales que interactuaron en la ciudad de Durango partiendo de la institución religiosa en correspondencia con el poder civil previo a la Independencia, y, por otro, el entramado cultural que construyeron los sujetos dedicados a las prácticas musicales oficiales y populares en un periodo de transición al México independiente.

El restablecimiento de la capilla de música de la catedral de Durango representó la recuperación del esplendor de los oficios divinos, en contraparte al establecimiento del Teatro Coliseo que, a su vez, significó la puerta de entrada a representaciones de corte secular, propuestas por la estructura civil. A su vez, los músicos que promovieron el restablecimiento de la capilla, contienen rasgos que permiten entender los cambios culturales que partieron desde la iniciativa del individuo en la búsqueda de una sociedad moderna.

El esquema cultural que se introdujo en la ciudad de Durango en las primeras dos décadas del siglo XIX, consecuencia de los cambios socioculturales que sucedieron en la capital del país, fue uno de los factores para definir el rumbo y las señales de cambio en la práctica musical que, desde la introducción del estilo “italianizante”, fue permeando posturas ajenas a la ejecución del repertorio catedralicio. De esta manera, la práctica y la composición musical buscó la correspondencia con las nuevas propuestas sonoras que mantuvieran el decoro de las funciones catedralicias, cortejando a su vez con las necesidades de ocio y

²⁴³ Gatta, *Entre tradición y modernidad ...*, 273.

entretenimiento que el gobierno civil fue imponiendo en la vida cotidiana de los habitantes de Durango.

La inestabilidad política derivada del movimiento insurgente, alteró la conducta de ciertos individuos que integraron las estructuras del Antiguo Régimen. En el caso de la capilla de música, se reflejó en la inasistencia y la mala conducta de músicos y capellanes de coro, motivando la normativa del clero como respuesta para el mantenimiento del orden y el decoro de las funciones catedralicias. Esto también, con la finalidad de que la posición de la Iglesia duranguense no se viera debilitada en sus formas de representación ante las nuevas tendencias de carácter secular.

La transición al México Independiente evidenció la necesidad de ciertos grupos e individuos que fomentaron los cambios que se necesitaron para reconfigurar la estructura política, social y, en consecuencia, la cultural de Durango. Es interesante observar el reconocimiento que se tuvo de la orquesta de la catedral en la celebración del primer grito de Dolores, lo que nos indica que los músicos duranguenses estuvieron a la altura de los cambios socioculturales en la reconfiguración política de la entidad.

Posteriormente la conformación de la República y los Congresos Constituyentes, influyeron en moldear de manera más específica los ideales y la transformación de las instituciones políticas que insertaron una nueva perspectiva al imaginario de los habitantes de la ciudad de Durango. De esta manera, el análisis de las relaciones entre Iglesia y Estado a partir de la República Federal, evidencian el proceso de secularización en las prácticas musicales hacia la mitad del siglo XIX.

Capítulo III

Segunda reforma y disolución de la Capilla de Música (1831-1834)

Introducción

En el presente capítulo, se aborda la crisis al interior de la capilla de música derivada de los cambios políticos, sociales y culturales acontecidos en la ciudad de Durango como consecuencias del establecimiento de la República. Estas transformaciones, sumado al comercio que se generó con otras latitudes, propició nuevas formas de sociabilidad e intercambios culturales, surgiendo una nueva política nacional, cambios en el rumbo de la educación y la reconfiguración de los espacios de representación musical.

En primera instancia se abordan los cambios mencionados anteriormente que influyeron en la reconfiguración de las mentalidades de los habitantes de la ciudad de Durango después del movimiento independiente y el nacimiento de la República. Se observa cómo la educación, el comercio y la cultura, fueron partícipes de la transformación en la que el estado, tuvo una participación alterando el poder hegemónico de la Iglesia.

En seguida, el surgimiento de nuevas facciones políticas representadas por liberales y conservadores (cuchas y chirrines), dieron un nuevo esquema en la organización política de la ciudad de Durango. Se observa la respuesta del clero ante las iniciativas liberales que afectaron sus intereses económicos, mismos que se reflejaron en la organización interna del cabildo catedral. De esta manera, la autoridad eclesiástica se enfrentó en una lucha interna tanto por la falta de canonjías, así como de la desatención por parte de los ministros de la capilla de música. Este fenómeno, sugiere al clero la búsqueda de soluciones a las faltas, tal y como sucedió con anterioridad en 1820, momento en el cual, se elaboró la primera reforma al reglamento de la capilla de música.

La determinación del cabildo catedral por controlar las desatenciones cometidas por los ministros de la capilla de música, dio un giro para la observación puntual de las faltas cometidas, el correcto cumplimiento de las plazas otorgadas y el mantenimiento del decoro en las funciones, dando como resultado el establecimiento de una comisión de vigilancia. Ante la recurrencia de inasistencias por parte de los ministros de la capilla y en virtud de

solucionar la problemática, se analizan los cambios en la cartilla de música, en la cual, se aplican sanciones económicas como consecuencia de las faltas a las funciones tanto en el interior como fuera del recinto catedralicio, lo que generó la segunda reforma al reglamento de la capilla de música.

Posteriormente, el análisis de la segunda disolución de la capilla de música ocurrida en el año de 1834, expone la postura del obispo Zubiría y Escalante en relación a la continuidad del lucimiento del culto divino que se vio mermado debido a la problemática sucedida en años anteriores, que, a su vez, permitió la configuración de un nuevo esquema en la formación musical donde la participación de personalidades que formaron parte de la capilla de música, contribuyeron a la conformación del proyecto de educación propuesto por el estado, dando como resultado, los antecedentes de la educación musical civil en la ciudad de Durango.

3.1. Educación, cultura y sociedad en Durango en el México independiente.

La transformación de las estructuras políticas, sociales y culturales a las que estuvo inmerso el país en el primer trienio del siglo XIX, propició una nueva función social de la música manifestándose como una expresión artística propuesta por el individuo representado en el músico de la capilla. Este cambio se venía manifestando en la capital del país desde la primera mitad del siglo XIX con la conformación de sociedades filarmónicas integradas por músicos e intelectuales cuyo propósito era manifestar la labor artística individual, el fomento a la educación musical, la conformación de orquestas y la publicación de obras.²⁴⁴ En la ciudad de Durango, el tema de la educación tuvo repercusión en las prácticas musicales, gracias a la reconfiguración social y política que se generó por el proceso de independencia.

En primer término, las escuelas de primeras letras establecidas desde 1813 y posteriormente, con la instauración de la Compañía Lancasteriana en 1826, participaron en contrarrestar el rezago y la problemática en materia educativa de la entidad.²⁴⁵ En cuanto a formación musical, presbíteros y músicos no ordenados que integraban la capilla de música

²⁴⁴ Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coordinadores), *Identidad y Cultura musical en el siglo XIX*, en *La música mexicana en los siglos XIX y XX, Tomo IV*. (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013).

²⁴⁵ Luis Carlos Quiñones Hernández, *Las Escuelas de primeras letras de Durango siglo XIX*, (Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, Instituto de Investigaciones Históricas, 2017), 63-67.

de la catedral, mantuvieron viva la tradición en la formación de infantes de coro e instrumentistas y a su vez, implantaron la semilla para la germinación de futuras generaciones de músicos que dialogaron con los cambios sociales de la ciudad de Durango.

Por otro lado, la integración de una comunidad que se encontraba inmersa en la vorágine política posterior a la Revolución de Independencia, tuvo un respiro con la migración de personas de otras latitudes. A partir de la década de los años treinta del siglo XIX, la ciudad de Durango tuvo la apertura hacia el puerto de Mazatlán, lo que permitió la introducción de la nueva sociedad mercantil que sustituyó a la española conformada por grupos europeos, estos integrados principalmente por ingleses, italianos y alemanes²⁴⁶ lo que, a su vez, estableció una vida social y cultural, aportando cambios a la herencia del siglo XVIII en una transición al XIX. Esas condiciones económicas no trastocaron las costumbres y gustos de todos los grupos sociales de Durango, especialmente los populares. Como se mencionó en el capítulo anterior, los instrumentos musicales usados por las clases populares eran la vihuela y la guitarra, dispositivos sonoros herencia del siglo XVII²⁴⁷ y como el caso de la guitarra, ha formado parte de la expresión musical en la música popular hasta el presente.

El combate al rezago en la educación, la continuidad en la formación de infantes de coro, la convulsión política posterior a la revolución de independencia, el flujo de inmigrantes a la ciudad de Durango y la expresión de música popular, invita a reflexionar respecto a la manera en que los músicos en la ciudad de Durango, buscaron alternativas que les permitieran expresarse de manera creativa y artística, estableciendo un diálogo recíproco entre emisor y receptor en una conformación de espacios alternos a los propuestos por la Iglesia. Así, se creó una nueva realidad de comunicación comercial y cultural entre la ciudad de Durango y otros centros urbanos nacionales e internacionales, correspondiendo una recepción del público lector que venía nutrida con expresiones de inquietud y desorientación.²⁴⁸

Los condicionamientos sociales y las circunstancias históricas influyeron en la conformación del nuevo pensamiento musical de manera recíproca en la sociedad

²⁴⁶ En relación con la conformación del comercio y el espacio urbano de Durango, ver Vallebuena Garcinava, Miguel Felipe de Jesús, *Civitas y Urbs*, la conformación del espacio urbano de Durango (Durango: IIH, Universidad Juárez del Estado de Durango, 2005),78.

²⁴⁷ Gatta, *Entre tradición y modernidad...*, 175.

²⁴⁸ Gatta, *Entre tradición y...*, 175.

duranguense. Esta transición no puede ser entendida si se deja de lado el diálogo entre individuo y su entorno; entre particularidad y generalidad. La articulación de las obras, representaciones y prácticas con las divisiones del mundo social que, a la vez, son incorporadas y producidas por los pensamientos y conductas, invitan a reflexionar sobre la transformación en la práctica musical duranguense de principios del siglo XIX.²⁴⁹ La música como fenómeno social, propició la diversificación de las ideas que encontraron una correspondencia entre las necesidades sociales y el individuo, determinando los espacios propicios para ello.²⁵⁰

El teatro Coliseo, la plaza de toros y las representaciones públicas fueron partícipes de esta reciprocidad, donde la participación de los emisores encargados del nuevo lenguaje musical provenía de una vieja tradición que aun mantenía las reminiscencias heredadas de la capilla de música de la catedral. De esta manera, podemos realizar una reflexión de la música encontrando modelos para su manifestación acordes a los cambios políticos, sociales y culturales que se insertaron en las mentalidades de los habitantes de la ciudad de en el tercer decenio del siglo XIX. Así pues, comprendemos su función y condicionamiento superando la limitante de espacios y medios para su expresión, integrando valores y símbolos para la conformación de una cultura integrada en la vida cotidiana de las élites y la clase popular.²⁵¹

Los cambios que se generaron al interior de la organización musical de la catedral respondieron al desafío de las prácticas culturales y los cambios políticos que se iban insertando en la mentalidad de la sociedad duranguense. La configuración cultural no fue un hecho espontáneo o el resultado aleatorio de las ideas y las acciones. La cultura, entendida como “un conjunto de estructuras mentales compartidas por un grupo social”,²⁵² invita a reflexionar en la manera que los actores de las sonoridades establecieron un proceso de transición para consolidar la expresión musical individual y colectiva en el medio secular. Sin embargo, hay que considerar los factores de autoridad y gusto, que, de manera análoga, se insertan en el fenómeno de la transformación en el gusto musical de la sociedad

²⁴⁹ Roger Chartier, *El Mundo como representación. Estudios sobre la historia social*. (España: Gedisa Editorial, 1992), X.

²⁵⁰ Ivo Supicic, *Sociología musical e historia social de la música*, en Papers, Revista de sociología. 29 (1988) publicado originalmente en *International review of the aesthetics and sociology of music*, 16 (1985), 2, pp 80-108, con el título: “Perspectives pluridisciplinaires:difficultés d’approche”. Traducción: Neus Arqués.

²⁵¹ Peter Burke, *Cultura popular en la Europa moderna*. (España: Alianza Editorial, 2014), 33-26.

²⁵² Bernardo Illiari, La música que, sin embargo, fue: La capilla musical del obispado del Tucumán (siglo XVII), Revista Argentina de musicología, No 1. (1996): 18.

duranguense decimonónica. En primer lugar, los cambios que ocurrieron en la vida musical; en segundo lugar, la autoridad cultural que se adjudicó los repertorios canónicos y, en tercer lugar, los movimientos políticos y sociales que determinaron esos cambios.²⁵³

3.2. Crisis del ritual sonoro en la catedral (1831-1833)

Los años treinta del siglo XIX se caracterizaron por la constante lucha de facciones que desestabilizaron el orden de las estructuras políticas, sociales y culturales. Estas propiciaron la búsqueda de nuevas alternativas para la construcción social de una ciudadanía en el contexto de Durango. En el aspecto político las confrontaciones entre liberales y conservadores (los “cuchas” y “chirrinés”) derivaron cierta estabilidad a favor del bando liberal con el gobierno de Francisco Elorriaga, quien en 1832 recuperó el poder tras haber permanecido en el exilio en Zacatecas. En el año de 1833, Valentín Gómez Farías promulgó una serie de reformas con la finalidad de desarticular del poder a la institución eclesiástica y, además, que permitieran al Estado la captación económica para el progreso.²⁵⁴

En contra parte, el clero duranguense con la representación del obispo José Antonio Zubiría y Escalante (1831-1863) (ver imagen 3.1), no era ajeno a los sucesos críticos y buscó mantener su papel hegemónico estableciendo su discurso en una línea conservadora. Trabajó en la estabilidad interna del gobierno eclesiástico convocando las canonjías faltantes ya que, en mayo de 1832 el cabildo catedral de Durango sólo contaba con dos prebendas para lo cual, se llevaron elecciones que permitieran la conformación de un cuerpo que ordenara el estado en que se encontraba el desempeño el gobierno eclesiástico y el culto divino. Los nombramientos se fueron otorgando paulatinamente y el cabildo catedral quedó conformado en el mes de junio de 1832 por tres canonjías, dos racioneros y dos medias raciones.²⁵⁵ Esta

²⁵³ William Weber, *La gran transformación musical en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. (México: Fondo de Cultura Económica, 2011), 14.

²⁵⁴ En relación con la situación política en Durango en los años 30 del siglo XIX véase José de la Cruz Pacheco Rojas. *Durango, historia breve*, (México: El Colegio de México/Fideicomiso Historia de las Américas/ Fondo de Cultura Económica, 2010), 103-106. Cesar Navarro Gallegos. En *Historia General de Durango*, tomo III, *La transición política del régimen provincial al federalismo en Durango 1820-1835*. (Durango: IIH, Universidad Juárez del Estado de Durango, 2013), 32-42.

²⁵⁵ AHAD, Actas capitulares, legajo 28, fojas 3, 4v y 5, 1832.

voráGINE de acontecimientos, se reflejaron en la vida cotidiana de la ciudad de Durango alterando el orden público y amenazando el desempeño de las prácticas culturales.

Imagen 3.1. José Antonio Zubiría y Escalante, XXIII Obispo de Durango (1831-1863).



Referencia: Galería Episcopal de Catedral. Museo de Arte Sacro, fotografía: Miguel Castañeda Porras.

Los acontecimientos anteriormente señalados tuvieron un reflejo en la manera que se desarrolló el culto divino decimonónico en la catedral de Durango. La autoridad eclesiástica mantenía una posición hegemónica que no pensaba ceder y en primera instancia velaba por su estabilidad interna ante las inclemencias que acechaban en el exterior. Una vez reestructurado el cabildo catedral, el obispo Zubiría y Escalante se dispuso a atender las irregularidades —estabilidad del gobierno interno, la inestabilidad política y la algidez social— que estaban alterando el desempeño del personal involucrado en la música para el culto divino. Las inasistencias a las celebraciones por parte de los capellanes de coro y ministros de la capilla, ponían en riesgo el decoro del culto sonoro de la catedral por lo que se mantuvo una constante atención a esta falta.

Como antecedente, en el capítulo anterior se menciona la observación por parte del cabildo catedral de las constantes fallas de los ministros y capellanes de coro llegando al acuerdo de que el dean, don José Joaquín Valdés, realizara las correcciones correspondientes.²⁵⁶ En julio de 1831 el chantre don José Cayetano Salcido externó la necesidad de tomar medidas ante las faltas cometidas por los ministros de capilla a las celebraciones en la catedral y por su inasistencia a los jueves de escoleta. Hay que señalar que dentro de las funciones que desempeñaban los ministros de la capilla de música, era la asistencia a la Escoleta los días jueves con la finalidad de preparar a los niños que posteriormente se integrarían a las funciones de la catedral. Se propuso poner atención a la aplicación de los puntos, los cuales correspondían a la marcación de una falta en los cuadrantes (las listas de asistencia) (ver imagen 3.2). El proceso era seguido por el apuntador quien, con autorización del presidente de capilla, anotaba los puntos de los padres capellanes o ministros. Algunas de las observaciones que se pueden encontrar en los cuadrantes eran los permisos por enfermedad (*patitur*), término de labores en la capilla y descuentos económicos.

²⁵⁶ AHAD. Actas capitulares, foja 3v, 1807. Podemos observar que la insistencia en las faltas y la conducta de los padres capellanes y los ministros de la capilla de música era recurrente dando como resultado una primera reforma al reglamento de capilla en el año de 1821.

Imagen 3.2. Fragmento de cuadrante de ministros de la capilla de música correspondiente al mes de diciembre de 1832.

Toca. Flauta			
Violon P. 17.			
Org. Babiliz P. 6.			
Org. Trompa P. 6.			
Fuell. Clarina P. 1.			
Cantab. Clarina P. 1.			
Cantab. Trompa P. 1.			
Trompa Trompa P. 1.			
Nada			
D. Flauta P. 1.			
Clarina P. 1.			
Violon P. 1.			
Lio P. 1.			
Viola B. Flauta P. 1.			
Organa P. 18.			
Cabellos P. 11.			
Trompa 5. P. 9.			
D. Trompa P. 1.			
Bajado P. 1.			

Referencia: AHAD. Cuadrantes, caja 3, legajo 11, expediente 3, No. De microfilm 0451.1832. Fotografía: Francisco Pablo Castañeda Porras.

En el año de 1832 se realizó un reacomodo en la conformación de la capilla de música lo que, a su vez, vino a considerar por parte del cabildo catedral las condiciones con que se estaban llevando a cabo las celebraciones del culto divino. Cabe señalar que la capilla de música en el mes de agosto de 1831, estaba dotada de los siguientes instrumentos: dos organistas, cuatro músicos de voz, dos violines, una viola, dos clarinetes y dos trompas (ver tabla 3.1).²⁵⁷ Esta plantilla, contrasta con la que se conformó al momento de su restablecimiento en el año de 1802, ya que estaba integrada con un cuerpo más definido en

²⁵⁷ AHAD, cuadrantes, caja 3, legajo 11, expediente 2, Número de microfilm 0410, 1831.

las cuerdas, lo que permitía una mayor sonoridad en la ejecución; a su vez, se contaba con músicos de flauta y trompa lo que nos permite imaginar un cuerpo sonoro de más presencia en las funciones de la catedral.²⁵⁸

Tabla 3.1. Capilla de Música correspondiente al mes de agosto de 1831.

Nombre	Puesto
Mariano Batiz	Organista Mayor
Hilario Gómez	Organista segundo/ Maestro de Capilla
Juan Navidad	Tenor
Prado	Tiple
García	Contralto
Fajardo	Bajo
Rafael Ceniceros	Violín primero
Ignacio Machado “pio”	Violín segundo
Doroteo Esparza	Primer clarinete
Juan Cabello	Segundo Clarinete
Domingo Fajardo	Primera trompa
Mora	Segunda trompa

Referencia AHAD, AHAD, cuadrantes, caja 3, legajo 11, expediente 2, Número de microfilm 0410, 1831.

Por ello, se buscó el ordenamiento de las plazas ocupadas debido a las inconsistencias en el desempeño de los músicos y así mantener el lucimiento del decoro en el culto divino. Al mismo tiempo, se recibieron las peticiones habituales de aumento de sueldo y solicitud de plazas. Hay que mencionar que la conformación de la orquesta no estuvo determinada por la función exclusiva de un músico por instrumento. Por una larga tradición que se remontaba desde el antiguo régimen, la formación musical no estaba dirigida al aprendizaje de un solo instrumento, —lo que representaba una mayor posibilidad de inserción a la capilla de música— razón por la cual, se observa la ocupación de una o dos plazas por un solo músico. Esto permitía una mejor percepción económica por parte del solicitante y también indica la versatilidad en el desempeño de uno o más instrumentos por músico.

El caso del primer organista Mariano Bátiz, es uno de los más representativos en el tercer decenio del siglo XIX dado que con él, se percibe la iniciativa de la ocupación de dos plazas dentro de la orquesta para poder obtener una mejor percepción económica y el

²⁵⁸ AHAD, legajo 10, 1802, Expediente sobre el restablecimiento de la capilla de música de la catedral de Durango.

desenvolvimiento al interior de la capilla. En el mes de mayo de 1832, el maestro Rafael Ceniceros pidió licencia absoluta por el temor de no continuar con el puesto debido a una enfermedad que aquejaba su salud,²⁵⁹ por lo que el cabildo catedral resolvió dejar vacante la plaza que a su vez, la solicitó el primer organista Mariano Bátiz sin dejar su puesto; la resolución fue favorable “con la precisa condición que no desampare el órgano”.²⁶⁰ El mismo Bátiz, solicitó para su hijo Xavier la plaza de viola la cual se encontraba vacante, respondiendo el cabildo de manera positiva otorgársela con un salario de 100 pesos anuales.

Hay vestigio de que la permanencia en la capilla aseguraba un ingreso que entre dos o más miembros de una familia, permitían un sustento estable y al cabildo le permitía la retención de un músico sin el riesgo de buscar mejor percepción fuera de la capilla de música. En el mes de enero de 1833, Domingo Fajardo, quien ocupaba la plaza de primer trompa, solicitó la plaza de violonchelo y como maestro en la escoleta, esto debido a que había perdido la dentadura y le era imposible tocar instrumentos de aliento. De esta manera observamos que el ser parte de la capilla de música, tuvo un significado en los músicos que la integraban de manera que, en todo momento buscaron la permanencia dentro de ella. En el caso del músico Fajardo, su petición fue denegada por estar cubiertas las plazas que solicitó y se le pidió que rectificara su petición o que presentara su renuncia.²⁶¹ Posteriormente en el mes de septiembre hizo otra petición junto con su hermano José María, alegando el mérito que había desempeñado su padre Mariano Fajardo al servicio de la capilla. En esta ocasión la resolución fue a favor otorgándoles las plazas de contrabajo que se encontraba vacante para el primero y la de librero al segundo.

La petición de aumento de sueldo, préstamos, cambio de instrumento o una vacante, estaba apoyada por el argumento de representar una tradición musical dentro de la capilla de música. Por generaciones, se contó con la participación de legados familiares quienes dieron su vida en distintas actividades que fortalecieron el culto divino de la catedral de Durango. Casos como la familia Puelles, Zúñiga y Fajardo, fueron partícipes de la consolidación musical de finales de siglo XVIII y principios del XIX, aportando su labor en la composición

²⁵⁹ Se leyó un escrito de don Rafael Cisneros en que pide licencia absoluta por estar enfermo y temer agravarse en lo sucesivo y después de una larga discusión se resolvió dar por vacante su plaza de violín en atención a hallarse destinado en una hacienda fuera de esta ciudad. AHAD, actas capitulares, legajo 28, foja 5, 1832.

²⁶⁰ AHAD, actas capitulares, legajo 28, foja 5v, 6, 1832.

²⁶¹ AHAD, actas capitulares, Legajos 26, 27, Fojas 43v, 44, 44v, 1833.

musical, copia y resguardo de papeles de música, así como ejecutantes en las funciones de la catedral. En el periodo estudiado, la autoridad eclesiástica, con la finalidad de mantener una plantilla de músicos disponibles para las funciones del ritual sonoro, mantuvo un dialogo constante con sus subordinados en función de establecer las normas que permitían el buen desempeño, salvaguardar los derechos de los músicos y mantener la hegemonía sobre el organismo encargado de las sonoridades de la catedral.

Sin embargo, las faltas anteriormente señaladas por el chantre Cayetano Salcido resurgieron nuevamente en 1831, específicamente, los jueves de escoleta en los que se observó la poca asistencia a esta obligación, por lo que se tomaron medidas en relación a sanciones económicas, y por lo tanto, se consideró la posibilidad de hacer “reposición con otros asistentes”.²⁶² Un año después, en el mes de mayo de 1832, los capitulares pusieron de manifiesto de nuevo la queja por las inasistencias a la escoleta y a las funciones de primera clase por parte de los ministros de coro, así como de los ministros de la capilla.²⁶³ La preocupación recaía en la no correspondencia por parte de los músicos, ya que estos recibían su pago mensual de manera puntual y no había reciprocidad por parte de estos. Por lo que con los antecedentes que se tenían, comenzó una serie de acciones para regular el comportamiento de los encargados del culto sonoro. Se procedió nuevamente a la revisión de los puntos aplicados a los ministros con la variante que, si un ministro faltase a la escoleta o a una función en la catedral se aplicarían puntos a partir de esa falta y así sucesivamente hasta la asistencia a la siguiente función. Es decir, en el caso de que un día tuviera dos o más funciones, se aplicaría un punto por cada una y no por jornada.

En función de resolver la problemática anteriormente mencionada, se elaboró otra reforma, misma que entró en vigor un año más tarde y, de forma inédita, se actuó una estricta vigilancia en la asistencia a las celebraciones de primera y segunda clase, así como a las festividades de aniversarios. Se resolvió poner un escrito en la puerta de la sacristía de los padres capellanes para su “puntual observancia de las obligaciones que tienen”,²⁶⁴ con la finalidad de que estuvieran enterados los ministros y capellanes antes de las celebraciones.

En el mismo tono se le pidió al maestro de capilla don Hilario Gómez que cumpliera con lo establecido en las actas correspondientes al mes de julio y noviembre de 1818, donde

²⁶² AHAD, actas capitulares, Legajos 26, 27, Fojas 9, 9V, 9 de julio de 1831.

²⁶³ AHAD, actas capitulares, Legajos 26, 27, Fojas 5dv, 6, 22 de mayo de 1832.

²⁶⁴ AHAD, actas capitulares, Legajos 26, 27, Fojas 43v, 44, 44v, 1833.

se asentaba que a parte de la plaza de maestro de capilla, debía cumplir con sus obligaciones de violín segundo y de organista, así como la afinación del órgano. El 4 de julio de 1818 se otorgó la plaza de segundo organista (la de primero se le dio a Mariano Bátiz) a don Hilario Gómez con un sueldo de 350 pesos más 75 por mantenerlo afinado, así mismo se le otorgó la plaza de segundo violín con la cantidad de 225 pesos supliendo las faltas del 1º cuando fuera necesario. El 4 de noviembre del mismo año se le dio el nombramiento de maestro de capilla en sustitución del finado Nicolás Zepeda, pero el sueldo se le otorgó a don Mariano Ortiz quien cubrió la plaza de primer violín (o de segundo según fuera el caso).²⁶⁵ Ante el desconocimiento de lo estipulado por el cabildo, Gómez respondió pidiendo se le respetara la plaza de maestro de capilla justificando su estado de salud que le impedía realizar sus labores de manera adecuada.²⁶⁶

El caso del maestro de capilla don Hilario Gómez se inserta en ese escenario de crisis administrativa presentando a su vez dos contextos donde se puede observar, por un lado, la postura del músico quien transmite el apego a la capilla de música y por otro, el sentido de defensa del prestigio de su posición como encargado de las celebraciones musicales.

Por recomendación de algunos miembros del cabildo catedral, el maestro evión varios escritos (ver anexo III) a lugares en busca de violinistas y un sochantre para el reforzamiento de la orquesta a lo que no obtuvo respuesta. Posteriormente el arcediano José Ignacio Iturribarria le ofreció su confianza en la diligencia de encontrar las personas adecuadas para su inserción en la capilla de música de la catedral de Durango, por lo que don Hilario mandó traer al maestro Santiago Herrera quien radicaba en la ciudad de Guadalajara. De acuerdo con don Hilario Gómez, éste era “profesor de música, toca tres o cuatro instrumentos de cuerda y seis u ocho de viento... [por lo que] me pareció muy útil para esta santa iglesia Catedral”.²⁶⁷

Sin embargo, el resultado no fue el esperado ya que el maestro Herrera decidió no trasladarse a la ciudad de Durango. En subvención por los gastos del trámite que corrieron por cuenta de Hilario Gómez, el maestro de capilla realizó un escrito dirigido al cabildo con la petición de compra de música de iglesia como responsorios de concepción, *disidominos*

²⁶⁵ AHAD, Legajo 20, caja 4, expediente 1, Fojas 141V, 142, 147, 147V, 1818.

²⁶⁶ AHAD, varios, empleos, aumentos, legajo 184, caja 45, 1833.

²⁶⁷ AHAD, legajo 28, caja 8, F34, 34v, 1833.

(sic),²⁶⁸ magnífica, misa y versos para tercia a lo que no recibió respuesta.²⁶⁹ En el mes de abril en vista de la falta de profesores de violín, solicitó la plaza que ocupaba don Mariano Ortiz la cual se dotaba con 300 pesos al año y se le negó la petición debido a su que se le había nombrado en el año de 1818 como violín y cantor.

En cierto modo todas estas solicitudes parecieran un medio para una mejor percepción económica por parte del maestro de capilla, pero se hace notar que Hilario Gómez, buscaba un mejor decoro en la orquesta contribuyendo con un esfuerzo de su parte tanto humana como económica. Por otro lado, en las peticiones en las que se incluye la observación de los puntos aplicados a su persona, y que sólo se le declare maestro de capilla, se percibe un desencanto que en otros escritos posteriores lo manifestará de manera más puntual. Su posición no es de exigencia a sobremanera, de hecho, mantiene las debidas formas para sus peticiones y pone de manifiesto su compromiso y capacidad para con la capilla de música, como lo manifestó en un escrito presentado al cabildo catedral en el que mencionó que

Todo lo que llevo expuesto a Su Señoría Ilustrísima no es con el objeto de hacer mérito a que ningún modo de mí remunerere, no se me agravie con lo que he pedido. Sino que Su Señoría Ilustrísima vea mi buena intención y deseos de que repusiere la orquesta para que las funciones se desempeñen con más decoro, pues así me lo exige mi obligación y mi ciega obediencia que en cuanto el venerable cabildo ha mandado lo cumplido.²⁷⁰

El malestar por el desaire que manifestó el cabildo orilló Hilario Gómez a tomar medidas más drásticas en atención a sus súplicas, solicitando que sólo se le respetara la plaza de maestro de capilla restando las otras dos impuestas, y reclamó el modo en que se estaban aplicando los puntos por las inasistencias como lo expuso en otro escrito diciendo que

El que llegue a faltar un día [y] se le siga echando puntos hasta que no haiga [sic] otra asistencia; pero a los que hacen muchas faltas merecidas tienen tal pena, pero yo S. S. Y. que me glorio [sic] en asistir a mi obligación y tengo mucho honor en ello, me es muy sensible que por una contingencia faltase un día y estar perdiendo puntos todos los días hasta que no haya otra función se me hace muy duro, pero a la prudencia de S. S. Y. lo dejo por tanto.²⁷¹

²⁶⁸ Por la ilegibilidad en el texto, se puede referir al *Dies dominicus* que es el día del señor, o al *Nisi dominus*, salmo 127 (126) del profeta salomón, al que el compositor Antonio Vilvaldi compuso una cantata en nueve movimientos dentro del catálogo RV, 608.

²⁶⁹ AHAD, Varios, empleos, aumentos, legajo 184, caja 45, 1833, varios escritos de los ministros de capilla y cantores, pasados a informe del señor chantre y es adjunta de exposición.

²⁷⁰ AHAD, varios, empleos, aumentos, legajo 184, caja 45, 1833.

²⁷¹ AHAD, varios, empleos, aumentos, legajo 184, caja 45, 1833.

Ante la firme postura de la autoridad, el maestro de capilla decidió renunciar a su cargo de maestro ya que observa que: “es más fácil que se quite la orquesta que se derroque el acuerdo del venerable cabildo” y a su vez solicita que se le quiten los puntos como se acostumbraba en la Ciudad de México. Como respuesta, el cabildo catedral accedió a las peticiones de Hilario Gómez el cual, continuó como maestro de capilla de la catedral de Durango.

La posición de don Hilario Gómez ilustra la participación del individuo como agente en la búsqueda por mejores condiciones laborales, en un contexto de irregularidad que atravesó la autoridad religiosa ante la vorágine política y social externa a su gobierno. Las peticiones de los músicos de la capilla denotan, por un lado, el interés por mantener un organismo musical adscrito a la Iglesia que permitía un ingreso económico fijo para sus integrantes y el mantenimiento de la tradición musical de orden religioso. Por otro lado, se percibe un diálogo entre autoridad y subordinado donde el último, mostró una postura de desatención motivada por los cambios socioculturales alimentados por elementos seculares.

La problemática derivó la toma de medidas por parte del cabildo catedral, para contrarrestar las desatenciones y faltas cometidas por los ministros de capilla y capellanes de coro, con la finalidad de mantener el lucimiento del ritual sonoro. Por ello, la autoridad religiosa procedió a conformar una comisión que atendiera dicha problemática que aquejó el culto divino.

3.3. Comisión de vigilancia y segunda reforma a la capilla de música, 1833

Ante la situación alarmante en relación a la inasistencia de los padres capellanes y ministros de la capilla, en el mes de enero de 1833 el cabildo catedral nombró una comisión para elaborar un reporte que incluyera el estatus de: “Las plazas que en un principio se crearon, los sujetos que hoy las sirviesen, dotaciones, reformas posteriores, deberes de sus individuos, faltas notables y comunes; y demás noticias conducentes”.²⁷² Dicha comisión estuvo presidida por el chantre don José Cayetano Salcido, “jefe nato de dicha capilla”, quien solicitó la información respectiva al maestro de capilla don Hilario Gómez.

²⁷² AHAD, actas de cabildo, legajo 28 fojas 38v, 39, 1833.

Nombre el venerable cabildo una comisión para que de acuerdo con la del prelado se encargue de la reforma con las notas presentadas, añadiendo que para que el venerable cabildo delibere solo sobre este particular, se diesen por citados para mañana en que reunido en esta sala o en la de acuerdos, nombre su comisión.²⁷³

Dada su experiencia por el cargo que sustentaba, el chantre era la persona ideal para establecer los puntos que afectaban al desempeño de los padres capellanes y ministros de capilla. Salcido dio cuenta de la cantidad de miembros que estaban cubriendo las plazas en ese momento y las vacantes que se necesitaban. Se habían establecido veinticinco plazas de las cuales diez eran para canto y las quince restantes de ministros de capilla. Respecto a las plazas de la capilla, existía el caso, como se mencionó líneas atrás, de que un músico ocupaba dos a la vez. Las plazas que se encontraron faltantes eran cinco de canto y cinco de música. La plantilla estaba conformada a su vez por los afinadores y uno de los organistas; no estaban incluidas las de los dos salmistas y ni la del otro organista²⁷⁴ generando un gasto total de 3615 pesos.²⁷⁵ Los números permitían dar una idea del gasto que correspondía al ritual sonoro, para así determinar la contratación de nuevos elementos, gasto en música, o actuar a favor de mantener las condiciones óptimas para la realización de las funciones.

En el trayecto se acrecentó el número de solicitudes y renunciaciones por lo que se pidió al chantre que recibiera los oficios, determinara lo conveniente y diera aviso al cabildo para tomar las medidas necesarias. Dentro de las solicitudes se encuentra la de Zenón del Prado quien fungía como empleado de la sacristía y antecediendo su respeto, anhelo y honradez al servicio de la catedral, solicitó la plaza de flauta o trompa. Observamos en esta petición que la premisa radica en la necesidad económica del aspirante, que como en otros casos, depende de ese ingreso para el sostenimiento familiar. La plaza se le otorgó en el mes de junio por recomendación del chantre.²⁷⁶ José María Sánchez en el mes de enero solicitó la plaza de contralto, violín, bajo o violonchelo.

En los dos casos anteriores cabe destacar nuevamente la iniciativa de ocupar el puesto en uno o más instrumentos, lo que permite inferir la formación musical de los aspirantes y la

²⁷³ AHAD, actas capitulares. Legajos 26, 27, Fojas 43, 43v, 44, 44v, 1833.

²⁷⁴ Dentro de la relación del egreso se tomó en cuenta los seiscientos pesos que obtenía el primer organista don Mariano Bátiz que no correspondían al gasto de fábrica y esto de alguna manera no era una carga en el gasto total de la fábrica.

²⁷⁵ AHAD, varios, empleo y aumento Legajo 184, caja 45, 1833.

²⁷⁶ AHAD, varios, empleo y aumento Legajo 184, caja 45, 1833.

posibilidad gracias a esta destreza, de tener más oportunidad de ocupar un lugar en la capilla de música. Sin embargo, no teniendo satisfacción de los hechos, el cabildo nombró a una segunda comisión para que en correspondencia con el chantre se tuviese una observación más a fondo y así poder determinar las resoluciones pertinentes. En esta ocasión se nombró como responsable de dicha comisión al racionero don Bernardino Bracho.²⁷⁷

La crisis al interior de la organización de los músicos tuvo eco en la inasistencia de los padres capellanes. En otro ámbito, las autoridades eclesiásticas explicaron que las constantes faltas eran ocasionadas por oficiar misa fuera de la capital y en ocasiones, los prebendados dejaban a un sustituto que no cumplía con los lineamientos durante su asistencia en el recinto coral,²⁷⁸ lo cual significó una notable desatención al decoro del culto divino ya que “entraban al coro sin la decencia que aquel vestido presta, y [que] el lugar sagrado exige” buscando la atención en otros recintos externos a la catedral. Por lo cual, el cabildo solicitó tener las reformas necesarias para “apercibirlos y reclamarles el traje debido”.²⁷⁹ Esto nos indica la postura de los integrantes de la capilla —y de algunos de los prebendados— por el desinterés a la asistencia de las funciones de la catedral y un cambio en la mentalidad de los individuos adscritos a la autoridad religiosa.

El año 1833 representó dificultades y retos respecto a la relación entre cabildo catedral y los músicos de la capilla. Poco a poco, a través de la porosidad que se fue creando en las mentalidades de los sujetos que laboraron en la catedral, en relación con los sucesos políticos a partir de la época independiente, se fueron filtrando los cambios en la actividad musical, a pesar de que distintas celebraciones fueron compartidas por el gobierno eclesiástico y civil durante el Antiguo Régimen. Dentro de las ceremonias que se realizaban durante el periodo virreinal en la ciudad de Durango destacan *La Entrada Pública*, *El paseo del pendón*, *La Jura del Rey*, la celebración del *Santísimo Sacramento* y alguna celebración de la familia real como nacimientos, matrimonios y exequias. El júbilo de estas celebraciones estaba compartido por el gobierno eclesiástico y civil teniendo como escenario la calle y la catedral que a su vez se complementaba con los habitantes de la ciudad y las sonoridades provenientes

²⁷⁷ AHAD, varios, empleo y aumento Legajo 184, caja 45, 1833.

²⁷⁸ AHAD, legajo 28, caja 8, F34, 34v, 1833.

²⁷⁹ AHAD, legajo 28, caja 8, F34, 34v, 1833.

de arcabuces, fuegos artificiales y música.²⁸⁰ El México independiente modificó esta relación en cuanto a la participación de la música. La adopción de los cambios sociales implicaba una manera distinta de expresión cultural que, en cuanto a la música, buscó manifestarse en espacios distintos a los que la tradición había impuesto casi por doscientos años.

Como se ha venido diciendo, músicos y cabildo se encontraron en un ambiente de tensión provocado por una serie de confrontaciones en las que, cada parte buscaba una solución a sus propios intereses. Por un lado, la autoridad eclesiástica luchaba por mantener el lucimiento dentro del culto divino que permitiera manifestar el decoro y prestigio de la Iglesia, misma que buscaba su permanencia como poder hegemónico, y por otro, el surgimiento de la manifestación del individuo inmerso en una nueva configuración social y cultural, adaptada a los lineamientos de la modernidad. Los frutos de este diálogo fueron una condicionante para la transformación en la expresión y el gusto musical decimonónico en la primera mitad del siglo XIX en la ciudad de Durango.

La seducción hacia la modernidad tuvo un contrapeso de parte del cabildo catedral, por lo que se realizaron ajustes para mantener el control de sus agremiados. En el capítulo anterior se mencionó la participación de los músicos pertenecientes a la capilla de música de la catedral a las celebraciones ajenas al culto divino, como las celebraciones civiles y patrióticas que se desarrollaban desde el periodo independiente, por ejemplo, la primera celebración del grito de Dolores, donde el repique a vuelo de campanas de la catedral y las demás iglesias de la ciudad, la música religiosa (*Te deum Laudamus*), los cañonazos, los fuegos artificiales y las serenatas, fueron en conjunto, las sonoridades que incitaron la configuración de un nuevo lenguaje musical en la conformación sociocultural de Durango.²⁸¹ No se tiene el dato de los músicos que acudían a estas celebraciones, pero de acuerdo con lo establecido en el artículo 11º del reglamento de la capilla de música del año de 1832, podemos confirmar la participación de la orquesta de la capilla en las sonoridades de las celebraciones civiles en la ciudad de Durango ya que debían asistir a “el *Tedeum Laudamus*, la noche del 16 de septiembre y todas las festividades nacionales y del Estado”.²⁸²

²⁸⁰ Guillermo Porras Muñoz, *Iglesia y Estado en la Nueva Vizcaya (1562-1821)*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980), 388-299.

²⁸¹ Vallebuena, *Civitas y Urbs, la conformación del...*, 90-91.

²⁸² AHAD, legajo 185, caja 45, 1833, Expediente sobre reformas a la capilla de música.

De la misma manera, el maestro de capilla don Hilario Gómez participó en las actividades de la Plaza de Toros como se puede constatar en una carta que redacta al Ayuntamiento (ver anexo IV), en la que manifestó su inconformidad por las condiciones del contrato fijado con esta dependencia por lo que pidió ser relevado del cargo que tenía asignado.²⁸³ Este fenómeno sugiere una nueva configuración de relación entre músicos, autoridades, comerciantes y público en general, que compartieron rasgos afines en una sociedad que buscaba su identidad a través de la expresión y el gusto musical.

La normativa que se implantó hacia los músicos por parte del ramo eclesiástico y el civil se dio de manera paralela como se puede observar en algunos de los artículos del reglamento del Teatro Coliseo, lo que nos sugiere de igual manera, la participación de los músicos de la capilla de música de la catedral en ambas instituciones. Para ambos recintos era importante la subordinación al director del conjunto, la puntualidad, y la asistencia a ensayos que permitieran un desempeño óptimo de las funciones.²⁸⁴

Ante esta situación, se procedió a elaborar una reforma al reglamento de la capilla de música con la finalidad de ajustar las condicionantes que mantuvieran el respeto, compromiso y decoro a las funciones sonoras de la catedral. La autoridad eclesiástica buscó la manera de remediar las faltas que cada vez fueron más evidentes y estaban poniendo en riesgo del culto sonoro de la catedral, por lo que se nombró una comisión para reformar el reglamento. La comisión aprobó las propuestas para la reforma y se agregaron al reglamento el cual, se puso en un lugar fijo y a la vista de los ministros de capilla, agregando la obligación de asistir a la escoleta una hora y media los jueves con excepción de los días festivos.²⁸⁵

A su vez el cabildo catedral era consciente de la participación de los ministros de capilla a otros recintos. A pesar de los escasos fondos en las arcas de la fábrica y el gasto que representaba la orquesta, la autoridad eclesiástica requería del compromiso de los cantores y

²⁸³ Archivo General e Histórico Municipal de Durango. Expediente S/N, jefatura política. Caja 1, diversiones públicas. Corridos de Toros, 1832.

²⁸⁴ En tres de los artículos del reglamento del Teatro Coliseo, podemos observar el paralelismo en cuanto al orden y decoro que se debía acatar para el adecuado desempeño de las funciones. El Artículo 15º menciona que “Los músicos serán responsables al director del ramo de las faltas que tengan en el desempeño de su oficio; el 16º. Que “los individuos de la orquesta estarán en el teatro un cuarto de hora antes de que comience [*sic*] la función; y si alguno faltare son causa justificada, a lo prevenido, lo avisará el director del ramo al de la Empresa para que este lo haga con el juez...; y por último el 17º. Hace mención que “los músicos y actores se mantendrán en la escena y ensayos con la moderación y comedimiento que exige un acto serio y si así no lo hicieran lo avisará el Director de la Empresa al juez de Función” Véase Javier Guerrero Romero, Teatro Coliseo- Teatro Victoria (Durango: Instituto Municipal del Arte y la Cultura, 2001), 29-30.

²⁸⁵ AHAD, actas capitulares. Legajos 26, 27, Fojas 43, 43v, 44, 44v, 1833.

ministros de capilla, sin embargo, las opciones laborales que se presentaron al exterior, propiciaron la desatención por parte de los músicos quienes se encontraban con una mejor remuneración económica y la oportunidad de desenvolverse en un ambiente secular. Por ello, el cabildo catedral decidió imponer una multa en relación con lo ganado en las funciones ajenas a la catedral, sin perjuicio del punto obtenido por la falta,²⁸⁶ con lo que los ministros de la capilla se verían afectados en su sueldo de la catedral. En relación a las faltas cometidas por los integrantes de la capilla, el chantre Cayetano Salcido mostró su inconformidad describiendo que “son faltas de respeto y obediencia el dejar el servicio de la catedral que les da sueldo, por ir a servir en otra parte en que se les paga bien por una vez”.²⁸⁷ Es evidente el celo por parte de la autoridad de que los ministros de la capilla asistieran a funciones ajenas a las que eran de su obligación, pero a su vez, denota la preocupación por no poder solventar el gasto que implicó el mantenimiento de la plantilla de músicos.

El cabildo esperaba que los músicos al ser amonestados económicamente tomaran conciencia de sus obligaciones en la catedral. De tal manera, se estipuló que en la primera falta se descontarían 12 reales por una inasistencia; tres pesos en la segunda y seis por la tercera; en caso de reincidir por una cuarta vez, se despediría al músico de manera definitiva. En suma, a esta resolución de pena económica, entró en vigor por decisión unánime del cabildo catedral una reforma que afectaría directamente a los puntos, es decir, un control más severo de las asistencias. Así, se pretendió que los ministros tomaran conciencia de que su desatención perjudicaba el desempeño de la orquesta y que, en el último de los casos, podría perder el empleo.²⁸⁸

En el mes de marzo de 1833, “el señor magistral presentó *per se* diez y ocho artículos con el objeto de reforma que leídos por *incontinenti* fueron aprobados y mandados archivar”.²⁸⁹ Los artículos que conformaban el reglamento eran 32 donde se estipulaba, como en casos anteriores, la puntualidad al recinto; la correcta vestimenta con que debían asistir los ministros y capellanes; la asistencia a las funciones, celebraciones y aniversarios como

²⁸⁶ AHAD, varios, empleo y aumento, legajo 184, caja 45, 1833.

²⁸⁷ AHAD, varios, empleo y aumento Legajo 184, caja 45, 1833.

²⁸⁸ El punto común y ordinario es claro que no es pena proporcionada a la falta ya, porque muchas veces la falta de una voz o músico impide que obre toda la orquesta ya porque como los sueldos son cortos, el punto es una cosa muy pequeña para precisar con el infractor a que cumpla. AHAD, varios, empleo y aumento Legajo 184, caja 45, 1833.

²⁸⁹ AHAD, actas capitulares, Legajos 26, 27, Foja 50v, 1833.

procesiones, la semana santa, el corpus Christi y la Calenda de Navidad. El reglamento correspondiente a los acólitos colegiales e infantes de coro estaba en posesión del rector del seminario.

Los artículos que se integraron a la reforma fueron en total cinco (del 33 al 37) (ver tabal 3.2) de los cuales, el 33° hace hincapié en el tema de sanciones económicas debido a faltas de respeto y desobediencia, esto, en vista de una agresión cometida por el canónigo Agustín Fernández San Vicente hacia los presbíteros Tomás Rivera y Narciso Gandarilla. El conato se dio una vez acabada la salve después de las completas,²⁹⁰ estando en la puerta del coro el señor San Vicente le habló al padre apuntador “en voz alta y con tono que más parecía de regaño, o como cuando se le quiere imponer a alguno contra quien se pelea...y golpeándose el pecho”,²⁹¹ le dijo que le “echara” un punto a los padres Gandarilla y Soto siendo que la única autoridad en el recinto coral que podía aplicar esta norma era el presidente.²⁹² De esa manera, este artículo evitaría que hubieran más conatos de agresión al interior del coro como sucedieron en su momento al elaborarse la reforma de 1820.

El artículo 34° se refiere a las sanciones económicas que se mencionaron anteriormente con motivo a la asistencia por parte de los ministros de la capilla a otros recintos, sin ser parte de sus obligaciones dentro de la capilla. En relación al 35°, su aplicación provocó la inconformidad de algunos de los ministros de la capilla, debido a que la aplicación de puntos se contabilizó de acuerdo a las funciones por cada día eclesiástico y no como anteriormente se hacía, donde solamente se aplicaba el punto por el día no asistido.

En ese sentido, los afectados lo tomaron de manera excesiva y manifestaron su desacuerdo con reclamos hacia la autoridad eclesiástica. Algunos músicos presentaron su renuncia, entre ellos el violista Francisco Bátiz –hijo del primer organista Mariano Bátiz–, el clarinetista Doroteo Esparza y el maestro de capilla don Hilario Gómez. Para esto, se pidió que se pasaran los oficios y peticiones correspondientes al chantre Salcido, para que determinara lo concerniente, tomando en cuenta el reglamento establecido con anterioridad.

²⁹⁰ Oficio celebrado por la noche después de las vísperas.

²⁹¹ AHAD, varios, empleo y aumento caja 45, Legajo 184, 1833.

²⁹² El presidente era el encargado de observar a los prebendados en el coro, señalar sus faltas a las *reglas* y conminarlos al buen comportamiento. En relación con los cargos y funciones musicales véase, Lourdes Turrent, Rito, música y poder en la catedral Metropolitana. México 1790-1810, (México: Fondo de Cultura Económica, 2013), 35-60.

Tabla 3.2. Artículos agregados en la reforma al reglamento de la capilla de Música 1833.

Artículo	Contenido
33°	Que las faltas de respeto u obediencia sean multadas por 1ª vez en 12 reales, por segunda al duplo, cuadruplicando la pena en la 3ª ocasión y si aun se insiste en aquellas, sean despedidos.
34°	Que cuando por asistir a alguna otra parte se falte a esta santa iglesia sufran la pena de perder en ésta lo que ganaron fuera de ella, sin omitir el punto. Si reinciden se duplicarán ambas y debiendo ser despedidos la 3ª ocasión.
35°	El sueldo mensual será dividido en tantos días cuantos tengan que asistir los ministros de la capilla de esta santa iglesia y lo que toque a cada día eclesiástico se subdividirá en las horas que deban asistir contando la misa por [ilegible] y la hora canónica que le precede por otra y lo que toque a cada una, será el punto que se imponga, debiendo deducirse de sus rentas estos puntos cada mes.
36°	Que a la lectura de esta cartilla, deberán todos asistir so pena de 1 punto faltando la primera vez, 2 por segunda y cuatro por 3ª, siendo continuadas.
37°	Deberá leerse esta cartilla el día, la hora y en el lugar que el señor chantre tenga a bien.

Referencia: AHAD, varios, legajo 185, 1833, Expediente sobre reforma de la capilla de música.

El 18 de junio se recibieron varios escritos de inconformidad y peticiones por cambio de plaza por parte de los ministros de la capilla de música dentro de los cuales, el músico Doroteo Esparza, primer clarinete de la orquesta, hizo un reclamo por la excesiva cantidad de puntos que se le aplicaron y con esto la disminución considerable de su sueldo argumentando que

“si vuestra señoría ilustrísima tuvo bien el innovar el método, ¿por qué no se nos hizo saber para ver si conveníamos o no? Pues tomando vuestra señoría ilustrísima en consideración todo lo expuesto espero modifique el método de los puntos para no ser tan gravados. Y de no

ceder a mis solicitudes, me doy por escusado del destino que hoy gozo, Por tanto, a vuestra señoría suplico acceda a mi solicitud en lo que recibiré gracia”.²⁹³

La postura de Esparza después de doce años de servicio hace notar una inconformidad a la reforma establecida por el cabildo, y dirige al Obispo directamente sus observaciones con una posición que denota seguridad al poner en juego su plaza dentro de la capilla de música, pero velando por su interés y dignidad personales. La queja fue de una rebaja de “32 pesos y reales y en los segundos 37 pesos” cuyo total fue de 72 pesos teniendo una percepción anual de 300 pesos, es decir el 24% de su sueldo anual, una considerable rebaja ya que al día limitaba al mencionado Esparza con una cantidad de 6 reales diarios para el sustento de su familia.

La relación del total de puntos señalaba una inasistencia en mayor frecuencia en los meses de enero y abril con 96 y 90 puntos correspondientemente. Le siguen los meses de febrero con 39; marzo con 36; mayo con 27, octubre con 19, junio 14, noviembre 10, agosto 8, diciembre 4, y el mes de septiembre con un punto por el maestro de capilla don Hilario Gómez. En el año de 1833 la inasistencia es procurada en gran medida por los clarinetistas Jesús García y Doroteo Esparza. No podemos saber con exactitud cuál es la razón específica de la inasistencia a las celebraciones de la catedral y la razón por la que este fenómeno es recurrente en los instrumento de aliento, sin embargo, se puede inferir que las celebraciones a las que asistían los músicos ajenas a la catedral, requerían del clarinete por la instrumentación de la música que se estaba ejecutando en esas fechas y, de acuerdo a las obras contenidas en un listado de la catedral²⁹⁴ como las marchas militares, valeses y oberturas, nos dan el indicio de un repertorio con características distintas al repertorio litúrgico propias de lo que se escuchó en la capital de Durango en el tercer decenio de 1800.

A la petición enérgica del clarinetista Doroteo Esparza, la decisión del cabildo fue inapelable: “se acordó se le instruya de la reforma aprobada en este acuerdo para el uso que le convenga previniéndole que en otra ocasión dirija sus escritos con el comedimiento y respeto que corresponde a esta venerable corporación”.²⁹⁵

²⁹³ AHAD, varios, empleo y aumento caja 45, Legajo 184, 1833.

²⁹⁴ Ver Drew Edward Davies. *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango* (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas: Apoyo al desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, A.C, 2013), 107, 214, 472, 477, y AHAD. Lista de piezas de música, sin fecha. Legajo 336. 1801-1812.

²⁹⁵ AHAD, actas capitulares, Legajos 26-27, Fojas 43, 43v, 44, 44v, Año 1833.

Por último, los artículos 36° y 37° mencionan la importancia de la asistencia a la lectura de la cartilla de música por parte de todos los integrantes de la capilla, de lo contrario, se les amonestaría con la aplicación de puntos. Eran en función de que estuvieran presentes todos los ministros para el conocimiento de la nueva regulación y de tener presentes a todos los integrantes de la nómina del ritual sonoro.

Otra situación al interior del recinto surgió con el ambiente de tensión que se comenzó a generar a partir de la amenaza del *colera morbus* en el mes de julio de 1833. Este fenómeno puso de manifiesto la urgencia al cuerpo eclesiástico, para tomar las medidas necesarias en bienestar de la población de Durango por lo que se planteó la procesión de Jesús Nazareno “pues es consistente el buen éxito con que en otras circunstancias iguales se había tocado este recurso”.²⁹⁶

En este sentido, desde el restablecimiento de la capilla en 1802, se estipuló de manera obligatoria la asistencia a las procesiones en el exterior del templo, y era importante la asistencia por parte de los ministros de la capilla a esta celebración de acuerdo a la reforma de 1833 en su artículo 16° que menciona: “la traslación procesional de la santísima señora de los remedios, de Loreto y Guadalupe y sus novenas y triduos”.²⁹⁷ En el mismo tono los músicos de la capilla debían asistir a “la procesión del domingo de Minerva, todas las segundas clases, las procesiones de letanías mayores, las de nuestra señora de los Remedios y de Loreto, Corpus y su octava” cuyo acompañamiento se realizaba con oboes, contrabajo y fagot “so pena de punto”.²⁹⁸

Como se puede observar, las obligaciones dentro y fuera del recinto catedralicio exigían la puntual asistencia, aún si no se ejecutaba un instrumento por parte de los otros integrantes –como el caso de las procesiones–, y en ambos casos, era indispensable la puntualidad, la vestimenta adecuada y manifestar disciplina en todo momento. Esta situación pudo poner a los músicos en una postura de renuencia en las procesiones y ver otras opciones para su desenvolvimiento donde no hubiera tanto rigor como lo exigía el decoro eclesiástico.

La incertidumbre de la música catedralicia se acrecentó debido a la poca disposición de los músicos por atender la normativa del cabildo catedral. La estrategia de enmendar a los

²⁹⁶ AHAD, actas capitulares, Legajos 26-27, foja 65, 1833.

²⁹⁷ AHAD, Legajo 185, caja 45, expediente en cuya virtud se restituyó la capilla de música en el año de 1802, y otras varias reformas a la misma en los años de 1832 y 1833.

²⁹⁸ AHAD, legajo 28, 1806, cartilla de música para el reglamento de la capilla de la catedral.

integrantes de la capilla en las funciones religiosas con sanciones económicas equivalentes a lo ganado en funciones externas a la Iglesia, indica el interés que tuvieron los músicos por participar en actividades de tipo secular, lo que puso aún más en riesgo la estabilidad de la capilla. Ante esta situación, fue determinante que el cabildo catedral tomara una decisión para resolver el problema y se retomaran las funciones al interior y exterior del recinto con el debido decoro. Sin embargo, esta situación no fue suficiente para establecer el orden del organismo musical, lo que derivó en la toma de una decisión determinante: la disolución de la capilla de música.

3.4. Segunda disolución de la capilla de música, 1834

Posteriormente, después de la crisis generada entre el cabildo catedral y los integrantes de la capilla, así como la imposición de una reforma para regular el comportamiento y las faltas de sus integrantes, en 1834 se dieron cambios significativos que afectaron el lucimiento del culto divino. En cuanto a los cambios arquitectónicos de la catedral, se construyeron dos cipreses²⁹⁹ –uno en el Altar Mayor y otro en la capilla del Santísimo Sacramento–; se removieron los altares de madera y se sustituyeron por piedra y se amplió el presbiterio,³⁰⁰ lo que vino a transformar el espacio y su representación simbólica.

La política del gobierno central del presidente Gómez Farías estableció las primeras disposiciones anti eclesiásticas y, en el caso de Durango, el gobernador Basilio Mendarozqueta (1833-1834) fue el encargado de aplicar la ley a la que el obispo Zubiría y Escalante estuvo en total desacuerdo y que derivó en su expulsión de la ciudad capital.³⁰¹ Dicha ley contenía lo que aquejó a los intereses de la Iglesia y, en gran medida, los bienes económicos que mantenían estable su fábrica. Principalmente, la suspensión de la obligación civil obligatoria del pago del diezmo, la secularización de los bienes de las misiones y transferencia a los estados de las fincas y propiedades que habían pertenecido a los jesuitas, el ejercicio de real patronato eclesiástico a cargo de las autoridades de la

²⁹⁹ Construcción con cuatro columnas que sostiene una cúpula.

³⁰⁰ Con relación al periodo del obispo Dr. José Antonio Laureano López y Zubiría y Escalante véase José Ignacio Gallegos Caballero, *La Historia de la Iglesia en Durango* (México: Colección México Heroico, Editorial Jus, 1969) 257-263.

³⁰¹ Pacheco Rojas, *Durango...*, 104-105.

república, la desamortización de los bienes eclesiásticos, la liberación de crediticia anteriormente concentrada por el clero y la erosión en el predominio de la instrucción eclesiástica en la educación.³⁰²

Por otra parte, el Teatro Coliseo estableció un segundo reglamento que fue otorgado por el ayuntamiento en abril de 1834,³⁰³ con la finalidad del buen desarrollo de sus actividades denotando la participación activa de músicos profesionales. En primera instancia, fue fundamental mantener el “decoro y la decencia” por parte de los asistentes a las funciones que se ofrecían en el teatro, sancionando a las personas que hicieren ruido, y en caso de no obedecer, se les pediría abandonar el recinto. En este sentido, la autoridad encargada del teatro buscó establecer los lineamientos para que la oferta artística se desarrollara con las mejores condiciones posibles.

Por ello, la participación tanto de músicos como de actores, debía tener la compostura para el correcto desempeño de las funciones, y lograr la satisfacción de los asistentes al Coliseo. El artículo 5º menciona que “el director cuidará que la compañía se maneje en el foro con decencia y moderación³⁰⁴ y en correspondencia con el artículo 17º donde dice que “los músicos y actores se mantendrán en la escena y ensayos con la moderación y comedimiento que exige un acto serio, y si así no lo hicieren, lo avisará al director de la empresa”³⁰⁵ se percibe el interés por mantener un desempeño óptimo de la oferta del Teatro Coliseo.

Es interesante como ambos recintos —la catedral y el Teatro Coliseo— tuvieron el objetivo de mantener el orden en las funciones que se realizaban, por ello la implementación de un reglamento. Sin embargo, cabe señalar que el orden y el decoro impuesto en la capilla de música, se centró en el lucimiento del culto divino y el comportamiento de los asistentes al recinto catedralicio, fue circunstancial por la finalidad con que se asistía, la devoción religiosa. En cambio, en el Teatro Coliseo fue necesario implementar orden a los asistentes ya que el motivo era el ocio y el entretenimiento.

³⁰² Cesar Navarro Gallegos, Pavel Leonardo Navarro Valdéz. Los Congresos Federalistas de Durango 1824-1835 (México: Instituto Mora, Congreso del Estado de Durango, 2006), 84.

³⁰³ Javier Guerrero Romero, *Teatro Coliseo-Teatro Victoria* (Durango: Instituto Municipal del Arte y la Cultura, 2001), 29.

³⁰⁴ Guerrero, *Teatro Coliseo...*, 30.

³⁰⁵ Guerrero, *Teatro Coliseo...*, 30.

En relación con la actividad artística del Teatro Coliseo, la asociación “*Los Afectos al Teatro*” impulsaron el gusto por la música instrumental y la ópera, promoviendo la participación de los empresarios para el patrocinio de dos piezas de canto y el mantenimiento de la orquesta en óptimas condiciones observando que no faltaran músicos y en caso contrario, que se hicieran las contrataciones correspondientes.³⁰⁶ Esto denota la iniciativa por articular el poder económico en la actividad cultural de la entidad y el desarrollo óptimo de las representaciones musicales. De esta manera, las prácticas musicales se fueron adaptando a los escenarios que reflejaron la configuración social, política y cultural de los años treinta en la ciudad de Durango y que, de manera inevitable, incluyó elementos de un contexto secular promovido por el Estado. Se infiere que los músicos que participaron en la orquesta del Teatro Coliseo, fueron integrantes de la capilla de música lo que indica la participación de individuos que promovieron la configuración de un capital cultural que se fue desarrollando alternativamente a las actividades propuestas por la Iglesia.

La hostilidad presente entre cabildo catedral y los ministros de la capilla de música, generó horizontes inciertos que, como se mencionó líneas anteriores, colocó a la autoridad eclesiástica en la búsqueda de una estabilidad en el desarrollo del culto divino y los recursos de su fábrica. Sin embargo, el chantre Cayetano Salcido dio cuenta de una carta (ver anexo V) que contenía lo que el señor obispo expresó a su regreso a Durango, donde manifestó, “la falta de ingreso en su fondo de fábrica y la paralización de todos los recursos con que ha contado en otro tiempo”.³⁰⁷ En ese momento, la situación económica por la que atravesó la Iglesia obligó que se determinara el uso del recurso con el que se contaba en la fábrica para solventar los gastos, y la disolución de la capilla de música fue una vía que podría poner solución a la problemática. Por ello,

Que sin perjuicio de su derecho a las plazas en cada interesado por si más adelante hubiere proporción de reponerla por que la haya para pagar sueldos, haga cesar la capilla, declarando en suspenso todos los destinos de música y canto figurado y conservando solamente los oficiales de canto llano e instrumento de órgano con los demás oficios preciso para el desempeño de las horas canónicas.³⁰⁸

³⁰⁶ Pedro Raigosa Reyna, *Romanticismo y modernidad. La vida cotidiana en el Durango del siglo XIX. en Historia de Durango, tomo 3, siglo XIX.* (Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, Instituto de Investigaciones Históricas, 2013). 713-714.

³⁰⁷ AHAD, caja7, legajo 36, Expediente 1, documento 5, 1834.

³⁰⁸ AHAD, caja7, legajo 36, Expediente 1, documento 5, 3 de mayo de 1834.

A pesar de ello, la autoridad religiosa sostuvo la posibilidad de continuar con el ritual sonoro en caso de contar con el fondo suficiente para pagar sueldos a los músicos, lo que indica el interés por el mantenimiento del lucimiento del culto divino. Sin embargo, hay que señalar que la algidez política, las nuevas tendencias culturales provenientes de otras latitudes y la reconfiguración social, influyeron en la mentalidad del músico de la capilla a participar en manifestaciones de corte secular, lo que también fue un factor para que el organismo musical de la catedral se desestabilizara. De esta manera, los músicos de la capilla de música tuvieron la oportunidad de laborar en un ambiente distinto al religioso que les permitió un ingreso económico para solventar sus necesidades personales y laborales y a su vez, tuvieron la oportunidad de trabajar en un contexto que perfilaba nuevas posibilidades a la práctica musical. En resumen, la segunda disolución de la capilla de música se debió a dos factores, el económico y el sociocultural.

Así pues, el acompañamiento instrumental en las celebraciones del culto divino se reduciría quedando solamente la participación de los capellanes, ministros de coro y organistas como se usaba de manera habitual en las funciones de las horas canónicas, lo que redujo el lucimiento del culto divino como sucedió en la primera disolución ocurrida en 1786. Por lo tanto, se pidió realizar una revisión a los puntos causados por los músicos correspondiente a los meses de enero a abril, para la posterior liquidación de los ministros de la capilla en el mes de mayo.³⁰⁹

Se procedió a la liquidación de los ministros pertenecientes a la capilla de música de la catedral de Durango (ver tabla 3.3) entregando a cada integrante lo correspondiente a lo laborado del mes de enero al 2 de mayo de 1834. Al maestro de capilla don Hilario Gómez se le liquidó con la cantidad de 75 pesos, 1 real y 7 tomines, conservando la plaza de organista; a Domingo Fajardo con la cantidad de 10 pesos, 2 reales y 2 tomines por la plaza de contrabajo y 4 pesos con 11 tomines por la de trompa primera; Mariano Batiz con la cantidad de 10 pesos, 2 reales y 2 tomines manteniendo la plaza de primer organista; Ignacio Machado con 5 pesos, 1 real y 1 tomín; Francisco Batiz con 3 pesos, 3 reales y 4 tomines; Juan Cabello con 5 pesos, 1 real y 1 tomín y al segundo trompa Mora con la cantidad de 3 pesos, 3 reales

³⁰⁹ AHAD, fábrica, legajo 36, caja 7, expediente 3, 1834, Liquidación de cuentas que comprende cuatro meses, dos días desde el 1º de enero de 1834, hasta 2 de mayo del mismo año en que determinó el Ilustrísimo Señor Obispo cesaren en le desempeño de sus destinos los ministros de la Capilla de esta Santa Iglesia.

y 4 tomines. De esta manera, el presupuesto destinado a la capilla permitiría un respiro ante la precaria situación económica por la que atravesaba la autoridad eclesiástica.

Tabla 3.3. Liquidación de cuentas de la capilla de música, 2 de mayo de 1834.

Nombre	puesto	Sueldos	Han ganado en 122 días (pesos, reales y tomines)
Don Hilario Gómez	Maestro de Capilla	225	75,,1...7
Juan Navidad	Tenor	100	33,,3...4
Regino Prado	Tiple	100	33,,3...4
Jesús García	Contralto	150	50,,1...1
Domingo Fajardo	Contrabajo	300	100,,2...2
Mariano Batiz	Violín primero	300	100,,2...2
Ignacio Machado	Violín segundo	150	50,,1...1
Francisco Batiz	Viola	100	33,,3...4
Juan Cabello	Clarinete	150	50,,1...1
	Trompa primera	120	40,,0...11
	Trompa segunda	100	33,,3...4
Benito Calderón	Maestro de escoleta	200	66,,6...2

Referencia: AHAD, fábrica, legajo 36, caja 7, expediente 3, 1834.

3.5. Configuración social a través de la educación musical en Durango (1835-1836)

El interés por mantener la formación musical de infantes y preservar la solemnidad del culto divino, impulsó al padre Vicente Guardado –quien desempeñaba la función de maestro de ceremonias de la catedral–³¹⁰, a la fundación de una escoleta que permitiera mantener la tradición de la educación musical temprana, y con ello contar con elementos que alimentaran la sonoridad del culto divino. De esta manera, el lucimiento en las celebraciones de

³¹⁰ La función del maestro de ceremonias era la de “advertir de sus deberes tanto a los que asisten al coro, como a los que sirven en el altar, para que en uno y otro se observe el rito de las ceremonias”. III Concilio Provincial Mexicano, tit XV, §III. En Turrent, *Rito, música y poder...*, 105.

aniversarios y funciones de la catedral, retomarían el curso de forma paulatina que se había perdido por la disolución de la capilla de música.

El 4 de diciembre de 1835, el cabildo catedral recibió un escrito del prebendado Guardado con la propuesta de solemnizar “los próximos maitines y festividad de la Purísima Concepción,³¹¹ a cargo de los niños de la escoleta que él dirigía, disculpándose al mismo tiempo, por “las faltas en que puedan incurrir los niños”³¹² pues señala que esta escuela no tenía mucho tiempo en funcionamiento y los niños no estaban “acostumbrados a presentarse en público por el poco tiempo que han tenido de aprendizaje” para la presentación.³¹³ Con esta acción, el lucimiento del culto divino de la catedral de Durango se recuperaría en largo plazo y se contaría en fechas posteriores con la participación del coro, órganos y un acompañamiento instrumental que en ese momento estaba ausente por la disolución de la capilla de música. Esto demuestra a su vez, el compromiso de un personaje representante de la tradición musical religiosa de la ciudad de Durango con énfasis en la formación temprana, por mantener el lucimiento del ritual sonoro de la catedral.

Un año más tarde, en el mes de diciembre de 1836 se llevó a cabo una serie de presentaciones por parte de los alumnos del Colegio Chico,³¹⁴ donde se expuso el resultado de las materias impartidas en la institución.³¹⁵ Se examinaron los trabajos en un periodo de tres días y un último de premiación, donde la orquesta integrada por los alumnos del Colegio, interpretó oberturas de Rossini, Daniel François-Espirit Auber, François- Adrien Boïeldieu y Carl Maria Von Weber al comienzo y al final de cada presentación de cada día. Al evento asistieron autoridades del gobierno, profesores y público en general como testigos del trabajo realizado por los distinguidos académicos quienes, gracias a su labor, dieron “un nuevo aspecto a la educación primaria para levantarla de la abyección degradante en que yacía”³¹⁶. Cabe señalar que dentro de los catedráticos se encontraba el padre Vicente Guardado, quien tuvo el reconocimiento por parte del señor magistral, el doctor Eustaquio Fernández, al referir

³¹¹ La festividad de la Inmaculada Concepción se celebra el 8 de diciembre.

³¹² AHAD, actas capitulares, legajo 28, F105, 1835.

³¹³ AHAD, actas capitulares, legajo 28, F105, 1835.

³¹⁴ Cabe señalar que las dos escuelas de primeras letras públicas en la ciudad de Durango fueron el Colegio Chico que albergó en el año de 1838 a 206 niños y la Escuela de la Cofradía de Nuestra Señora del Tránsito con 25 niñas en su plantilla. Ver Quiñones Hernández, *Las Escuelas de Primeras Letras...*, 85, 86.

³¹⁵ AHAD, varios, impresos, legajo 453, gaceta del Gobierno de Durango, 449 (1836).

³¹⁶ AHAD, varios, impresos, legajo 453, gaceta del Gobierno de Durango, 449 (1836).

la participación de la orquesta del Colegio como “un conjunto de jóvenes expertos en las reglas del dulce hermoso arte que de la música forma los conciertos.”³¹⁷

Esta representación, como un fenómeno de nuevo orden social, incluyó las sonoridades que representaban un proceso cultural de globalización musical, que encontró en la sociedad duranguense el escenario óptimo para su transmisión. De esta manera, toda música, toda organización de sonidos es pues un instrumento para crear o consolidar una comunidad, una totalidad.³¹⁸ En ese sentido, la música jugó un papel importante en la reconfiguración social con la ejecución de obras musicales en un contexto distinto al propuesto por la Iglesia. Asimismo, el nuevo repertorio musical estuvo inmerso en un marco que tuvo correspondencia con el orden civil, el militar, el ocio y el entretenimiento.

En el mes de enero de 1837, Mariano Batiz –organista de la catedral–, continuó con la formación musical como elemento de configuración sociocultural de la ciudad de Durango, abriendo una escuela para niñas en su domicilio con una asistencia de dos horas diarias (de diez a doce del día).³¹⁹ Planteaba que la música era indispensable en la formación del individuo ya que

Efectivamente, en las iglesias, en los teatros, en los espectáculos de toda clase, en las diversiones públicas y privadas, la música es el alma de la sociedad y aún el recreo en el retiro del virtuoso y del enfermo.³²⁰

El ideal de Batiz se inserta en una necesidad tanto propia como de la misma sociedad que, gracias a la apertura de la educación en el ramo civil, vio la oportunidad de emprendimiento en un orden político totalmente distinto al Antiguo Régimen. Cabe señalar que su proyecto manifestó la debida reciprocidad entre el organista y las participantes a su escuela, como lo señala en la misma invitación que hizo pública donde se menciona

El que suscribe, ansía por comunicar sus conocimientos en el arte, y cree poderse prometer quedar airoso en su empresa, si las niñas por su parte contribuyen a ello con su puntual

³¹⁷ *¡Que suave ejecución dan esos niños a tantos y tan variados instrumentos!, Haydn, Pleyel, Rossini; si los vierais, celebraríais sin duda su despejo.* AHAD, varios, impresos, legajo 453, gaceta del Gobierno de Durango 1.855, 1.856.

³¹⁸ Jaques Atalli, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música.* (España: Siglo Veintiuno Editores, 1995), 16.

³¹⁹ AHAD, varios, impresos, legajo 453, gaceta del Gobierno de Durango, 453 (1836).

³²⁰ AHAD, varios, impresos, legajo 453, gaceta del Gobierno de Durango, 453 (1836).

asistencia, dedicación y constancia, sin cuyos indispensables requisitos nada puede hacerse.³²¹

La postura de Mariano Batiz, indica la preocupación y el compromiso –como en el caso del padre Guardado– de fortalecer el tejido social por medio de la educación en el sector público y religioso, adoptando las posibilidades que se generaron por los cambios políticos, sociales y culturales en la capital de Durango. De esta manera, la conformación del lenguaje musical tuvo una apertura desde la iniciativa individual sustentada por la tradición de la institución eclesiástica y por las propuestas de cambio por parte del gobierno civil.

Las posibilidades en la instrucción pública por medio de la música, promovió la formación de individuos sensibles a las manifestaciones que la modernidad presentaba día con día a los habitantes de la ciudad de Durango. La tradición heredada de la capilla de música de la catedral y la escoleta del seminario, se reflejó en el interés de músicos sensibles a los cambios y la búsqueda constante en la construcción social centrada en la educación.

Conclusiones

La disolución de la capilla de música de la catedral de Durango fue un proceso alimentado por los cambios políticos, sociales y culturales que se reflejaron en el reordenamiento de la sociedad y sus órganos de representación de gobierno, las manifestaciones de ocio y entretenimiento y la adaptación de nuevas sonoridades provenientes de otras latitudes, posterior a la consumación de la independencia de México. El reflejo de este fenómeno penetró en la estabilidad de la catedral propiciando un déficit económico y la inconsistencia del lucimiento del culto divino.

Las manifestaciones culturales como los conciertos propuestos por el orden civil y el agrupamiento de individuos con interés en el desarrollo de manifestaciones artísticas, fueron en cierta medida una réplica de lo que acontecía en la capital del país, donde la recepción de un nuevo repertorio musical, configuró el gusto y las formas de interacción entre los integrantes de una sociedad que buscó su identidad como una nación nueva e independiente.

³²¹ AHAD, varios, impresos, legajo 453, gaceta del Gobierno de Durango, 453 (1836).

A su vez, la participación del Estado y la iniciativa privada fomentaron a través de la cultura, el establecimiento de un nuevo orden de poder económico y político, participando en la configuración de la sociedad duranguense decimonónica. De esta manera, la música encontró los espacios acordes a la nueva manera de expresión artística donde emisor y receptor, entablaron un diálogo de reciprocidad adaptando los nuevos códigos de expresión musical. La música participó como fenómeno de transformación de la sociedad duranguense, trasladando el ritual sonoro a otras esferas donde se agregaron nuevos símbolos de identificación entre los individuos que compartieron el cambio hacia la modernidad. El desprendimiento de una tradición y la conformación de una nueva urdimbre cultural, no fue una ruptura sino más bien, una mutación, una adaptación de los simbolismos seculares en busca del progreso y la estabilidad social.

La participación de un repertorio distinto al ejecutado en las funciones de la catedral de Durango, pudo haberse iniciado desde el interior de la misma estructura musical eclesiástica y no en su totalidad del exterior. La introducción de nuevas tendencias, tecnologías e ideas que anunciaban un camino ideal hacia la modernidad en el imaginario de los duranguenses, se filtró de manera paulatina por las grietas de los muros de la catedral sin vaticinar el futuro del culto sonoro. La influencia musical que se introdujo de otras latitudes acrecentó en el músico duranguense la inquietud por el reconocimiento a su labor artística individual, la formación artística desde la niñez y una expresión acorde a los cambios que vivió en su momento.

Las condiciones para que esto sucediera eran las óptimas y el apoyo por parte del Estado, ayudó a concretar los proyectos de músicos como el del padre Vicente Guardado y Mariano Batiz, generadores de un proceso de educación y promoción musical en la ciudad de Durango. La definición cultural decimonónica de la ciudad de Durango a partir del fenómeno musical, cohesionó la base de la tradición de la capilla, las manifestaciones populares y las nuevas tendencias importadas de Europa Occidental desde comienzos de siglo XIX. La música siguió siendo parte de la vida cotidiana en los habitantes de la ciudad de Durango, pero las manifestaciones se proyectaron de manera distinta gracias a los nuevos códigos de transmisión y recepción. La calle, el teatro, las escuelas, las plazas y las iglesias fueron el punto de encuentro común de la manifestación cultural que integraba un nuevo significado a la expresión musical. La secularización en la música duranguense en la primera

mitad del siglo XIX no fue una ruptura a la tradición, fue un proceso de diálogo constante entre pasado y modernidad que hoy en día, mantiene un constante movimiento.

A manera de conclusión

La satisfacción derivada del trabajo de investigación que culmina con esta tesis, fue el descubrimiento del proceso en las prácticas musicales y la participación de los sujetos que influyeron al desarrollo de éstas en la ciudad de Durango en los primeros treinta años del siglo XIX. Se observó la relación que mantuvieron los músicos con las estructuras de poder –Iglesia y gobierno civil–; se descubrió la transición de la educación musical propuesta por la autoridad religiosa en dirección a la que propuso el Estado en el México independiente; se encontró en la composición musical decimonónica producida en la catedral de Durango un proceso de secularización en la práctica musical que se fue dando de forma paulatina.

En este estudio el concepto secularización se percibió como un cambio que permitió el diálogo entre las manifestaciones religiosas y las que propuso el poder civil después de la revolución de independencia. En este sentido, la apertura de la Iglesia a nuevas formas de representación musical –en el sentido de adaptación a los cambios propuestos por la modernidad–, propició el surgimiento de sujetos que configuraron su campo social, atendiendo las necesidades propias del clero para el lucimiento del culto divino y, al mismo tiempo, de sociedades modernas que se manifestaron de manera contundente en el centro y la periferia de la República naciente.

El proceso de secularización de las prácticas musicales del siglo XIX en la ciudad de Durango no se pudo explicar sin antes haber analizado sus antecedentes teniendo como punto de partida, la introducción de estilo “italianizante” en la segunda mitad del siglo XVIII en la composición de la música para las funciones de la catedral. Es necesario mencionar que el papel de la Iglesia novohispana en la trayectoria histórica musical de Durango, permitió establecer, con la capilla de música, un organismo que atendió las necesidades propias de la institución religiosa sentando las bases de la educación y la producción musical en la frontera norte del virreinato y a su vez, influyó en la configuración social proporcionando nuevos modos que formaron parte de la vida cotidiana urbana.

Sin embargo, la convulsión social y política derivadas de la revolución de independencia, propició la introducción de nuevos ideales que reconfiguraron el capital cultural y permitió nuevas manifestaciones musicales apoyadas en festividades civiles. Los músicos encontraron la oportunidad de exponer en el marco de los espacios emergentes, propuestas que en hasta cierto punto, fueron una replica de las representaciones seculares que sucedieron en la capital del país y que, en primera instancia, trastocaron la mentalidad de la sociedad duranguense de finales del siglo XVIII.

A la par, la formación musical en la edad temprana fue fundamental para el mantenimiento y desarrollo de las estructuras musicales en la entidad, siendo en un principio, tarea de la institución religiosa y más adelante, del poder civil. En consecuencia, sujetos que pertenecieron a la capilla de música contribuyeron al desarrollo de la educación musical en la ciudad de Durango, asentaron una transición de lo sacro a lo secular, contribuyendo desde el campo al que pertenecieron. Es decir, el centro de la formación musical en la ciudad de Durango, procedió de la institución religiosa y trasladó sus bases a la autoridad civil con el surgimiento de la República no como una ruptura, si no como una transferencia de construcción social.

De esta manera, podemos establecer que el proceso de secularización de las practicas musicales —educación y ejecución—, se resume en una asimilación de los cambios políticos y sociales que la Iglesia supo adaptar a sus representaciones y manifestaciones, con la finalidad de mantener su presencia en la sociedad duranguense en la primera mitad del siglo XIX, y que se transfirieron a una estructura de poder sin perder del todo su presencia en la ciudad capital. En esta lógica, se suma la segunda disolución de la capilla de música de la catedral de Durango en 1834 que no se derivó necesariamente de la ruptura política con el Antiguo Régimen, sino que obedeció a un cambio cultural por parte de los sujetos que pertenecieron al organismo musical, y a la crisis económica que adoleció la Iglesia resultante de las reformas políticas que afectaron sus ingresos y fondos para el mantener la antigua tradición del lucimiento del culto divino.

Por otro lado, me parece significativa y valiosa la composición musical producida bajo los lineamientos de la Iglesia a comienzos de siglo XIX en la ciudad de Durango. Los elementos con los que se configuró fueron en proporciones distintas —plantilla de músicos, instrumentación, aislamiento, etc.— a los que se contaban en otras capillas como la

metropolitana de la ciudad de México, la de Puebla o la de Valladolid. Sin embargo, el diálogo constante de los sujetos adscritos a la capilla duranguense con otros centros culturales como Guadalajara, Zacatecas y San Luis Potosí, mantuvo la constancia y la creatividad del músico local que, logrando un acervo musical sin precedentes en el norte de México. En este sentido, cabe señalar que aún se tiene un amplio campo de indagación en el estudio, el rescate, la preservación y divulgación de las obras musicales compuestas en el siglo XIX conservadas en el archivo diocesano, mismas que abonará a la valoración del pasado musical decimonónico y a un replanteamiento de nuestro presente a través del estudio musicológico e histórico.

Así mismo, la apertura a la oferta de educación musical pública y privada derivada de la disolución de la capilla de música en 1834, permite indagar los cimientos de las organizaciones musicales que se desarrollaron en la segunda mitad del siglo XIX en la ciudad de Durango, y a los sujetos responsables de la continuidad en la producción y la práctica sonora. De esta manera, es posible esbozar el pasado musical, el cual, estuvo inmerso en una constante transición política, social y cultural de un México que buscó de manera continua su identidad nacional.

Es aquí donde surgen algunas interrogantes que permitirían ampliar esta investigación con el propósito de dilucidar y acrecentar la historia de la música en Durango. ¿Cuáles son las instituciones que dedicaron su labor a la formación de músicos en el siglo XIX?, ¿Quiénes fueron los protagonistas que participaron en la construcción de nuestro pasado musical y bajo qué ideal estuvieron inmersos?, ¿De qué manera se integraron las nuevas tendencias musicales provenientes de Europa como Italia, Francia, Alemania e Inglaterra, en la sociedad duranguense?, ¿Qué espacios posibilitaron la constante reconfiguración cultural bajo el esquema musical? Estas y otras interrogantes abonarán a la recreación de un pasado que tuvo una producción musical significativa y la considerable participación de agentes en su desarrollo, para de esta manera, lograr que el patrimonio duranguense retome un sitio en la historia de la música universal decimonónica.

Por el momento, hay que señalar que el aporte de esta tesis contribuye al conocimiento de nuestro pasado musical y abona a la búsqueda de nuevo conocimiento en relación con la historia social, política y cultural duranguense. Sigamos indagando a nuestro pasado para encontrar las respuestas que fortalezcan nuestro presente; que la curiosidad permita nuevos

descubrimientos y logremos recrear las sonoridades de un pasado que esta esperando ser descubierto. Que el oficio de historiar siga construyendo mejores seres humanos.

Fuentes consultadas

Archivos

Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango (AHAD).

Archivo Histórico del Estado de Durango (AHED)

Archivo General e Histórico Municipal de Durango (AGHMD)

Hemeroteca de la Biblioteca Central Pública del Estado de Durango (HBCPED)

Bibliografía

Alberro Solange. *El clero novohispano y la producción de símbolos identitarios: dos ejemplos tempranos*, en Grafías del imaginario, representaciones culturales en España y América (siglos XVI-XVIII), Carlos Alberto González S./ Enriqueta Vila Villar (compiladores) (México: Fondo de Cultura Económica, 2003).

Antúñez, Francisco. *La capilla de música de la catedral de Durango, siglos XVII y XVIII* (México: Impreso por el autor, 1970).

Attali, Jaques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. (España: Siglo Veintiuno Editores, 1995).

Bordieu, Pierre. *El sentido del gusto social, elementos para una sociología de la cultura*. (México: Siglo XXI editores, 2015).

Burke, Peter. *Cultura popular en la Europa moderna*. (España: Alianza Editorial, 2014).

Brading A. David. *La Nueva España. Patria y religión* (México: Fondo de Cultura Económica, 2015).

Copland, Aaron. *Cómo escuchar la música*. (México: Fondo de Cultura Económica, 2011).

Chartier, Roger. *El Mundo como representación. Estudios sobre la historia social*. (España: Gedisa Editorial, 1992).

De Candé, Roland. *Invitación a la música*. (México: Fondo de Cultura Económica, 2001).

Dahlhaus Carl. *La música del siglo XIX*, (España: Ediciones Akal, 2014).

Davies, Drew Edward. *The Italianized frontier: Music at Durango Cathedral, Spanish culture, and the aesthetics of devotion in eighteenth-century New Spain* (tesis doctoral, The University of Chicago, 2006).

- Davies, Drew Edward. *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas: Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México A.C. 2013).
- Eco, Umberto. *Tratado de Semiótica general* (México: Editorial Debolsillo, 2018).
- Echeverría, Bolívar. *Las ilusiones de la modernidad* (Ediciones Era, Alacena Bolsillo, 2018).
- Fernández Vicedo Francisco José. *El clarinete en España: historia y repertorio hasta el siglo XX* (tesis doctoral, Universidad de Granada, 2010).
- Florescano, Enrique y Menegus Margarita. *La época de las reformas borbónicas*, en *Historia General de México, versión 2000*. (México: El Colegio de México, 2019).
- Gallegos Caballero, José Ignacio. *Historia de Durango 1563-1910*, (México: Instituto de Cultura del Estado de Durango, 2017).
- Gatta, Massimo. *Con decencia y decoro. La actividad musical de la catedral de Durango (1635-1749)*. (Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, Instituto de Investigaciones Históricas, 2015).
- Gatta Massimo. *Entre tradición y modernidad. Cultura y Ocio en Durango durante la primera mitad del siglo XIX*, (tesis doctoral, Universidad Autónoma de Sinaloa, Facultad de Historia, 2019).
- Gatta, Massimo. *El teatro coliseo y la capilla de música de la catedral: “tensión y sinergia en los espacios del ocio de Durango” (1800-1802)*, *Espectra Revista de historia*, núm.2 (vol.1, julio-diciembre, 2019).
- Gallegos Caballero, José Ignacio. *Historia de la Iglesia en Durango*. (México: Colección México Heroico, Editorial Jus, 1969).
- Gallegos, José Ignacio, *Historia de Durango 1563-1910*. (México: Instituto de Cultura del Estado de Durango, 2017).
- Guerrero Romero, Javier. *Teatro Coliseo-teatro Victoria, 200 años del primer teatro del norte de México*. (Durango: Instituto Municipal del Arte y la Cultura, 2001).
- Gruzinski Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runer” (1492-2019)*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2019).
- Guerra, François Xavier. *Modernidad e independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas* (México: Fondo de Cultura Económica, 2014).

- Illiari, Bernardo, La música que, sin embargo fue: La capilla musical del obispado del Tucumán (siglo XVII), (Revista Argentina de musicología, No 1.1996).
- Martínez Rodríguez, María Angélica. *El momento del Durango Barroco. Arquitectura y sociedad en el siglo XVIII* (México: Amaroma ediciones, 2013).
- Martínez López-Cano, María del Pilar (Coordinadora). *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*. (México. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2004).
- Martínez Romero, Adolfo. *El acervo pictórico de la catedral de Durango, Siglos XVII y XVIII*. (Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México, 2019).
- Mazín Gómez, Oscar. *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán* (México: El Colegio de Michoacán, 1996).
- Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio (coordinadores), *Identidad y Cultura musical en el siglo XIX*, en *La música mexicana en los siglos XIX y XX, Tomo IV*. (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013).
- Murguía Hernández, Ana Iris. “Juan José Zambrano: Redes y prestigio social de una familia”. En *Ciencias sociales y humanidades en Durango*, Fernando Guerrero, y Jonatan García Campos, comp. (Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, 2019).
- Navarro Gallegos, Cesar. En Historia General de Durango, tomo III, *La transición política del régimen provincial al federalismo en Durango 1820-1835*. (Durango: IIH, Universidad Juárez del Estado de Durango, 2013).
- Navarro Gallegos, Cesar. *Los congresos federalistas de Durango (1824-1835)*. (Durango: Congreso del Estado de Durango, Instituto Mora, 2006).
- Pacheco Rojas, José de la Cruz. *El proceso e independencia en Durango, periodo de insurgencia (1808-1812)*. (México: Universidad Juárez del Estado de Durango, Instituto de Investigaciones Históricas, 2021).
- Pacheco Rojas, José de la Cruz. *Durango. Historia Breve* (México: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, 2011).
- Pareyón, Gabriel. *Diccionario Enciclopédico de Música en México* (México: Universidad Panamericana, Guadalajara, 2007).
- Porras Muñoz, Guillermo. *Iglesia y Estado en Nueva Vizcaya (1562-1821)*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980).

- Quiñones Hernández, Luis Carlos. *Las escuelas de primeras letras de Durango siglo XIX*. (Durango: IIH, Universidad Juárez del Estado de Durango, 2017).
- Raigosa Reyna, Pedro. Romanticismo y modernidad. La vida cotidiana en el Durango del siglo XIX. en *Historia de Durango*, tomo 3, siglo XIX. (Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, Instituto de Investigaciones Históricas, 2013).
- Ramírez, José Fernando. *Noticias Históricas y estadísticas de Durango (1849-1850)* (México: Imprenta de Ignacio Cumplido, calle de los Rebeldes No.2, 1851).
- Romero, José Luis. *La ciudad occidental. Culturas urbanas en Europa y América* (Argentina: Siglo veintiuno editores, 2009).
- Ruiz Torres, Rafael A. *Historia de las bandas militares de música en México: 1767-1920*. (Tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana, 2002).
- Sacristán Ramírez Carolina. "Cómo es príncipe jurado (1715): elogio retórico y disimulo en un villancico de Manuel de Sumaya", *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente XI*, en prensa.
- Saldívar, Gabriel. *Historia de la música en México* (México: Secretaría de Educación Pública, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1934).
- Supicic, Ivo. *Sociología musical e historia social de la música*, en *Papers*, Revista de sociología. Publicado originalmente en *international review of the aesthetics and sociology of music*, 16 (1985).
- Rubial García Antonio. *El cristianismo en Nueva España. Catequesis, fiesta, milagros y represión* (México: Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma de México, Facultad de Filosofía y letras, 2020).
- Tamarón y Romeral, Pedro. *Demostración del vastísimo obispado de la Nueva Vizcaya-1765. Durango, Sinaloa, Arizona, Nuevo México, Chihuahua y porciones de Texas, Coahuila y Zacatecas*. (México: Antigua librería Robledo, de José Porrúa e Hijos, 1937).
- Torres Medina, Raúl Heliodoro. *Los músicos de la catedral Metropolitana de México (1750-1791), transgresión o sumisión*. (México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015).
- Torres Medina, Raúl Heliodoro, (coordinador). *Música y catedral. Nuevos enfoques, viejas temáticas*, (México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2016).

- Turrent, Lourdes. *La conquista musical de México* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996).
- Turrent, Lourdes. *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana México (1790-1810)*. (México: Fondo de Cultura Económica/ El Colegio de México, 2013).
- Vallebueno Garcinava, Miguel Felipe de Jesús. *Civitas y urbs: La conformación del espacio urbano de Durango*. (Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, Instituto de Investigaciones Históricas, 2005).
- Vallebueno Garcinava, Miguel *Economía y negocios en el Durango de los siglos XVIII y XIX en Historia General de Durango, tomo III: Siglo XIX* (Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, Instituto de Investigaciones Históricas, 2013).
- Weber, William, *La gran transformación musical en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. (México: Fondo de Cultura Económica, 2011).

Fuentes electrónicas

- Aguilar Rangel, Miguel Ángel, Bonnet Fernández-Trujillo Lourdes, Antonio Caladra, Il Più bel nome, *Cuadernos del Ateneo* No.33 2015. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5877121> Consultado el 4 de mayo de 2021
- Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente (MUSICAT)<http://musicat.unam.mx/index.php/cuadernos/>
- Davies, Drew Edward. El triunfo de la Iglesia: Villancicos dieciochoescos para San Pedro. *En II Coloquio Musicat. Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica siglos XVI-XIX*.(Guadalajara: Editorial Gráfica Nueva de Occidente, 2007). <http://musicat.unam.mx/wp-content/uploads/2020/03/Memorias-2-9.pdf> Consultado el 4 de mayo de 2021.
- Gaceta de México, miércoles 19 de marzo de 1800. [http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a2b0?intPagina=1&tipo=publicacion&anio=1800&mes=03&dia=19](http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a2b0?in tPagina=1&tipo=publicacion&anio=1800&mes=03&dia=19)
- Gatta, Massimo. *La percepción en torno a los informes parroquiales del obispado de Durango (1813-1814)*, Corpus [En línea], vol. 9, No 2, 2019, publicado el 26 de diciembre de 201, consultado el 24 de mayo de 2021. URL:

<http://journals.openedition.org/corpusarchivos/3212>; DOI:
<https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.3212>

- C. Martín Pérez-Colman, El campo sonoro y el oído de la sociología: de la *doxa* sonora al oído sociológico, o los fundamentos teórico-analíticos para el estudio de la vida sonora. *Methodos.RevistaDe Ciencias Sociales*, 3 (1).
<https://doi.org/10.17502/m.rcs.v3i1.66>
- Registros parroquiales y diocesanos, 1604-1985. Defunciones, 1813-1825, página 54.
<https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:S3HY-DT4Q-ZB6>
- Waisman, Leonardo J. Semblanzas de compositores españoles, *Vicente Martín y Soler (1754-1806)* <https://digital.march.es/fedora/objects/fjm-pub:1975/datastreams/OBJ/content>
Consultado el 4 de mayo de 2021.

Glosario

A

Actas capitulares

Documentos oficiales del gobierno eclesiástico, donde se asientan los temas relacionados con el gobierno de la diócesis., 15

Documentos oficiales del gobierno eclesiástico, donde se asientan los temas relacionados con el gobierno de la diócesis., 5, 15, 54, 56, 62, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 76, 78, 81, 83, 84, 86, 88

Actas de fábrica

Documentos donde se asienta el gasto relacionado con el culto divino (cera, música, vestimenta) y los gastos materiales como la construcción y mantenimiento de templos., 15

B

Bajón

Instrumento de aliento-madera similar al fagot., 63, 66

E

Escoleta

Escuela de enseñanza musical adscrita a la catedral, dedicada a la enseñanza de niños cantores., 24, 33, 34, 45, 46, 53, 54, 60, 71, 72, 83, 98, 100, 101, 108, 115, 117

P

Polifonía

forma de composición donde se combinan los sonidos de varias voces o instrumentos simultáneos, creando un todo armónico., 71

T

Trompas

Instrumento de aliento-metal, conocido actualmente como corno francés., 56, 61, 66, 70

V

Violón

Instrumento de cuera de mayor proporción al violín, 61, 63, 66

Anexos

Anexo 1. Acta Capitular en acuerdo al restablecimiento de la capilla de Música³²²

En la sala capitular de esta santa Iglesia catedral de Durango a cinco días del mes de febrero de mil ochocientos dos, estando en ella congregados a cabildo ordinario y por citación *ante diem* que se leyó los señores dean Dr. don José Joaquín Valdéz, chantre, Dr. don José Martín Flores, magistral Lic. Don José Manuel Esquivel, canónigos don Salvador Blanco, y don Francisco Juan de Pazos, y medio racionero Lic. Don Pedro Ignacio de Iturribaria con los votos del señor penitenciario Dr. don Vicente Simón González de Cosío y del señor racionero don Julián Valero de Vicente por ante mi el *infrascripto* secretario, hechas las preces acostumbradas y no habiendo que tratar de los puntos de estatuto, se leyeron la prevención del Ilustrísimo señor obispo para la citación de este cabildo, y los planes formados por los sochantres don Nicolás Zepeda y don José Puelles con el del organista don Juan José Mera, y el presentado por el mayordomo de fábrica acerca de los sueldos que se pueden asignar y ha gozado anteriormente los músicos y cantores de la capilla que se procura restablecer para el mayor culto de esta santa Iglesia en las festividades clásicas. De todo lo cual impuesto este venerable cuerpo expuso el señor dean: que sin embargo de parecerle extemporáneo el restablecimiento de la capilla por la cortedad de los fondos de la fábrica, y que el repuesto que tiene de veinte y cinco mil pesos debe preferir su consumo a la urgente necesidad de la uniformidad de ornamentos y construcción de ropa blanca, de que está destituida la Iglesia. E igualmente que debe tenerse en consideración en que sus expresados fondos debe siempre haber algún repuesto de consideración para gastos extraordinarios y los que puede ocasionar algún acontecimiento como hundirse alguna bóveda o prenderse fuego en alguna parte de la iglesia. Con todo, conociendo la gran falta que hace el restablecimiento de la música para la mayor solemnidad de las funciones, conviene por su parte en que adoptándose al plan formado por don Nicolás Zepeda, que es el más moderado, se concedan las asignaciones suscritas en el, rebajando cien pesos al segundo trompa don Juan José Meraz, doscientos pesos al cantor tiple y contralto por lo que los trescientos pesos de la regencia los desempeñará don Nicolás Zepeda y cincuenta pesos de las flautas. Por cuanto de los

³²² AHAD, varios, legajo 10, sin foja, 1802, expediente sobre el restablecimiento de la capilla de música de la catedral de Durango.

trescientos pesos que se les asigna solamente tendrá el primero ciento y cincuenta y el segundo ciento; en cuya forma se pondrá una lista formada por mi el secretario que se entregará al sochantre Zepeda, para que haciendo notorio a los individuos que nombra, suscriban al pie su consentimiento o desistencia, lo cual, impuestos los demás señores vocales, confesando por justas las reflexiones del señor dean convinieron en un todo con su voto. Y no habiendo otra coas que tratar so concluyó este acuerdo que firmó S.S. Ve pro ante mi el secretario que doy fe. Gamez =Cosio = Vicente = Iturribaria = Manuel José Pacheco. Concuerta con su acta original sacada fiel y legalmente del libro correspondiente a fojas ochenta, y para la debida constancia en este expediente pongo la presente copia de orden del Muy Ilustre y Venerable señor dean y cabildo en la secretaría capitular de la catedral de Durango a cinco de febrero de mil ochocientos dos.

Manuel José Pacheco.

Anexo 2. Razón de méritos del sochantre jubilado José Remigio Puelles³²³

Razón de méritos que el corte afán de don José Remigio Puelles sochantre jubilado, ha podido adquirir así en esta santa iglesia catedral como en la metropolitana de México en a carrera de los oficios en que se me ha señalado y he procurado desempeñar con la honradez que me ha sido posible.

Serví un año y meses de monacillito en esta santa iglesia catedral. Pasé a la metropolitana en donde estuve de colegial de infantito en el de nuestra señora de la asunción cuyo título es aquel colegio, y en el mantuve seis años y diez meses y con asistencia de aquel Ilustre cabildo renuencia la beca y me vine a servir a esta santa iglesia catedral hasta la fecha.

Tengo de servicio en esta santa iglesia catedral y en la metropolitana de México cincuenta y un años diez meses, siendo la mayor parte a esta santa Iglesia y entre tanto se proporcionaba el darme la plaza de sochantre, se me tuvo en este intermedio de capellán de coro y cantor como me remito a los libros de cuentas de la contaduría de esta iglesia.

Pasé a los tres años de este estado en este empleo al de primer sochantre y cantor de capilla cumpliendo con mi obligación y puntual asistencia, como se puede ver por los cuadrantes quedándome un mes de redes me sobraban siete u ocho o más días, y me remito a los libros.

Enseñé música e instrumentos y canto llano a catorce discípulos útiles que sirvieron y de presente sirven y son los siguientes: el primero fue don Simón Rueda, sochantre mayor de la de Valladolid, le enseñe canto llano; el segundo fue don José Garibay que fue ayudante de sochantre en esta santa iglesia; el tercero al presbítero don José Miguel Irigoyen el canto llano; el cuarto a don José Nicolás Zepeda actual primer sochantre; el quinto a don José María Rada actual segundo sochantre; el sexto a don Juan José Meraz actual segundo organista; el séptimo a don Camilo Meraz, cantaba en el coro y es primer librero; el octavo a don Marcos Ibargüen, le enseñe a tocar la trompa; el nono a don José de los Santos Esparza, sirvió de cantor a esta iglesia y a la presente está en la de Guadalajara; el décimo a don Fermín Tejada,

³²³ AHAD, diezmos, legajo 11, 1802, cuentas de la capilla de música, relación de méritos del sochantre jubilado José Remigio Puelles.

servió de cantor a esta santa iglesia; el decimotercio a don José Antonio Alfar, le enseñé el canto llano y tuvo su acto en donde dio pruebas de estar bien instruido en él; el último don José Antonio Castañeda, se halla con mucha aceptación en Valladolid.

He presidido cuatro actos con admiración de todas las gentes; tres de canto llano y uno de canto figurado, en los cuatro han asistido el Muy Ilustre Cabildo Eclesiástico. Tres de los expresados han sido en la iglesia catedral. El primero lo tuvieron el presbítero don José Miguel de Irigoyen actual capellán de coro en compañía de don Nicolás Zepeda en la escoleta de esta santa iglesia con asistencia del Muy Venerable señor dean y Cabildo; el segundo lo mantuvieron don Juan José Meraz y don Fermín Tejada en canto llano; el tercero lo tuvieron en canto figurado los expresados don Juan José Meraz y don Fermín Tejada; el cuatro lo tuvieron don José Antonio Alfaro de edad de nueve años y meses en compañía de don Francisco Antonio Castañeda de la misma edad, no dejando regla ni tono en el canto llano que no les preguntaron y no omitieron que escribieran tonos a dirección de los sochantres y tuvieron el honor de que les preguntaran el Ilustrísimo señor Tristán y el padre guardián de nuestro padre señor san Francisco con asistencia de dos señores obispos, el señor citado y el Ilustrísimo señor obispo de Chiapa, actual obispo de esta diócesis, ya para mayor honor el presidente y actuantes querían ponerlos en gaceta por el lucimiento en que quedaron.

He construido cuatro libros corales, dos pequeños en papel de marca, dedicados al santísimo sacramento y el otro al Muy Ilustre señor dean y Cabildo, contiene el oficio de vísperas, laudes y misa de la preciosísima sangre de Cristo; el tercero contiene varios oficios de misas de santos propios dedicado a la purísima Concepción, y todos tres los he trabajado con mi corto numen; el cuatro es de Glorias y Credos de canto mixto que servía para las dobles mayores y ahora de presente para los días clásicos dedicado al apóstol de Valencia san Vicente Ferrer, siendo la primera y última misa hechas por mi y las otras de varios autores.

He servido como digo a esta santa iglesia y a la metropolitana de México cincuenta y un años diez meses y por honor mío he asentado a cumplir con toda exactitud con los cargos de mi obligación, mi asistencia fue tan cumplida como me remito a los cuadrantes y ajuste de cuentas de esta haceduría. Hice el altar de la esclarecida virgen y mártir señora santa Bárbara como se ve con todas sus estatuas con las limosnas que yo propio junté en esta

ciudad, haciendo cabeza en dicha limosna los señores capellanes de coro y di las cumplidas cuentas a dichos señores.

Tuve el honor de haber fundado la conragación o hermandad de nuestra madre María de Guadalupe, sita en la parroquia de esta ciudad como se está mirando que cada día se adelanta más, haciendo cabeza en ella el cuerpo de la capilla de música y varios señores eclesiásticos y lucidos vecinos del comercio.

Traje tres ministros útiles que el uno fue don José Francisco Siria, organista que fue de esta santa iglesia. Don Francisco de Paula Cordero que traje de Zacatecas y el presente don Mariano Placeres.

Y no teniendo otra coas en que significan mis buenos deseos, he querido hablar y dedicar a mis tres hijos varones que tengo que para con el tiempo sirvan a esta santa iglesia aprendiendo del que fue a Guadalajara a aprender a pulsar el órgano habiéndolos retirado a los dos mayorcitos de la literatura en que estaban siguiendo en el seminario de esta ciudad y deseoso de llenar esta plaza que pudieran faltar, me parece el más acrisolado mérito y so son bastantes, siento el que no sea mayor el número de los que si Vuestra Señoría Muy Ilustre los aprueba por tales tendré un grande honor en tener su muy prudente aprobación.

Laus Deo

José Remigio Puelles.

Anexo 3. Escrito de inconformidad del organista y maestro de capilla Hilario Gómez³²⁴

Ilustrísimo y Venerable Cabildo

Don Hilario Gómez Gallardo, segundo organista y maestro de capilla de esta santa iglesia ante Vuestra Señoría Ilustrísima con el mayor respeto que debe dice: que no habiendo logrado el que a ninguno de sus escritos se les ponga ningún proveído, pido se le devuelvan y solo tuvo noticia por el señor secretario a la determinación o acuerdo contraria a sus dos solicitudes y en seguida el día siete se nos hizo saber un nuevo reglamento que a todos nos ha parecido muy duro pero yo por mi parte no puedo convenir con el, pero veo que es más fácil que se quite la orquesta que se derroque el acuerdo del venerable cabildo, pongo en conocimiento de nuestra señoría ilustrísima que hasta el día último sirvo la plaza de maestro de capilla, doy a vuestra señoría ilustrísima las gracias por el tiempo que he servido dicho destino.

Por tanto a vuestra Señoría Ilustrísima pido provea como fuere de su agrado.

Ilustrísimo señor.

Hilario Gómez Gallardo

³²⁴ AHAD, legajo 184, caja 45 varios, empleo y aumento 1833.

Anexo 4. Carta del organista y maestro de capilla Hilario Gómez sobre desacuerdo de contrato³²⁵

Mis ocupaciones particulares y mis cortas luces, me habían desanimado tiempo a desempeñar la delicada comisión de contrata que hizo el finado Baca, de la Plaza de Toros de esta capital con vuestra excelencia pero reanimado en fuerza del celo y del juramento que presté, he dado los pasos que me han parecido conducentes as mi regular transación para terminar un aumento que ha tomado el carácter de odioso, estos no han sido bastantes para en esta vez llenar el hueco de mi deseo, pues habiendo propuesto el apoderado del señor Elorreaga como representante de los derechos del contrato, algunos artículos de transación no han surtido el efecto por mi deseado.

Visto pues el resultado de mi empeño y las demoras que sufre el aumento para su conclusión, me veo premiado a suplicar a vuestra excelencia se digne relevarme de este encargo para que puesto en manos más útiles y diestras surta los buenos efectos que deseo adjuntándose al efecto el expediente de la materia.

Dios y libertad, julio 12 de 1832.

Hilario Gómez.

³²⁵ AGHMD, Caja 1, expediente S/N, jefatura política, diversiones públicas, corridas de Toros, 1832.

Anexo 5. Oficio del chantre José Cayetano sobre disolución de la capilla de música³²⁶

Con fecha de ayer me dice el Ilustrísimo señor obispo, entre otras cosas las siguientes:

“las deudas habidas que gravitan sobre nuestra Iglesia, su dificultad para el cobro de las activas, la falta de ingresos en el fondo de su fondo de fábrica y la paralización de todos los recursos con que ha contado en otro tiempo, todo nos pone en prevención de procurar ahorro de gastos, por más que esto traiga consigo la muy sensible concurrencia de ver disminuida en nuestras funciones la solemnidad de los divinos cultos: casi desde que regresé a esta capital he visto con dolor la necesidad de dar este paso y me detenía su gravedad, más no siendo ya posible evitando para que la iglesia no se recargue con nuevos crédito, me es forzoso por último decir a vuestra señoría que sin perjuicio de su derecho a las plazas en cada interesado, por si más adelante hubiere proporción de reponerla porque la halla para pagar sueldos, haga cesar la capilla, declarando en suspenso todos los destinos de música y canto figurado y conservando solamente los oficios de canto llano e instrumento de órgano con los demás oficios por el desempeño diario de las horas canónicas. También suprimase uno de los dos apuntadores, el que sea más antiguo”.

En vista de su contenido, he venido en declarar suspensa la capilla de esta santa iglesia como igualmente suprimida la plaza de segundo apuntador conforme se expresa en el preinserto oficio de su señoría ilustrísima que comunico al venerable para su inteligencia y fines consiguientes.

Dios que a vuestra muchos años. Sala capitular de la santa iglesia catedral de Durango
Mayo 3 de 1834.

José Cayetano Salcido.

³²⁶ AHAD. Caja7, legajo 36, Expediente 1, documento 5, 3 de mayo de 1834.