

# SONORIDADES EN LA CONFORMACIÓN DEL ESPACIO URBANO DE DURANGO (1620-1866)

Massimo Gatta<sup>1</sup>

1 Universidad Juárez del Estado de Durango, México

## Resumen

El presente trabajo tiene la intención de aportar algunas reflexiones sobre la conformación de un espacio urbano vital –el de las plazas y de las calles– de la ciudad de Durango, vinculándolo a la construcción de sus sonoridades, en un periodo comprendido desde los inicios del siglo xvii hasta la primera mitad del siglo xix (1620-1866). Por ello, se pretende plantear, con una actitud interdisciplinaria, el contraste entre los conceptos de sonoridad, campo y paisaje sonoros aportados por la sociología y la geografía.

## Palabras clave

Durango; espacio urbano; sonoridad; campo sonoro; paisaje sonoro

Recibido: 7 mayo 2018 / Aceptado: 29 julio 2018

# SONORITIES IN THE CONFORMATION OF DURANGO URBAN SPACE (1620-1866)

Massimo Gatta<sup>1</sup>

1 Universidad Juarez del Estado de Durango, Mexico

## Abstract

The present work intends to reflect on the conformation of a vital urban space –the one of the ‘plazas’ and streets– of the city of Durango, as one related to its sonorities in a period that goes from the beginning of the 17th century until the first half of the 19th century (1620-1866). The purpose is, with an interdisciplinary attitude, implement a contrast between the concepts of sonority, sound field and sonic landscape which have been a contribution of sociology and geography.

## Keywords

Durango; urban space; sonority; sound field; sonic landscape

Received: 7 May 2018 / Accepted: 29 July 2018

EL TIEMPO VITAL DEL ÁREA URBANA se comunica a través de tecnologías que estimulan los sentidos. Quizás el sentido visual sea el más inmediato y sencillo de satisfacer,<sup>1</sup> pero las manifestaciones sonoras juegan un papel fundamental en el ritmo de la ciudad. De forma estruendosa o sutil –y con una infinita gama de matices–, el sonido mueve, desplaza, educa, atrae y confunde. Y la manera de «escuchar» y «oír» la sonoridad urbana no es monolítica, porque la sociedad no lo es; tiene sus ritmos y sus propias variaciones a través de los cuales el sonido se emite y se percibe dependiendo de las circunstancias.

En el presente, la sonoridad y su percepción parecen tener ligas con el pasado, pero la historiografía, dedicada a la conformación del espacio urbano en el tiempo, se ha concentrado en las estructuras políticas, económicas y sociales relegando el papel de la sensibilidad a un plano secundario. También la musicología, atenta al ámbito estricto de los foros de las catedrales y de la música relacionada con la liturgia, ha dejado el estudio de las manifestaciones sonoras «del resto de la ciudad en casi total silencio».<sup>2</sup> El musicólogo Drew E. Davies comenta que la historia debería encargarse de «los sonidos de la vida misma: la gente al moverse, rezar, hablar, llorar, gritar».<sup>3</sup>

La discusión sobre la sonoridad contempla el ingrediente acústico, pero se complementa al seguir una perspectiva sensible heurística.<sup>4</sup> Mientras que por *campo sonoro* se entiende una fuente acústica que se irradia en un espacio, área o territorio, el *paisaje sonoro* corresponde a una realidad social que se codifica según un mecanismo de recepción y apropiación.<sup>5</sup>

En la memoria archivada de Durango, las sonoridades –que no se refieren solamente a la «música» sino también al «ruido» o al «silencio»–, invitan a esbozar imágenes sonoras, paisajes sonoros para detectar sus permanencias y su evolución en el orden de una ciudad sensible.<sup>6</sup> Contemplar esos «vacíos» culturales puede llevar a relecturas inesperadas sobre el pasado y, en consecuen-

1. Berger 2000, 3.

2. Baker 2008, 3.

3. Davies 2007, 8.

4. Se parte del concepto de *imagen sonora* de Kevin Lynch, según el cual en el estudio de las sonoridades urbanas pueden entrar en juego otras sensibilidades, como aquellas derivadas de los efectos visuales, los olfativos, los táctiles, etc., que se pueden reforzar mutuamente. Véase (Lynch 1998, 83).

5. Fortuna 2009, 39--58. Véase también la discusión teórica en (Pérez 2015, 107).

6. La reflexión de Murray Schafer en torno a los términos *Lo-fi* para designar un espacio contaminado por una gran cantidad de sonidos y *Hi-fi*, o de alta fidelidad, cuando existe una mayor discreción auditiva, plantea una brecha para la sociología al llevar a cabo un análisis diacrónico referente a un espacio u horizonte temporal de los ingrediente sonoros. Véase (Schafer 1994).

7. Maravall 1986, 71.

8. *Ibid.*, 75.

9. Díaz 2004, 219--251

cia, a generar una interpretación diferente acerca del presente de una ciudad.

#### LA SONORIDAD EN EL TEATRO DE LAS CEREMONIAS PÚBLICAS DEL DURANGO DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

La emisión y recepción de sonidos en el ámbito de Durango tiene sus primeros testimonios a partir de la fundación del obispado homónimo en el siglo xvii. El encuentro con un territorio vastísimo enfrentó al gobierno colonial con un sinfín de dificultades, entre ellas una difícil relación entre el poder civil y el poder clerical y la realidad de una población heterogénea compuesta de diferentes grupos socioétnicos.

En los primeros años del siglo xvii, con el desplazamiento del gobierno civil hacia San José del Parral, ubicado en las zonas de extracción mineral del obispado de la Nueva Vizcaya, la Iglesia quedó como institución hegemónica a nivel local. Desde la capital se intentaba administrar, educar y controlar a la sociedad a través de un proyecto cultural que se condujo bajo la monarquía y la religión en una actitud que José Antonio Maravall definió como *dirigismo* o «control guiado». <sup>7</sup> No se trataba de un control vertical, sino de una hegemonía para la defensa y la conquista del poder, con la inclusión de todos los participantes sociales, «no con la imposición del ‘silencio’ sino atrayendo al público». <sup>8</sup>

Uno de los recursos más adecuados para concretar ese proyecto, en el siglo xvii, fue el uso de la sonoridad, que se manifestó en Durango a través del «lucimiento y aumento del culto divino». La institución eclesiástica siempre consideró la actividad musical como soporte de la liturgia, especialmente al interior de los templos; <sup>9</sup> de igual manera, a lo largo de los siglos xvii y xviii, el uso del sonido en el espacio público por parte de la Iglesia fue un reconocido artificio para la inclusión social. En términos de *paisaje sonoro*, no se trataba simplemente de propagación acústica sino de la intervención de *efectos* sonoros que buscaban impactar a nivel consciente e inconsciente a los fieles.

A esa sonoridad se sumó el artificio visual, de tal manera que se conformó un *campo sonoro* al estilo de un verdadero espec-

táculo teatral, a la par de aquellos realizados en las sociedades peninsulares: con altos grados de dramatización y con efectos esperados en el público.<sup>10</sup>

La sonoridad tomó lugar, como se ha dicho, en los festejos establecidos en todo el calendario litúrgico, en especial en los espacios interiores de las iglesias (en el coro y en la escoleta en el caso de la catedral), pero es en las celebraciones extraordinarias donde es posible advertir con más nitidez el campo sonoro a nivel de espacio público abierto en el primer siglo de la historia de Durango.<sup>11</sup>

El mecanismo de la sonoridad era fomentado, como se ha señalado, por el espectáculo, como en 1668 durante las celebraciones de las exequias del primer obispo de Durango, fray Gonzalo de Hermosillo,<sup>12</sup> donde la población, sus murmullos, el empleo de «castillos» e «invenciones de fuego» (explosiones de pólvora) y máscaras, impactaban al unísono a la sociedad allí reunida. En el anuncio de esa fiesta excepcional no podía faltar la campana que en Durango, así como en el resto del espacio colonial, fue el instrumento más representativo de la sonoridad de la Iglesia: medía el tiempo organizando la vida de la ciudad, alertaba a la población ante la llegada de un peligro y su «timbre», a falta de una caja de resonancia, era propagado no sólo por casas y edificios sino en el espacio abierto. Las campanas llegaban a amplificar su campo sonoro sincronizándose con las de varios templos, como ocurrió en las mencionadas exequias cuando no tuvieron descanso, dado que aún en la noche volvieron a doblar solemnemente «así en la Iglesia Catedral como en todas las de esta ciudad y sus conventos».<sup>13</sup> Se esperaba que el «mensaje» percutido en el metal alcanzase todos los rincones públicos y privados.<sup>14</sup> La importancia de ese instrumento en Durango se había manifestado ya en 1664 con la consagración de la campana mayor de la catedral, cuando la capilla de música salió de los muros sagrados del templo proyectando su vasta sonoridad en el espacio abierto para el público de la ciudad.<sup>15</sup>

Podemos decir también que, tras la fundación de Durango, a la voz humana le correspondió otro «color» sonoro cuando era emitida en el espacio abierto. En el siglo xvii los canónigos, los

10. Díez 1988, 114.

11. Obviamente se trata, como lo ha evidenciado Israel Álvarez, de una imagen de la sonoridad en el discurso de un poder, en este caso el eclesiástico. Véase (Álvarez 2007, 4–13).

12. Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango (en adelante AHAD), Actas Capitulares, libro 2, «Exequias solemnes del primer Obispo de Durango, maestro Don Fray Gonzalo de Hermosillo» (apéndice documental), 1668, f. 56 v.

13. Actas Capitulares, libro 2, «Exequias solemnes del primer Obispo de Durango, maestro Don Fray Gonzalo de Hermosillo» (apéndice documental), 1668, f. 56 v.

14. Baker 2008, 31–34.

15. Actas Capitulares, libro 1, «Testimonio de la Consagración del Altar Mayor y Dedicación de esta Santa Iglesia Catedral de Durango en la Nueva Vizcaya», 12 de noviembre de 1652 (apéndice documental), f. 149. Para más información sobre la importancia de las campanas en el contexto novohispano véase (Reyes 2007, 72).

16. AHAD, Actas Capitulares, libro 1, «Testimonio de la Consagración del Altar Mayor...», 12 de noviembre de 1652 (apéndice documental), f. 149.

17. Para profundizar sobre el contenido retórico de los sermones, tema demasiado amplio para tratarse aquí y que sin embargo es de suma importancia desde el punto de vista de la emisión y de la recepción, véase (Herrejón 2003), en particular los «Antecedentes».

18. AHAD, Actas Capitulares, Libro 1, «Testimonio de la Consagración del Altar Mayor y Dedicación de esta Santa Iglesia Catedral de Durango en la Nueva Vizcaya», 12 de noviembre de 1652 (apéndice documental), ff. 148-149.

19. AHAD, Actas Capitulares, Libro 1, «Testimonio de la Consagración...», 12 de noviembre de 1652 (apéndice documental), ff. 148-149.

20. AHAD, Caja 7, Libro de cuentas de la fábrica material y espiritual (1622-1680), f. 127.

21. AHAD, Actas Capitulares, Libro 1, *Testimonio de la Consagración del Altar Mayor...*, 12 de noviembre de 1652 (apéndice documental), f. 149.

22. AGI-Guadalajara 252: «Copia de parte escrita por un canónigo de Durango en 1778», citado en (Porras 1980, 389).

frailes, los religiosos o cualquier personaje representativo de una institución hegemónica como la Iglesia, en el ámbito de las ceremonias pretendía influir de alguna manera en las actitudes y la vida pública para reafirmar una tradición de poder y orden celestial en la ciudad.<sup>16</sup> Por ello, la eficacia de un buen sermón o de un discurso no dependía únicamente de sus contenidos y *tropos* literarios, sino de las inflexiones, los acentos y la capacidad de conquista del espacio abierto para alcanzar el oído del público.<sup>17</sup>

En la sonoridad de la celebración pública religiosa del siglo xvii en Durango, también participó la música que, a la par de ser un recurso para la devoción, debía lograr el concurso del público en una mancuerna conformada por música, sonido y ejecución que, de acuerdo con la opinión de Goeffrey Baker, integraba el proceso de colonización y urbanización –al igual que otras acciones políticas– según un concepto amplio de «armonía». En el caso de Durango se menciona el empleo de géneros particulares de música. Ese fue el caso en 1652 durante la Consagración del Altar Mayor de la Catedral de Durango,<sup>18</sup> durante la cual el espacio público fue testigo de sonoridades referentes a formas musicales como el *motete*, el *villancico* y la *chansoneta*,<sup>19</sup> mientras que los instrumentos musicales que emitían ese tipo sonoridad eran bajones, chirimías, guitarras y trompetas.<sup>20</sup> Junto al campo sonoro ofrecido por la música estaba el efecto producido por los «festines, saraos y sortijas».<sup>21</sup>

Había otras sonoridades que se producían en el ámbito de las procesiones religiosas al interior de la traza urbana, donde el papel organizativo dependía de cada parroquia. Esas perduraron durante el siglo xvii y el xviii, como señala un clérigo local en 1778:

Hemos tenido una Semana Santa muy abundante de coro y hasta unas catorce o quince procesiones que no se hacen más porque la Semana no dé más hueco; con todas muy parecidas, y propiamente [las] de Penitencia salen de cualquier iglesia o de otra cualquiera parte.<sup>22</sup>

También es probable que la fiesta del *Corpus Christi* emitiese su sonoridad particular derivada de prácticas teatrales, musica-

les y de otros efectos acústicos propiciados por la participación entre Iglesia y Gobierno civil, así como la participación de los distintos grupos socio-étnicos.<sup>23</sup>

Una sonoridad en formato procesional de la ciudad de Durango fue aquella distintiva dedicada a la *Purísima Concepción*. Con fecha de 1665 se ofrece un pequeño pero representativo esbozo de esa imagen sonora que ocupaba el mayor espacio de la planta urbana:

habiéndose convocado y juntado [...] todos los clérigos [...] salieron a caballo y en orden acompañando el estandarte de la Virgen Nuestra Señora que sacó el capitán [...] salieron solamente en dicho acompañamiento y habiéndose paseado por todas las calles con chirimías y regocijo [...] en concursos numerosos de gente secular.<sup>24</sup>

Para la segunda década del siglo XVIII surgieron algunas discontinuidades en torno a las sonoridades vinculadas a festejos civiles, que se dieron a veces separados, pero también de forma concomitante a los organizados por la Iglesia, según un vasto calendario que en el ámbito novohispano María Dolores Bravo definió como «tiempo festivo».<sup>25</sup> Con ello hubo una «amplificación» del campo sonoro, sobre todo entre los años veinte y treinta del siglo XVIII, cuando el auge minero desplazó el interés de los pobladores de la periferia hacia la búsqueda de otros espacios. También pudo incidir el regreso progresivo de los gobernadores desde el Real de Minas de San José del Parral a Durango, proceso que duró más de dos décadas y que se concluyó para 1761, estableciendo la ciudad como la capital de la Nueva Vizcaya.<sup>26</sup>

El restablecimiento de un gobierno civil en la capital fue, además de una protección para las zonas de producción, el reflejo de una mentalidad de pertenencia a un centro cultural refinado que para aquellos años se identificaba siempre más en la ciudad.<sup>27</sup> Cabe mencionar que ese proceso de modernización cultural se había gestado también al interior de la élite eclesiástica, como prueba la llegada, en 1749, del maestro de capilla y violinista

23. La fiesta del *Corpus* en Durango no viene descrita con precisión, pero en las celebraciones del Altar mayor, y de las *Exequias* tratadas arriba, los manuscritos ofrecen algunas analogías a esa tradición, difusa en todo el territorio novohispano. Para más información relativa a la fiesta del *Corpus* en el espacio novohispano y peninsular, véase (Galí y Torres 2008).

24. AHAD-10, «Varios, poderes, peticiones, notificaciones, autos, declaraciones y correspondencias del Vicario General», Folder nº 2 (0307-0309). «Auto del arcediano, Lic. Diego de Medrano, ordenando la festividad de la Purísima Concepción por decreto del Rey de España», 2 de octubre de 1665.

25. Bravo 2009, 441.

26. Martínez 2013, 26.

27. Romero 2010, 73.

28. Davies 2006.  
 29. Vallebuena 2005, 54.  
 30. Gallegos 2010, 258--260.  
 31. Pacheco y Treviño 2010, 105.

italiano Santiago Billoni, con el cual se abría una tradición musical compositiva «italianizante», destinada a la devoción pero también reflejo de una cultura globalizadora proveniente de los centros teatrales de Europa, España y Nueva España.<sup>28</sup> Ese escenario, aunado a la disminución de las guerras contra los indios y la llegada de comerciantes desde el exterior, se dio a la par que un sensible incremento poblacional: para esos años Durango contaba con unas mil setecientas personas en la zona urbana, que plantearon nuevas exigencias dirigidas a las necesidades y al ocio. Se conformó una sonoridad distinta, a la que acompañaron aditamento inéditos: se empezó a adornar la ciudad, ya más grande para entonces, y se colocaron las primera luminarias y faroles fuera de algunas casas.<sup>29</sup>

Hubo entonces oportunidad de emitir y escuchar los sonidos de las fiestas en diferentes áreas de la traza pública. En Durango, acontecimientos importantes de esos años para la sonoridad pública fueron la Jura del Patronato de Nuestra Señora de Guadalupe, en 1736, y la Dedicación de la Iglesia del Hospital de San Juan de Dios, en 1739; dos ceremonias distintas en su contenido religioso pero en las cuales se asoman campos sonoros similares: casas y calles decoradas con «colgaduras, arcos triunfales y adornos de flores»; los colores de insignias de las Cofradías, así como los adornos de los indios cargando arcos y flechas, en contraste con esculturas y retablos, ofrecían un concierto con el ritmo de los pasos en procesión, el canto de las vísperas, el doblar y clamor de las campanas y la explosión de «ingeniosos fuegos artificiales».<sup>30</sup>

En todas esas funciones ceremoniales es probable que el campo sonoro se completase con una respuesta pública, cuyo timbre se enriquecía por los aportes de los diferentes grupos socioétnicos presentes en la ciudad. Tal fue el caso de la Fiesta de la Asunción, organizada por los *pardos* de la ciudad el 15 de agosto y coronada por los fragores de metal y madera en la *danza de moros contra cristianos*.<sup>31</sup>

Sobre las forma móvil de las celebraciones, que pincelaban continuamente las calles de la traza urbana, hay que mencionar aquellas concebidas para la recepción de autoridades que tenían

su origen desde el espacio periférico. A saber, sonoridades generadas con el fin de celebrar el evento excepcional de una coronación o de una Jura del rey; el nacimiento o matrimonio de algún personaje ilustre; la entrada del virrey o de un gobernador local, o la celebración de la victoria en alguna batalla lejana obtenida por la monarquía o algún aliado en Europa. La Jura del rey en Durango, por ejemplo, se articuló en forma de desfile en el que participaban todos los grupos sociales de la ciudad, desde las élites y el gobierno –eclesiástico y estatal– hasta los grupos militares, la milicia, los mestizos, los negros y los mulatos.<sup>32</sup>

Todos esos actores se desplazaban desde lugares previamente asignados fuera de la ciudad para llegar de forma ordenada como un séquito de personalidades representativas de las diferentes instituciones. El sonido propio de la ceremonia fluía en las calles para terminar en la plaza principal, frente a la catedral, como fue el caso del Paseo del Pendón<sup>33</sup> cuya procesión culminó en el Altar mayor, con la entonación del *Te Deum*, himno de acción de gracias.<sup>34</sup> La organización de ese complejo campo sonoro requería una gran cantidad de recursos; por ello, los dos poderes, religioso y civil, compartían gastos.

#### LA NUEVA LECTURA DE LA SONORIDAD Y EL DELINEAMIENTO DE UN PAISAJE SONORO (1786-1866)

Entre el siglo xvii y la primera mitad del siglo xviii la sonoridad que identificaba los diferentes grupos sociales tomó lugar en un área próxima al centro de la ciudad, representado por la Plaza de Armas (véase *plano 1*).<sup>35</sup> Empero, nuevas condiciones se presentaron a finales del siglo xviii y generaron cambios en los campos sonoros tradicionales. A partir de 1786, recursos económicos y nuevos pobladores llegaron a la capital por el descubrimiento de la veta mineral de Guarisamey, lo que condujo a contactos culturales inéditos, especialmente en el espacio del juego;<sup>36</sup> además, se reforzó el discurso sobre el bienestar público, que «resonaba» como tema de orden e ilustración. Finalmente, se reinterpretaron, se cambiaron y se ampliaron aspectos de la traza urbana de Durango.

32. Porras 1980, 388--389.

33. Vallebuena 2005, 65.

34. Ortemberg 2010, 199--226.

35. Eso sin negar una coexistencia con otras sonoridades manifestadas por otros espacios, como fue el caso del Barrio de San Juan Bautista de Analco, donde habitaba una variedad de grupos socioétnicos desde la fundación de la Villa de Durango. Era un espacio de segregación de los indios y, si bien hay poca información sobre esos primeros años de la fundación, ahí hubo también actividad sonora, en particular música y el sonido del fermento de la vida cotidiana.

36. «En el año pasado por Pascua de Natividad, y con motivo de las subsecuentes fiestas de toros y días de Carnaval, tuvo bastante incremento el juego de Gallos, por causa de que hallándose florecientes los Minerales de Guarisamey y sus anexos, como lo están actualmente, vinieron de allá varias personas de facultad a divertirse; trajeron gallos escogidos y muchas ganas de jugar dinero en esta permitida diversión. Así lo verificaron, y cómo se desparramó bastante plata en el público». Archivo Histórico del Estado de Durango (en adelante, AHED) cajón 9, exp. 39, «Expediente relacionado con la construcción de una Plaza de Gallos a la orilla de la Acequia Grande», 1794, f. 8v.

37. AHED, Ayuntamiento, cajón 1, exp. 15. «Ha recibido este Ayuntamiento el expediente principiado en esta Intendencia para que se establezca el Mercado Público», 1793, f. 4v.

38. AHED, Ayuntamiento, cajón 1, exp. 14 «Establecimiento de una junta de policía que corra en esta ciudad, con los asuntos de su instituto hecho por el Intendente Interino con ausencia del Superior Gobierno», 1793, f. 4.

39. AHED, Cajón 1, exp. 21 «Algunas consideraciones que hizo Don Bernardo Solares Covián, síndico procurador de Durango relativas al empedrado de las calles», 1801.

40. AHED, Cajón 8, exp. 17. «Se prohíben algunas diversiones», 1791, f. 3.

41. AHED, Cajón 1, exp. 18. «Instancia del Procurador General para que se dicten providencias para contener los excesos que causa la venta de mezcal en casas particulares», 1801, f1-1v.

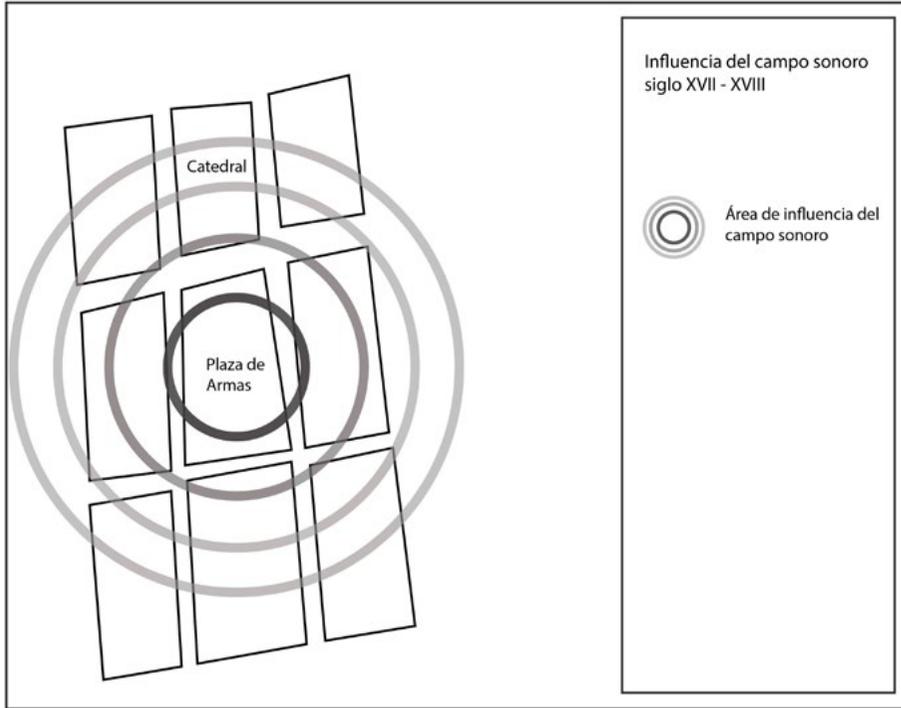
42. AHED, Cajón 9, Exp. 39. «Expediente relacionado con la construcción de una Plaza de Gallos a la orilla de la Acequia Grande», 1794.

43. Archivo General Histórico del Municipio de Durango (en adelante AGHMD), Sala Capitular, exp. 13. «Expediente de la creación de la plaza de toros», 1820.

Se priorizó la optimización del comercio con la creación de un mercado público (El Parián) en 1793,<sup>37</sup> ubicado en la parte sur de la Plaza de Armas; ese mismo año se implementó un nuevo sistema de control público mediante una Junta de Policía,<sup>38</sup> y se diseñaron nuevas estrategias para el ornato de los espacios públicos destinados a la deambulación y al ocio. En 1801 empezó la construcción de un empedrado público en la zona aledaña a la Plaza de Armas.<sup>39</sup>

A caballo entre los siglos XVIII y XIX apareció una lectura crítica sobre la sonoridad, como aquella que se refería a la manera de percibir las bullas de bailes ilegales en las calles a deshoras, en 1794,<sup>40</sup> o los festines de hombres y mujeres encontrados en reuniones improvisadas cerca de los expendios de alcohol, como el siguiente, reportado por un Procurador General hacia 1801: «Al tañido de alguna vihuela se junta gente de ambos sexos, se cantan versos impuros y, en una palabra, allí es el teatro en que se ven no representadas, sino ejecutadas deshonestidades, impurezas y maldades».<sup>41</sup>

Pese a ello, la apropiación de la sonoridad se hacía más interesante, dado que los campos sonoros se iban ampliando en número. En 1801, la antigua «caja de resonancia» ubicada en la Plaza de Armas fue paulatinamente desplazada con el surgimiento del Teatro Coliseo. Independientemente de su función como foro cerrado y exclusivo para un público acaudalado, el teatro y su público identificarían una zona representativa de una emergente burguesía. Esa vía pública se nombraría eventualmente la Calle del Coliseo y en ella proliferaron negocios dirigidos al ocio. Clientes de cantinas y de billares fueron elementos que sonorizaron esa calle en el transcurso de todo el siglo XIX. Ese nuevo eje sonoro alternativo se dirigió eventualmente hacia el sur, llegando a las proximidades de la Acequia Grande en el transcurso de la primera mitad del siglo XIX. En ese espacio aledaño al Barrio de Analco la sociedad se identificaría con la sonoridad generada por sitios destinados a la diversión pública como la Plaza de Gallos, ya construida en 1794,<sup>42</sup> y cerca de ella la Plaza de Toros, construida en 1822 (véase *plano 2*).<sup>43</sup>



Fuente: Diseño de Massimo Gatta. Elaborado por Jaime Iram Vargas Barrientos.

PLANO 1

Los campos sonoros generados por los nuevos gustos de la burguesía en torno al ocio despertaron reacciones de las élites representativas de la Iglesia en la segunda década del siglo XIX. Quizá fue ese conflicto de intereses el que condujo en 1820 al obispo de Durango, el marqués de Castañiza, a quejarse de los escándalos de «bailes, convites, y todo lo que suena a festín y celebridad de bodas, en los tiempos impedidos». <sup>44</sup> Y en el ámbito de las procesiones, éstas eran consideradas: «danzas con bestias, o con ademanes, gestos y cosas semejantes que sólo sirven para distraer a los asistentes de los actos de adoración que deben rendir al Sacramento, moviéndolos frecuentemente a risa, y lo que es peor, a gritos, silbidos y algazara». <sup>45</sup>

En medio de esas nuevas apreciaciones se constituyó el paisaje sonoro en la primera mitad del siglo XIX. Para los años veinte, a destiempo del proceso marcado por la historia política nacional,

44. Castañiza 1820, 94--95.

45. *Ibid.*, 15.

46. AHED, Casillero 12, expediente 133, «Documentos de los extranjeros que se presentan al Gobierno, en solicitud de pasaportes, conforme a la Ley», 1828.

47. Es posible inferir una confusión en el centro de la ciudad causada por los expedientes estatales de los años sesenta del siglo XIX, cuando se empezaba a limitar y a prohibir el horario de paso de los animales para ganado por la Plaza de Armas y su zona adyacente.

48. AHAD, Varios, Legajo 10, «Edicto sobre repiques de campanas», 1802.

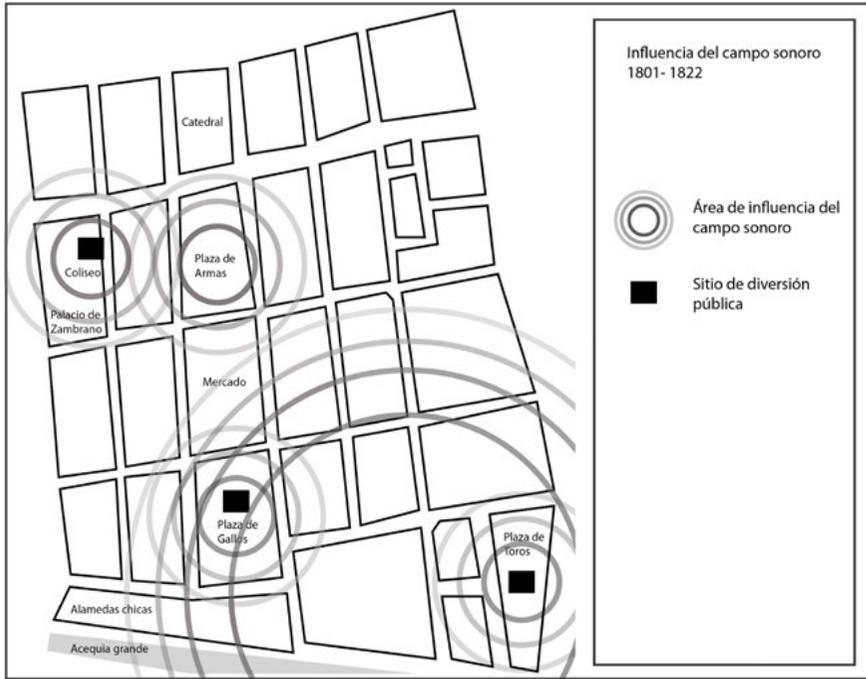
49. Márquez 2010.

que vivía el término de la Independencia, la cabecera de Durango todavía vivía en el caos, asediada por los desórdenes entre facciones de conservadores y liberales, con una administración impotente frente a las problemáticas políticas y sociales. En la ciudad había sonoridades que señalaban ese trastorno.

Remigio Goiti, originario de Java, que llegó a Durango en 1828, se quejaba de insomnio, y para ello un conocido suyo, aparte de sugerirle unas píldoras de opio, le invitaba a que se retirara de su actual morada cerca de la Plaza de Armas, «a gozar de quietud en el campo, porque de otra suerte no se podía curar».<sup>46</sup> Debido a la intensa actividad comercial, el ambiente era dominado por sonidos fuertes: gritos de gente, el paso de animales en las calles principales, choques o caídas de estructuras en sitios de construcción.<sup>47</sup> Así, para la tercera década del siglo XIX el campo sonoro más tradicional y longevo de la capital se empezaba a cuestionar y a limitar.<sup>48</sup> En una época previa, con el reformismo borbónico, ya se había disminuido «al mínimo el número de tañidos que se debían dar por algún acontecimiento cotidiano y privado, y se reelaboró, en número y frecuencia, aquellos que se debían dar por los avatares del Imperio y de sus autoridades metropolitanas y locales».<sup>49</sup>

Para 1824 los repiques de las campanas representaban el rancio de una época pasada –la colonia–, y por su característica acústica penetrante estorbaban la labor de los diputados del Congreso del Estado:

El Congreso Constituyente del Estado Libre de Durango, que por experiencia ha tomado el desengaño de la interrupción y trastorno que origina el frecuente repique de campanas en la Catedral de esta ciudad, y en las demás iglesias contiguas al edificio en que la misma asamblea celebra sus sesiones, ha tenido a bien acordar: que mientras una comisión del seno de dicha asamblea nombrada al efecto, forma y presenta un reglamento contraído a remediar el abuso que hay en el particular, se oficie a para que haga de suerte que en los días en que se reúne el Congreso a cumplir con los



Fuente: Diseño de Massimo Gatta. Elaborado por Jaime Iram Vargas Barrientos.

PLANO 2

finde de su instituto, esto es desde las diez de la mañana hasta la una de la tarde, no se repique en ninguna de las iglesias, pues además de ser contraria esta costumbre al silencio y quietud que se requiere para los trabajos mentales, es muy poco conforme al decoro con que debe ser considerada la primera autoridad del Estado.<sup>50</sup>

Fue en ese momento cuando el delineamiento del paisaje sonoro de la capital asistió a un punto inusual y aparentemente contradictorio en su construcción. Si por un lado las campanas fueron parte de la contaminación acústica según la apreciación del poder civil, la hegemonía militar de los años veinte del siglo XIX implementó su propia sonoridad representativa; con la salva del cañón! Esa dualidad sonora no se verificó en la negación de una sonoridad frente a otra, sino como una reelaboración de los

50. AHED, Casillero 7, exp. 21, «Colección de las leyes y órdenes del Honorable Congreso Constituyente del Estado Libre de Durango», 1828.

51. AHED, Casillero 7, exp. 21, «Colección de las leyes y órdenes del Honorable Congreso Constituyente del Estado Libre de Durango», 1828.

52. Para más información búsquese «serenata» en <http://www.oxfordmusiconline.com>

contenidos de la celebración pública, que ejemplificaba el lábil equilibrio entre las principales instituciones –Iglesia y Estado–, que incluso en el marco del racionalismo borbónico, había aceptado el tañido de las campanas.

En 1828, el Congreso del Estado de Durango normaba la dialéctica entre campanas y cañones en una celebración religiosa de la siguiente manera:

La artillería tres descargas, de a trece tiros cada una: la primera luego que se dé principio a la vigilia. La segunda luego que comience la tercera lección y la tercera cuando se cante el último responso [...] A la hora de la misa se harán las descargas de ordenanza por la compañía de preferencia y serán seguidas por las de artillería en el número que es de costumbre, haciéndose además por ésta las salvas de estilo en las festividades nacionales a las doce y seis de la tarde.<sup>51</sup>

En el contexto de sonoridad del ocio, cabe reflexionar sobre el surgimiento en Durango del género musical definido como *serenata*. Si bien su origen es muy antiguo y se vincula en la historia de la música al teatro, lo que interesa para el tema de *campo sonoro* son dos características: su aplicación en espacios abiertos y públicos, y la vinculación con eventos como los cumpleaños, onomásticos, bodas, entre otras ceremonias. La serenata se daba en eventos excepcionales e inmediatos, como los nacimientos, las victorias militares y los tratados de paz.<sup>52</sup> En Durango, en los espacios públicos, ese género musical era un acompañamiento sonoro en los momentos de esparcimiento social dentro de la zona urbana, por lo tanto, habría de entenderse la serenata como un «concepto sonoro», no refiriéndose a una pieza sino a un conjunto de sonoridades. La serenata debía remitir a lo «tranquilo» –en italiano *sereno*– o, más bien, a la idea de «noche» –siempre en italiano, *sera*–. No parece casual en Durango que la *serenata* adquiriese importancia a partir de los años treinta del siglo XIX, en los momentos más convulsos social y políticamente, con el fin de calmar los ánimos de la población hacia el final del día, en los

atardeceres y en la noche, dejándolos unidos en el recuerdo del sacrificio para lograr la Independencia.

Para los años cincuenta del siglo XIX, junto a una cultura moderna de la élite burguesa, la dimensión popular de la sociedad de Durango se representaba como una reminiscencia que se anclaba en su pasado colonial y en una identidad multiétnica. Vestigio de ello fue el campo sonoro manifestado en la *Danza de los Matachines*. Esa representación se relacionaría con las «danzas de resistencia» que, en la opinión de José de la Cruz Pacheco, serían rituales generados por una hibridación con la cultura española durante la colonización del norte, finalmente reivindicados en favor de una nación indígena que la ideología liberal buscaba extinguir.<sup>53</sup>

En 1855, siguiendo una estrategia de depuración acústica –y simbólica–, la élite ilustrada permitía a los matachines que danzasen en la periferia de la ciudad los días guadalupanos y la Pascua de Navidad,<sup>54</sup> con la misma sonoridad de hoy en día creada por la percusión de tambores, el zumbido de flautas, el sacudimiento de conchas y plumaje, los cantos y los suspiros de fatiga. En la actualidad, la presencia de los matachines ensayando en toda la temporada otoñal en diferentes espacios de Durango –inclusive en zonas adyacentes al centro–, su desfile decembrino, representa por una parte una derrota del antiguo proyecto liberal de la primera mitad del siglo XIX para el saneamiento ciudadano y, por otra, un proceso de filtración de símbolos tradicionales en los diferentes niveles socioculturales que hace falta estudiar en sus cambios y continuidades.

#### LA SONORIDAD DISPUTADA ENTRE LIBERALES Y CONSERVADORES (1859-1866)

En el caso de Durango, la relación sonora campana-cañón se hizo más tensa entre los años veinte y cincuenta del siglo XIX; representó, de cierta manera, la contienda entre liberales y conservadores. El estruendo del festejo de esos años ya no respondía necesariamente a las antiguas legislaciones de la época colonial o de las leyes de los gobiernos a nivel local. La sonoridad res-

53. Pacheco y Treviño 2010, 105.

54. AGHMD, Sala de Acuerdos, exp. 9, «Solicitud del C. Miguel Campos pidiendo licencia para una Danza de Matachines», 1855 y exp. 12, «Solicitud para hacer funciones de matachines en el pueblo del Tunal», exp. 12, 1855.

55. Pacheco 2006, 67–77.

56. Biblioteca Central Pública del Estado de Durango (en adelante BCPED), *El Conservador de la nacionalidad mexicana*, 23 de febrero de 1860, p. 3.

57. AHAD, Legajo 380, «Correspondencia de J. Isabel Gallegos, gobernador de la Mitra de la Iglesia de Durango», Varios, 1861.

pondría y se emitía en función de las necesidades de imponer un régimen efímero en un público sacudido.

Una evolución significativa en la sonoridad se apreciaría a partir de las Reformas liberales, con la ulterior transformación física y simbólica del espacio urbano de Durango. 1859 fue un año coyuntural dado que la columna vertebral de la tradición de la devoción religiosa, y con ella su expresión sonora a nivel público, fue atacada. Con la promulgación de las Leyes de Reforma se le infería un duro golpe al culto divino; pero una buena parte de la población, anclada a valores de tipo tradicional, se opuso a las nuevas imprecisiones, lo que condujo a la entrada y salida de gobiernos.

Es así como el 11 de septiembre de 1859 un grupo de bandidos, denominados los «Tulises», motivados por las grandes oportunidades en juego, apoyaron la causa de los conservadores; ocuparon y saquearon Durango. Con el sonido de las campanas lanzadas al vuelo, los «Tulises» fueron recibidos en la Plaza de Armas –el antiguo espacio fundacional, donde el prelado Antonio Zubiría y Escalante los bendijo como los cruzados de una «guerra santa».<sup>55</sup> Al año siguiente, 1860, el paisaje sonoro se conformaba por la entrada victoriosa del caudillo conservador Domingo Cajén, descrita en el tenor de las sonoridades propias de la entrada de los antiguos gobernadores del periodo colonial. Las emociones se manifestaron en gritos de aprobación de los fieles a la Iglesia y al Plan de Tacubaya: «Al atravesar las calles del tránsito, algunas de las cuales estaban vistosamente encortinadas, llovió de los balcones un diluvio de flores y versos arrojados por señoras distinguidas y un inmenso gentío continuó llenando el aire con fervorosos *vivas* al Plan de Tacubaya».<sup>56</sup>

Con la victoria final de los liberales sobre los conservadores, el nuevo régimen puso limitaciones a la sonoridad en el ámbito de las ceremonias religiosas en espacios abiertos: los sermones públicos o el canto de los feligreses deambulando en procesión. Esa maniobra de saneamiento acústico prohibió las funciones fúnebres en los cementerios, siendo éstos posibles sitios para «iriverencias y escándalos».<sup>57</sup> Pero, nuevamente, el ataque más significativo fue en el uso de las campanas. En 1861 sus emisiones

fueron reducidas a las «del alba, del mediodía, tres de la tarde, oraciones, última señal, de queda a las diez de la noche, y las necesarias para llamar a la gente a misa, doctrina o sermón». <sup>58</sup> El golpe de gracia ocurrió en 1866, cuando se determinó que «no se toquen para nada las campanas, ni aun para rogativas, o cuando hay o amenace tempestad». <sup>59</sup>

Esas acciones de control acústico implicaban el control de los escándalos, en especial de aquellos individuos inconformes con el nuevo orden establecido. Ese fue el caso de Maximino Villa que, en 1862, vagando por la calle, se encontró con el gobernador y le lanzó «vivas» al Plan de Tacubaya en su cara, por lo que se le mandó a la cárcel y a la obras públicas por un mes; <sup>60</sup> un caso parecido fue el de Ignacio Reyes, vecino de la 1ª Calle del Ángel, quien articulando «palabras obscenas» gritaba a gran voz: «¡Viva el Plan de Tacubaya, tales [sic]! ¡Viva la Religión!» <sup>61</sup>

El acceso al poder de los liberales impuso la nueva ideología sobre el viejo esquema de la celebración pública, pero ahora según la idea de una patria en construcción. La fiesta nacional fue el dispositivo por el cual una nueva forma de sonoridad patria en Durango «danzó» con la tradición y la modernidad, a veces por separado, a veces, en conjunto. <sup>62</sup> Los liberales duranguenses introdujeron nuevos dispositivos sónicos, pero mantuvieron los más antiguos. En la lógica hegemónica, los nuevos patriarcas fueron precavidos al no alterar todo el antiguo orden de las cosas, en especial lo relacionado con la celebración de la fiesta de la Independencia.

Sin embargo, se empezó a definir una nueva identificación espacial de la fiesta que hospedaría el campo sonoro: debía alejarse de la antigua Plaza de Armas, demasiado identificada con la catedral y disonante con el nuevo ímpetu de modernidad (ese movimiento de transferencia de importancia se había ya dado en décadas anteriores con el surgimiento del Teatro Coliseo y otros espacios de diversiones). El nuevo campo sonoro de etiqueta liberal encontraría su identificación en la Alameda Principal, situada cerca de la Plaza de Toros y la Plaza de Gallos. <sup>63</sup>

58. AHAD, Legajo 380, «Correspondencia de J. Isabel Gallegos...»

59. AHAD, Sección 5, caja 67, legajo 410, «No se toquen las campanas», 1866.

60. AHED, Casillero 31, exp. 440, «Documentos sobre el movimiento de policía habido en esta ciudad de Durango», 1862, s/f.

61. AHED, Casillero 31, exp. 440, «Documentos sobre el movimiento de policía...»

62. Ridolfi 2011.

63. A partir de los años cincuenta del siglo XIX esa zona de la ciudad estaba identificada como zona de «paseo diario y favorito». Véase (Ramírez 1851, 18).

64. BCPED, *La Libertad*, 23 de mayo de 1861, p. 1.

65. BCPED, *La Libertad*, 21 de septiembre de 1862, p. 2.

66. La única manera de trascender ese esfuerzo poético era tener la suerte de ser publicado en la prensa, o declamar la propia obra en un brindis para los selectos, como fue el caso de los editores del Periódico Oficial en 1860, Cayetano Mascareñas y Juan Hernández y Marín, que aprovecharon su cargo de editores y su capacidad literaria para publicar la mayor parte de sus creaciones literarias.

67. Fortuna 2009, 39--58.

68. BCPED, *La Libertad*, 22 de septiembre de 1861, p. 2.

69. AGHMD, *Actas de Cabildo*, sesión ordinaria del 24 de abril de 1862, p. 3.

Nuevas sonoridades formaron parte del nuevo repertorio ceremonial: aquellas producidas el día 5 de febrero en la Fiesta de la Constitución de 1857. Esa nueva sonoridad empezó oficialmente en Durango el día 19 de mayo de 1861. Con un ritual casi religioso, la comisión perteneciente a la Excelentísima Diputación Permanente del Estado condujo al gobernador José María Patoni a prestar: «la promesa de guardar y hacer guardar la Constitución Política de la República Mexicana, expedida por el Congreso Constituyente el 5 de febrero de 1857, las Leyes de Reforma y la Constitución particular del Estado».<sup>64</sup>

El acto evocaba las antiguas maneras coloniales de celebrar los actos públicos, que se manifestaban con una música «cuidadosamente ensayada» y «patética». Aquí se pueden apreciar sonoridades con un sello híbrido entre los repiques de las campanas, alternadas con el estruendo de las salvas de cañón. Pero en ese paisaje sonoro, el aspecto musical referente a los instrumentos era solamente un matiz. Para los liberales seguía siendo importante la emisión de la voz humana, y en las nuevas celebraciones nacionales surgió un nuevo intérprete político de esa sonoridad: el ciudadano. Las tribunas públicas se pusieron «a disposición de los ciudadanos que gusten dirigir alocuciones análogas a la festividad».<sup>65</sup> Las personalidades públicas pertenecientes a la clase selecta del momento intentaban conquistar la gloria con la declamación en versos (o en prosa) previamente escritos, revisados –y posiblemente censurados–.<sup>66</sup>

Como en tiempos antiguos, el efecto visual tuvo gran relevancia para el nuevo campo sonoro de las fiestas de sello liberal a partir de 1860: luces y otros efectos creaban mayor interferencia y, por lo tanto, enriquecían el paisaje sonoro.<sup>67</sup> Para 1861 era parte del protocolo festivo iluminar todos los edificios emblemáticos: las casas más prominentes o los inmuebles públicos del área urbana debían estar iluminados –excepto los días de lluvia,<sup>68</sup> pues las velas y candiles eran todavía el dispositivo principal de alumbramiento–.

En 1862 hubo un avance importante en los efectos a partir de la implementación de la iluminación por «gas labrado» en las calles.<sup>69</sup> En el contexto de las celebraciones públicas, la nueva

tecnología debía dirigirse hacia la iluminación de los edificios más representativos de la ciudad. El Estado establecía que cada parroquia, además de tocar sus campanas, debía prender sus luces, «lo que servirá de señal para que a la misma hora haga otro tanto el vecindario».<sup>70</sup>

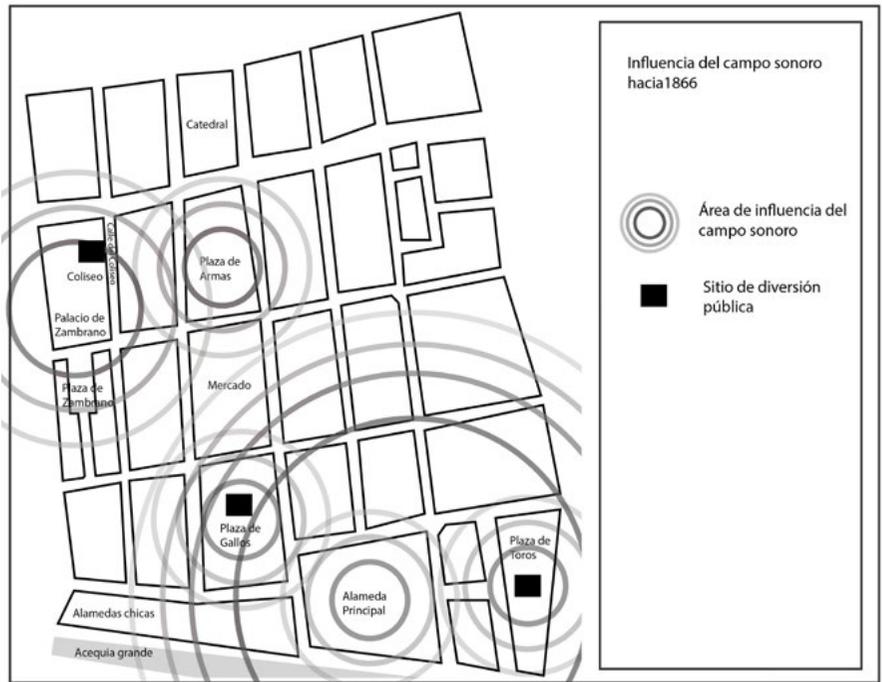
Como se ha dicho, la tradicional celebración de la fiesta de la Independencia mantuvo su lugar en el calendario festivo, pero a partir de 1861 adquirió algunos cambios sustanciales en cuanto a su ritual y significado social. Los días 15, 16 y 21 de septiembre la estructura festiva tuvo la particularidad de cambiar el espacio público reconocido por diferentes grupos sociales y se desplazó hacia la Plazoleta de Zambrano –entonces ubicada frente al Palacio de Gobierno y cerca de la Calle del Coliseo–, previendo alojar la función dentro y cerca de la residencia del poder estatal y municipal, espacios en los cuales tenían lugar fastuosos brindis y bailes. El nuevo protocolo incluía el desplazamiento, en forma de paseo, de las autoridades y del público hacia el sur, hacia la Alameda Principal. De igual manera, la música, en 1862, ejecutada con orquesta, presentó un repertorio con géneros de música distintos, con la intención de satisfacer «el gusto de los particulares y del pueblo».<sup>71</sup> En la tarde se tocaba música militar para luego interpretar oberturas y las serenatas a partir de las ocho de la noche.<sup>72</sup> Otras sonoridades participantes, además del estruendo y las aclamaciones humanas durante la fiesta, seguían siendo los repiques de campanas, las salvas de cañón y los fuegos artificiales.

El 5 de mayo de 1863, Durango conoció la celebración del primer aniversario de la victoria en Puebla contra los franceses, lograda por el ejército mexicano. Es de imaginarse que en ese momento, las tensiones o las expectativas de dichas fiesta tuvieron su propio impacto entre los gobernantes y los gobernados, dado que la guerra, aun en espacios remotos, estaba lejos de haber terminado. También en ese caso, los elementos que conformaban el paisaje sonoro fueron recuperados según los modos acostumbrados: hubo corridas de toros, el paseo a la Alameda principal y los recursos visuales y auditivos de los anteriores festejos, como iluminación, músicas militares, y gran concurrencia de la ciudadanía.

70. BCPED, *La Libertad*, 21 de septiembre de 1862, p.2.

71. BCPED, *La Libertad*, 14 de septiembre de 1862, p. 2.

72. BCPED, *La Libertad*, 14 de septiembre de 1862, p. 2.



Fuente: Diseño de Massimo Gatta. Elaborado por Jaime Iram Vargas Barrientos.

PLANO 3

Desde el verano de 1864 hasta finales de 1866 se interrumpieron la Fiesta de la Constitución y la Conmemoración de la Batalla de Puebla, mientras que se mantuvo la celebración de la Independencia durante el breve pero intenso momento imperial de Durango.

#### EL CAMPO SONORO DE SELLO IMPERIAL EN DURANGO (1864-1866)

La ocupación francesa de Durango duró poco más de dos años, y con ella la sociedad conoció su momento «imperial». Las sonoridades que habían tomado parte en las celebraciones públicas en los años previos no cambiaron demasiado, si bien dos festividades, la del 5 de febrero y la del 5 de mayo, se suprimieron. En ese lapso se mantuvieron los modos sonoros de celebración de la fiesta de la Independencia y se insertaron otros, más de acuerdo con el nuevo régimen. Cabe mencionar que éste,

aún siendo partidario de la causa conservadora, jugó un papel modernizante, especialmente desde el punto de vista del empleo del sonido. En esos dos años de intercambio cultural entre la sociedad de Durango y los soldados galos hubo una presencia inédita de programas de música instrumental y de ópera, como si fuese la música una forma de sanar las tensiones derivadas de las disputas políticas y militares.

En particular, en la primavera de 1866, a poco tiempo de la salida de los franceses, los duranguenses pudieron escuchar abundante música instrumental que había salido de los foros exclusivos de teatros y casas particulares para ocupar el espacio abierto de las plazas y jardines en el centro de la ciudad (véase *plano 3*). La generación de esos nuevos campos sonoros como atracción, pero también con una función educativa para la sociedad, recuerda mucho a los relativos al siglo xvii, sin embargo, estos eventos musicales eran anunciados en la prensa, que de forma inédita especificaba hora y lugar del espectáculo aportando datos sobre el compositor y la obra –probablemente con el fin de promover en la élite a una escucha más fina–.<sup>73</sup>

La sonoridad imperial ocupó e identificó nuevamente la antigua Plaza de Armas como su punto central. En los programas se incluían piezas destinadas a ser escuchadas y también bailadas, y fue la orquesta militar del Regimiento del 7º de Línea la que se encargó de ejecutar ese vasto repertorio de música nacional e internacional.

Es interesante notar en todos los programas cómo muchos autores seguían en boga y cómo esa música traspasaba de cierta manera las fronteras ideológicas. A las ocho de la noche, el momento impuesto del descanso, la *serenata* imperial cumplía nuevamente su función y la élite de Durango, así como demás grupos sociales que deambulaban en la zona aledaña al antiguo centro de la ciudad, pudieron escuchar compositores como Donizetti, Verdi, Mozart, Rebillard, Strasny, Koebel, Offenbach, Halévy, Sellenick, Strauss, Rossini, Carafa, Meyerbeer, Ascher, Boieldiu, entre otros. La ejecución fue de lo más variado, con composiciones articuladas para crear un interés siempre vivo y constante en el público: oberturas, fantasías, pasodobles, marchas, valsos, galo-

73. BCPEd, *El Telégrafo*, 6, 10, 17, 20, 24, 27 de mayo; 3, 14, 17, 28 de junio; 1, 5, 12 de julio; 5 de agosto de 1866.

pas, schottisch, habaneras, mazurcas. Por lo general, el programa de cada serenata terminaba con piezas bailables de mucha energía, como las polcas o las cuadrillas, donde es verosímil que los espectadores improvisasen un baile conformando una sonoridad que en la actualidad es posible solamente imaginar.

## CONCLUSIONES

En referencia a las sonoridades presentes durante la conformación de la traza urbana de Durango, entre 1620 y 1866, surgen tres reflexiones.

La primera corresponde a la perduración del *campo sonoro* como emisión representativa de una hegemonía, con un esquema básico que continuó en toda la temporalidad considerada. Se trató de sonidos y efectos visuales que, independientemente del recurso técnico o instrumental y espacial, tuvieron como objetivo educar, sorprender y atraer. Por ello es relevante la «simetría» en la estructura de los programas de las ceremonias religiosas del siglo xvii con aquellos de las fiestas patrias del siglo xix, especialmente en la dicotomía básica de recursos acústicos con recursos visuales.

La segunda reflexión se dirige a los cambios. En esa gran continuidad propuesta por el campo sonoro de la festividad pública, se articula la percepción y la apropiación de los contenidos sonoros desde los inicios del siglo xix. La participación de una nueva mentalidad en las estructuras políticas y sociales hizo que la definición sonora (discursos, ceremonias y sus elementos, fiestas civiles y religiosas), siempre realizada por el poder, cambiase sus referentes frente a las sonoridades de la ciudad. Por ejemplo, desde 1801, con la aparición del teatro, aparecieron diferentes campos sonoros en las áreas públicas adyacentes que identificaron a diferentes grupos sociales. Es probable que esa heterogeneidad cultural condujera a ciertas «interferencias» sonoras, y para las primeras décadas del siglo xx, la sociedad acusara incomodidad frente a sonidos propios de la vida cotidiana, que fueron en aumento por el propio crecimiento poblacional o por la introducción de nuevas costumbres y tecnologías.

El tema de las molestias sonoras se enlaza con el caso de las campanas y de las salvas de cañón, que lejos de ser dirigidas a conminar a la sociedad, fueron instrumentos que identificaron la liza entre liberales y conservadores. Sin embargo, en las dimensiones más profundas de una sociedad que anhelaba el progreso, los grupos populares todavía sonorizaban la liturgia con viejos rituales y con danzas que recuperaban símbolos socioétnicos recuperados del tiempo colonial. A partir de los años sesenta del siglo XIX, con la imposición del régimen liberal en Durango, se verificó una polarización de los campos sonoros con una música representativa de la élite. Este proceso encontró su apogeo con el momento sonoro imperial entre 1864 y 1866, cuando la *serenata* invadía las plazas con su sonoridad europeizante, ofreciendo a los duranguenses la ilusión de la modernidad.

Finalmente, desde el punto de vista metodológico, la dificultad más evidente al emplear las categorías de *sonoridad*, *campo* y *paisaje sonoro* como clave de acceso a la historia, consiste en la interrogación y el contraste del discurso y las fuentes, dado que ellas ocupan en su mayoría un «lugar social» identificable con el poder.

Quizá podría pensarse en abrir un «compás» temporal para alcanzar los significados de las sonoridades de Durango en el presente, y contrastarlos empleando vestigios en la oralidad o inclusive mediante el uso de la imagen. De esa manera podrían elaborarse hipótesis y explicaciones más acertadas para el esclarecimiento de una historia sensible para la ciudad.

## REFERENCIAS

- AHAD, Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango.
- AHED, Archivo Histórico del Estado de Durango.
- AGHMD, Archivo General Histórico del Municipio de Durango.
- Álvarez Moctezuma, Israel. 2007. «Notas incipientes alrededor de la consagración de una episcopólis». *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, vol. 2, 4--13.
- Baker, Geoffrey. 2008. *Imposing Harmony: Music and Society in Colonial Cuzco*. Londres: Duke University Press.
- BCPED, Biblioteca Central Pública del Estado de Durango «José Ignacio Gallegos Caballero» Fondo Histórico Hemerográfico.
- Berger, John. 2000. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bravo Lara, María Dolores. 2009. «La fiesta pública: su tiempo y su espacio». *Historia de la vida cotidiana en México, la ciudad barroca*, coordinado por Antonio Rubial García, tomo II. México: FCE.
- Castañiza, Juan Francisco de. 1820. *Pastoral que, para la mejor administración de los Santos Sacramentos y gobierno de las parroquias, dirige a los curas vicarios y demás eclesiásticos de su Diócesis el Ilustrísimo Doctor don Juan Francisco de Castañiza, Marqués de Castañiza del Consejo de S. M., Obispo de Durango*. Guadalajara: Oficina de la Viuda de Don José Romero.
- Davies, Drew E. 2006. «The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, Spanish Culture, and the Aesthetics of Devotion in Eighteenth-century New Spain». Tesis doctoral. Chicago: Universidad de Chicago.
- . 2007. Presentación a *Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XIX* coordinado por Patricia Díaz Cayeros, 7--13. Guadalajara: UNAM/UDG.
- Díaz Cayeros, Patricia. 2004. «Espacio y poder en el coro de la Catedral de Puebla». *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* 25, no. 97: 219--251.
- Díez Borque, José María. 1988. «Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del XVII». *Criticón* 42: 103--124.
- Fortuna, Carlos. 2009. «La ciudad de los sonidos: una heurística de la sensibilidad en los paisajes urbanos contemporáneos». *Cuadernos de Antropología Social* 30: 39--58.
- Galí Boadella, Montserrat y Torres Aguilar, Morelos. eds. 2008. *Lo sagrado y lo profano en la festividad del Corpus Christi*. México: UNAM/BUAP.
- Gallegos Caballero, José Ignacio. 2010. *Historia de la Iglesia en Durango*. Durango: ICED.
- Herrejón Peredo, Carlos. 2003. *Del sermón al discurso cívico: México, 1760-1834*. México: El Colegio de Michoacán.
- Lynch, Kevin. 1998. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Maravall, José Antonio. 1986. *Culture of The Baroque-Analysis of a Historical Structure*. Minnesota: Minnesota University Press.
- Márquez Valenzuela, Jaime. 2010. «Entre campanas y cañones: perspectivas sobre la sonoridad política en el Santiago borbónico». *Revista de historia iberoamericana* 3 (1): 69--83.
- Martínez Rodríguez, María Angélica. 2013. *El momento del Durango barroco*. Durango: Amaroma.
- Ortemberg, Pablo. 2010. «El Tedeum en el ritual político: usos y sentidos de un dispositivo de pactos en la América española y en la revolución de mayo». *Anuario del Instituto de Historia Argentina* 10: 199--226.
- Pacheco Rojas, José de la Cruz. 2006. *Las leyes de Reforma y su impacto en Durango, 1854-1861*. Durango: UJED.
- Pacheco Rojas, José de la Cruz y Treviño Montemayor, Rebeca. 2010. *Religiosidad y cultura popular en el Camino Real de Tierra Adentro: tres ensayos socio-antropológicos*. Durango: UJED.
- Pérez Colman, Cristián Martín. 2015. «El campo sonoro y el oído de la sociología: de la *doxa* sonora al oído sociológico, o los fundamentos teórico-analíticos para el estudio de la vida sonora». *Methaodos. Revista de Ciencias Sociales* 3 (1): 106--120.
- Porrás Muñoz, Guillermo. 1980. *Iglesia y Estado en Nueva Vizcaya*. México: UNAM.
- Ramírez, José Fernando. 1851. *Noticias históricas y estadísticas de Durango (1849-1850)*. México: Ignacio Cumplido.
- Reyes Acevedo, Ruth Yaneth. 2007. «Campanas de la catedral de México (1653-1671): adquisición, uso, conflictos y consagración», en *Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XIX* coordinado Patricia Díaz Cayeros, 59--72. Guadalajara: UNAM/UDG.
- Ridolfi, Maurizio. 2011. *Le feste nazionali*. Bologna: Società editrice il Mulino. Versión Kindle.
- Romero, José Luis. 2010. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Schafer Murray, Raymond. 1994. *The Soundscape: our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books.
- Vallebuena Garcinava, Miguel. 2005. *Civitas y Urbs: La conformación del espacio urbano de Durango*. Durango: UJED.