

ORGANIZACIÓN  
Y SIGNIFICACIÓN DE LA  
ACTIVIDAD MUSICAL EN  
LA CATEDRAL DE DURANGO  
EN EL CONTEXTO DEL  
*LUCIMIENTO Y AUMENTO  
DEL CULTO DIVINO*  
(1635-1680)

*Massimo Gatta*<sup>1A</sup>



*El hombre de occidente, en el concierto del Mediterráneo, no debe escuchar sólo las voces que le son familiares, están las otras voces, las extrañas y el teclado exige dos manos.*

Fernand Braudel

1A Alumno de la III generación de la Maestría en Ciencias y Humanidades de la Universidad Juárez del Estado, con especialidad en Historia.

1B En adelante AHAD.

La música es vehículo de expresiones individuales y al mismo tiempo es punto de reunión social; de esa forma, la actividad musical vive por medio del sonido y del silencio, es un lenguaje al cual corresponden significados provenientes de un entorno temporal, espacial, social y cultural que siempre está cambiando.

Asumiendo este particular aspecto social del lenguaje musical, para este trabajo he considerado la catedral de Durango como un espacio humano, en el cual las funciones y las expresiones de la actividad musical se han transformado y siguen transformándose, como señalaba Braudel, en un contexto más amplio, engendrando cambios en una encrucijada de causalidades, accidentes, éxitos y fracasos repetidos. Además, si la música puede ser considerada un tipo de lenguaje social, para comprender su significado, podrá ser trasladada al modelo de “práctica cultural”, que según Roger Chartier, procede y se puede entender como el efecto del ejercicio de un poder. Este esquema será útil en el proceso de interpretación del discurso de las fuentes, con el fin de contextualizarlas en las prácticas a través de las cuales esas formas se comunican. De este modo, la información contenida en las actas capitulares, los libros de fábrica y los expedientes sacerdotales del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango<sup>1B</sup> no solamente han permitido explicar la organización de los músicos de la Catedral de Durango a lo largo del siglo XVII, sino que también han abierto una brecha para comprender el significado de la actividad sonora en un ámbito urbano en el cual la catedral estaba insertada.

Para hablar de un sistema organizado de la música se ha considerado como eje la institución del cabildo, y se han involucrado las figuras principales al interior de la catedral que participaron activamente, o que tuvieron alguna incidencia en la práctica musical, a partir del proyecto socio-religioso del *lucimiento y aumento*

2 Georges Duby, *La Época de las Catedrales: arte y sociedad*, (España, Cátedra, 1995), p. 79.

3 Interesante desde este punto de vista la discusión realizada por Cora Bunster en relación a la sociedad andina del virreinato, que bien se puede ajustar al caso de una sociedad novohispana, en la cual la autora pone en luz un espacio social de continua negociación y competición por parte del grupo europeo y el grupo indio. Cora Bunster, "Las autoridades indígenas y los símbolos de prestigio", *Andes*, 0. (2001), 1, <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=12701205> (acceso junio 2011).

4 Colaboran la Universidad Nacional Autónoma de México, la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, el Colegio de Jalisco, la Universidad Autónoma de Chiapas, la Escuela Superior de Artes de Yucatán, la Northwestern University of Chicago, la Universidad de Jaén, entre otras.

*del culto divino*. También se aportó una discusión sobre los dos contextos sonoros relevados en el espacio interno y aquello próximo a la catedral neovizcaína, así como la importancia y significación de la campana catedralicia. Se concluyó definiendo que la actividad musical de la catedral de Durango hasta 1680 no logró consolidarse en ese proyecto de lucimiento y aumento por una serie de factores que dependieron de razones internas y externas. Empero, el discurso de las fuentes catedralicias revela la intención constante de la institución de que la música fuera un proyecto permanente, con el objetivo de acompañar el proceso de evangelización y la creación de una nueva sociedad.

## LA ACTIVIDAD MUSICAL EN LAS CATEDRALES

George Duby, tratando el contexto histórico-artístico de las catedrales medievales en Francia, remarca la importancia de las acciones artísticas que se incluían en esos recintos sagrados y que estaban dirigidas al culto divino por su sentido de unidad, de contentación, de eliminación de cualquier protagonismo individual. Un ejemplo es dado por la práctica musical del canto gregoriano y de las primeras polifonías, que coincidieron, en épocas antiguas con el mismo acto litúrgico, representándose contemporáneamente en una expresión artística e identidad cristiana católica.<sup>2</sup> Obviamente el proceso histórico de la práctica musical de cada catedral fue diferente, sobre todo en el caso de las catedrales de la Nueva España que resultan particularmente interesantes por el intento de insertar ese proyecto europeo de una actividad musical de impostación medieval, ahora dirigida al evangelización en un entorno social único, complejo, todavía desconocido.<sup>3</sup>

En tiempos recientes el estudio de una historia social de la actividad musical catedralicia de la época virreinal ha suscitado mucho interés entre los investigadores, acentuado por el descubrimiento y revaloración de muchos expedientes.

En el marco de otras investigaciones de épocas recientes, son considerables las aportaciones del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente, iniciativa que depende del aporte y colaboración entre diferentes instituciones universitarias nacionales e internacionales<sup>4</sup> dedicadas a las investigaciones históricas, estéticas, musicológicas, etnomusicológicas

sobre el tema de la música virreinal, contemplando no solamente el aspecto musicológico o de la praxis instrumental, sino también los procesos sociales y económicos que acompañaron las expresiones musicales. Como recalca Ana Carlina Ibarra, las investigaciones en el ámbito de historia social y cultural de las catedrales ponen en evidencia la necesidad de estudiar el quehacer musical según un contexto disciplinar más amplio involucrando el rol de los compositores, los cabildos, los obispos y los diferentes grupos socio-étnicos.

El libro *El Cabildo Catedral de Valladolid* de Oscar Mazín, ha sido fundamental para el planteamiento del modelo de estudio de esta investigación en cuanto al encuentro de la relación entre el ambiente social que se conforma por un lado por el ambiente catedralicio y el microcosmos capitular por otro. Se ha decidido considerar el cabildo como un cuerpo único que se ha ido transformando en los varios procesos de la historia de la catedral y se han contemplado las categorías inherentes a los sentidos de *tradición* y *corresponsabilidad*. La *tradición* se finca en el sentido de transmisión y también de recepción de saberes, en el proyecto de la organización de la actividad música y de su significado; por supuesto, hay que contemplar que la consistencia de este cuerpo cambió desde estadios fragmentados o unidos en su interior. Por ende, hay que suponer que sus líneas de acción hayan ido cambiando, generando, por consecuencia, interesantes fluctuaciones también en los procesos de la actividad musical. El concepto de *corresponsabilidad* concierne al desenvolvimiento de las acciones del cabildo fuera de sí mismo, o sea su posición de contrapeso y de control con todas las otras figuras involucradas en la música, como fueron los obispos, los demás ministros y el ambiente urbano. A la par del estudio de Mazín, este trabajo se abstiene a llevar un amplio estudio prosopográfico de las personalidades al interior del capítulo, dado que esto correspondería a otro tipo de investigación. Sin embargo, para este trabajo se han contemplado algunas referencias a figuras de relevo como fueron el obispo Barrientos y Lomelín y el maestro de capilla Alonso Asencio.

En cuanto al tema específico de la actividad musical catedralicia en la Nueva Vizcaya, esto ha sido estudiado anteriormente en dos textos. El primero es el libro *La Capilla de Música de la Catedral de Durango* de Francisco Antúñez, que intenta una primera

reconstrucción de la actividad musical en la Catedral de Durango con muy pocos datos sobre el siglo XVII y con más información relativa al siglo XVIII y XIX. El libro, con muy pocas copias existentes en circulación, tiene el mérito de haber interesado en las últimas décadas gran parte de la comunidad duranguense en relación al tema de la capilla de música y sobre el atractivo de esos expedientes “misteriosos” resguardados en el Arzobispado. Este mito es derivado probablemente de la actitud de celo y severa preservación actuada por las autoridades diocesanas, debido a los grandes robos documentales que se verificaron en años pasados.

Trabajo más actual y vasto, desde los puntos de vista musicológico y estético sobre la música escrita y conservada en el Archivo de Música de la Catedral de Durango, es la tesis doctoral de Drew Edward Davies, que por su profundidad es el único, hasta la fecha, que se ha aproximado en su estudio sobre la música italianizada compuesta en el siglo XVIII en Durango. En el primer y segundo capítulo es donde el investigador norteamericano aporta información del contexto histórico de la vida musical de la catedral y de datos bibliográficos sobre algunos de los músicos que sirvieron en la capilla en el siglo XVII.

Respecto al contexto artístico del espacio catedralicio, la discusión llevada en el texto *Civitas y Urbs* por Miguel Vallebuena aporta elementos útiles de comprensión el significado de la actividad musical catedralicia en Durango, junto a las primeras transformaciones que se van adquiriendo en un espacio social que, a partir del siglo XVII se está delineando como urbano. El historiador explica los procesos de conformación del trazo urbano y de la arquitectura, a partir de un sentido de *urbanidad*, o sea en la presencia de tendencia del ciudadano de quererse sentir parte gremial de una ciudad. En el primer capítulo se reportan datos relativos a la primera fase del desarrollo urbano de la ciudad de Durango en el siglo XVII, que veía su centro en la catedral subrayando la dificultad de arranque del proyecto urbano derivado de l factores naturales y económicos. Esos datos han sido interesantes para relevar paralelismos y diferencias con los procesos y cambios en la actividad musical catedralicia.

Sin duda este estudio no puede no hacer referencia al texto del Concilio de Trento (1545-1563) que plantea el proyecto de norma-

tividad y regularización del culto divino y que tendrá su impacto en Europa e Indias.<sup>5</sup>

En el estudio de la actividad sonora es particularmente pertinente el contenido de la sesión XXII del concilio tridentino, en la cual se tratan tópicos sobre el cuidado y pureza que tenía que adquirir la práctica musical sea en la composición que en la ejecución para el acto litúrgico de las catedrales; en las discusiones conciliares se estipulaba también cuáles eran los instrumentos musicales permitidos en la celebración litúrgica y las formas en el empleo del canto llano o del canto polifónico dependiendo del tipo de ceremonias.<sup>6</sup> El contraste de este documento con las fuentes primarias en Durango, han permitido definir rumbos específicos de la función y significado de la práctica cultural en la música sacra en el contexto particular neovizcaíno.

El libro *La conquista musical de México* de Lourdes Turrent, no trata la música como estructura sonora, sino como un lenguaje social que de su práctica se deriva. El uso de la música sacra en la catedral se contemplaría como un lenguaje que es vehículo de lucimiento para el proyecto superior del aumento del culto divino.

Por su parte el libro *Imposing Harmony* de Geoffrey Baker reporta una interesante análisis para la reconstrucción de un espacio urbano sonoro (*Urban Soundscape*), en referencia a la ciudad de Cuzco en Perú en el siglo XVIII involucrando el plano de la ciudad, de la catedral, de las parroquias, de los monasterios, de los instrumentos musicales y de la música practicada por diferentes grupos socio-étnicos, contexto interinstitucional que se ha relevado también en el entorno urbano de Durango del siglo XVII.

## EL LUCIMIENTO Y AUMENTO DEL CULTO DIVINO

Algunos temas contenidos en las actas capitulares de los archivos catedralicios están relacionados con el tema de la administración económicas enmarcados en el concepto de “materia del buen gobierno”, entendido aquí como la gestión del recurso derivado del recaudo de las rentas decimales para el sueldo de los ministros, del pago de hospitales, y gastos para el mantenimiento del personal y de los proyectos del culto divino. En esos ámbitos de gestión, coordinación del gobierno catedralicio, el discurso del cabildo catedralicio de Durango en el siglo XVII está constante-

5 “Siendo tal la naturaleza de los hombres, que no se pueda elevar fácilmente a la meditación de las cosas divinas sin auxilios, o medios extrínsecos; nuestra piadosa madre la Iglesia estableció por esta causa ciertos ritos, es a saber, que algunas cosas de la Misa se pronuncien en voz baja, y otras con voz más elevada. Además de esto se valió de ceremonias, como bendiciones místicas, luces, incienso, ornamentos, y otras muchas cosas de este género, por enseñanza y tradición de los Apóstoles [...]” (Concilio de Trento, II edición de IntraText CT s. v. “Sesión XXII-cap. V” <http://www.intratext.com/IXT/ESL0057/> - acceso junio 2011).

6 Para más información sobre este tema véase Piero Mioli et al., *La musica nella storia* (Bologna: Calderini, 1994), 106.

mente en función de la necesidad de cumplir con el binomio *lucimiento y aumento del culto divino*. El término *lucimiento* se refiere a un sentido de exaltación y ostento de la forma interna del culto al mismo tiempo de estar justificado en un propósito socio-político. De tal forma el *aumento* se refiere a la forma del culto que tenía el objetivo de mantener el orden interno de la catedral y sobre todo debía reforzar el proyecto de conversión y de aprobación social por parte de toda la feligresía rica o pobre que fuera. Fracasar en ese proyecto espiritual de conversión y de aprobación por parte de la feligresía hacia la institución catedral, hubiera tenido graves consecuencias del punto de vista económico y político, no solamente en todos los cimientos de la estructura diocesana sino de todo un orden social.

Esta práctica musical en la liturgia catedralicia del siglo XVII de Durango, a la par de las obras arquitectónica, la pintura, el arte retórico del discurso de los sermones, el efecto de reflejo de luz de las joyas de plata y oro de los obispos, las sobrepellices de los canónigos, el talento y la virtuosidad de los capellanes y los mozos ordenados en el coro, debían generar algo más en el proceso devocional; los efectos de un lustre en la liturgia hubieran incrementado las limosnas y, más allá, hubieran compensado y mantenido un mayor orden en la recolección de las rentas decimales, agilizando el proceso administrativo interno, y quitando de encima la presión de los dos novenos reales que el obispado de Durango debía remitir periódicamente al Real Patronato.

Las actas capitulares del siglo XVII revelan el interesante enfrentamiento de ese proyecto ideal de lucimiento del culto enfrentado en su forma práctica para la obtención del aumento. Desde la información de archivo se pudo revelar que las dificultades se arraigaban en las faltas de coordinación y continuidad administrativa al interior del cabildo, debido al número exiguo de sus miembros, por la fragmentación de las iniciativas impulsadas por diferentes canónigos, o, en general, por una estructura deficiente u obsoleta de administración que no permitía el justo engranaje en la gestión del capital.

De igual manera, los factores externos que debilitaron el proyecto de lucimiento y aumento del culto fueron el continuo desentendimiento entre las mismas autoridades catedralicias, la difícil comunicación burocrática entre Durango y la Real Audiencia

de Guadalajara y la realidad geográfica en donde se extendía el obispado, entre otros. A partir de la escisión del obispado del de Guadalajara en 1620 el territorio episcopal seguía siendo inmenso e inalcanzable y los diferentes preladados conocían el espacio solamente por la referencias de continuas emboscadas por parte de los indios.<sup>7</sup> El desaire del gobierno civil local también jugaba un papel importante en el detrimento del proyecto del proyecto de mejora del culto. El obispo Fray Diego de Hevia y Valdés en una carta de 1641 se quejó insistentemente con el rey en cuanto a la conducta de los gobernadores, que por irse a los monasterios ya no acuden a la catedral “con grande escándalo de todos”.<sup>8</sup>

En 1658, el obispo Barrientos y Lomelín demostraba su preocupación en cuanto a la situación del obispado en cuanto a las actitudes de “conveniencia” de las ordenes religiosas:

“[...]que he hallado [...] tan prevenidos y favorecidos que parece en su modo de obrar, en todo este obispado, que desean la ocasión de volver a estos pleitos, en que dejaron la dignidad de esta Iglesia tan desautorizada, tan hollada y tan pobre, que aún, un cura muy particular, no podía pasar la desdicha en que ha quedado el obispado, servida sólo la jurisdicción ordinaria en los límites cortos de esta ciudad, porque en saliendo de ella, no obran más ni atienden a más los feligreses que a los que los Padres Religiosos[...]”.<sup>9</sup>

En cuanto al funcionamiento interior de la catedral, el personal viene descrito por el obispo criollo como fragmentado e inepto en materia doctrinal, dado que muchos preladados encargados del aspecto educativo no tenían la adecuada preparación y celo en su oficio, llevando efectos nocivos en la formación de los jóvenes clérigos.

Las dificultades del proyecto de lucimiento y aumento del culto divino en Durango podrían también remontarse, en un sentido más amplio, a la crisis económica que estaba viviendo España y el resto de Europa en el siglo XVII, acentuada por el actitud de abandono por parte de la Corona, que prefirió dedicarse a la explotación y recaudo de los recursos minerales en las colonias descuidando la inserción de un efectivo proyecto social en las indias.<sup>10</sup>

7 Gallegos Caballero, José Ignacio, *Historia de la Iglesia en Durango* (México, Gobierno del Estado de Durango, 2010), p. 181.

8 Gallegos Caballero, José Ignacio, *Historia de la Iglesia en Durango* (México, Gobierno del Estado de Durango, 2010), p. 113.

9 Gallegos Caballero, José Ignacio, *Historia de la Iglesia en Durango* (México, Gobierno del Estado de Durango, 2010), p. 161.

10 La preocupación perceptible en las palabras de Felipe II para el cumplimiento de los dictámenes revelan, cien años antes, todo el programa de conveniencia económica de España en las indias detrás de la cortina religiosa: “Y así encargamos y mandamos a los arzobispos, obispos, y a otros preladados, y a los generales provinciales, priores, guardianes de los órdenes, e a todos los demás a quien esto toca e incumbe que hagan luego publicar o publiquen en sus iglesias, distritos y diócesis y en las otras partes y lugares do conviniere el dicho Santo Concilio y lo guarden y lo cumplan, y ejecutar con el cuidado, celo y diligencias que negocio tan de servicio de Dios, y bien de su Iglesia se requiere. Y mandamos a los del nuestro consejo, presidentes de las nuestras audiencias, y a los gobernadores, corregidores, e a otras cualesquier justicias, que den y presten el favor y ayuda que para la ejecución y cumplimiento del dicho Concilio, y de lo ordenado en el será necesario.[...]” Concilio de Trento, II edición de IntraText CT s. v. “Cédula de Felipe II, en que manda la observancia del Concilio”, [http://www.intratext.com/IXT/ESL0057/\\_P1U.HTM](http://www.intratext.com/IXT/ESL0057/_P1U.HTM) (acceso junio, 2011). Véase también John H. Elliott, *España, Europa y el mundo de ultramar* (México, Taurus, 2010).

## LA ORGANIZACIÓN Y GESTIÓN DE LA ACTIVIDAD MUSICAL

Los dictámenes estipulados por el concilio tridentino, así como aquellos de los concilios provinciales mexicanos, revelan la importancia y necesidad de un senado diocesano configurado en la institución del cabildo. Este tenía la función de control, incremento y mantenimiento del culto en toda la diócesis; su papel dependía de una enorme complejidad de equilibrios entre los propios y miembros, las política de cada obispos y, como se ha visto, por los intereses y presiones del Real Patronato.

Mazín explica que independientemente de la situaciones externas, el cabildo se puede considerar como un microcosmos en sí, que representa un ideal de colegialidad y de superioridad del logro colectivo sobre aquello individual.

Sin embargo, se asume que el éxito y alcance de objetivos comunes se basa en la necesidad de repartir cargos y funciones específicas entre los canónigos capitulares. Así es que el *deán* (del latín *decanus*) era el canónigo que ocupaba el lugar de más alto rango; él estaba encargado del oficio divino y del culto y era el primero en votar; el *arcediano* podía ocupar el rango de vicario, en el caso de vacante del presidente, mientras que el *chantre* (del latín *cantor*) que originalmente, era el responsable de la materia coréutica y es la figura más cerca de la educación musical al interior del cabildo.

Ahora, aunque fue voluntad del cabildo alcanzar la consolidación de la organización de la actividad musical a través de una repartición de cargos, se experimentaron enormes dificultades generando fluctuaciones consecuentes en los procesos de la actividad musical. Por esta razón, un canónigo encargado de la administración de la práctica musical podía alejarse de esa tarea por necesidades derivadas de escasez de los recursos humanos y económicos, el llamado urgente a otros cargos administrativos del gobierno diocesano, , o a las oportunidades que eventualmente se presentaban a los canónigos para poder alcanzar diferentes rangos; esos factores tuvieron mayor o menor influencia en la gestión y cuidado de la práctica musical

Las actas capitulares de los primeros cuarenta años del obispado, confirman, de hecho, una rotación continua de los ministros que prestaban diferentes servicios en la catedral, confirmando la

difícil tarea del cabildo en cuanto al encuentro y administración nuevos recursos humanos.

La estrategia de reciclamiento de los músicos se pudo realizar por la disposición de ministros con perfil profesional multifacético. Eso no habría generado ulteriores problemas por encontrar una persona idónea para ocupar e nuevas plazas, preservando una constancia en la práctica sonora sin afectar el estatus del culto divino. Hablando de ese espíritu multidisciplinarios auspiciado en el personal catedralicio de Durango, interesante es el caso de Pedro Sánchez de Angulo, Pedro Rodríguez Espejo y Joseph de Baeza quienes en 1648 ocuparon alternativamente la misma plaza vacante de organista en el coro.

Después de haber analizado este esquema de trabajo por parte de las autoridades catedralicias, los canónigos capitulares conectados continuamente también con la gestión del quehacer musical, pueden ser considerados efectivamente como los auspiciadores de las formas y expresiones en la organización de la práctica sonora dado que los músicos desean también, la opción de moverse, crecer profesionalmente y encontrar nuevas oportunidades.

Se ha podido revelar que las decisiones, discusiones y estrategias por parte del cabildo catedralicio de Durango sobre la música, se centraban en el contexto de la organización del personal en el coro, la enseñanza de la música en los mozos y capellanes, la contratación y las relaciones laborales con los músicos, el uso del canto llano y de órgano,<sup>11</sup> el empleo de la música en las celebraciones solemnes internas y externas a la iglesia.

En campo más práctico las preocupaciones más grandes del cabildo se centraban en la organización y gestión de los músicos, pues era importante que alguien se encargara de la coordinación de los eventos masivos del culto en las fiestas y ceremonias, porque estas eran punto de lucimiento para la catedral.

Así es como se asoma la figura de relevo del *maestro de ceremonias* el cual debía gestionar, promover y coordinar una perfecta sincronía entre efectos visuales y acústicos de lucimiento en los eventos, sin perder de vista el tono de solemnidad. Su especialidad consistía en el perfecto conocimiento del protocolo y dinámica de cada evento, acorde con un estricto y renovable calendario litúrgico, revisaba el trabajo de los maestros de música y el

11 El término "canto de órgano" se refiere a la práctica coral polifónica mientras que el canto llano se refiere a la práctica de los que se conoce hoy en día como Canto Gregoriano. Para mayor informes revítese Alberto Turco y Istituto di paleografia musicale, *Il canto gregoriano* (Torre d'Orfeo, 1987).

12 Ver anexo 1.

13 En el AHAD estos expedientes están bajo el nombre *Sacerdotes*.

desempeño de los cantores; en cada momento debía responder a las expectativas de los canónigos y del obispo. Dados sus conocimientos en la práctica de la música es presumible que el maestro de ceremonias fuese una persona que conocía y participaba activamente en la práctica instrumental y coral. Una figura fundamental en este cargo fue el Licenciado Nicolás de Hita Osorio, canónigo que fue elegido en 1645 y que por varios tuvo mucha influencia y aprobación por el cabildo, en la organización en la coordinación las manifestaciones solemnes dentro y fuera de la catedral en donde se utilizaba la música

La figura del *sochantre* (del latín *succentor*, o sea “bajo el chantre”) no era dignidad eclesiástica, sin embargo se podría considerar como el brazo del chantre en materia educativa musical inmediatamente fuera del cabildo; la información en las actas de cabildo y de los libros de fábrica revelan que los sochantres que sirvieron la Catedral de Durango en el siglo XVII<sup>12</sup> fueron preeminentemente organistas, enseñantes del canto llano y canto de órgano en el coro, pero también poseían una preparación en cuanto a la técnica de ejecución y mantenimiento de una vasta gama de instrumentos musicales. Aparte tenían que acudir al rezo del coro, y al altar, como los demás capellanes, para cantar el Evangelio y Epístolas, excepto los días que eran precisamente de órgano.

Además del sochantre, se perfiló a lo largo del siglo XVII, la figura profesional del *maestro de música*, al cual le correspondía la enseñanza de instrumentos musicales y ayudaba a consolidar la preparación de los mozos según indicaciones del maestro de ceremonias y del sochantre.

## LA CONTRATACIÓN Y GESTIÓN DE LOS MÚSICOS

Los expedientes sacerdotales<sup>13</sup> revelan informaciones biográficas y profesionales de los músicos, los cuales —por lo menos hasta 1680— fueron, todos clérigos aspirantes a las órdenes sagradas. Dichos documentos se presentan en forma de petición dirigida directamente al obispo; dependiendo de las órdenes a las cuales aspiraba, el aspirante o *contenido*, presentaba en general datos relativos a su origen familiar y de residencia, a sus antecedentes laborales, agregando el supuesto motivo de conveniencia por parte de la Iglesia para su admisión en el sistema clerical.

Los pasos escalafonarios del clérigo pasaban desde el subdiaconado, diaconado para finalmente llegar al rango de presbítero. Eventualmente un sacerdote podía aspirar en ser servido con la colación de una canonjía, permitiéndole así avanzar a los niveles más altos y mejor remunerados en la jerarquía catedralicia. Algunos músicos como Joseph de Baeza o Pedro Sánchez de Angulo, no llegaron a la silla capitular, pero pudieron interactuar directamente con las grandes autoridades, por tener cargos de provisor fiscal y secretario de cabildo respectivamente.

En el siglo XVII, en la Catedral de Durango el proceso de ordenación sacerdotal fue siempre parte de las miras del músico para la consecución de un estipendio, o congrua, que le permitiría su sustento. Los procedimientos de ordenación podían actuarse en tiempos rápidos o cortos, dependiendo de varios factores, entre ellos las relaciones, influencias y parentesco que el aspirante tenía dentro y fuera de la catedral. Uno de los factores más importantes, sin embargo, era la evidencia de ser de abolengo, poseer un título universitario o manejar la lengua mexicana o sea aquella hablada por los indios.<sup>14</sup> Por otro lado, en las primeras décadas del obispado duranguense, las autoridades catedralicias estaban muy necesitadas en la contratación de ministros preferentemente especializados en materias referentes a la enseñanza y práctica de la música. No se ha encontrado ningún expediente relativo a exámenes especiales de música para los candidatos; por lo tanto, se debe considerar que, por la misma necesidad y urgencia, la evaluación sobre conocimientos musicales y técnica instrumental era realizada al vapor y se basaba sobre la atestiguación de los trabajos previos del músico.

Tampoco hay información sobre el currículum de estudios de los músicos. Sin embargo, el título de licenciado, que varios sochantres ostentaban, puede sugerir la hipótesis de que éstos se habían educado en la música en ambientes foráneos al obispado de Durango, probablemente en Guadalajara, Valladolid, Puebla o México.

Posteriormente a la petición para las órdenes sagradas, se presentaban una serie de atestiguaciones que podían ser llevadas por el mismo aspirante, por sus conocidos y por las autoridades catedralicias. Las preguntas a los testigos eran concernientes al *de moribus et vitae*, o sea sobre conductas y genealogía del presbítero.

14 Gallegos Caballero, José Ignacio, *Historia de la Iglesia en Durango* (México, Gobierno del Estado de Durango, 2010), pp. 123-126.

15 Para una mayor comprensión del contexto de los valores en la sociedad barroca novohispana se puede revisar en Tomás Pérez Vejo y Marta Yolanda Quezada, *De Novohispanos a Mexicanos: retratos e identidad colectiva en una sociedad en transición*, (México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009) y Arturo Rocha Cortés *et al.*, *Los valores que unen a México: Libro II, Del México Colonial (1ª parte 1521-1650) "Diálogo moral y evangelización"* (México, Fundación México Unido, 2003).

16 Ver anexo 2.

17 AHAD-Actas Capitulares, libro 1, f. 128 (2 de noviembre de 1657). Por término *bajonero* se entiende el actual *fagotista*. Por lo general el fagot asumía la parte del bajo continuo junto a la viola da gamba en las ejecuciones musicales a lo largo del periodo barroco.

Se asoman en esos textos los valores propios del barroco, según la idea "máscara social" del individuo, la cual tenía la función de esconder, proteger y ayudar al individuo en la sociedad.<sup>15</sup>

La referencia final, en cuanto a la utilidad de la ordenación sacra para el empleo específico de los músicos, dependía del maestro de ceremonias, por su cargo referido al control de calidad y gestión del culto divino en las ceremonias solemnes de la catedral.

En cuanto al sueldo de los primeros sochantres, éste era de 30 pesos al año, al cual le venía sumado el sueldo de capellán de coro, que era aproximadamente de 100 pesos en reales por año. En el caso de algunos, como los sochantres Baeza o Sánchez, a parte de esos sueldos se sumaban otras compensaciones, hasta llegar a salarios superiores a los 200 pesos al año.

Posteriormente, a partir de 1657, con la contratación del primer *maestro de capilla*<sup>16</sup> en Alonso Ascencio, se realizó una coyuntura en cuanto al sistema profesional especializado del músico. Este siguió siendo un clérigo más, pero el cabildo, junto con los obispos, decidió que su sueldo fuera de 300 pesos en reales al año. Esa acción se puede interpretar por una perspectiva por parte del capítulo y de los obispos, para obtener más eficacia y nivel en los músicos, mirando a un mayor efecto en el culto divino. Sin embargo, como se verá, también miraba a la integración de una nueva estrategia social propia del contexto criollo novohispano.

### DON ALONSO ASENCIO: EL CASO DE UN MAESTRO DE CAPILLA MULATO EN LA CATEDRAL DE DURANGO

Las actas capitulares hacen referencia a la contratación de Alonso Ascencio con una declaración directa de necesidad por parte de la Iglesia dado que el maestro era reconocido como "persona docta y muy perita en el arte de la música, canto de órgano y llano, y eminente en su oficio de bajonero".<sup>17</sup>

Como también comenta Drew Davies, los expedientes sacerdotales relativos al músico revelan un nexo interesante del músico con la figura del obispo Don Pedro de Barrientos y Lomelín, quien interviene personalmente en ayuda y protección del 'indio pardo', acudiendo directamente a Inocencio X para dispensarlo de su "defecto".

“Pedro [Barrientos] ocurrió a su santidad para que le designase en irregularidad de derecho y justicia para ordenarse de ordenes sacros a habilitarse para así siendo dispensado en el nacimiento de legitimidad por ser mulato: siendo el principal motivo para dicha dispensación la utilidad que seguirá a la Iglesia en que sirviese por ser Maestro Eminente en la Música y persona virtuosa. El dicho Pedro tuvo breve de su Santidad en que le dispensaba y habilitaba para dichas órdenes: este Pedro presentó ante un Provisor y Vicario general este breve: y en cuanto el dicho que estaba habilitado y dispensado [...]”.<sup>18</sup>

18 AHAD- *Sacerdotes*: 8 lote P2B3A (parte II) 0337 (revisado en microfilm).

19 Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, libro 8, f. 177v. (21 de julio de 1628). Para mayores informaciones véase el sitio <http://www.musicat.unam.mx>

20 José Ignacio Gallegos Caballero, *Historia de la Iglesia en Durango* (México, Gobierno del Estado de Durango, 2010), p. 169.

Se sabe por los actas de cabildo de la catedral metropolitana de México, que Asencio se desenvolvió como ministrel alrededor de 1628, y que se desempeñó como músico en funciones rituales del Corpus Christi “componiendo y tañendo”,<sup>19</sup> y fue seguramente apreciado por su talento por el Doctor Don Pedro Barrientos y Lomelín que, en aquel tiempo, se desenvolvía en México como canónigo capitular y, posteriormente, elegido como obispo de Durango, auspició personalmente la contratación del maestro de capilla.

Esa cercanía del prelado con el músico indio es atestiguada posteriormente por Melchor Juárez, escribano real, en un documento que reporta las acciones del obispo Barrientos “[...] y por la grande falta que halló de música pare el coro y celebración de los Divinos Oficios, ha solicitado y traído de México Maestro de Capilla que tiene y sustenta en su casa”.<sup>20</sup>

Las palabras de los músicos colegas Joseph de Baeza y Pedro Sánchez de la Catedral de Durango, así como de los clérigos que habían conocido a Alonso desde su actividad musical, definen la labor y la persona del maestro de música como muy apreciado y necesario para el lustre del culto divino; además, el hecho que el músico llegara desde la Catedral Metropolitana era por sí mismo una garantía de calidad. Sin embargo, inmediatamente después de la muerte de su protector en 1658, Asencio fue despedido después de apenas dos años de servicio. La razón asentada en las actas capitulares era la ineficacia del músico por la falta de buenos resultados en la preparación musical de los mozos y la imposibilidad de sostener su estipendio, que era de 300 pesos en reales, sueldo insostenible hasta este momento en el difícil contexto económico de la catedral.

21 Ignacio Gallegos reporta un documento en el cual el Doctor Pedro Barrientos y Lomelín presenta su currículum anteriormente a su cargo de obispo en Durango, en la Catedral Metropolitana de México donde se desarrolló como “[...] Canónigo, Tesorero, Cancelario y Chantre de dicha Iglesia, y en los oficios de Provisor y Vicario General, y Gobernador por tres veces de aquel Arzobispado [...]”. José Ignacio Caballero, *Historia de la Iglesia en Durango* (México, Gobierno del Estado de Durango, 2010), p. 157.

22 José Ignacio Gallegos Caballero, *Historia de la Iglesia en Durango* (México, Gobierno del Estado de Durango, 2010), p. 169.

23 José Ignacio Gallegos Caballero, *Historia de la Iglesia en Durango* (México, Gobierno del Estado de Durango, 2010), p. 169.

Sin embargo, contrastando la información de los expedientes sacerdotales y capitulares con el discurso de las cartas enviadas por Barrientos y Lomelín al rey, es posible también encontrar razones más interesantes sobre la supuesta ineficacia del maestro de capilla. El desenvolvimiento del maestro dependió de la política de su poderoso protector, dado que desde su llegada, en 1656, el obispo mexicano<sup>21</sup> trató de conducir grandes cambios en la política administrativa de la diócesis. Si por un lado los anteriores obispos habían intentado consolidar el inmenso espacio episcopal en su totalidad, Barrientos y Lomelín revolucionó ese intento de reestructuración desde el espacio interno de la catedral, propiamente en función de una conciencia del significado de cátedra que tenía la iglesia cabecera; eso se reveló por su esfuerzo en el empleo de la enseñanza de la doctrina moral, teológica y musical impartidas tanto a ministros como a “otros hijos de vecinos”<sup>22</sup> que hubieran deseado participar activamente en el culto. Al mismo tiempo, en el intento de conservar fuerza al interior catedralicio, el obispo criollo presionó al cabildo para la aprobación de una ley de prohibición para los ministros de la catedral de ausentarse del obispado, y gestionó el ornamento del culto eclesiástico con nuevos músicos “e instrumentos de bajo y otros”.<sup>23</sup>

En ese contexto es como se da la contratación de materiales decorativos desde Zacatecas y México para el embellecimiento del coro, visto necesariamente en diálogo con la traída de un artesano de la música como Alonso Asencio. En el ideal del obispo, este músico proveniente de la catedral metropolitana de México, representaba un recurso para el lucimiento del culto divino para la Catedral de Durango. Esta estrategia se puede entender también según un fuerte sentido criollo, dado que, como se ha visto, en el discurso de Barrientos, el espacio externo del obispado duranguense se describe según un ámbito difícil y peligroso, y al mismo tiempo al prelado le resultaba atractivo el proyecto de un acercamiento doctrinal de todos los grupos socio-étnicos pertenecientes a ese espacio americano. Asencio, por lo tanto, indio y protegido de Barrientos, teniendo el importante cargo de maestro de capilla, se contextualiza en esta nueva significación en el ámbito de la actividad musical, dado que esa acción representaría el intento fallido de la implementación de un profesional criollo de la música.

## EL CORO CATEDRALICIO: REPRESENTACIÓN ESPLENDOROSA DE LA CATEDRAL

Desde la llegada a su obispado en Durango en 1634, el obispo Alonso Franco y Luna expresa su decepción al rey sobre la vista de su catedral, que estaba en un estado indecente, y se procuró de alcanzar un estado de decencia a través de la conformación de un pequeño coro:

“[...] Hallé la Catedral de la Santa Iglesia de Durango con tan poco adorno y tanta necesidad que como Iglesia desmembrada de la Catedral de Guadalajara [...]. Luego que entré en la iglesia, proveí, cuatro capellanes de coro, un organista, cuatro seises, un sacristán y dos indios cantores [...]”.<sup>24</sup>

Pero para el proyecto de consolidación del coro se necesitaba de un establecimiento en un espacio preciso, que fuera visto y admirado por los feligreses. Por esa razón, el recinto coral fue puesto en el centro de la iglesia. La configuración conceptual, visual y sonora y la exclusividad del espacio del coro debía definir un orden de poder eminentemente eclesiástico que a su vez fuera excluyente del poder civil.<sup>25</sup>

En la conformación del primer coro de la catedral neovizcaína, las sillas estaban ubicadas según desniveles y cada fila de sillas era destinada a precisas *dignidades*: la dignidad principal era aquella del obispo, le seguían en posición, y por ende en importancia, las sillas de los canónigos. Más abajo estaban situados los capellanes de coro, y después los acólitos, los mozos, el sochantre y los músicos.

Las actas capitulares hablan también de que el coro era la instancia pública en la cual el cabildo ostentaba a toda la Iglesia y la ciudadanía el nombramiento o la promoción de un canónigo. Esa función protocolaria empezaba en privado en la sala capitular, seguida por una procesión acompañada por el himno *Te Deum*,<sup>26</sup> para llegar después a la silla de coro y tomar pública posesión.

Los músicos de la catedral de Durango ocuparon alguna vez un espacio en el coro, no como dignidades, sino por el simple hecho de haber sido mozos o acólitos con buena calidad y rango de voz:

24 José Ignacio Gallegos Caballero, *Historia de la Iglesia en Durango* (México, Gobierno del Estado de Durango, 2010), p. 99.

25 Patricia Díaz Cayeros, “Espacio y poder en el coro de la catedral de Puebla” *Relaciones*, 2004, <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=13709707219-251> (acceso mayo 30, 2011).

26 Himno de acción de gracias (“Te alabamos, Señor”) contemplado para los domingos y los días festivos; por ende habría contemplar que la elección de un nuevo canónigo o su promoción en la escala jerárquica capitular era motivo de fiesta para toda la comunidad catedralicia y la ciudadanía en general. Para mayor referencias véase: Richard H. Hoppin, *La música medieval* (Ediciones AKAL, 2000), pp. 115-116.

27 AHAD-Actas de Cabildo, libro 2,  
f. 74 (4 de julio de 1670).

28 AHAD-Actas Capitulares, libro 2,  
f. 73v. (4 de julio de 1670).

“[...] los dichos señores deán y cabildo dijeron que por cuanto por falta de Miguel de Lugo y Cristóbal de Morga, mozos de coro que han sido de esta santa iglesia, es necesario y conveniente nombrar en su lugar otros dos mozos de coro para el servicio de esta santa iglesia, habiendo reconocido que Lucas Blanco y Francisco de Guadiana, son hijos de vecinos de esta ciudad y mozos de buena índole y costumbres, y que tienen buenas voces [...]”.<sup>27</sup>

Como se puede notar, los requisitos para que estos jóvenes cantores fueran contratados, eran ser “mancebos”, aportar pruebas sobre limpieza de sangre, haber demostrado por referencias obtenidas ser de buenas costumbres y desempeñarse de forma hábil y suficiente en la tarea de servicio al coro. Posiblemente en esta etapa es cuando un mozo de coro por su habilidad hubiera decidido dedicarse a la especialidad de la música.

La responsabilidad de evaluación de esos jóvenes músicos recaía en el sochantre, que aparte de la enseñanza de la disciplina musical debía enseñarles una conducta moral decente a través de una disciplina severa.

“[...]otrosí, por cuanto se ha reconocido la tibieza y negligencia que dichos mozos de coro tienen en acudir, así en ayudar a misa como en las demás asistencia en los oficios divinos y horas canónicas, calidades con que le reciben según erección y estatutos, de en las continuas faltas [sic.] que en esto hacen, dichos señores deán y cabildo, mandaban y mandaron que en todo lo referido que lo demás que mira a costumbres, y buen proceder estén sujetos en los de adelante al dicho licenciado Pedro Sánchez, el cual los haya de cuidar, corregir y castigar cualesquier defectos que los dichos cometieren; procurando por todos medios acudan a su obligación que para todo su señoría le da en facultad necesaria que mandaron se haya notorio este auto así al dicho sochantre como a los dichos mozos de coro para que cada cual acuda a lo que le toca [...]”.<sup>28</sup>

La disposición de ese escenario, la silla preeminente del obispo, la posición de las demás dignidades eclesiásticas, y de los capellanes de coro, la posición dinámica y decente de los jóvenes mozuelos, imágenes mezcladas con el efecto sonoro del canto, la música de órgano, así como el juego de reflejo de las placas pla-

teadas, los adornos dorados del atuendo episcopal, el olor acre del incienso, querían al tiempo de elevar el espíritu, comunicar una representación de un estatus incluyente y excluyente del feligrés. Las acciones litúrgicas en el coro, incluyendo la práctica del canto, descritas en las actas de cabildo, parecían responder a una verdadera representación escénica para el público. El significado de representarse en el coro bien se adecuaría a la idea de representación figural de la época del barroco, que define:

29 Tomás Pérez Viejo, Yolanda Quesada, *De Novohispanos a Mexicanos* (México, INAH, 2006), p. 13.

“[...] la persona como una máscara y de las necesidades de representación pública de una sociedad regida por el teatro y la apariencia. Obras concebidas no como simples objetos artísticos o de rememoración doméstica sino como elementos de la afirmación social y de identidad colectiva y personal [...]”.<sup>29</sup>

## LOS DOS CONTEXTOS SONOROS DE LA CATEDRAL DE DURANGO

Los *libros de fábrica*, en los cuales están asentados los gastos efectuados por los mayordomos de la catedral, después de las diligencias de las autoridades capitulares aportan información complementaria a la actividad musical. En estos legajos de la primera parte de la historia de la catedral, se pueden encontrar registros de gastos por una necesidad básica de la iglesia: pagos a maestros de obra, albañiles, encargos para compra de alimentos, gastos de entierro. Al mismo tiempo hay registro de gastos relativos al servicio extraordinario de músicos, así como de compras y mantenimiento de los instrumentos musicales.

Se verifica una relación interesante, entonces, entre los datos de las actas de cabildo y los registros de fábrica. El segundo grupo documental tiene una dependencia del primero pero al mismo tiempo presenta nuevos datos para una reconstrucción más fidedigna y más completa de cómo se articulaba la vida de los músicos en la catedral. El contraste de la información proporcionada por las fuentes, ha permitido precisar la existencia de dos tipos de contextos sonoros con práctica y significado diferentes en el contexto de la Catedral de Durango del siglo XVII.

El primer contexto relativo a las informaciones contenidas en las actas de cabildo, se delinea como proyectada al lucimiento del

30 Ignacio Bernal *et al.*, *Historia general de México* (México: El Colegio de México, 2000).

31 Andrés Pérez de Ribas, "Libro Undécimo de la Misión de Parras, y Laguna Grande de San Pedro" en *Historia de los triumphos de nuestra santa fee entre gentes las mas bárbaras, y fieras del Nuevo Mundo* (México, Siglo XXI, 1992), p. 701.

32 Geoffrey Baker, *Imposing Harmony: Music and Society in Colonial Cuzco*, (EEUU, Duke University Press, 2008), p. 25.

culto divino según una perspectiva ortodoxa practicada al pié de las letra según los estatutos de erección de la iglesia catedral; esta sería el legado de una tradición más antigua provenientes de una interpretación del lucimiento según una visión propia de la iglesia europea. Como hemos visto esa tradición tomaría su máxima significación en el recinto protocolario del coro.<sup>30</sup>

El segundo ambiente sonoro, que es posible reconstruir por los datos de fábrica, se refiere a una actividad musical promovida por el sagrario en el ambiente inmediatamente externo a la catedral, durante las festividades del Corpus Christi, de Semana Santa, de la Fiesta de la Asunción, de la Nochebuena, etc. Se encuentra información también sobre la instrumentación catedralicia en ese contexto musical alternativo. La atestiguación de pagos realizados a músicos indios que tocaban trompetas, guitarras, arpas y chirimías que llagaban a prestar servicio desde el barrio de Analco abre nuevas preguntas sobre la origen y significado social de esa actividad musical dirigida al culto divino.

Una respuesta posible podría asomarse si se considera la actividad musical en una época más antigua en la historia de la Nueva España, cuando las órdenes religiosas, antes de la construcción de las catedrales, implementaron el uso de instrumentos musicales populares con fines pedagógicos.<sup>31</sup> El cronista jesuita Andrés Pérez de Ribas, de hecho, mencionaba la capacidad del indio en el aprendizaje de la música y menciona el uso de las chirimías o trompetas como parte de una estrategia de conversión espiritual.

Geoffrey Baker menciona, de hecho, el mismo fenómeno en el ámbito de una historia colonial relativa al virreinato de Perú, interpretando estas acciones artísticas según una estrategia de persuasión por parte de los españoles y de asombro en el indio:

"La creencia en su poder [de la arquitectura y de la música] para mover el observador o el oyente revela un espíritu retórico que manifiesta la incitación a la persuasión, y por eso de control, que se enarbola en el fondo de la concepción de cultura barroca de José Antonio Maravall".<sup>32</sup>

El haber encontrado rastro del uso de instrumentos como las guitarras, arpas y trompetas en el contexto de la catedral, podría explicarse también por un fenómeno de negociación entre dos

lenguajes sonoros derivada de la convivencia obligada en el mismo espacio urbano de las órdenes religiosas y el clero secular. La expresión del segundo contexto sonoro tendrá que concretizarse en las fiestas promulgadas y realizadas por todos los estratos sociales. Se han hallados expedientes que describen las dinámicas de las diversas fiestas religiosas promulgadas fuera y adentro la catedral. Tal vez la siguiente descripción de Ana Laura Vázquez Martínez podría adecuadamente resumir dichas ceremonias:

“Las calles [...] se presentaron como los espacios donde la gente en dicha festividad proyectaba expresiones de las más diversas índoles: pirotecnia, flores, quema de toritos, gran vendimia de comida y dulces, música, danzas, teatro y corridas de toro. Desde entonces la festividad del Corpus Christi se presentó como una ‘unidad de lo diverso’ por su constitución organizacional, visual y musical, y por la ordenada asistencia de las corporaciones, que le imprimieron el carácter de gran fiesta solemne de la Colonia”.<sup>33</sup>

Estudiar y comprender ese contexto de extensión de la práctica musical de la catedral hacia el espacio externo de la ciudad, podría llevar a la conclusión que el segundo contexto sonoro es la representación original de la sociedad colonial criolla que, si ha desaparecido en el ambiente urbano, todavía trasciende y sobrevive hoy en día en muchas fiestas sacras alrededor del territorio mexicano.

## LA SINCRONIZACIÓN DE LA ACTIVIDAD SOCIAL URBANA A TRAVÉS DE LA MÚSICA

Según Geoffrey Baker, la campana representa ese ideal de los poderes gemelos de la iglesia y del estado. Su función era buscar una unidad de los ciudadanos bajo la influencia de sus repiques, conectando, definiendo, y apoderándose del espacio urbano. Por esa razón, habría que considerar el efecto sonoro de las campanas como un verdadero tipo de música con propósitos sociales. Dependiendo del uso del tono, del volumen y del timbre diferentes en sus significados y propósitos, al mismo tiempo de avisar al interior como al exterior de la catedral la aproximación de una fiesta solemne actuaba una sincronización y optimización de las

33 Ana Laura Vázquez Martínez, *“Sombras y enramadas”, La participación de los pueblos indios en la festividad de Corpus Christi en Lo Sagrado y lo Profano en la Festividad de Corpus Christi*, (México, Universidad Autónoma Nacional de México, 2008), p. 64.

34 AHAD-Actas Capitulares, libro 1, f. 87v. (5 de enero de 1646).

actividades urbanas, poniéndole un ritmo. En cuanto a Durango, la campana fue algo muy importante para su catedral a partir de 1646 cuando, por primera vez, se atestigua la necesidad de un campanero especializado. La persona designada fue Francisco Gamboa, personaje que se desempeñó en ese oficio por más tres décadas, con un sueldo importante de sesenta pesos:

“[...]los señores deán y cabildo [...] dijeron que al presente esta santa iglesia necesita de persona que ejerza el oficio de campanero, y atendiendo a que Francisco Gamboa es persona de cuidado, y que acudirá al dicho oficio con la diligencia que conviene, le nombraban y nombraron por tal campanero para que acuda todos los días a tocar dichas campanas, y las demás veces que fuese necesario”.<sup>34</sup>

Otros datos relativos a la figura preeminente de la campana catedralicia está presente en un expediente anexo al primero libro de actas de relativo a la adquisición y consagración de una nueva campana en 1652; los festejos fueron organizados y oficiados con gran solemnidad y lucimiento por el obispo Gorospe y Aguirre y la clerecía capitular. Se sabe que el artesano que fundió el metal para la creación de la campana fue Don Andrés de la Riva Gómez, originario de Guadalajara o Zacatecas, mientras que el primer repique de esa campana fue ejecutado, posiblemente, por el mismo Gamboa. Se puede concluir que a partir de 1652, el significado de la campana adquirida por la catedral neovizcaína, por lo tanto, no sería el mismo de las primeras campanas al estilo de las presentes en la primeras iglesias parroquiales o de las misiones durante de la conquista. Su sonido proveniente de sus torres, las más altas del espacio urbano, representarían un ideal de supremacía del rol de la catedral en la vida urbana

## CONCLUSIONES

En el presente trabajo he tratado de reconstruir una parte de los procesos y cambios que involucraron la actividad musical en el espacio de la Catedral de Durango en el siglo XVII. He remarcado la importancia fundamental del cabildo catedralicio como el promotor principal de la actividad musical catedralicia y aparte, poniendo en evidencia una coyuntura de la práctica sonora, aus-

piciada por el obispo criollo Pedro Barrientos y Lomelín y su protegido, el maestro de capilla Alonso Asencio. Al mismo tiempo de esta explicación, he introducido una clave de interpretación al significado de la actividad musical según el proyecto espiritual, social y político del culto divino avanzado por la iglesia cristiana católica en las indias y su forma de empleo en los ejemplos del coro catedralicio, de los espacios urbanos y de la campana. En este sentido y a nivel teórico, el primer contexto sonoro, aquello canónico y propio de recinto coral fue la representación de una interpretación de la teleología del culto divino por parte del capítulo derivada de la más antigua tradición eclesiástica europea, mientras que el segundo contexto sonoro descansaba sobre la conformación de una actividad musical sacra que buscaba una identidad nueva y mestiza de la colonia del siglo XVII. De tal manera los dos contextos sonoros situados en un contexto más amplio de la sociedad barroca, representarían una contradicción. Jorge Alberto Manrique atestigua ese sentir del primer espíritu criollo que se quiere sentir europeo pero al mismo tiempo sabe que no lo es, llevándolo a preguntarse constantemente '*¿Quién soy?*'.<sup>35</sup>

Esta podría ser también la pregunta a la cual las autoridades de la Catedral de Durango, en términos generales, no pudieron contestar según acciones concretas en todo el siglo XVII dado que, aún teniendo la "receta" del proyecto para el cumplimiento de sus ambiciones de expansión espiritual y político, no pudieron arrancar de forma efectiva y consolidada el recurso de la música del primer contexto sonoro. Como se ha visto, la causa de ese fracaso dependió de factores internos y externos.

En cuanto al tema de la instrumentación musical, se tratará más adelante el tema de los órganos catedralicios y su importante función al interior de la catedral en el siglo XVII. Por los datos presentes en las actas capitulares y en los libros de fábrica, los órganos de ese periodo pudieron ser tipos de instrumentos portativos y aplicables a los dos contextos sonoros mencionados arriba.

En fin, para mi trabajo final de tesis, seguiré buscando información para ampliar la explicación y comprensión del tema de los procesos de cambios en la actividad musical procediendo hasta el entrada del siglo XVIII y prosiguiendo hasta 1748, año en el cual el violinista y maestro de capilla italiano Santiago Billoni entra al servicio de la Catedral de Durango.

35 Jorge Alberto Manrique, "Del barroco a la Ilustración" en *Historia general de México* (México, El Colegio de México, 2000).

## ANEXO 1

### Sochantres que sirvieron en la catedral de Durango (1634-1676)

#### *Lic. Juan de Torres*

- 1634 Se ordena de sacerdote a título de familiar del obispo Fray Gonzalo de Hermosillo.
- 1635 Es elegido por el cabildo como apuntador recibiendo un salario de 30 pesos al año.
- 1636 Es capellán de coro y sochantre organista en el coro con un salario de 100 pesos en la capellanía y de 30 pesos en la sochantría.
- 1643 fallece.

#### *Lic. Pedro Rodríguez Espejo*

- 1636 Sirve como acólito en el coro.
- 1639 Es capellán de coro recibiendo 100 pesos en real al año y el mismo años es ordenado sacerdote a título de ella.
- 1643 Es elegido como sochantre *en interim* por fallecimiento de Juan de Torres con sueldo de 30 pesos en reales al año.
- 1650 Se ausenta de la ciudad dejando descubierta la plaza de sochantre.
- 1657 Fallece.

*Lic. Joseph de Baeza*

- 1639 Sirve como acólito en el coro con un sueldo de 80 pesos en reales al año
- 1643 Es capellán de coro y nombrado organista con un sueldo de 100 pesos en reales cada año.
- 1646 Deja su oficio de organista por ascenso y ocupación como sacristán mayor.
- 1648 Es elegido como organista sustituyendo a Pedro Sánchez con un sueldo de 50 pesos cada año.
- 1649 Es sochantre organista en *interim*, sustituyendo la plaza de Pedro Rodríguez con un sueldo de 8 pesos cada mes.
- 1657 Es nombrado sochantre de la catedral
- 1661 Fallece.

*Lic. Pedro Sánchez de Angulo*

- 1645 Sirve como acólito gozando de 80 pesos en reales.
- 1646 Es elegido como organista *en ínterin* de la catedral ganando 100 pesos en reales.
- 1648 Se ausenta de su cargo de organista, entra en su lugar Baeza.
- 1650 Es nombrado definitivamente como organista con un sueldo de 100 pesos en reales.
- 1661 Es nombrado como sochantre y capellán de coro ganando 30 pesos en reales en la sochantría y 112 pesos en reales en la capellanía.
- 1670 Es nombrado como maestro de música de los mozos de coro en lugar de Simón de Oviedo
- 1676 Fallece.

## ANEXO 2

Maestros de capilla que sirvieron en la Catedral de Durango (1657-1670)

*Alonso Asencio*

- 1628 Es ministril y bajonero en la Catedral Metropolitana de México.
- 1657 Llega a Durango por invitación directa del obispo Barrientos y Lomelín y es nombrado maestro de capilla con un sueldo de 300 pesos en reales al año.
- 1658 Es despedido de su cargo

*Simón de Oviedo*

- 1667 Llega a Durango desde el obispado de San Luis Potosí. Es nombrado inmediatamente como bajonero con un sueldo de 100 pesos en reales, maestro de música de los mozos de coro 30 pesos en reales, y ocupa una capellanía de coro con un sueldo de 100 pesos en reales.
- 1670 Es despedido de su cargo por negligencia e inasistencia a la enseñanza de los mozos.
- 1673 Se va a Zacatecas por motivos familiares dejando vaca la capellanía.

*Francisco de Monroy*

- 1664 Llega a Durango desde México y ejerce el cargo de maestro de capilla con un sueldo de 300 pesos en reales.

## BIBLIOGRAFÍA

## FUENTES PRIMARIAS:

Fuentes del Archivo Histórico del Arzobispado de Durango  
 Actas de Cabildo, Libro I (1634-1660).  
 Actas de Cabildo, Libro II (1660-1680).  
 Libros de Fábrica (1634-1691).  
 Sacerdotes (1622-1696).

## FUENTES SECUNDARIAS:

ANTÚNEZ, Francisco, *La Capilla de Música de la catedral de Durango, México, siglos XVII y XVIII*, México, impreso por el autor, 1970.

BAKER, Geoffrey, *Imposing Harmony: Music and Society in Colonial Cuzco*, Durham, NC, Duke University Press, 2008.

BRAUDEL, Fernand. *El Mediterráneo-El espacio y la historia*. México: FCE, 2009.

CHARTIER, Roger. *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 1996.

Concilio de Trento, II edición de IntraText CT s. v., "Cédula de Felipe II, en que manda la observancia del Concilio", [http://www.intratext.com/IXT/ESL0057/\\_P1U.HTM](http://www.intratext.com/IXT/ESL0057/_P1U.HTM) (acceso junio, 2011).

DAVIES, Drew E., *The Italianized Frontier: music at Durango Cathedral, Spanish culture, and the aesthetics of devotions in Eighteenth-Century New Spain*, Chicago, Illinois, The University of Chicago, 2006.

DUBY, George. *La época de las catedrales: arte y sociedad*. España: Cátedra, 1995.

GALLEGOS CABALLERO, José Ignacio, *Historia de la Iglesia en Durango*, México, Gobierno del Estado de Durango, 2010.

IBARRA, Ana Carolina, "Hacia una historia social de las catedrales" en *Música, Catedral y Sociedad* (Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias, eds.) México, UNAM, 2006.

MANRIQUE, Jorge Alberto, "Del barroco a la Ilustración" en *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 2000.

MAZÍN, Oscar, *El Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán*, México, El Colegio de Michoacán, 1996.

MIOLI, Piero et al., *La música nella storia*, Bologna, Calderini, 1994.

PÉREZ DE RIBAS, Andrés, *Historia de los triumphos de nuestra santa fee entre gentes las mas bárbaras, y fieras del Nuevo Mundo*, México, Siglo XXI, 1992.

PÉREZ VEJO, Tomás y Quezada, Marta Yolanda, *De Novohispanos a Mexicanos: retratos e identidad colectiva en una sociedad en transición*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009.

TURRENT, Lourdes, *La conquista musical de México*. México, FCE, 1993.

VÁZQUEZ MARTÍNEZ, Ana Laura, "Sombras y enramadas", La participación de los pueblos indios en la festividad de Corpus Christi" en *Lo Sagrado y lo Profano en la Festividad de Corpus Christi*, México, Universidad Autónoma Nacional de México, 2008.