

Entre sacralidad y secularidad: la evolución sociocultural de los músicos de la catedral de Durango (1635-1836)

Between sacrality and secularity: the sociocultural evolution of musicians of the cathedral of Durango (1635-1836)

Entre sacralidade e secularidade: a evolução sócio-cultural dos músicos da catedral de Durango (1635-1836)

Massimo Gatta¹; Francisco Pablo Castañeda-Porras²

¹ Doctor en Historia por la Universidad Autónoma de Sinaloa. Profesor de Tiempo Completo en la Escuela Superior de Música de la Universidad Juárez del Estado de Durango. **Código ORCID:** 0000-0002-3291-9519. **Correo electrónico:** gatta.massimo@gmail.com

² Maestro en Ciencias y Humanidades con énfasis en Historia por la Universidad Juárez, del Estado de Durango. Académico de medio tiempo. **Código ORCID:** 0009-0001-9155-6754. **Correo electrónico:** fpcapo77@msn.com

Fecha de recepción: 29 de febrero de 2024

Fecha de aceptación: 29 de abril de 2024



Referencia bibliográfica para citar este artículo: Gatta, Massimo y Castañeda-Porras, Francisco Pablo. «Entre sacralidad y secularidad: la evolución sociocultural de los músicos de la catedral de Durango (1635-1836)». *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, 29.2 (2024): pp.19-45. DOI: <https://doi.org/10.18273/revanu.v29n2-2024002>

Resumen

Este artículo investiga la transformación del papel social y cultural de los músicos de la catedral de Durango a partir de la segunda mitad del siglo XVII hasta principios del XIX, con un enfoque particular en la transición del periodo colonial al México independiente. Se destaca cómo los músicos catedralicios influyeron en la evolución de la música y en la creación de nuevos espacios sociales. A pesar de ser percibidos tradicionalmente como subordinados a instituciones hegemónicas, se argumenta que actuaron como agentes activos en respuesta a crisis políticas y sociales. El estudio examina sus contribuciones más allá de los confines de la catedral y analiza cómo sus prácticas musicales reflejaron y moldearon las transformaciones socioculturales de su tiempo. La investigación se fundamenta en fuentes inéditas de archivos históricos del estado y de la diócesis, y se enriquece con investigaciones previas. Este trabajo no solo arroja luz sobre un aspecto poco explorado de la historia musical de Durango, tanto a nivel local como regional, sino que también contribuye a una comprensión más amplia de la música como un fenómeno social y cultural continuo e interconectado.

Palabras clave

Tesaurus: sociedad, cultura.

Autores: catedral de Durango, teatro Coliseo, capilla de música.

Abstract

The aim of this article is to explore the transformation of the social and cultural role of the musicians at the Durango Cathedral from the latter half of the 17th century to the early 19th century, with a particular focus on the transition from the colonial era to independence. It highlights how these cathedral musicians influenced the evolution of music and the creation of new social spaces. Although traditionally perceived as subordinates to hegemonic institutions, it is argued that they acted as active agents in response to political and social crises. The study examines their contributions beyond the confines of the cathedral and analyzes how their musical practices reflected and shaped the sociocultural transformations of their time. The research is based on unpublished sources from state and diocesan historical archives and is enriched with previous investigative backgrounds. This work not only sheds light on a underexplored aspect of Durango's musical history, both locally and regionally, but also contributes to a broader understanding of music as a continuous and interconnected social and cultural phenomenon.

Keywords

Thesaurus: society, culture.

Authors: Durango cathedral, coliseo theatre, music chapel.

Resumo

O objetivo deste artigo é explorar a transformação do papel social e cultural dos músicos da Catedral de Durango desde a segunda metade do século XVII até o início do século XIX, com foco particular na transição da era colonial para a independência. Destaca-se como esses músicos da catedral influenciaram a evolução da música e a criação de novos espaços sociais. Embora tradicionalmente percebidos como subordinados a instituições hegemônicas, argumenta-se que eles atuaram como agentes ativos em resposta a crises políticas e sociais. O estudo examina suas contribuições além dos limites da catedral e analisa como suas práticas musicais refletiram e moldaram as transformações socioculturais de seu tempo. A pesquisa baseia-se em fontes inéditas de arquivos históricos estaduais e diocesanos e é enriquecida com antecedentes investigativos anteriores. Este trabalho não apenas lança luz sobre um aspecto pouco explorado da história musical de Durango, tanto local quanto regionalmente, mas também contribui para uma compreensão mais ampla da música como um fenômeno social e cultural contínuo e interconectado.

Palavras-chave

Tesaurus: sociedade, cultura.

Autores: catedral do Durango, teatro coliseo, capela da música.

Este documento constituye uno de los productos de investigación generados por el proyecto de investigación «Historia de la actividad musical en Durango (1635-1910)» con financiamiento interno, mismo que se realiza por parte de los autores del artículo en la Coordinación de Investigación de la Escuela Superior de Música de la Universidad Juárez del Estado de Durango.

1. Introducción

Los músicos, gracias a su habilidad para expresar emociones y experiencias universales,¹ han desempeñado un papel crucial en la cohesión y enriquecimiento de la sociedad, colaborando y contribuyendo en la configuración de espacios innovadores a través de la organización de conciertos y la creación de obras musicales. A lo largo de la historia, este potente y amplio alcance cultural que los músicos ostentan ha sido capitalizado por las instituciones hegemónicas, transformándolo en un recurso vital para moldear e influir en la cultura y la sociedad.

Este artículo propone examinar el papel sociocultural de los músicos de la catedral de Durango a partir de los inicios del siglo XVII hasta la primera mitad del XIX; con más precisión, de acuerdo con los cambios y las continuidades dentro de ese periodo, se pretende explicar los efectos que estos individuos tuvieron en la evolución de la música y la creación de nuevos espacios sociales dedicados a esa disciplina en los contextos profanos.

La historiografía existente en torno a los músicos de la catedral de Durango tiende a retratar a estos individuos como subordinados a las políticas y visiones de las instituciones hegemónicas y no ha problematizado cómo su impacto forma parte de un proceso más largo y profundo gestado en siglos anteriores.² Dentro de esta producción académica, enfocada al ámbito local de Durango, Massimo Gatta³ proporciona importantes antecedentes sobre la organización de la actividad musical en la catedral de Durango en el siglo XVII hasta la primera mitad del siglo XVIII, centrándose en la relación entre el cabildo catedral y los músicos, así como señalando los elementos que integraron la sonoridad del culto divino. Sin embargo, Gatta no ha profundizado el aspecto de participación de los músicos como agentes de cambio de las estructuras de producción de la música ni de su interacción en el ámbito profano.

Por su parte, Drew E. Davies⁴ se centra en la música italianizante producida en la catedral de Durango según un enfoque musicológico; el investigador norteamericano también menciona las trayectorias y algunas acciones de los músicos inmersas en los contextos políticos y culturales que surgieron en la capital

¹ El papel que desempeña el ser humano como parte de los sucesos sociales y naturales, le impulsa a interpretar a través de la música el entorno en el que está inmerso, estableciendo vínculos desde sus orígenes y contribuyendo en la configuración de su campo. Véase: Ramón, Andrés. *El Mundo en el oído*. (Barcelona: Acantilado, 2008), pp. 13-24.

² La historiografía musical comprende una variada bibliografía que expone la participación de los músicos en las actividades catedralicias. Véase: Turrent, Lourdes. *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana, 1790-1810*. (México: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2013) y 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); Castañeda Porras, Francisco Pablo. *Restablecimiento, crisis y disolución de la capilla de música de la Catedral de Durango (1802-1834)*, (tesis de maestría), Universidad Juárez del Estado de Durango, 2022.

³ 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.

⁴ Davis, Drew Edward. *The italianized frontier: music at Durango Cathedral, español culture and the aesthetics of devotion in eighteenth-century New Spain* [tesis doctoral, The University Of Chicago, 2006].

de la Nueva Vizcaya entre los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, Davies no examina las condiciones socioculturales que dieron lugar a nuevos comportamientos de los músicos fuera del ámbito catedralicio, especialmente a finales del siglo XVIII y la primera mitad del XIX.

En contraste con las investigaciones anteriores, Francisco P. Castañeda Porras,⁵ en su estudio sobre la capilla decimonónica de la catedral de Durango, detecta la persistencia de la antigua tradición musical dedicada al esplendor del culto divino, y también intuye el proceso de surgimiento de nuevas actitudes de los músicos en el marco del contexto político y cultural de Durango en la primera mitad del siglo XIX. Este estudio invita a seguir indagando sobre cómo las dinámicas entre la tradición y la innovación empleadas por los músicos innovaron la actividad musical dentro del templo, e influyeron en los cambios de la estructura social y cultural del espacio público de Durango.

Por otro lado, la amplia disponibilidad de fuentes en los archivos históricos (estatal, diocesano y de la prensa) permite un análisis más detallado y exhaustivo de la evolución del papel social y cultural de los músicos de la catedral de Durango. En particular, el hallazgo de nuevos vestigios documentales referentes a la organización de los músicos catedralicios dentro de la orquesta del teatro Coliseo de Durango en la segunda década del siglo XIX permite problematizar sobre las acciones de esos agentes arraigados en la tradición eclesiástica en concomitancia con una profunda transformación dentro de las estructuras políticas y sociales de la capital.⁶

Vista la anterior oportunidad de indagación, este estudio se enfoca en el análisis y la comprensión del rol de los músicos de la catedral de Durango desde el siglo XVII hasta el XIX, subrayando la importancia de comprender la historia como un proceso interconectado y continuo.⁷ Por el tipo de discurso contenido en las fuentes, el pensamiento de Pierre Bourdieu permite considerar a los músicos duranguenses no como sujetos aislados y pasivos, sino como agentes que participaron en la configuración de su entorno sociocultural, moldeados a su vez por este.⁸ Por lo tanto, para entender el papel y la influencia del músico como individuo en su entorno sociocultural, es esencial considerar tanto su experiencia individual

⁵ Castañeda Porras, Francisco Pablo. *Restablecimiento, crisis y disolución de la capilla de música de la Catedral de Durango (1802-1834)*, (tesis de maestría), Universidad Juárez del Estado de Durango, 2022.

⁶ Navarro Gallegos, César «La transición política del régimen provincial al federalismo en Durango. 1820-1835», en Cano Cooley, Gloria (Ed.), *Historia de Durango*, vol. 3, (Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, 2013), pp.16-49.

⁷ Pereyra, Carlos. «El sujeto de la historia», en *Dialéctica*, núm. 1, 1976, p. 83.

⁸ El análisis del papel que ejerció el músico duranguense en el periodo estudiado se apoya en la teoría del *habitus*, ya que se observa al individuo como una estructura que forma parte de la configuración de gustos y a su vez, es un producto de condicionamientos sociales asociados a un determinado contexto. Véase: Bourdieu, Pierre. *Capital cultural, escuela y espacio social* (México: Siglo XXI Editores, 2011), p.31.

como los aspectos extrínsecos que operaron en la trayectoria histórica estudiada. Esta combinación de factores proporciona un marco más completo y matizado para la evaluación del impacto de los músicos en la sociedad y en el tipo de desarrollo de la actividad musical de su tiempo.

La hipótesis que guía este artículo se expresa según la idea de que, dentro de los cambios expresados en el proceso de evolución de los músicos, existieron aspectos de continuidad que se manifestaron en un discurso alrededor de la profesión del músico enmarcada según las nociones de *decencia* y *decoro*. La noción de decencia se refiere a una ética conservadora y tradicional, mientras que la del decoro a la adecuación estética y ética insertada en un determinado contexto.⁹

A través de este enfoque, el presente trabajo no solo explica el proceso de transformación del papel sociocultural del músico de la catedral de Durango en el trayecto de siglo XVII al XIX, sino también esclarece el proceso de traslación de la herencia musical eclesiástica al ámbito secular. En última instancia, nuestra esperanza es que este estudio contribuya a una comprensión más rica y multidimensional del papel de la música en la historia de Durango, y, por extensión, de la música en la sociedad del pasado de México.¹⁰

2. De músico presbítero a músico laico (1635-1749)

A partir de la fundación del obispado de Durango en 1620,¹¹ los músicos que sirvieron en la catedral desempeñaron un papel multifacético y fundamental en la estructura cultural y espiritual de la sociedad de esa época. En esa etapa incipiente de la iglesia cabecera, los músicos fueron prevalentemente clérigos o aspirantes a las órdenes sagradas, y su contratación y progresión en la jerarquía eclesiástica dependía en gran medida de sus antecedentes, habilidades y relaciones dentro de la estructura administrativa de la catedral.¹² Entre sus responsabilidades estaba la ejecución de la música durante los servicios litúrgicos, y fungían de intermediarios emocionales y espirituales, elevando la experiencia religiosa de los fieles según el proyecto político y cultural del «esplendor y aumento del culto divino».¹³ Además de esta función sustantiva para la Iglesia, dichos músicos desempeñaban un papel sobresaliente

⁹ A propósito de los conceptos de decencia y decoro según un enfoque interdisciplinario con la historia del arte véase: Aragón Mateos, Santiago. «La nobleza narcisista. Ideología nobiliaria en la España de la Ilustración» *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 25, 1989, pp. 279-301 y García Burgos, Palma Martínez «El decoro: la invención de un concepto y su proyección artística», en *Espacio Tiempo y Forma*, serie VII, núm. 1, 1988, pp. 91-102.

¹⁰ Este documento constituye uno de los productos de investigación generados por el proyecto de investigación «Historia de la actividad musical en Durango (1635-1910)» con financiamiento interno, mismo que se realiza por parte de los autores del artículo en la Coordinación de Investigación de la Escuela Superior de Música de la Universidad Juárez del Estado de Durango (U.J.E.D.).

¹¹ Porras Muñoz, Guillermo, *Iglesia y Estado en Nueva Vizcaya (1562-1821)* (México: UNAM, 1980), pp. 21-26.

¹² Gatta, *Con decencia y decoro...*, pp. 53-55.

¹³ Gatta, *Con decencia y decoro...*, p.120.

como educadores, enseñando música y canto a los jóvenes de coro y a otros clérigos. En este sentido, eran custodios de la tradición musical de la Iglesia, garantizando la continuidad y preservación de estas importantes prácticas culturales y religiosas.¹⁴

Cabe señalar que, por lo dicho arriba, los músicos catedralicios tenían una influencia considerable en la vida de la catedral y más allá de ella. A través de su experiencia en el campo de la música, fomentaban un sentido de comunidad y pertenencia entre los fieles, al proporcionar una experiencia compartida que podía unir a diferentes segmentos de la sociedad. A su vez, esto reforzaba la influencia y autoridad de la Iglesia en la sociedad en general, consolidando su papel central en la vida cultural y espiritual de la época. En este sentido, la música ejecutada por los músicos de la catedral de Durango en el siglo XVII, no solo cumplía con un propósito evangelizador, sino que era utilizada como una herramienta estratégica de atracción y control social y cultural.¹⁵ En concreto, esta ambivalencia se manifestaba en la música canónica, especialmente aquella que se ejecutaba dentro de la catedral en el coro o las proximidades del Altar Mayor con la participación del obispo, de los capitulares, de los capellanes, de los mozos de coro y los integrantes de la capilla de música;¹⁶ esta sonoridad servía para marcar la solemnidad de los actos litúrgicos y reforzar la exclusividad de los integrantes de la institución eclesiástica. De forma complementaria, los usos del «motete» y la «chansoneta» en las procesiones, en las consagraciones y la ceremonias públicas en el exterior del templo enfatizaban el texto cantado, contribuyendo a la transmisión de la doctrina cristiana a través de un medio sonoridad recuperada de la tradición popular.¹⁷ En este contexto destacaba el uso de diferentes lenguas en los cantos, el latín para los motetes y el español, náhuatl, y quizás el tepehuano para el villancico y la chansoneta, lo que confirma una intención de la Iglesia de acercar la liturgia y la fe a la población indígena e hispana local, y, así, de fomentar la integración cultural y social.¹⁸

Dentro de esas actividades musicales sobresale también el uso diferenciado de los instrumentos musicales. Si en el ámbito interno del templo se utilizaba la chirimía, el arpa y el órgano, en el espacio abierto a parte de los alientos se tocaba

¹⁴ Jiménez Torres, Humberto. *La educación musical en la catedral de Durango (1636-1749)*, (tesis de licenciatura), Universidad Juárez del Estado de Durango, Durango, 2017, pp. 40-42.

¹⁵ Gatta, Massimo. «Organización y significación de la actividad musical en la catedral de Durango en el contexto del lucimiento y aumento del culto divino (1635-1680)», en *Revista de Historia de la Universidad Juárez del Estado de Durango*, núm. 3, 2011, p. 136.

¹⁶ Para más informaciones sobre el aspecto simbólico del coro y las actividades que en ellos se desarrollaban véase Cayeros, Patricia Díaz. «Espacio y poder en el coro de la Catedral de Puebla», en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol.25, núm. 97, 2004, pp. 219-51.

¹⁷ Para más información sobre el motete, su función y evolución histórica dentro el ámbito profano y sacro, véase Burkholder, J. Peter, Jay Grout, Donald y Palisca, Claude V. *Historia de la música occidental* (Madrid: Alianza Editorial, 2008), pp. 130-131. Dentro de las festividades públicas que se verificaron en la ciudad de Durango, se mencionan las entradas públicas de los obispos, gobernadores o capitanes generales; el paseo del pendón, la jura del rey, y las exequias reales. Véase Muñoz, Porras. *Iglesia y Estado...*, pp.388-399.

¹⁸Gatta, *Con decencia y decoro...*, p.119.

también la trompeta y la guitarra;¹⁹ esta última identificaba los gustos populares de los distintos grupos socioétnicos.²⁰

Es interesante mencionar el caso de la ausencia de vestigios de la música escrita en ese periodo. Aunque existe evidencia documental de una voluntad por parte del cabildo de fomentar la composición de obras originales, la actual inexistencia de partituras se debe a las condiciones críticas políticas y económicas que enfrentó el obispado de Durango del siglo XVII; estas circunstancias desmotivaron y frustraron la labor de los primeros maestros de capilla. Evidencia de esa intención frustrada de establecer una tradición creativa de la música fue el desempeño y la corta estancia del primer maestro de capilla, el indio pardo Alonso Ascencio (1656-1657),²¹ el cabildo catedral manifestó que: «Atendiendo a la pobreza en que se halla su fábrica y que no es posible mantener dicha renta para el poco fruto que se ha experimentado de la poca enseñanza, por el poco cuidado que ha puesto y pone de su parte, mandaron se le haga saber por auto que se dispensa y se le intime cese en el dicho oficio de maestro de capilla, y se entienda no correrle dicha renta».²²

Otras pruebas que confirman estas trabas en el proyecto de la capilla duranguenses son implícitas en las informaciones a propósito del desempeño de los maestros de capilla Francisco de Monroy (1664-1667),²³ quien fue matriculado con la obligación de «componer y enseñar música y canto a los mozos de coro y a los demás clérigos»,²⁴ el cual renunció inesperadamente a su cargo; por su parte, el maestro Simón de Oviedo (1667-1670) fue despedido «por negligencia e inasistencia a la enseñanza de los mozos».²⁵

Las últimas dos décadas del siglo XVII correspondieron a un periodo que queda en un gran vacío documental relativo a la actividad musical; sin embargo, a partir de las primeras dos décadas del siglo XVIII, la organización de la actividad musical catedralicia evidencia una evolución significativa en el perfil social y cultural del músico. Durante esta época, aun cuando permaneció el quehacer del músico enmarcado en las normas de la decencia y el decoro, se observa por parte del cabildo un cambio de percepción de la música y del músico, desde una visión meramente

¹⁹ Para más información sobre el papel social y cultural de la guitarra y vihuela en Durango, véase Gatta, Massimo. ««Con los comunes requintillos del país»: guitarra y vihuela en el tejido social y cultural de Durango entre los siglos XVII y XIX: español», en *Ulúa, Revista de Historia, Sociedad y Cultura*, vol. 21, núm. 41, 2023, pp. 11-35.

²⁰ Gatta, Massimo; Jiménez Torres, Humberto y Barbosa Elizalde, Daniel. «Trayectorias históricas de la actividad musical de la catedral de Durango (1620-1866)», en *Arte y Música de la Catedral de Durango: archivos y música*, ed. Adolfo Martínez Romero y Silvia Salgado Ruelas (Durango: Centro para la Investigación de las Artes Durango A.C, 2021), p.90.

²¹ Gatta, *Con decencia y decoro...*, p. 58.

²² Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango (En adelante, AHAD), Actas de cabildo, Libro I, f. 134, (5 de noviembre de 1657).

²³ AHAD, Actas de cabildo, Libro II, f. 98, (8 de enero de 1667).

²⁴ AHAD, Actas de cabildo, Libro I, f. 128 (2 de noviembre de 1657).

²⁵ AHAD, Actas de cabildo, Libro II, f. 160, (20 de noviembre de 1670).

espiritual y de servicio religioso, hacia una consideración del músico como un individuo dotado de un perfil profesional especializado.²⁶

El músico catedralicio, ahora con un perfil social tendencialmente laico,²⁷ no solo era visto como un ejecutante dedicado a un servicio espiritual, sino también se reconocía por un sujeto a contacto directo con el ambiente secular. Por ello, los músicos contratados por la catedral adquirieron siempre mayores responsabilidades dentro de la enseñanza y la creación musical, adquiriendo una consciencia de su valor en cuanto a la habilidad de generar y desarrollar nuevos talentos.²⁸ Los músicos de la catedral duranguense del siglo XVIII venían remunerados con base en sus habilidades y competencias, y esta valoración cundía en un ostento de tipo socioeconómico. Este escenario activó una especie de competencia de escalafón, por el cual los músicos perseguían estímulos económicos e inclusive en otros escenarios donde obtenían una remuneración complementaria. Este fue el caso del sochantre Nicolás Zepeda el cual venía pagado por cantar en las funciones de la cofradía de María Santísima del Tránsito, independientemente del sueldo que recibía por parte de la catedral.²⁹

La actitud del cabildo catedral en la segunda mitad del siglo XVIII dejó patente un enfoque creciente en la consolidación y el cuidado organizacional de los músicos, prestando particular atención a la preparación musical de los mismos; la administración de la catedral buscó mantener constantemente una tradición musical, pero, a su vez, abrir camino hacia una nueva tendencia: la formación educativa. En este sentido, la catedral se convirtió en un espacio pedagógico donde se impartía música y gramática con una disciplina rigurosa, contribuyendo a la formación de nuevos músicos con perfil profesional.

Un punto de inflexión se verificó a partir de la primera mitad del siglo XVIII, cuando, por primera vez, el cabildo implementó sistemas de evaluación, estableciendo un estándar de calidad verificado por una comisión especializada en la música. Sobre este tema es interesante verificar una reflexión de un dictamen de examen del cantante Joseph de Moreira, el cual aspiraba a unirse al coro de la catedral.³⁰ El documento analizado revela un sistema estructurado y detallado para evaluar la competencia musical y vocal de los candidatos, lo que era esencial dado el papel central que la música tenía en las ceremonias religiosas y eventos eclesíásticos. Se especificaba que el examen consistía en una fase privada que evaluaba «la voz y suficiencia en las artes de canto llano y de órgano» seguido por una demostración pública en el coro de la iglesia, permitiendo así una evaluación tanto de habilidades técnicas como de la capacidad de ejecución en un entorno real. Esta práctica

²⁶ 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), pp.101-104.

²⁷ Gatta, *Con decencia y decoro...*, p.135.

²⁸ Jiménez Torres, *La educación musical...*, p.44.

²⁹ Davies, *The Italianized Frontier...*, p.145.

³⁰ AHAD, Actas de cabildo, Libro IV, f.14v, 10 de marzo de 1733.

enfaticaba la importancia de la habilidad técnica en el canto y el manejo del órgano, y también muestra una preocupación por la inteligencia y la capacidad de adaptación del candidato. En el dictamen, se indicaba inclusive que el candidato, Joseph de Moreira, no poseía la voz más destacada, pero esta situación se compensaba con «la plena inteligencia que tiene en el canto llano». Además, se observa que, aunque sus habilidades en el canto polifónico necesitaban mejora, se confiaba en que su «buena habilidad» le permitiría alcanzar la competencia necesaria con más formación. La decisión de emplearlo con un salario inicial de doscientos cincuenta pesos, con la condición de mejorar específicamente en el canto de órgano y someterse a una nueva evaluación en seis meses, reflejaba una estrategia de inversión en el potencial de desarrollo del individuo y una política de gestión del talento donde no solo se valoran las habilidades presentes, sino también el potencial futuro.

Esta transformación en la práctica de la música por parte de los integrantes de la capilla y una nueva valoración de los músicos como profesionales por parte de la institución eclesiástica fueron las circunstancias que empezaron a despertar una nueva conciencia individual dentro del gremio de los músicos catedralicios.

3. Al compás de la tensión y la transición (1749-1786)

Hacia la segunda mitad del siglo XVIII, la adecuación de la administración de la catedral de Durango a las políticas centralizadoras de los borbones³¹ fue la circunstancia que auspició un acercamiento a las modas musicales que se gestaban en Europa, donde el estilo italiano estaba ganando una gran popularidad. Este proceso trajo consigo cambios significativos en la práctica de musical local,³² entre los cuales la incorporación del uso los instrumentos de cuerda frotada.³³ Contemporáneamente, el cabildo emprendió una búsqueda de músicos al exterior del obispado, acción que preveía la modernización de la sonoridad del culto divino en el ámbito. En ese momento histórico hubo un entendimiento más profundo de la música como obra artística en sí y no como una simple herramienta funcional a la devoción.³⁴ Este cambio de mentalidad llevó a que el cabildo y los mismos músicos persiguieran establecer en Durango una tradición compositiva a la altura o mejor de las otras capillas musicales de las catedrales de indias.

Estas ambiciones lograron captar la atención de Santiago Billoni (1700-1763), violinista de origen romano que en ese tiempo ofrecía su servicio dentro de

³¹ Mazín Gómez, Óscar. *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*. (Zamora: El Colegio de Michoacán A.C., 1996), p.340.

³² Davies, *The Italianized Frontier*, pp.42-100.

³³ Durante la gestión del maestro de capilla Sebastián de Castañeda (1729-1749), la plantilla musical indica un cambio significativo con la introducción de instrumentos de cuerda frotada dando pie a un cambio en el estilo de composición cercano a la obra de Antonio Literes y Sebastián Durón. No es sino hasta la llegada del maestro de capilla Santiago Billoni (1749) cuando el estilo italianizante se introduce en el repertorio catedralicio de Durango. Davies, *The Italianized Frontier...*, pp.131-141.

³⁴ En torno al inicio de la valorización del autor de la obra véase a Manrique, Jorge Alberto. «Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana», en Curiel, Gustavo Alberto (Coord.), *Imaginería novohispana* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990), pp.11-17.

la capilla de música de la catedral de Guadalajara. A su llegada a Durango en 1748, se integró a la capilla con un salario de 500 pesos, una cifra considerable en ese momento.³⁵ Sin embargo, su presencia, con conocimientos musicales y artísticos innovadores, provocó celos dentro del gremio musical catedralicio. Las tensiones se intensificaron cuando, debido a la indisposición y posterior muerte del maestro de capilla Sebastián de Castañeda a principios de 1749, Billoni fue nombrado maestro de capilla sin la presentación de un examen de oposición, con un salario de 650 pesos, más un suplemento de 12 pesos para la compra de papel. Esta situación agravó las tensiones existentes con su compatriota, el violinista Santiago Viani.³⁶ Este personaje lanzó acusaciones contra Billoni, generando divisiones dentro de la capilla. Bajo las atestiguaciones de algunos músicos que contestaron la profesionalidad y el mal carácter de Viani, el cabildo decidió sancionar a este con una reducción de salario y le prohibió la práctica de la composición.

A través de estos acontecimientos, es evidente que la evolución del papel social del músico no solo fue un tema inherente a la creatividad y a la técnica instrumental, sino también un proceso de lucha en su campo social, en el que las tensiones, rivalidades y competencias desempeñaron un papel relevante. Esta evolución, sin embargo, no debe verse solo en términos de conflicto, sino también como una fuente de innovación y creatividad. Como hemos visto, en el caso de la catedral de Durango, la introducción de nuevos instrumentos y estilos musicales, a pesar de las tensiones que causó, también trajo consigo nuevas sonoridades y posibilidades, contribuyendo al proceso evolutivo de la música en la capital de la Nueva Vizcaya.

La influencia del estilo italiano, junto con la adopción de nuevos instrumentos, estilos compositivos y músicos, ayudó a transformar la música catedralicia, y como en las otras catedrales sufragáneas de la Nueva España, colocó a Durango en la vanguardia de la escena musical de todo el virreinato.³⁷

Además, pese a que la incorporación de la música italiana pudo haber contribuido a la catedral en el mantenimiento de su relevancia cultural, provocó una homogeneización del repertorio musical. Esta tendencia se observó en la medida que las formas y estilos italianos se consagraron como el estándar predominante.

³⁵ Billoni, Santiago. *Complete Works*. Drew. E. Davies Ed. (Middleton: AR Editions, Inc., 2011), pp. ix-xiv.

³⁶ Gatta, *Con decencia y decoro...*, pp. 118-122.

³⁷ Marín López, Javier. «Tradición e innovación en los instrumentos de cuerda frotada de la Catedral de México», en *Harmonia Mundi: los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglo XVI al XIX* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), pp. 253-254. Para más información sobre la influencia de los estilos musicales y los instrumentos de cuerda frotada en las catedrales novohispanas, véase también Becerra Jiménez, Celina G. y González Escamilla, Rafael. «Instrumentos musicales en la Catedral de Guadalajara en el siglo XVIII», en *Harmonia Mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglo XVI al XIX*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), pp.309-320.

El avance de este proceso, imbuido de un enorme potencial gracias a los conocimientos adquiridos por los músicos catedralicios, experimentó un abrupto cese en 1786. Este detenimiento fue el resultado de una crisis económica y social que azotaba la capital de la Nueva Vizcaya, afectando de manera directa a la fábrica de la catedral. En vista de tal situación, el obispo Lorenzo de Tristán optó por dismantelar la capilla de música,³⁸ limitando la intervención de algunos músicos únicamente al canto en el Oficio de las Horas, así como al acompañamiento del órgano, en línea con la antigua tradición tridentina.

Por casi dos décadas es probable que los músicos huérfanos de la catedral buscaran otras alternativas. En este momento es interesante el caso particular de Mariano Placeres, primer organista de la catedral,³⁹ el cual en 1793:

[...] ponía a disposición sus conocimientos mecánicos para satisfacer el gusto sonoro exclusivos de los aficionados a la música con la construcción de un forte-piano. de muy agradables voces con piano resonido, piano apagado, apagado solo, fuerte apagado, fuerte claro de resonido [sic] y piano de palanca, al que se la ha construido órgano por el mismo autor, y con lo expresado del fuerte, a que se añade, que uno y otro sonarán juntos o separados llevando el último cuatro mixturas que componen quince combinaciones deducidas de cuatro partes, que son flautado bordón, octava clara, docena dulce, y lleno claro, lo que experimentará el que lo pulsare.⁴⁰

El anuncio de Placeres representa el vestigio de una participación del músico catedralicio en la configuración de su campo sociocultural dando principio a una nueva fase de la música según el aspecto ostensible de la burguesía letrada de Durango. Esta acción también se revela interesante porque anticipa el auge que tuvieron los instrumentos de teclados a lo largo del siglo sucesivo.⁴¹

4. Entre el altar y el escenario (1802-1834)

Con el inicio del siglo XIX, ciertos efectos económicos derivados del auge minero en el sur de la Nueva Vizcaya se filtraron gradualmente en la capital,⁴²

³⁸ Davies, Drew E. *The Italianized Frontier*, p.158.

³⁹ Mariano Placeres ingresó al servicio de la catedral de Durango con la obligación de la enseñanza de los niños y cubrir el puesto de primer organista el 8 de septiembre de 1779. AHAD, actas de cabildo, caja 3, legajo 17, expediente 1, f 180. 10 de septiembre de 1779.

⁴⁰ Biblioteca Central Pública del Estado de Durango, Gaceta de México, martes 2 de julio de 1793, Tomo V. Núm. 40.

⁴¹ Gatta, Massimo. *Entre tradición y modernidad: cultura y ocio en Durango durante la primera mitad del siglo XIX*, (tesis de doctorado), Universidad Autónoma de Sinaloa, 2019, p.149.

⁴² Vallebuena Garcinava, Miguel. «Poblamiento y estructura social en Durango», en Cano Cooley, Gloria Estela (ed.), *Historia de Durango*, vol. 3 (Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, 2013), p.347.

induciendo cambios en el ocio de los diferentes estratos sociales de la población de la capital del obispado de Durango.⁴³

Estas nuevas circunstancias, que reflejaban modos de diversión y ostentación dentro de los grupos burgueses de la capital, llevaron a la construcción del Teatro Coliseo en Durango. Este foro abrió sus puertas en 1800 bajo el auspicio de su dueño, el rico minero y empresario Juan José de Zambrano, quien fue hermano mayor de la Archicofradía del Santísimo Sacramento, Alférez Real y alcalde mayor.⁴⁴ Este acontecimiento marcó la introducción de manifestaciones musicales de corte secular y creó un nuevo espacio de oportunidades para los músicos de la catedral.

Dos años después de la apertura del Coliseo, el obispo Francisco Gabriel de Olivares y Benito recibió un plan para el restablecimiento de la capilla de música por tres exintegrantes del organismo musical religioso, y detallaba aspectos como la asignación de salarios, el estado y necesidad de instrumentos musicales, la fabricación de atriles y la posición de los miembros que conformarían la nueva orquesta de la catedral.⁴⁵

A partir de ese momento se generó un clima de antagonismo entre el teatro y la Iglesia cuando el cabildo catedralicio comenzó a mirar con suspicacia la actitud errática de sus músicos.⁴⁶ Se estaban registrando ausencias a las funciones de la catedral, así como a los ensayos de la escoleta. Preocupados por la inestabilidad de los músicos, los canónigos establecieron una serie de reformas al reglamento de la capilla entre 1802 y 1820. Estas normas se centraban en temas de decencia y decoro, relacionados al uso de vestimenta, asistencia puntual a las funciones religiosas dentro y fuera del templo, y en la instrucción a los niños en la escoleta.⁴⁷ Además, la Iglesia prohibió el uso y préstamo de música en funciones ajenas a la Iglesia para lo cual, las partituras debían ser conservadas bajo llave, custodiadas por el chantre y el maestro de capilla.⁴⁸

⁴³ Gatta, *Entre tradición y modernidad: cultura y ocio en Durango durante la primera mitad del siglo XIX*, 2019, p.83.

⁴⁴ Guerrero Romero, Javier. *Teatro Coliseo-Teatro Victoria* (Durango: Instituto Municipal del Arte y la Cultura, 2001), p.29. Sobre la vida de Juan José de Zambrano véase: Vallebuena 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), pp.171-172.

⁴⁵ AHAD, Varios, caja 3, legajo 10, 1802, «Expediente instruido para el restablecimiento de la capilla de música en la santa catedral de Durango donde constará el reglamento de sus asistencias, y gobierno con lo demás ocurrente a su aumento o reforma».

⁴⁶ 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*, vol.1, núm. 2, 2019, pp. 229-232.

⁴⁷ AHAD, varios, legajo 28, s/f, 1820 «Cartilla para el reglamento de la capilla de esta santa Iglesia Catedral».

⁴⁸ AHAD, varios, legajo 28, s/f, 1820 «Cartilla para el reglamento de la capilla de esta santa Iglesia Catedral».

Las sospechas del cabildo catedralicio sobre los nuevos servicios profesionales de sus músicos parecían estar justificadas. Tomando en cuenta la disolución de la capilla de música en 1786, es probable que los músicos catedralicios, en este momento liberados de sus obligaciones con la Iglesia, fueran los que conformaron la orquesta para la presentación de un acto de la Andrómaca en la inauguración del Coliseo.⁴⁹ Además, al momento de restablecer la capilla de música en 1802, el cabildo catedralicio solicitó la devolución de los instrumentos que se habían facilitado a algunos músicos con fines pedagógicos. Esto sugiere que los músicos habían empleado astutamente los instrumentos pertenecientes a la catedral para cubrir las funciones en el Coliseo.⁵⁰

Además de la oportunidad laboral que el Teatro Coliseo proporcionó al músico duranguense para instaurar la transición musical entre el ámbito eclesiástico y el teatro entre 1802 y 1818, se sumó la agitación política en el imaginario duranguense motivada por el movimiento insurgente que acechó la capital de la Intendencia de Durango.⁵¹ En este renovado entorno urbano, donde los gustos sonoros tanto populares como burgueses se entrelazaron, surgieron nuevas aspiraciones entre los músicos que previamente formaban parte de la capilla de música de la catedral. Este cruce de influencias motivó a estos artistas a explorar y buscar una apreciación pública distinta y más amplia.

Sin embargo, este proceso sociocultural en el que se vieron envueltos los músicos a principios del siglo XIX, no implicó un rechazo a la tradición musical cultivada en la Iglesia. Como señala Yael Bitrán,⁵² en ese momento políticamente convulso, la música formó parte de un proceso de integración de valores culturales de corte liberal burgués con aspecto heredado desde la Iglesia.

Así pues, los conocimientos heredados en cuanto a la estructura de la capilla de música ayudaron a los músicos a diseñar el proyecto de una nueva orquesta en el teatro Coliseo. Esto supuso que, junto a un repertorio del gusto popular, se trasladaron los principios éticos y morales de su profesión adquiridos en la práctica

⁴⁹ Enrique Mijares, «El Coliseo de Durango, hoy Teatro Victoria», en <http://cdigital.uv.mx> (fecha de consulta: 13 de marzo de 2015), pp.105-106.

⁵⁰ Gatta, Massimo. «Así vosotras no hacéis miel para vosotras mismas, abejas. Música y educación de primeras letras en el Durango de la primera mitad del siglo XIX», en *Letras históricas*, núm. 27, 2022, p.11.

⁵¹ Véase: de la Cruz Pacheco Rojas, José. *El proceso de la independencia en Durango, periodo de la insurgencia 1808-1812*, (Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, Instituto de Investigaciones Históricas), pp. 81-110.

⁵² Bitrán, Yael. «La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente», en *La música en los siglos XIX y XX*, Coordinación de Ricardo Miranda y Aurelio Tello (México: dirección general de publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013), p.13.

eclesiástica, para que los músicos se comunicaran y se proyectaran según una imagen decente y decorosa. Por ello, los intérpretes establecieron reglas que prohibían «tocar toda pieza que no sea de buen gusto y arreglada, aunque la pida alguna persona» y aquella música «que no esté escrita y sin errata».⁵³

El papel de la música en esa época incluía una función educativa para el público, tarea que recaía en el compositor de la orquesta del Coliseo. Este tenía la responsabilidad de seleccionar las piezas vocales e instrumentales adecuadas, considerando el nivel de conocimiento del público, tanto instruido como ignorante. Esta oportunidad y obligación de interactuar con un público diverso, que podía provocar ruido o distracciones, surgía debido al bajo costo de las entradas, una política impuesta por el gobierno. Este precio accesible equiparaba el costo de asistir a un concierto con el de otras formas de entretenimiento popular, como las peleas de gallos.

En cuanto a los géneros musicales, es probable que los músicos extrajeran e importaran parte del repertorio conservado en la catedral para utilizarlo en el acompañamiento de las funciones del Coliseo. Es interesante que, de acuerdo con un inventario realizado en 1818 por parte del regente de capilla Vicente Guardado y el chantre José María Rada,⁵⁴ se incluyeron sinfonías y oberturas para el ofertorio, así como varias marchas militares, lo que indica el uso de repertorio secular para las celebraciones en la catedral. Estas piezas requerían una plantilla musical compuesta por clarinetes, trompetas y cuerdas, que, debido a la falta de músicos, la dificultad de ejecución o su empleo específico en los espectáculos, las obras pudieron ser adaptadas en proporción a las habilidades técnicas de los músicos existentes y a la demanda del público.

Entre las composiciones originales en el Coliseo es probable la inclusión de la obra de Juan José Meraz, quien fue organista, trompista y compositor de la catedral desde 1798 hasta 1815. La actividad de Meraz en el Coliseo fue la de «escribir, enseñar y franquear»⁵⁵ la música que acompañó a las funciones teatrales, hecho que confirma la participación de los músicos catedralicios en las funciones del teatro Coliseo. Desafortunadamente no se cuenta con registro de las composiciones de Meraz dedicadas al teatro. Se infiere que la documentación del Coliseo no se conservó por parte de la autoridad del teatro, y las escasas fuentes existentes hoy en día, forman parte del archivo estatal y municipal, que, en el caso de primero, aun cuenta con fuente no catalogada, lo que probablemente aporte más datos en investigaciones posteriores. Sin embargo, nos parece interesante inferir algunos

⁵³ AHED, Sección Siglo XIX, s/f, documento sin clasificar, 1818 «Plan para lo que se necesita practicar para el arreglo, mayor decencia y gusto del teatro en lo perteneciente a la música».

⁵⁴ AHAD, ms.mus.1, 13 de agosto de 1818, «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».

⁵⁵ AHED, Sección Siglo XIX, s/f, documento sin clasificar, 1818 «Plan para lo que se necesita practicar para el arreglo, mayor decencia y gusto del teatro en lo perteneciente a la música».

aspectos sobre la sonoridad de su música, basándonos en lo que este compositor dejó escrito para la catedral.⁵⁶

El repertorio de la orquesta del Coliseo también contemplaba la ejecución del sainete, un género surgido en España y posteriormente introducido en distintos espacios urbanos de Iberoamérica.⁵⁷ El Sainete era una pieza teatral cómica, semejante al paso y al entremés introducida en México por los españoles a comienzos del siglo XVIII.⁵⁸ Se trataba de una representación dramático-musical que proponía la teoría neoclásica y las ideas ilustradas para la educación del pueblo; en este sentido, el sainete representó el esfuerzo de los músicos y empresarios del Coliseo por atraer al público, alejándolo de las expresiones grotescas, propias del teatro profano de siglos anteriores.⁵⁹ Por otro lado, la demanda del público duranguense por el sainete dependió, como en otros espacios de la cultura ibérica, de las tramas en cuanto a la representación de situaciones cómicas y enredos, centrados en personajes de la vida cotidiana pertenecientes a la clase trabajadora o a los habitantes de una comunidad rural.⁶⁰ El lenguaje de los sainetes era coloquial y lleno de expresiones populares, lo que contribuía a su realismo y a la identificación del público con los personajes.⁶¹

Dentro de los programas de los sainetes en el Coliseo en 1818, los músicos tocaron el jarabe. Este género musical incorpora los aspectos teatrales de una danza que surgió en el contexto cultural diverso de la Intendencia durante la segunda década del siglo XIX; se originó a través de un largo proceso de diálogo entre aspectos recuperados de la antigua tradición musical europea y la asimilación de sonoridades indígenas y africanas; esa forma musical integraba elementos inspirados en la naturaleza y en los acontecimientos dentro de la memoria de cada pueblo. Su ejecución se hacía a partir de una gran variedad de instrumentos musicales como el violín, la guitarra, la vihuela, el tambor e instrumentos de viento; con el fin de fomentar la

⁵⁶ Actualmente en el archivo diocesano se conservan diez obras de Juan José Meraz litúrgicas y paralitúrgicas colocándolo como el compositor más productivo de la catedral de Durango en siglo XIX. Cabe señalar que a Meraz no le fue concedido el puesto de compositor de la catedral, ya que esta era responsabilidad del regente de capilla, pero sí logró acomodar algunas obras en su trayecto por el organismo musical religioso. Para más información sobre el catálogo de Meráz véase 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, 2013), pp.368-372. En cuanto a la labor de Meráz en la catedral véase Castañeda Porras, Francisco Pablo. *Restablecimiento, crisis y disolución de la capilla de música de la Catedral de Durango (1802-1834)*, (tesis de maestría, Universidad Juárez del Estado de Durango, 2022), pp79-83.

⁵⁷ Pelletieri, Osvaldo. *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor* (Buenos aires: Editorial Galerna, 2008), p.14.

⁵⁸ Pareyón, Gabriel. *Diccionario Enciclopédico de Música en México* (México: Universidad Panamericana, Guadalajara, 2007), p.928.

⁵⁹ de la Cruz, Ramón. *Sainetes (Manolo, El teatro por dentro, La Petra y La Juana): Las 25 mejores obras del teatro español*. (Madrid: Bolchiro-Resad, 2014), pp.14-15.

⁶⁰ Vallejo González, Irene. «El teatro en Valladolid durante el siglo XVIII: autores y obras más representados», en *Castilla: Estudios de literatura*, vol.6, pp.144-145.

⁶¹ Barce, Ramón. «El folklore urbano y la música de los sainetes líricos del último cuarto del siglo XIX: la explicitación escénica de los bailes», en *Revista de Musicología*, núm. 16, 1993, pp. 3217-3225.

sociabilidad entre los diferentes grupos socio-étnicos⁶² y, por ello, fue una música tolerada por las autoridades civiles en *pos* del mantenimiento del orden, mientras que fue condenada por la Iglesia por sus mudanzas vistosas.⁶³ En vísperas del nuevo régimen, la presencia del jarabe en el teatro duranguense adquirió una función diferente que aquella utilizada por la Iglesia, pues representó un medio pedagógico por el cual los grupos sociales medianos y aristócratas pudieron acercarse, a partir de géneros populares a la memorización de contenidos morales y políticos.⁶⁴

Actuando como custodios de una rica tradición musical y promotores de la representación musical en el Coliseo, los músicos de la catedral se regían por un sistema de conducta y etiqueta riguroso según la decencia y el decoro heredados de la tradición catedralicia. Esos criterios ofrecían directrices y soluciones que los músicos podían aplicar frente a diversas situaciones que pudieran surgir en el escenario del Coliseo. En el centro de estas normas se destacaba la importancia de mantener las jerarquías de los músicos dentro de la orquesta y delimitar la interacción con los administradores. El preceptor era el encargado de la composición y enseñanza de las piezas, mientras que el primer violín era el responsable de dirigir la ejecución de la música instrumental; además, jugaba un papel crucial, seleccionando las piezas vocales e instrumentales y recibiendo una remuneración superior por su contribución única.⁶⁵

Instruido en una disciplina adquirida por las experiencias heredadas de sus servicios en la catedral, el músico subrayaba la necesidad de cuidar y seleccionar meticulosamente la música escrita. Por esta razón, el director de la orquesta tomó medidas para proteger las actividades de la agrupación frente a cualquier intromisión o imposición musical por parte de individuos externos: «solo se deben acompañar o respaldar las composiciones que él mismo haya preparado y enseñado personalmente, y adquirir las piezas necesarias para éstas».⁶⁶

El director, como conductor del conjunto, era la única autoridad en tomar decisiones concernientes a la totalidad del grupo. El contratista, por su parte, solo tenía la responsabilidad de asegurar los recursos financieros necesarios para la orquesta y se le prohibía interferir en sus ensayos.⁶⁷

⁶² 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)», en *Es Scripta Revista de Historia*, vol.1, núm.2, 2019, 2019, p.221.

⁶³ Eslava Estrada, Francisco Fernando. «El mundo sonoro de Lucas Alamán: tertulias, jarabes y guitarras de siete órdenes entre el ocaso de la Nueva España y los albores del México independiente», *Letras históricas*, núm. 16, 2017, p.95.

⁶⁴ Xavier-Guerra, François. «Voces del pueblo. Redes de comunicación y orígenes de la opinión en el mundo hispánico (1808-1814)», en *Revista de Indias*, núm. 62, 2002, pp.357-384.

⁶⁵ AHED, Sección Siglo XIX, s/f, documento sin clasificar, 1818, «Plan para lo que se necesita practicar para el arreglo, mayor decencia y gusto del teatro en lo perteneciente a la música».

⁶⁶ AHED, Sección Siglo XIX, s/f, documento sin clasificar, 1818, «Plan para lo que se necesita practicar para el arreglo, mayor decencia y gusto del teatro en lo perteneciente a la música».

⁶⁷ AHED, Sección Siglo XIX, s/f, documento sin clasificar, 1818, «Plan para lo que se necesita practicar para el arreglo, mayor decencia y gusto del teatro en lo perteneciente a la música».

Los músicos subrayaron el valor de numerar las entradas para asegurar una distribución equilibrada del público y promover el orden esencial para el desarrollo de las funciones. También se consideraba importante la disposición física entre la orquesta y los espectadores. Para una interpretación eficaz, la orquesta debía estar separada del público, evitando así que los espectadores circularan entre los músicos e interrumpieran la ejecución de las piezas.⁶⁸ Los músicos necesitaban de estructuras denominadas espaldares para prevenir el contacto no deseado con el público; además, se requería suficiente espacio entre los músicos y que las sillas no tuvieran descansabrazos para facilitar la ejecución instrumental.⁶⁹ También la ubicación de los atriles era vital para mejorar la visibilidad de los músicos hacia el director. Por ejemplo, el contrabajo necesitaba un atril «más alto a la derecha».⁷⁰ Dado que las funciones se llevaban a cabo por la noche, era esencial contar con una iluminación adecuada para la lectura de las partituras. Cada atril debía contar con dos velas en sus candelabros y, si era necesario, ambas debían ser encendidas.

No se permitía la interpretación de música de memoria, incluso en la ejecución del jarabe, ya que esta práctica se consideraba indecorosa.⁷¹ La lectura de las partituras aseguraba la exactitud de la interpretación, tal y como el compositor la concibió, evitando así errores o variaciones no intencionadas. Esta práctica también reforzaba ante el público la idea de una interpretación musical en un contexto de decoro. Podemos inferir que el tocar de memoria podía ser interpretado como una exhibición de habilidad individual, distrayendo la atención del conjunto y de la música en sí misma. El uso de partituras, por el contrario, señalaba el compromiso de los músicos para ofrecer una actuación colectiva y coordinada, respetando la intención original de la obra y priorizando el valor artístico sobre las destrezas individuales. La lectura de las partituras también garantizaba la unidad y cohesión en la orquesta, un eco de una sociedad civilizada donde los principios de armonía y jerarquía son apreciados.

La partitura, según el músico, se consideraba un elemento esencial para el teatro y la interpretación musical. Al igual que el respeto y atención ofrecida al maestro de capilla, la lectura de las partituras previamente estudiadas simbolizaba respeto profundo al compositor y a la obra musical en sí. Esta práctica reforzaba la idea de que la música, en todas sus manifestaciones, era una forma de arte respetable y solemne.

Con todo lo dicho, los músicos de la catedral en el Coliseo seguían una tradición musical centenaria, buscando siempre mantener el decoro y la calidad de

⁶⁸ AHED, Sección Siglo XIX, s/f, documento sin clasificar, 1818, «Plan para lo que se necesita practicar para el arreglo, mayor decencia y gusto del teatro en lo perteneciente a la música».

⁶⁹ AHED, Sección Siglo XIX, s/f, documento sin clasificar, 1818, «Plan para lo que se necesita practicar para el arreglo, mayor decencia y gusto del teatro en lo perteneciente a la música».

⁷⁰ AHED, Sección Siglo XIX, s/f, documento sin clasificar, 1818, «Plan para lo que se necesita practicar para el arreglo, mayor decencia y gusto del teatro en lo perteneciente a la música».

⁷¹ AHED, Sección Siglo XIX, s/f, documento sin clasificar, 1818, «Plan para lo que se necesita practicar para el arreglo, mayor decencia y gusto del teatro en lo perteneciente a la música».

su oficio. Cada aspecto de su labor, desde la selección y cuidado de la música escrita hasta la forma en que interactuaban con el público y entre ellos mismos, era una parte crucial de su evolución como músicos y contribuía a la enriquecedora experiencia de cada presentación.

Los esfuerzos de los músicos de la orquesta del Coliseo por cultivar el buen gusto a partir de la calidad interpretativa no tuvieron el resultado esperado. Los músicos se enfrentaron a la realidad de un teatro descuidado y la falta de coordinación entre actores y el director de la orquesta durante los ensayos y una serie de inconvenientes en el desarrollo de las funciones. A esto, se sumó la ausencia de elementos básicos como atriles y sillas adecuadas, así como la escasez de velas, cerillos y mechas encendidas.⁷²

No obstante, uno de los factores decisivos que contribuyó al declive del proyecto teatral emprendido por los músicos catedralicios, fue la falta de apoyo por parte de la Intendencia para enmendar la situación económica precaria en el Coliseo. Ante la falta de fondos, los contratistas y los músicos buscaron nuevos actores y cantantes, solicitando un aumento en el precio de las entradas y la presencia de un juez para evitar el desorden en los ensayos.⁷³ Estas peticiones fueron rechazadas por las autoridades del gobierno. El Procurador General argumentaba que aumentar el costo de los boletos provocaría el descontento del público al modificar los precios. Sostenía que, si en esas circunstancias no se cubrían los costos, ello se debía a la falta de afluencia de público.⁷⁴ Según su explicación, la escasez de recursos económicos del pueblo era el problema subyacente. De manera sarcástica, el oficial cuestionaba: «Si se aumentan los precios de las entradas y los palcos, ¿realmente habría más espectadores?». ⁷⁵ Predecía que la asistencia sería aún menor y los empresarios seguirían sin cubrir gastos ni obtener los beneficios esperados. Aunque algunos de los asistentes habituales del Coliseo aceptaran el nuevo sistema, muchos más optarían por no asistir, resultando en gastos que no serían compensados.⁷⁶

En definitiva, la autoridad gubernamental sugirió que lo mejor y más justo, dadas las circunstancias, sería ordenar el cierre del Coliseo. Probablemente frustrados por el fracaso de su proyecto, los miembros de la orquesta no tuvieron alternativa que continuar sus servicios en la catedral hasta 1834, momento en el que la capilla fue disuelta definitivamente por orden del obispo Antonio Zubiría y Escalante, debido a

⁷² AHED, Sección Siglo XIX, s/f, documento sin clasificar, 1818, «Plan para lo que se necesita practicar para el arreglo, mayor decencia y gusto del teatro en lo perteneciente a la música»..

⁷³ AHED, Sección Siglo XIX, s/f, documento sin clasificar, 1818, «Plan para lo que se necesita practicar para el arreglo, mayor decencia y gusto del teatro en lo perteneciente a la música».

⁷⁴ AHED, Sección Siglo XIX, s/f, documento sin clasificar, 1818, «Plan para lo que se necesita practicar para el arreglo, mayor decencia y gusto del teatro en lo perteneciente a la música».

⁷⁵ «Plan para lo que se necesita practicar para el arreglo, mayor decencia y gusto del teatro en lo perteneciente a la música», AHED, 1818, s/f, Sección Siglo XIX, documento sin clasificar.

⁷⁶ «Plan para lo que se necesita practicar para el arreglo, mayor decencia y gusto del teatro en lo perteneciente a la música», AHED, 1818, s/f, Sección Siglo XIX, documento sin clasificar.

la crisis económica que enfrentó la Iglesia duranguense provocada por las primeras disposiciones anticlericales del presidente Valentín Gómez Farías.⁷⁷

5. El músico catedralicio en el proyecto educativo del estado (1834)

En 1834, el Colegio Chico de Durango, destinado a la enseñanza de primeras letras, se consolidó como un pilar esencial en la educación musical de la región, al heredar y redefinir las prácticas iniciadas por el proyecto del Colegio de Infantes del Colegio Seminario. Inaugurado en 1784, este último fue una iniciativa de eminentes músicos de la catedral de Durango, tales como José Remigio Puellas, Nicolás Zepeda y Juan José Meraz, quienes lo concibieron no solo como un centro de enseñanza básica, sino como un foco intensivo para el aprendizaje del canto y el instrumento. Desde 1796, Vicente Esteban Guardado, quien fuera canónigo, cantor, maestro de ceremonias y regente de la capilla musical de la catedral, trasladó su pedagogía musical al ambiente civil del colegio, emulando el enfoque educativo de la antigua escolta catedralicia.⁷⁸ Bajo su tutela, los estudiantes exploraron géneros paralitúrgicos, incluyendo oberturas, marchas y sinfonías que estaban contenidos en el archivo de música de la iglesia cabecera.⁷⁹ Esta rica tradición musical, cultivada inicialmente en un ámbito sacro, encontró un renovado impulso y desarrollo significativo en el Colegio Chico, marcando así un capítulo destacado en la historia de la educación musical en Durango.

Este movimiento musical emergente surgido en el ámbito educativo sirvió como catalizador para el surgimiento de nuevos gustos musicales que se reflejaron en las tertulias de la élite,⁸⁰ así como en las temporadas de conciertos, en las funciones dramáticas y óperas en el teatro Coliseo durante el transcurso del siglo XIX.⁸¹

Este momento marcó el inicio de un nuevo proceso del músico duranguense en el que el Colegio Chico asumió un papel destacado en la evolución de la música y la cultura en Durango, cumpliendo una función vital para llenar el vacío dejado por la catedral y permitiendo que la música continuara fluyendo y evolucionando a lo largo del tiempo. Dicha escuela de primeras letras contemplaba la enseñanza de la música y tenía una orquesta de infantes. En 1836, la música ejecutada por la orquesta de

⁷⁷ Navarro Gallegos, Cesar. *Los congresos federalistas de Durango (1824-1835)*. (Durango: Congreso del Estado de Durango, Instituto Mora, 2006), pp.83-84.

⁷⁸ AHAD, correspondencia Varios, caja 31, serie 4, legajo 124, 15 de mayo de 1834. La escuela que estuvo a cargo del padre Vicente Guardado fue iniciativa del gobierno del Estado y contó con la asistencia de 34 jóvenes.

⁷⁹ AHAD, Ms. Mus. 001, 13 de agosto de 1818. «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».

⁸⁰ Altamirano Cozzi, Graziella. *De las buenas familias de Durango: parentesco, fortuna y poder (1880-1920)* (México: Instituto Mora, 2010), pp.136-141.

⁸¹ Raigosa Reyna, Pedro. «Romanticismo y modernidad. La vida cotidiana en el Durango del siglo XIX», en Cano Cooley, Gloria Estela (ed.), *Historia de Durango*, vol. 3, (Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, 2013), p.713.

jóvenes de ese establecimiento emergió como entretiempos en las demostraciones académicas de los estudiantes de la institución, cautivando al auditorio de la élite con la interpretación de oberturas como aquellas del *Fra' Diavolo* de Daniel François Esprit Auber, *Cenerentola* de Gioacchino Rossini, *Dame Blanche* de François-Adrien Boieldieu, *La Preciosa* de Carl Maria von Weber y la *Serenade* de Vojtěch Jírovec Gyrowetz.⁸²

Según un mecanismo parecido al caso del teatro Coliseo, las partituras de estas piezas, previamente integradas en los inventarios de la catedral de Durango, se encontraron luego en el repertorio de la joven orquesta del Colegio Chico. La ausencia de estas partituras en los archivos actuales de la catedral plantea la posibilidad de que hubiesen sido prestadas o donadas al colegio por la administración eclesiástica, revelando nuevamente el papel del músico como enlace entre el consumo de géneros musicales de ambas instituciones. La dificultad técnica de las obras mencionadas anteriormente supone la elaboración de arreglos, que, de la misma manera que se «franquearon» las obras para la orquesta del Teatro Coliseo se adaptó el repertorio para los jóvenes alumnos del colegio. A pesar de contar con la información específica con relación acerca de la plantilla musical que integró la orquesta del Colegio Chico, existe la posibilidad de que los instrumentos empleados fueran proporcionados por los exintegrantes de la capilla de música de la catedral. Esta hipótesis realza aún más la relevancia del músico en la conformación de un proyecto musical en ámbito secular propuesto por el Estado.

A pesar de las tensiones políticas entre la Iglesia y el Estado en el tiempo estudiado, el lazo cultural entre las dos instituciones que forjó música fue notablemente sinérgico. Tal como en otras regiones de Iberoamérica, la educación musical del siglo XIX se balanceó entre la antigua tradición eclesiástica y el florecimiento de una nueva identidad nacional fomentada por el Estado.⁸³ Pues la inclusión de piezas musicales pertenecientes a la Iglesia ahora en el ámbito laico se convirtió en un valor compartido; pues esa música mediaba con su sonoridad los discursos emitidos por las autoridades, ahora según las funciones morales y de civilización moderna del Estado. Por su parte, la ejecución de piezas musicales como las oberturas - formas cercanas a la ópera - evidencia un proceso dinámico de globalización cultural en Durango, ya que la esencia dramática de estas composiciones desafiaba las barreras lingüísticas y culturales.⁸⁴

En este contexto educativo, los exmúsicos de la catedral buscaron nuevas oportunidades. En 1837, Mariano Bátiz -exintegrante de la capilla de música y todavía organista de la catedral-, se anunciaba en la prensa como «un ferviente

⁸² AHAD, Gaceta del Gobierno de Durango, Varios, Impresos, legajo 453, 1836, p. 449

⁸³ Menandro Bastidas José. «La educación musical en Pasto en el siglo XIX, una exploración desde distintos ejes de direccionalización», en *Revista Historia de la Educación Colombiana*, núm.1, vol.15, 2012, pp.141-162.

⁸⁴ Matellanas Fariza, Juan Carlos. «Globalización en un arte total: la ópera», en *Boletín de Estudios Económicos*, núm. 192, 2007, p.551.

promotor de la música»,⁸⁵ resaltando implícitamente la necesidad de explorar nuevas avenidas para la música y su educación en diversas instituciones. Bátiz, destacándose con su experiencia y pedagogía, propuso incluso a la autoridad municipal rentar el teatro Coliseo para formar una compañía dramática que contara con la participación de la orquesta de niños del Colegio Chico.⁸⁶ Así mismo, en ese año propuso el establecimiento de una escuela para niñas en su domicilio resaltando que «en las iglesias, en los teatros, en los espectáculos de toda clase, en las diversiones públicas y privadas, la música es el alma y aún el recreo en el retiro del virtuoso y del enfermo».⁸⁷

Desde la década de 1840 y durante todo el resto del siglo XIX, los músicos herederos de la tradición eclesiástica comenzaron a enfocar la música no solo como arte, sino como un elemento clave en la educación y la difusión de una cultura moderna. Esta visión innovadora les permitió integrar la música en los programas educativos básicos, abriendo sus puertas a hombres y mujeres de diversos estratos sociales de la región. Este nuevo enfoque educativo puede rastrearse hasta un momento en el que reaparece la figura de Vicente Guardado: en 1842, un año antes del cierre del Colegio Chico, Guardado fue encargado de recomendar un maestro para el colegio civil. Ante la falta de espacio adecuado y la necesidad de una mejor atención para los jóvenes músicos, gestionó su traslado a un nuevo local, superando los «obstáculos en sus adelantos»⁸⁸ que enfrentaban. Este pequeño pero significativo episodio marca un hito en la historia musical de Durango y también plantea la necesidad de explorar más a fondo las implicaciones y desarrollos resultantes de estas acciones en investigaciones futuras.

6. Reflexiones finales

La trayectoria del músico catedralicio en Durango a lo largo del siglo XVII al XIX es un proceso fascinante de transformación y adaptabilidad, esencial para comprender la evolución de la música y la cultura en la región. Esta evolución no se dio en aislamiento, sino que estuvo intrínsecamente vinculada a los cambios en las estructuras sociales, políticas y económicas de la época.

A lo largo del siglo XVII, la música en Durango estuvo dominada por el proyecto evangelizador instaurado por la catedral, en donde los músicos catedralicios junto con el cabildo fueron los guardianes y transmisores de este arte. Su papel no solo se centraba en la ejecución de piezas litúrgicas y paralitúrgicas, sino también en la educación musical. En ese momento, los músicos catedralicios, prevalentemente presbíteros, enseñaban música en la catedral, moldeando las primeras generaciones de músicos y construyendo un sólido legado musical en Durango. En esa primera etapa durante las celebraciones religiosas fuera de la catedral pudieron instaurar

⁸⁵ AHAD, Gaceta del Gobierno de Durango, 8 de enero de 1837, varios Impresos, legajo 453, núm. 453.

⁸⁶ Archivo General Histórico del Municipio de Durango, Sala Capitular, Exp. 76 «Copia del reglamento para el régimen interior del coliseo y licencia concedida a Mariano Bátiz para hacer funciones de teatro y de concierto», 1837.

⁸⁷ AHAD, Gaceta del Gobierno de Durango, 8 de enero de 1837, varios Impresos, legajo 453, núm. 453.

⁸⁸ BCPED, Registro Oficial del Gobierno del Departamento de Durango, BCPED, 21 de abril de 1842, p. 2.

y sensibilizar el público a la música vocal e instrumental atrayendo la feligresía a esos gustos sonoros. Este contacto constante con la sociedad reforzó en el músico la oportunidad de integrar elementos profanos en la música sacra y viceversa, generando un diálogo cultural constante y dinámico que enriquecería paulatinamente la vida musical y cultural de Durango.

En el siglo XVIII, estos músicos mantuvieron su preminencia dentro del culto divino, a pesar de los crecientes vientos de cambios políticos en los cuales fue inmerso el Obispado de Durango. Fueron testigos sensibles -ahora como músicos laicos-, de la creciente influencia de las modas ilustradas dentro de la sociedad y la llegada de nuevas formas musicales generadas por la ópera europea. Aunque los músicos siguieron arraigados en la tradición religiosa, no fueron insensibles a la demanda y preferencia musical de vanguardia con elementos profanos.

La transición al siglo XIX fue un período crítico en el que los músicos catedralicios tuvieron que adaptarse a un contexto en rápida transformación. El cierre de la capilla de música de la catedral de Durango en 1834 marcó un punto de inflexión, desplazando el centro de la actividad musical hacia el Colegio Chico y el ámbito laico en el teatro Coliseo. A pesar de este cambio, los músicos catedralicios no abandonaron su compromiso con la música ni sus raíces eclesiásticas. De hecho, esta transición marcó el comienzo de una nueva etapa en la que estos músicos demostraron su capacidad para evolucionar y adaptarse. Adoptaron nuevas funciones y responsabilidades, ya fuera algunos de ellos se dedicaron a la enseñanza en el nuevo proyecto educativo del estado; fueron además promotores de la música, o incluso como emprendedores buscando nuevas oportunidades de fomentar su arte, inclusive en el género femenino.

Esta adaptabilidad fue esencial para mantener viva la tradición musical y para llenar el vacío dejado por la catedral a partir del desmantelamiento de la capilla. Los músicos catedralicios se convirtieron en puentes sonoros entre instituciones, permitiendo que la música continuara fluyendo y evolucionando a lo largo del tiempo. A pesar de las tensiones políticas entre la Iglesia y el Estado, la música transportada por esos sujetos inquietos forjó un lazo cultural que fue notablemente sinérgico.

Este estudio ha aportado una perspectiva más rica y detallada de la secularización de la música en Durango entre los siglos XVII y el XIX, destacando en particular el papel social y cultural del músico catedralicio en este proceso. En lugar de considerar la secularización simplemente como una ruptura o alejamiento de la tradición eclesiástica, este análisis ha revelado un panorama más matizado y dinámico, denotando la adaptación a las nuevas tendencias ya sea de las instituciones o de los individuos que pertenecieron a estas.

Este intercambio no fue unidireccional ni desestructurado. Aunque los músicos catedralicios absorbieron y reflejaron influencias seculares a través de la

ejecución del jarabe y de música para sainete, también mantuvieron y transmitieron la tradición musical eclesiástica y los valores de decencia y decoro aprendidos en la Iglesia. Este equilibrio entre lo sagrado y lo profano se manifestó en su propuesta dentro del teatro Coliseo, en su aporte pedagógico en el Colegio Chico y en sus contribuciones a la cultura musical secular en general.

Este entendimiento ampliado de la secularización de la música nos ayuda a apreciar la complejidad y la riqueza de la evolución de la música y la cultura en Durango en el periodo estudiado. En lugar de una simple transición de lo sagrado a lo secular, vemos un proceso más intrincado de interacción, adaptación y síntesis cultural, donde lo sacro y lo secular coexisten y se enriquecen mutuamente.

La visión expandida de la secularización de la música revelada en este estudio subraya la importancia del músico catedralicio como agente de cambio y conservador de la tradición, como un puente entre lo sagrado y lo secular, y como un catalizador del diálogo y la innovación cultural.

Sin embargo, es crucial reconocer que el presente análisis, aunque extenso, tiene limitaciones inherentes debido a la escasez de fuentes documentales específicas que ofrezcan una visión completa sobre la vida y obras de músicos individuales, especialmente en términos de sus contribuciones específicas y personales al repertorio musical.

El estudio actual también subraya la necesidad de una exploración más profunda en áreas como la integración de los músicos en espacios secularizados y el impacto directo de las políticas en la práctica musical. El análisis detallado de repertorios específicos, especialmente aquellos que pueden haber influenciado -o sido influenciados- por las tendencias culturales más amplias de Durango y regiones circundantes, está aún pendiente. Además, la participación femenina en estos procesos musicales es una dimensión hasta ahora poco explorada y merece una investigación detallada para comprender las dinámicas de género y el papel de las mujeres en la evolución musical de la región especialmente en el siglo XIX.

Por lo tanto, futuros estudios deberán enfocarse no solo en comprender la historia musical de Durango, sino también en apreciar cómo la música, como fenómeno social y cultural, puede ser un espejo de su tiempo, reflejando y moldeando los valores, desafíos y transformaciones de la sociedad. Creemos que estas investigaciones deberían aspirar a ser interdisciplinarias, integrando métodos recuperados de la musicología, de la historia social y cultural y análisis de género, para proporcionar una comprensión más completa y matizada de la música como una fuerza activa y creativa que da forma y transforma la cultura y la sociedad.

7. Referencias

Fuentes primarias

Archivos

Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango (AHAD)

Archivo Histórico del Estado de Durango (AHED)

Biblioteca Central Pública del Estado de Durango (BCPED)

Archivo General Histórico del Municipio de Durango (AGHMD)

Fuentes secundarias

Libros

Altamirano Cozzi, Graziella. *De las buenas familias de Durango: parentesco, fortuna y poder (1880–1920)*. México: Instituto Mora, 2010.

Burkholder, J. Peter, Grout, Donald Jay y Palisca, Claude V. *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

Davies, Drew E. Santiago Billoni. *Complete Work*. Middleton: AR Editions, Inc., 2011.

Davies, Drew E. *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones estéticas, 2013.

De la Cruz, Ramón. *Sainetes (Manolo, El teatro por dentro, La Petra y La Juana): Las 25 mejores obras del teatro español*. Madrid: Bolchiro-Resad, 2014.

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.

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

Mazín Gómez, Oscar. *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*. Zamora: El Colegio de Michoacán A.C., 1996.

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

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

Pelletieri, Osvaldo. *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos aires: Editorial Galerna, 2008.

Porras Muñoz, Guillermo. *Iglesia y Estado en Nueva Vizcaya (1562-1821)*. México: UNAM, 1980.

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.

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

Capítulos de libro

Becerra Jiménez, Celina G. y González Escamilla, Rafael. «Instrumentos musicales en la Catedral de Guadalajara en el siglo XVIII», en Enríquez, Lucero (ed.), *Harmonia Mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglo XVI al XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 309-320.

Bitrán, Yael. «La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente», en Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio (coord.), *La música en los siglos XIX y XX*. México: Dirección general de publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, pp.112-153.

Enríquez, Lucero. «Encrucijada de tradiciones, géneros y enunciados a modo: unos contrafactos del siglo XIX del Archivo de Música de la Catedral de México», en Enríquez, Lucero (ed.), *De música y cultura en la Nueva España y el México independiente: testimonios de innovación y pervivencia*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, 99-122.

Gatta, Massimo; Jiménez Torres, Humberto y Barbosa Elizalde, Daniel. «Trayectorias históricas de la actividad musical de la catedral de Durango (1620-1866)», en Martínez Romero, Adolfo *Arte y música de la Catedral de Durango: archivos y documentos. 400 años de historia del Obispado de Durango (1620-2020)*. México: Centro para la Investigación de las Artes Durango A.C., Instituto de Cultura del Estado de Durango, 2021, pp.85-132.

Marín López, Javier. «Tradición e innovación en los instrumentos de cuerda frotada de la Catedral de México», en Enríquez, Lucero (ed.), *Harmonia Mundi: los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglo XVI al XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 239-260.

Navarro Gallegos, César. «La transición política del régimen provincial al federalismo en Durango. 1820-1835», en Cano Cooley, Gloria (Ed.), *Historia de Durango*, vol. 3, Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, 2013.

Raigosa Reyna, Pedro. «Romanticismo y modernidad. La vida cotidiana en el Durango del siglo XIX», en Cano Cooley, Gloria Estela (ed.), *Historia de Durango*, vol. 3. Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, 2013, pp. 697-744.

Vallebuena Garcinava, Miguel. «Poblamiento y estructura social en Durango», en Cano Cooley, Gloria Estela *Historia de Durango*, vol. 3. Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, 2013, pp. 298-349.

Artículos

Álvarez Moctezuma, Israel. «Notas Incipientes alrededor de una Episcopólis». *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, núm. 2, 2007, p. 4-13.

Aragón Mateos, Santiago. «La nobleza narcisista. Ideología nobiliaria en la España de la Ilustración». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, núm. 25, 1989, pp. 279-301.

Bastidas, José Menandro. «La educación musical en Pasto en el siglo XIX, una exploración desde distintos ejes de direccionalización». *Revista Historia de la Educación Colombiana*, núm.15, 2012, pp.141-162.

Barce, Ramón. «El folklore urbano y la música de los sainetes líricos del último cuarto del siglo XIX: la explicitación escénica de los bailes». *Revista de Musicología*, núm. 16, 1993, pp. 3217-3225.

Eslava Estrada, Francisco Fernando. «El mundo sonoro de Lucas Alamán: tertulias, jarabes y guitarras de siete órdenes entre el ocaso de la Nueva España y los albores del México independiente», *Letras históricas*, núm. 16, 2017, pp. 93-110.

Díaz Cayeros, Patricia. «Espacio y poder en el coro de la Catedral de Puebla», *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* 25, núm. 2004, pp. 219-251.

Gatta, Massimo. «Así vosotras no hacéis miel para vosotras mismas, abejas. Música y educación de primeras letras en el Durango de la primera mitad del siglo XIX». *Letras históricas*, num. 27, 2022.

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)». *Es Scripta Revista de Historia* 1, num. 2, 2019, pp.217-37.

Gatta, Massimo. «Organización y significación de la actividad musical en la catedral de Durango en el contexto del lucimiento y aumento del culto divino (1635-

1680)». *Revista de Historia de la Universidad Juárez del Estado de Durango*, num. 3, 2011, pp.124-53.

Martínez García Burgos, Palma. «El decoro: la invención de un concepto y su proyección artística». *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte* 1, 1988, pp.91-102.

Matellanes Fariza, Juan Carlos. «Globalización en un arte total: la ópera», *Boletín de Estudios Económicos*, núm. 192, 2007, pp.551-555.

Pereyra, Carlos. «El sujeto de la historia». *Dialéctica*, núm. 1, 1976), pp. 71-91.

Vallejo González, Irene, «El teatro en Valladolid durante el siglo XVIII: autores y obras más representados». *Castilla: Estudios de literatura*, núm. 6, 1983, pp.143-150.

Xavier-Guerra, François. «Voces del pueblo. Redes de comunicación y orígenes de la opinión en el mundo hispánico (1808-1814)». *Revista de Indias*, núm. 62, 2002, pp. 357-384.

Tesis, ponencias, documentos y otros inéditos

Castañeda Porras, Francisco Pablo. *Restablecimiento, crisis y disolución de la capilla de música de la Catedral de Durango (1802-1834)*, (tesis de maestría), Universidad Juárez del Estado de Durango, 2022.

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

Gatta, Massimo. *Entre tradición y modernidad: cultura y ocio en Durango durante la primera mitad del siglo XIX*, (tesis de doctorado), Universidad Autónoma de Sinaloa, Culiacán, 2019.

Jiménez Torres, Humberto. *La educación musical en la catedral de Durango (1636-1749)*, (tesis de licenciatura), Universidad Juárez del Estado de Durango, Durango, 2017.

Publicaciones en internet

Mijares, Enríque. «El Coliseo de Durango, hoy Teatro Victoria», en <http://cdigital.uv.mx> (fecha de consulta: 26 de junio de 2023): 101-116.