

“Así vosotras no hacéis miel para vosotras mismas, abejas”. Música y educación de primeras letras en el Durango de la primera mitad del siglo XIX

Massimo Gatta*

gatta.massimo@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-3291-9519

“Thus do ye, bees, for others make honey”.

Music and primary education in Durango during the first half of the 19th century.

Resumen:

Este artículo parte de un discurso presente en una relación de prensa de 1836 sobre exámenes estudiantiles de una escuela pública de primeras letras denominada el Colegio Chico en Durango. Con él, se examinan los procesos de inserción de la música a través de la educación en el ámbito civil desde el final de la tradición musical de la catedral, y las implicaciones políticas de la orquesta de niños del mencionado colegio. A través del análisis del

discurso de las autoridades asistentes a los eventos, el artículo interpreta el sentimiento de historicidad manifestado dentro de la élite civil y religiosa. El presente trabajo aporta explicaciones inéditas, desde punto de vista cultural, sobre los procesos de secularización de la música de Durango en la primera mitad del siglo XIX, y abona nuevos elementos a la historiografía mexicana sobre el mismo tema.

Palabras clave: Durango, educación, élite social, música, política, siglo XIX.

Abstract:

This article is based on a speech from an 1836 press report regarding student examinations at a public elementary school called ‘Colegio Chico’, in Durango. With it, I examine the insertion processes of music through education in the civil

sphere since the end of cathedral musical tradition, and the political implications of the school’s children orchestra. By analyzing the discourse of the authorities attending the events, the article interprets the expressed feeling of historicity

* | Universidad Juárez del Estado de Durango. Boulevard Guadiana s/n, C.P. 34070, Durango, Durango.

within the civil and religious elite. This paper provides unprecedented explanations, from a cultural point of view, of the secularization processes of Durango's

music in the first half of the 19th century, and offers new elements to the Mexican historiography on the subject.

Keywords:

Durango, education, music, politics, social elite, 19th century.

Introducción

En los años treinta del siglo XIX en Durango, la actividad musical acusaba cambios significativos frente a tiempos anteriores. Después de casi tres siglos de ser un dispositivo catalizador del esplendor del culto divino en la catedral (Gatta, 2015, pp. 38–78), la música encontró nuevos usos en el ámbito civil dentro del incipiente proyecto educativo de primeras letras del Estado. En particular, ella formó parte del currículo de estudios de la escuela primaria y secundaria, denominada Colegio Chico. Dentro de la breve historia de este establecimiento, articulada entre 1835 y 1847 (Valles y Corral, 2016, p. 73), los empleos de la actividad musical corresponden a un periodo que no ha sido todavía profundizado en cuanto a los significados que la música adquirió dentro de los conflictos sociales y políticos, su papel de distinción social de la élite y del reforzamiento de una ideología con tintes liberales.

En este sentido, el discurso contenido en una *Relación Pormenorizada* de los exámenes estudiantiles del Colegio Chico de Durango realizados en 1836,¹ proporciona aspectos inéditos sobre la educación musical de la juventud de la élite urbana, el involucramiento de figuras pertenecientes al clero y, además, informa sobre la reacción del público frente a la interpretación de piezas de concierto, ejecutadas por una orquesta de los alumnos del colegio antes mencionado.

La información en cuestión refiere a eventos que tomaron lugar entre el 4 y el 7 de diciembre de 1836.² Por su vinculación con noticias de la actividad musical en el Colegio Chico aportados en la historiografía local, los hechos mencionados que se desarrollaron en una corta duración, no

¹ Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango (AHAD) colección Varios, legajo núm. 453, Gaceta del Supremo Gobierno de Durango, 31 de diciembre de 1836, pp. 1854–1857. En adelante, AHAD, *Relación Pormenorizada*.

² En esos eventos estudiantiles los alumnos del Colegio Civil fueron llamados a demostrar sus habilidades de conocimientos con interrogaciones puestas sobre las materias de gramática francesa, inglesa, latín, matemática, geografía.

se toman en cuenta aquí como acontecimiento – en su significado de excepción o ruptura (Rivero, 2013, p. 43) –, sino como un vestigio que puede ser complementario y enriquecedor para la comprensión de un pasado en devenir (Bruce, 2002, p. 149). La riqueza de la *Relación Pormenorizada* se encuentra en el tono del discurso que surge desde el lugar social de la hegemonía la cual celebra el poder, perfilándose como un texto que revela lo que es pertinente representar, lo que un grupo considera digno de ser solemnizado, cómo este fija las conductas socialmente aprobadas y desde qué esquema percibe y aprecia lo real (Canclini, 1990, p. 10). De esta manera, el trato dado a la música, entendida como una herramienta en pos de una transformación política y social, adquiere un papel importante para la construcción historiográfica (Piñeiro Blanca, 2004, p. 155). En ese sentido, Jacques Attali (2017) refuerza este argumento, afirmando que la música y los actores involucrados en ella nunca recubren un rol inocente, pues son parte de la producción de una ideología política, en el sentido de que con un soporte teórico y estético puede conducir a “hacer creer en el orden mediante la representación” (p. 93).

Cabe agregar que el discurso de la prensa brinda evidencias de una afición patentizada tanto dentro de los músicos del colegio como del público, en cuanto al género musical de la obertura de concierto. Esta cuestión abre la posibilidad de estudiar el “género”, definido aquí como un concepto desvinculado de la forma de la pieza musical y que va remitido a una intertextualidad en el ámbito social (Davies, 2013a, p. 74). Para complementar esta acción interpretativa del género musical, la comprensión específica de las oberturas cultivadas por la orquesta del Colegio Chico se puede dar bajo el “parámetro contextual”, idea que Javier Marín López (2013, p. 37) refiere a la manera distinta en la cual un género se desenvuelve, porque diferentes son sus destinatarios y representa una forma de comunicación que el oyente ha de completar con su experiencia.

Por otra parte, el estudio del género musical – en cuanto a su exposición sonora en un tiempo y un espacio específico –, invita a reformular la idea de un tiempo histórico, considerando las atestiguaciones de las experiencias del pasado y de los horizontes de expectativas (Marín López, 2013, p. 37); por ende, a través del estudio de la recepción de la música y el discurso en torno a ella, es posible determinar un régimen de historicidad, que François Hartog (2007, p. 30) precisa como la forma de reacción de una comunidad humana a su propia historicidad.

Con esta discusión se quieren abonar nuevos elementos de comprensión de los procesos de secularización de la música de la primera mitad del siglo XIX, tanto en el nivel historiográfico local, como en el nacional. Esta oportunidad historiográfica surge del hecho de que, en México, exis-

ten pocos trabajos que han profundizado la música y sus procesos de cambio durante la primera mitad del siglo XIX. La mayoría de ellos se han formulado con un encuadre panorámico y se han concentrado en la Ciudad de México. Dentro de esta producción se han contemplado algunos antecedentes que fueron de utilidad para el contraste con la información contenida en la *Relación Pormenorizada* de 1836. Por ejemplo, el trabajo de Ricardo Miranda (2013, pp. 15–80) explica que desde el ocaso virreinal hubo una gran circulación de música impresa, así como el surgimiento de sociedades filarmónicas, la fundación de centros educativos de la música y, sobre todo, la necesidad de utilizar la música como un instrumento para la creación de una identidad nacional. Yael Bitrán (2013, pp. 112–53) ha complementado aspectos relacionados con los cambios en la actitud de los músicos contratados por la Iglesia que, a partir de la primera mitad del siglo XIX, se desempeñaron como empresarios en la vida pública civil; además, en el ámbito privado, esos agentes sociales participaron en la educación musical de la mujer y el consecuente reforzamiento de la tradición de las tertulias.

El trabajo de Luis de Pablo Hammeken (2018) ha ayudado a formular las reflexiones del uso de la música del siglo XIX como dispositivo civilizatorio. Aun cuando el texto mencionado se centra en la Ciudad de México, su enfoque general se ha revelado particularmente útil por considerar la música según carices que trascienden la estética y apuntan más bien a los significados políticos de la música y su educación, la recepción del público, el diseño arquitectónico de los teatros, la disposición del público y el papel de la mujer en el espectáculo.

En un ámbito de estudio periférico se han retomado dos publicaciones. La primera, de Alejandro Mercado Villalobos (2018), el cual se enfoca en la educación musical en Morelia, Guanajuato y León, en el Porfiriato. Según una continuidad desde la consumación de la Independencia, el autor afirma que, en esas ciudades, las políticas de reforzamiento de identidad nacional se verificaron por medio del cultivo de las Bellas Artes y la música, que se concretaron en la República Restaurada (1867–1876). Por su parte, Sonia Medrano Ruíz (2018) estudia desde el ámbito zacatecano porfirista, la conformación de las orquestas típicas, conjuntos instrumentales que tuvieron un rol importante en la creación de una identidad musical en México. Estos dos trabajos ayudaron a considerar aspectos relativos al uso político de la música desde la educación, además de que brindaron pistas en cuanto a la dotación instrumental de la orquesta del Colegio Chico.

Con los puntos y problemáticas señalados arriba, este trabajo tiene el objetivo de reconstruir los talentos de una nueva actividad musical que

se gestó en el ámbito civil de Durango en los años treinta del siglo XIX. Por ello, se analizarán los procesos de inserción de la música dentro de la escuela de primeras letras, se señalarán los significados políticos en torno a la institución de una orquesta de niños del Colegio Civil y se contextualizará la apreciación de las sonoridades del repertorio musical interpretado por dicha orquesta con el fin de obtener un acercamiento al sentimiento de historicidad patente en la élite urbana de Durango.

Un proyecto educativo en tiempos de crisis

Para 1835, según un proceso empezado desde una década atrás, se asentaba en Durango un nuevo proyecto educativo que, desde sus inicios, se manifestó como una “empresa difícilísima, los obstáculos que presenta, al parecer [son] insuperables”.³ Pues, en un contexto nacional de crisis que se caracterizaba por la alternancia de gobiernos con distintas ideologías, en el nivel local, la ciudad de Durango era sacudida por el enfrentamiento de las ideologías conservadora y liberal, representadas por facciones centralistas y federalistas (Navarro Gallegos, 2013, pp. 16–17). Las diatribas gestadas por una actitud oportunista de la élite política provocaban constantes accidentes en las calles de la ciudad: “con individuos que se fugaron por temor a represalias y a los efectos de las nuevas disposiciones jurídicas”.⁴

Aun sumidas en ese escenario catastrófico, las autoridades gubernamentales de Durango lograron cumplir la gestión económica para la apertura de algunas escuelas de primeras letras; el establecimiento educativo más importante fue el Colegio Chico – llamado también Colegio Civil –, que se fundó en 1835 como escuela en el nivel primaria y secundaria, para la educación exclusiva de niños varones (Quiñones Hernández, 2017, pp. 85–86).

Apenas después de dos años de ser fundado entre 1835 a 1836, la conducción ideológica y administrativa del Colegio Chico era conmovida por las continuas reformas de gobiernos con posturas centralistas y federalistas, que provocaban digresiones en las líneas educativas trazadas en un inicio por Gómez Farías (Pacheco Rojas, 2011, pp. 105–16). Dentro del gremio de las autoridades educativas, esta situación cundió en sentimientos de euforia y temor, como da ejemplo la reflexión de 1836 del director del Colegio Chico, el clérigo José Isabel Gallegos:

³ AHAD, *Relación Pormenorizada*, p. 1854.

⁴ AHAD, colección Varios, legajo núm. 453, Gaceta del Supremo Gobierno de Durango (11 de septiembre de 1834), p. 1.

[...] suele, a veces, un arrebató de entusiasmo precipitar al hombre a empresas tan difíciles, que con razón se tienen en lo común por arrojós de temeridad, hasta que los eventos finales marcan de una manera indeleble, o el eterno badén o la grata memoria de la posteridad.⁵

Aún dentro de su breve pero significativa existencia, el Colegio Civil de Durango representó un proyecto prioritario para los distintos gobiernos locales y nacionales. La misión común era aquella de educar las masas para formar una nación homogénea e instruida (Valles y Corral, 2016, p. 74). Como documenta la fuente: “¿cómo podemos permanecer indiferentes? ¿Para qué fatigarse en buscar en otras causas los males que agravan a la nación? ¿De qué servirán las mejores leyes, sin buenas costumbres? ¿y cómo podrán éstas entenderse, sin educación?”.⁶

Sin embargo, dentro del discurso de las autoridades dirigido a la celebración de la política estatal, algunas intervenciones referían a una etapa educativa que delataba la ausencia de un pasado sólido para marcar pautas del futuro. Por ello, los profesores del colegio para evitar referencias a las herencias del pasado próximo colonial, sostenían sus arengas públicas en los valores de la tradición adamantina de la *paideia* griega, que tenía como fin el cuidado y el cultivo del niño, responsabilidades que recaían en la autoridad estatal (Garat, 2014, p. 11). Dentro de esta utopía pedagógica y en el contexto nacional socialmente convulso de la primera mitad del siglo XIX, el patriciado duranguense expresaba actitudes de una independencia no solamente política, sino también intelectual de los modelos impuestos por el exterior:

[...] ¿y por qué no? Si la naturaleza del suelo que tomó su nombre del célebre Améric [(sic)], si el continente que por largo siglos estuvo desconocido a toda indagación, es gigantesco en todas sus producciones, ¿sólo ingenios y talentos carecerá de ese don? [...] Así es, este suelo en todos sus frutos sean de la especie y clase que fuesen y por identidad de causa debemos creer que nuestras potencias intelectuales si no superan, por lo menos no disminuyen de cuales quieran otra.⁷

En cuanto a los talentos de la tarea pedagógica, esta fue marcada por una ideología liberal, aun con la participación significativa de figuras pertenecientes al clero (Valles y Corral, 2016, p. 74). Los contenidos de los

⁵ AHAD, *Relación Pormenorizada*, p. 1854.

⁶ AHAD, *Relación Pormenorizada*, p. 1854.

⁷ AHAD, *Relación Pormenorizada*, p. 1857.

planes de estudio querían aportar una visión global de las ciencias y las humanidades; en particular, los contenidos de las materias impartidas en el Colegio Chico buscaban el conocimiento del mundo circundante, el experimentar la relación con los iguales, aparejados a la idea de educar a los niños bajo procedimientos pedagógicos que impulsaban la curiosidad, el deseo de jugar, las nociones del orden, la obediencia y la disciplina (Quiñones Hernández, 2017, pp. 69). De esta manera, el Colegio Chico se representaba en la estructura académica de un liceo con miras a la preparación esencial del futuro ciudadano: “Acá prepararemos el entendimiento y corazón del joven para que con facilidad y provecho emprenda después una carrera sea cual fuera a que lo llame el destino”.⁸ En línea con una cultura de una élite civil y religiosa sujeta a la tradición de profesiones ilustres y honorables, los alumnos podían eventualmente emprender sus estudios en el Colegio de Ciencias,⁹ introduciéndose al “delicado ministerio del sacerdocio u honorífica profesión del foro”.¹⁰

La necesidad de una actividad musical representativa del estado

Dentro de los planes de estudio del Colegio Chico, hubo un particular interés en cuanto a las materias artísticas (Martínez Romero, 2011, p. 108) y en la primera mitad del siglo XIX, ese establecimiento fue la única escuela pública que incluyó la enseñanza de la música. La atención a esa disciplina demostrada por las autoridades, se justificaba por la necesidad de una propuesta musical que satisficiera los gustos de la élite urbana, grupo social privilegiado compuesto por terratenientes, abogados y comerciantes acaudalados, que ocupaban cargos políticos importantes (Altamirano Cozzi, 2010, p. 65).

Ahora para entender, la inserción que tuvo la música dentro de la educación laica de Durango en los años treinta del siglo XIX, habrá que referirse al contexto del espacio público de Durango en el periodo posterior a la Independencia, cuando la hegemonía civil se irritaba por el ruido provocado por el bullicio del mercado, el tránsito del ganado en las calles, el desorden en las procesiones religiosas y los accidentes en las tapadas de gallos; a todo eso, se sumaba la cacofonía generada por el diálogo entre el

⁸ AHAD, *Relación Pormenorizada*, p. 1855.

⁹ Es probable que este colegio se refiriera a la escuela preparatoria incluida en el Colegio Seminario de Durango, ubicado en el edificio del antiguo Colegio de los Jesuitas y actualmente sede de la Rectoría de la Universidad Juárez del Estado de Durango. Para más información, véase Valles y Corral (2014, pp. 11–60).

¹⁰ AHAD, *Relación Pormenorizada*, p. 1855.

fragor de los cañones y los repiques de las campanas con el surgimiento de las nuevas fiestas patrias (Gatta, 2019a, pp. 116–17).

Una de las primeras acciones de “saneamiento” acústico impuesto por el patriciado duranguense se manifestó por parte de la asociación “Los amigos de Durango”, con la organización esporádica de algunas serenatas en la plaza de armas en 1833.¹¹

Por otra parte, el teatro Coliseo, único foro representante de los espectáculos al gusto de la clase hegemónica, no había organizado eventos desde 1816 (Guerrero Romero, 2001, p. 28). Durante esa época de silencio del teatro, en los años veinte y treinta del siglo XIX, la élite duranguense reclamaba en la prensa la necesidad de espectáculos y diversiones que la representaran en línea con la idea ilustrada de De Jovellanos (1796) y su desprecio de los “monstruos indecorosos” que surgían del “imperio de las tablas”, aludiendo a las diversiones del teatro popular de la calle (p. 56). En la óptica de una sociedad ilustrada idealizada por los notables, ese tipo de diversiones hubieran tenido que desaparecer dado que desterraban el decoro, la verosimilitud, el interés, el buen lenguaje, la caballerosidad, el chiste cómico y la agudeza castellana. El golpe librado por los patriarcas de Durango, iba en contra de las diversiones “despreciables”, como los títeres, las peleas de gallos y las corridas de toros que no aportaban ninguna enseñanza social al pueblo. Eventualmente, hacia 1832, algunos empresarios locales promovieron espectáculos con actores y músicos locales (Guerrero Romero, 2001, p. 29). El público no estaba satisfecho, provocando la reacción de la asociación de melómanos “Los afectos al teatro”, que invitaba a los empresarios a la propuesta de espectáculos musicales dignos en la rama del canto lírico (Raigosa Reina, 2013, p. 713).

Fue en ese contexto, cuando la actividad musical en el Colegio Chico vino a llenar un vacío musical que se abrió por el cese de labores de la capilla de música de la catedral acontecido en 1834 (Castañeda Porras, 2022, pp. 125–29). Por dos siglos, la capilla catedralicia tuvo el predominio de la educación musical, además de ser el único conjunto musical en el nivel profesional que difundió un vasto repertorio moderno de música plasmado en obras manuscritas e impresas (Gatta, 2015, pp. 226–28). La filtración de la tradición musical, de marca eclesiástica, a un contexto educativo de carácter laico en los años treinta del siglo XIX, se perfiló como un detonante del surgimiento de nuevos gustos y demandas musicales que se manifestaron eventualmente tanto en las tertulias de la élite (Altamirano Cozzi, 2011, pp. 136–41), como en las temporadas de con-

¹¹ AHAD, colección Varios, legajo núm. 452, Gaceta del Supremo Gobierno de Durango (18 de septiembre de 1833), p. 4.

ciertos y óperas en el teatro Coliseo durante la segunda mitad del siglo decimonónico (Raigosa Reina, 2013, pp. 710–13).

La educación de la música en el Colegio Civil

La educación musical dentro del Colegio Chico preveía un sistema educativo mixto: el gremial y el mutual. Esta metodología inspirada al método lancasteriano se implementó por su eficiencia y ahorro de recursos, y consistía en poner a la cabeza del sistema enseñanza-aprendizaje a los alumnos más hábiles y aventajados, a los cuales los demás debían de obedecer a través de estímulos de premio y castigo (Quiñones Hernández, 2017, pp. 104–5). Las palabras de orgullo del director del establecimiento, el clérigo Isabel Gallegos, anunciaban:

[...] habéis presenciado los frutos de nuestros primeros ensayos y el gusto y satisfacción que rebosa en vuestros semblantes, manifiesta de un modo inequívoco que, sin pedir maestros a la grande Europa, puede un duranguense, sin pulsar instrumento alguno, enseñar a tocar en todos.¹²

Dentro del Colegio Chico se le dedicaban tres horas diarias a la materia de música, la misma carga horaria reservada a la gramática castellana y el francés. Además, al preceptor responsable de la enseñanza de la música se le pagaban 600 pesos, sueldo equiparable al del maestro de la materia principal de primeras letras que era de 720 pesos (Valles y Corral, 2016, p. 74).

Cabe señalar que, la importancia dada a la música europea dentro del proyecto educativo de primeras letras de Durango se justifica por un interés común dentro de la nación mexicana de la primera mitad del siglo XIX, enmarcada en el fenómeno masivo de circulación de la música impresa, las acciones de los músicos y la intelectualidad de la élite. Es posible asumir que el cultivo de la música, especialmente aquella cercana a la ópera, se le concibiera para fines generales civilizatorios (Toscano y Gruzinsky, 2008 p. 804). Pues, la música dentro de la escuela pública, junto con otras disciplinas humanísticas como la literatura y las artes plásticas, debía participar en la empresa de la construcción de una identidad nacional (Bitrán, 2013, p. 113).

Por otro lado, hay que señalar que el estudio de la música dentro de la escuela de primeras letras, en el contexto educativo del siglo XIX influen-

¹² | AHAD, *Relación Pormenorizada*, p. 1854.

ciado por la Ilustración, revestía una asignatura complementaria o un tipo de formación añadida a la que no se le consideró realmente importante o útil para el futuro profesional de los niños (Goldaracena Asa, 2005, p. 52). Así, la música entraría a hacer parte de la experiencia de los jóvenes duranguenses, en la justa proporción a la enseñanza prioritaria de las primeras letras “que ha de metodizarse de manera que, para la adquisición de estos conocimientos, no se gaste más tiempo que el preciso”.¹³

En cuanto al material bibliográfico de apoyo a la enseñanza de la música, dentro de los útiles del Colegio Chico aparece “El manual de Gómez” (Quiñones Hernández, 2017, p. 92). Se trató seguramente del *Instructor Armónico* de Antonio Gómez, texto que refleja el “espíritu filarmónico” presente en México en la primera mitad del siglo XIX, por su inclusión de arreglos y adaptaciones para piano y voz de obras de los célebres compositores de ópera europeos como Mercadante, Bellini, Donizetti y Strauss (Lazos, 2012, p. 204).

La cantidad promedio de los alumnos participantes en la clase de música en el Colegio Chico fue de aproximadamente una veintena (Valles y Corral, 2016, p. 76), número que permitía a los jóvenes estudiantes socializar en la experiencia de tocar sus instrumentos dentro de una orquesta.

Una actividad musical heredada de la tradición catedralicia

Para los eventos estudiantiles de diciembre de 1836, la orquesta del Colegio Chico interpretó las siguientes piezas musicales: las oberturas *Fra' Diavolo* de Daniel François Esprit Auber (1782–1871); *Cenerentola, del Tancredi* y *La Italiana en Algeri* de Gioacchino Rossini (1792–1868); *Dame Blanche* de François-Adrien Boieldieu (1775–1834); *La Preciosa* de Carl Maria von Weber (1786–1826) y, finalmente, *Serenade* de Vojtěch Jírovec Gyrowetz (1763–1850). Llama la atención de que en los años veinte del siglo XIX, las partituras de la música arriba mencionada se encontraban en el archivo musical de la catedral de Durango, como parte del repertorio litúrgico y paralitúrgico a uso de la capilla de música.¹⁴ El hecho de que esas partituras ya no se encuentren actualmente en el archivo diocesano, deja abierta la posibilidad de que en algún momento fueran prestadas al Colegio Chico, sin regresar a su lugar de origen, o bien, fueron donadas al colegio por parte de la administración eclesiástica.

¹³ AHAD, *Relación Pormenorizada*, p. 1855

¹⁴ AHAD, colección Varios, legajo núm. 336, *Lista de piezas de música* (1835). Para más información sobre el género de música litúrgica, paralitúrgica y teatral dentro de la colección de Música del AHAD, véase Davies (2013b, pp. 21–22).

Además, habrá que considerar que esas piezas musicales tienen un alto grado de dificultad técnico interpretativo con pasajes rápidos y virtuosos en la sección de las cuerdas, de los metales y de las percusiones.¹⁵ Lamentablemente, no hay información en cuanto a qué instrumentos musicales se usaron en la orquesta del Colegio Chico y si la escuela tuvo a disposición todos los instrumentos requeridos por cada obra, o bien, a falta de ellos, se adaptó a las circunstancias. En este punto, es interesante especular que en el primer caso es posible que a la par de la traslación de las piezas de música, la catedral pudo prestar sus “varados instrumentos”. En el segundo, se estaría presenciando a una conformación instrumental – antecedente histórico a la de una orquesta típica –, con la participación de instrumentos populares con arpas y guitarras (Medrano Ruíz, 2018, p. 34).¹⁶

Los posibles usos compartidos de música e instrumentos se explicarían con base en que la Iglesia y el Estado, aun enfrentados en el ámbito público en el transcurso de la primera mitad del siglo XIX, tuvieron una sinergia en cuanto a aspectos de tipo cultural en el punto relativo a la música. De hecho, como en otras latitudes iberoamericanas, la educación musical decimonónica tuvo correspondencia en cuanto a la dialéctica entre la antigua tradición eclesiástica de un lado, y el proyecto de una nueva nación incentivada por el Estado, por otra (Bastidas, 2012). Asimismo, la comunicación de gustos y usos de repertorios entre las instituciones eclesiástica y civil se deben entender no como un caso extraordinario, sino como la evidencia de que esa música dedicada al esparcimiento laico fungió de valor compartido en cuanto a la moral y la civilización moderna (Lima y Chernavsky, 2013, pp. 124–25). En particular, el cultivo de piezas musicales como las oberturas – formas musicales cercanas a la ópera –, deja la evidencia en Durango de un proceso activo de globalización cultural, puesto que el melodrama siempre ha estado presente en las ciudades europeas sorteando las barreras lingüísticas y culturales (Matellanes Fariza, 2007, p. 551).

Ese consumo musical estribaría de un fenómeno moderno del mundo occidental que involucró también a Durango, especialmente por la disponibilidad de partituras impresas y otros bienes ostensibles para la élite, que filtraron a través de la gestión de nuevos negocios por individuos locales y extranjeros (Rodríguez López, 2013, pp. 439–40).

¹⁵ AHAD, colección Varios, legajo núm. 336, *Lista de piezas de música* (1835).

¹⁶ De igual manera, para reforzar este punto hay que considerar que, según una continuidad desde la época colonial y hasta la primera mitad del siglo XIX, instrumentos populares como pifanos, guitarras, arpas y tambores, seguían teniendo un uso muy amplio en el Durango urbano y rural dentro de las diferentes capas sociales (Gatta, 2019b, pp. 1–16).

Esta herencia de la actividad musical en el Colegio Chico se puede re-conducir, en el orden de los procesos de secularización que se dieron con el surgimiento de la nación mexicana. Un ejemplo de ello se relaciona con la Ciudad de México de la primera mitad del siglo XIX, donde existió una continuidad en el uso de la música para las celebraciones religiosas y que, posteriormente, se traspasaron en aquellas civiles; en esos eventos, inclusive, participaron los músicos de la catedral, encauzados por la búsqueda de nuevas oportunidades laborales en el contexto de las penurias económicas que afligían la nación (Enríquez Rubio, 2013, p.100).

Ese panorama se refrendó en el nivel local en Durango: la filtración de la educación musical y del gusto del repertorio originado en el ámbito civil puede explicarse por las tensiones continuas entre músicos y cabildo, a saber, por la tendencia de los primeros en la búsqueda de otras experiencias artísticas y estímulos económicos fuera de la capilla. Eventualmente al momento del desmantelamiento de la capilla en 1834, los músicos catedralicios se encontraban en la búsqueda de empleo.

Uno de ellos, Mariano Bátiz, decidió anunciarse en la prensa ostentando su experiencia de músico y pedagogo, presentándose como “el promotor más ferviente de la música como una forma de arte presente en diferentes instituciones: iglesias, teatros, en los espectáculos de toda clase en las diversiones públicas y privadas”.¹⁷ Ese mismo año, a su salida de la catedral, Bátiz solicitaba al Ayuntamiento la renta del teatro Coliseo para conformar una compañía dramática de actores con la participación de la orquesta del Colegio Chico.¹⁸ La propuesta de Bátiz nos ayuda a delinear el aspecto primerizo de ese conjunto de jóvenes: “su desempeño será lo mejor posible [...], se harán algunas óperas, aunque no de pronto”.¹⁹

De igual manera, la presencia del clérigo de catedral Vicente Guardado como profesor del Colegio Chico, puede justificar la traslación de la actividad musical hacia el ambiente cívico a través de la educación pública. Cabe destacar que Guardado fue canónigo, cantor y regente de la capilla de música de la catedral de Durango a partir de 1802 (Castañeda Porras,

¹⁷ AHAD, colección Varios, legajo núm. 452, Registro Oficial del Gobierno de Durango (23 de octubre de 1834), p. 4.

¹⁸ Archivo General e Histórico del Municipio de Durango (AGHMD), exp. 76, Sala Capitular, s/f: Copia del reglamento para el régimen interior del Coliseo y licencia concedida a Mariano Bátiz para hacer funciones de teatro y de concierto (1834).

¹⁹ AGHMD, exp. 76, Sala Capitular, s/f: Copia del reglamento para el régimen interior del Coliseo y licencia concedida a Mariano Bátiz para hacer funciones de teatro y de concierto (1834).

2022, p. 92) y por su papel de pedagogo en el Colegio Civil, es plausible que implementara una educación de la música como aquella de la escuela catedralicia.²⁰ Inclusive, por su alto cargo dentro del gremio clerical, pudo gestionar sin obstáculos las partituras del archivo de música de la catedral e implementarlas dentro de la actividad musical del colegio.

La música como parte de una escenificación teatral

Según una continuidad con las expresiones musicales de los tiempos coloniales, para los eventos públicos, era importante que un conjunto musical se presentara en un escenario adecuado. Su presencia debía expresar una inteligibilidad con el fin de reforzar el contenido de un mensaje y, por lo mismo, el espectáculo, más allá de un simple entretenimiento una normativización y alcance de un decoro. Así las cosas, para eventos como el de los exámenes públicos, el patio principal del Colegio Chico se iluminaba y decoraba respetando los cánones del clasicismo:

[...] su adorno no era de gran costo, pero la sencillez unida a la simetría presentaba una perspectiva agradable: cortinaje blanco con fondo encarnado a la redonda, pinturas con marcos dorados en los capiteles de los arcos inferiores y espejos grandes a sus bases, formaban todo su adorno con candeleros que lo iluminaban.²¹

La descripción de la disposición del público, indica que, para los exámenes estudiantiles, el patio del Colegio Chico se adaptó con la lógica de un teatro. Por ello, los invitados ilustres, pertenecientes al gabinete de gobierno, ocupaban el espacio preferencial frente al escenario: “los asientos destinados al Excmo. señor gobernador y su secretario se hallaban al teste del frente de la entrada”.²² Así, los padres se ubicaban en el espacio correspondiente a la platea, mientras los invitados interrogantes, los alumnos y la orquesta lo hacían en el palco.

Por su parte, el público femenino estaba apartado del resto de los asistentes: “las galerías superiores fueron destinadas exclusivamente para las señoritas que, para la ocasión, acudieron en gran número”.²³ El atento señalamiento de la separación del público femenino, se podría interpre-

²⁰ Para más información sobre la tradición de la pedagogía musical dentro de la catedral de Durango en época novohispana, véase Jiménez Torres (2017).

²¹ AHAD, *Relación Pormenorizada*, p. 1854.

²² AHAD, *Relación Pormenorizada*, p. 1854.

²³ AHAD, *Relación Pormenorizada*, p. 1854.

tar como el reforzamiento del estereotipo de la joven mujer de la élite, que debía ser educada para “llevar la casa”, ser buena compañera y, por ende, el ser excluida de la vida política (Altamirano Cozzi, 2010, pp. 121–22). Quizás esa disposición tuvo ecos en las cláusulas tradicionalistas de rancio raigambre colonial, que todavía en el siglo XIX se encontraban activas en los permisos de las funciones de coloquio y de las pastorelas.²⁴

Por otra parte, habrá que considerar el hecho de que, aun separadas, las mujeres no estaban excluidas de las dinámicas sociales del evento; al contrario, aunque ellas podían estar confinadas al ámbito privado de las galerías, ocupaban “un lugar tan visible y tan importante en el espacio teatral: público por antonomasia” (Hammeken, 2018, cap. 3, párr. 5). De esa manera, ocupando una posición privilegiada a la vista, tenían la posibilidad de ser admiradas como si fueran las “joyas de la sala” y, por lo tanto, ser el objetivo de eventuales cortejos (Sánchez García, 2008, p. 338).

En un ambiente adaptado a la forma de un teatro, la música estaba indisolublemente ligada a la palabra en una forma parecida en el mecanismo del melodrama. O sea, la presentación de los sonidos debía estar acoplada al drama plasmado en las palabras de los mandatarios en un evento que era el espejo de una sociedad ideal que puso en juego el teatro y que también era una sociedad teatralizada (Viqueira Albán, 1987, p. 55).

Estos recursos representaron por la estructura educativa del Estado, el vehículo de un espectáculo moral. Así las cosas, los patriarcas fomentaron contenidos literarios que implicaban el uso de la sutileza, la lógica y la retórica, y el reforzamiento de los valores tradicionales y religiosos, y todo aquello enmarcado en los adelantos de la ciencia y de la moda.

Los usos políticos de la música del Colegio Chico

En los términos de una actividad musical, el proyecto del Colegio Civil se representó con una orquesta de niños que sirvió para presumir la labor de los profesores, los avances de los alumnos y la bondad de la ideología del gobierno estatal: “mil elogios prodigue a tantos jóvenes/ de aplausos dignos/ y de honor eternos/ más en verdad los cultos profesores/ que nos han dado tan feliz recreo/ no pueden omitirse en este elogio”.²⁵

En este sentido, los discursos que se crearon alrededor de la orquesta determinaron que ese conjunto instrumental tuvo funciones análogas con

²⁴ AGHMD, exp. 282, Sala Capitular, s/f: Contrata de cinco funciones de coloquio, celebrada por el Ayuntamiento con Félix Muñoz (1846).

²⁵ AHAD, *Relación Pormenorizada*, p. 1856.

aquellas de la tradición europea, en pos de representar una distinción social (Weber, 2011, p. 254).

Más allá de las músicas ejecutadas durante los eventos públicos, la orquesta de niños materializó los fundamentos de la educación cívica impartida en clase, pues el proceso de enseñanza y aprendizaje de los jóvenes del Colegio Chico acontecía en un contexto de representación de su yo colectivo por encima de su yo individual, donde la voluntad personal del sujeto era subsumido a la asociación y a los grupos, como una forma de modelar el carácter y fortalecer las nociones de respeto que los niños debían a sus superiores, sus padres, los maestros y hasta sus propios compañeros.

De la misma manera, estos preceptos se fortalecían en un conjunto musical que simbolizaba la juventud y, por ende, las esperanzas para el Durango del futuro. Eustaquio Fernández, canónigo magistral de la catedral de Durango, exaltaba así el despliegue de los jóvenes músicos:

¡En Durango, no tarde, Apeles vamos!
allá nos pasma, admira y embelesa
un conjunto de jóvenes expertos
en las reglas del dulce, hermoso arte,
que de música forma los conciertos
¡qué suave ejecución dan esos niños
a tantos y tan varados instrumentos!²⁶

El verbo “vamos” y los adverbios “allá” y “no tarde” determinaban un proceso en curso hacia una sociedad ideal esbozada en la mente del clérigo por el legendario pintor griego Apeles.²⁷ Lo interesante acá es que los versos compuestos por Eustaquio Fernández en referencia al pintor griego, se redactaron para fines políticos, por medio de un enlace histórico que Koselleck (1993) definió como “unidad generacional” (p. 22), o sea, por una simetría de la destreza de Apeles con su mecenas Alejandro, con el arte de los músicos del colegio con la figura del “magnánimo” gobernador del estado. Para el orador duranguense, los jóvenes músicos representaban, así, la bondad del futuro estribado de una antigua tradición de raigambre clásico, en contraposición a lo rancio y escurridizo del pasado reciente; esta seguridad de Fernández derivaba, además, por la destreza de la orquesta, en redimir la materia inerte de “varados instrumentos”; el

²⁶ AHAD, *Relación Pormenorizada*, p. 1855.

²⁷ Es probable que la composición de los versos de Fernández se inspiraron a la relación de deferencia de Apeles a Alejandro Magno plasmada en la tradición literaria del Siglo de Oro. Sobre este tema, véase el trabajo de Sánchez Jiménez (2010, pp. 39–65).

canónigo utilizaba la imagen milagrosa de los jóvenes músicos, capaces de rescatar su voz (“mi suspensa lira”) – representante de una Iglesia moribunda (“el ciprés funesto”):²⁸

Fatigado de mil vicisitudes
tempo ha, que suspendí mi tosco plectro
no del pino, del olmo, ni del sauce,
sino en la rama de un ciprés funesto.
Vosotros me sacáis, amables niños
a mi pesar, de mi letargo poético;
[...] Descolgué pronto mi suspensa lira;
más que atractivo logrará su acento,
si sobre estar polvosa y maltratada
¡la pulsa sin fineza, inhábil viejo!
Sin embargo, la pulso y me consuela
ver que para elogiar vuestro gran mérito
Apolo con su coto de doncellas
Apenas obtendrán el justo acierto.

Dentro de los versos compuestos por el canónigo se delataba el gran interés, no solamente individual sino colectivo de la élite sobre los ejemplos musicales de las ciudades de Europa, para mostrar “al menos en las generaciones en formación, el diseño de lo que sería, a la postre, el México moderno” (Mercado Villalobos, 2018, p. 6). Perseguir el conocimiento de la obra de los compositores importantes que habían conquistado los teatros europeos, era sancionar el proceso civilizatorio según la creencia arraigada de que “una nación que no fuera civilizada era, por decirlo llanamente, una nación fracasada” (Hammeken, 2018, sección 5, párr. 1), aun cuando, en los procesos de conformación política de la nación mexicana de la primera mitad del siglo XIX, esta proyección hacia el futuro se traducían en la paradoja de aceptación y rechazo de las referencias musicales de Europa (Bitrán, 2013, p. 113). También, Fernández llamaba en causa a los compositores en auge en el Viejo Continente, para destacar el valor de la orquesta del colegio de la siguiente manera: “Haydn, Pleyel, Rossini, si los vierais, /celebraréis sin duda su despejo/ Muérdase pues los labios la cruel furia/ la envidia, digo, al ver tantos progresos”.²⁹

²⁸ En cuanto al olmo, símbolo de vida eterna en la mitología griega, véase Vega Santalla (2021, pp. 327–28); sobre el ciprés como árbol funerario se sugiere la revisión de Herrera Valenciano (2017, pp. 67–85).

²⁹ AHAD, *Relación Pormenorizada*, p. 1855.

Aquí es claro, que el discurso del sacerdote apuntaba a la orquesta como cuerpo colectivo y no al músico como individuo. Este trato se enmarca en que la encomienda única de una orquesta corresponde a la ejecución de una partitura, y que cada uno de sus elementos no produce más que un elemento del todo, sin valor en sí mismo (Attali, 2017, p. 100).

Ese significado social de la orquesta del Colegio Civil se refrendaba por el tipo de premios conferidos a los alumnos del establecimiento, según sus resultados en los exámenes de diferentes disciplinas. Pues, a diferencia de los premios concedidos a los mejores alumnos en las materias de matemáticas, latín, francés, inglés y letras españolas que obtuvieron un listón verde (el minerval) los primeros, el encarnado los segundos y el blanco los terceros, en “la música no hubo distinción de lugares; todos llevaron listón color de oro con la inscripción de *música*”.³⁰

El uso del color dorado se relaciona por supuesto con lopreciado de ese metal, pero en términos más profundos, ese color tiene una justificación en cuanto a “su efecto evanescente y sutil adoptando una cualidad cálida y etérea, y, sobre todo, por su cariz misterico al potenciamiento de otros contenidos” (Valero Cuenca, 2011, p. 16). Por lo tanto, en este contexto, lo dorado se puede considerar un recurso visual/lingüístico para catalizar los significados útiles para el reforzamiento de la ideología hegemónica.

Para reforzar este punto, hay que señalar que el uso de efectos de esplendor tiene una continuidad con los recursos utilizados en el periodo colonial. Pues, entre los siglos XVII y XVIII, la música fue parte funcional del lucimiento y esplendor para acercar la feligresía al templo, así como de enaltecer los contenidos de los sermones (Gatta, 2015, pp. 38–75). El color de oro identificado con los músicos, representó un valor relativo y no primordial; como lo señaló Francisco Presa: “el público ha observado que no es el oro el incentivo de sus pasiones, al dárselos por mano de V. E., joven hubo que le vio con indiferencia”.³¹

La labor de la orquesta tenía como finalidad la creación de las bases para un Durango ideal, como aquello proyectado por el gobierno. Emocionado por el efecto de la música e inbuido por la aclamación de todo el público, Presa recuperaba la referencia a esa significación del oro, remitiendo el mérito de los logros del colegio en un proyecto colectivo de la paideia encarnada en la figura suprema del gobernador del estado:

³⁰ AHAD, *Relación Pormenorizada*, p. 1854. Cursivas en el original.

³¹ AHAD, *Relación Pormenorizada*, p. 1856.

[...] ¡o entusiasmo laudable! Tú eres el pronóstico más seguro de increíbles adelantos; no es el oro, la divisa que lleva el noble, porque en el hombre le puso la mano el soberano, ni es el título que se adquiere en fuerza de una trance violenta y forzada; es si la condecoración que honra tanto al que recibe como a la pródiga y protectora mano de V. E.³²

Finalmente, el papel de la orquesta de niños en función de la política del Estado, se plasmaba con una metáfora del obrar colectivo y anónimo de las abejas produciendo la miel, acción ejemplificada en el verso *Sic vos non vobis mellificatis apes* (“Así vosotras no hacéis miel para vosotras mismas, abejas”), de Virgilio:

[...] fiados en la protección que V. E. les dispensa, creen que jamás llegarán a decir *Sic vos non vobis mellificatis apes*, antes, por el contrario, con esa divisa con que V. E. ha condecorado sus personas moverá indeciblemente su noble entusiasmo para mejorar los días de Augusto.³³

Los significados políticos promovidos por la presencia escénica de la orquesta del Colegio Chico se potenciaban con el uso de sonoridades contenidas en el repertorio de piezas ejecutadas en público. Aquí, habrá que acotar que el nivel de ejecución de la orquesta del Colegio Civil no alcanzó un nivel profesional, pero su papel en ese momento histórico de Durango y de México, se debería interpretar como un atisbo artístico recibido con emotividad por parte de un público imbuido por las referencias europeas (Miranda, 2013, p. 16).

Esa emoción surgida por el efecto sonoro de las oberturas derivaba de la independencia de esas piezas de la ópera para la cual fue compuesta originalmente; de esa manera, ella podía ser puesta de forma versátil en diferentes partes de un programa, desde la entrada a un cierre de un evento (Weber, 2011, p. 254). Así, las oberturas presentadas en los eventos del Colegio Chico se aprovecharon por ser susceptibles de una resemantización, proceso en el cual, la música – como un texto literario – empató con los efectos esperados en el público, influyó en las reflexiones de los distintos grupos sociales y actuó un reforzamiento de un determinado consumo cultural (Zecchetto, 2011, p. 129).

Entonces, fue el contexto político y social crítico de Durango en donde se insertó la sonoridad de la obertura que explica las reacciones emotivas y exacerbadas por parte del público, dado que esa música se

³² AHAD, *Relación Pormenorizada*, p. 1856.

³³ AHAD, *Relación Pormenorizada*, p. 1856. Cursivas en el original.

presentó como un discurso en acción; es decir, en el propio momento de su interpretación, cuando es subjetiva y socialmente construido por intérpretes y oyentes (Marín López, 2013, pp. 37–38). De hecho, la *Relación Pormenorizada* describe los repetidos elogios por parte del gobernador del estado, Antonio María Esparza, y su secretario, Marcelino Castañeda,³⁴ por la ejecución de la obertura del *Fra' Diavolo* de Esprit Auber que “gustó tanto, que se pidió hizo repetir en todas las noches siguientes”.³⁵

Este gusto por la obra del compositor francés derivó del estruendo de los golpes de tambor que ahí tenían un efecto teatralizante reconducible a un contexto marcial.³⁶ Esos sonidos fueron el detonante para reincidir con la ideología promulgada por el Estado que demostraba ser empático a significados bélicos pertenecientes al “patrón patriarcal del poder” (Estévez Trujillo, 2016, p. 17). En esta lógica, esos sonidos generaron el dispositivo para la representación de la imagen de los “tiernos hijos del Estado”,³⁷ marchando como ejército hacia el cumplimiento del porvenir duranguense.

Aplausos similares obtuvo la obertura de la *Cenerentola* de Gioacchino Rossini.³⁸ La ejecución de esa y otras obras del compositor italiano gustó al público asistente por lograr sintonía con aquellas sensaciones conflictivas referidas en las crítica europea de la época en cuanto a efectos dinámicos de “torbellino” y al “delirio”, o al llamado contrastante de las melodías que evocaban alegrías y penas individuales, el amor y el

³⁴ Es de sobremanera interesante que en la relación de los eventos estudiantiles de 1836 nunca se mencione el nombre del gobernador, pero sí el de su secretario. Esta omisión, quizá dependa del papel interpretado como transitorio de Esparza en los momentos políticos erráticos que estaba viviendo Durango. Por otro lado, el secretario, Marcelino Castañeda, se reveló como uno de los personajes más en vista dentro de los acontecimientos políticos y culturales de la primera mitad del siglo XIX. Pues, en 1842, Castañeda en vista de gobernador, actuó varias reformas en la administración del Colegio Civil. Para más información, véase Martínez Romero (2011, p. 105).

³⁵ AHAD, *Relación Pormenorizada*, p. 1854.

³⁶ Ese uso de las percusiones, común a lo largo de la historia de la música occidental tienen una función privilegiada de dar señales a los soldados para obedecer. Estos códigos acústicos fueron utilizados frecuentemente también dentro de las prácticas del Siglo de Oro. Ahí, el sonido de la caja o tambor militar señalaba “el furor guerrero que el espectador no puede ver, pero debe creer sin usar sus ojos, con el poder sugestivo del arte sonoro” (Gilabert, 2019, p. 153).

³⁷ AHAD, *Relación Pormenorizada*, p. 1854.

³⁸ AHAD, *Relación Pormenorizada*, p. 1856.

odio, la ternura y el anhelo, los celos y el estar ofendido (Dahlhaus, 2014, p. 60).

Entre las diferentes piezas ejecutadas por la orquesta del Colegio Chico, el tema de la música se recuperó en los discursos públicos. Estos, aparte de elogiar el proyecto político y educativo, delataban actitudes frente a la experiencia de su propia historicidad.

Los contenidos de las oraciones públicas que los distintos oradores hicieron constantes referencias al pasado, al presente y al futuro. Por un lado, el canónigo Fernández había descrito el plano institucional decrepito de la Iglesia; por otro lado, Gallegos había señalado un presente teñido por una crisis social y política hacia la cual había de enfrentarse inexorablemente con temeridad, o sea con una actitud de valentía e imprudencia. La sonoridad de esas oberturas, además de la presencia de la orquesta compuesta por niños, describió entonces el sentimiento de la clase política duranguense, repuesta en la encrucijada de un pasado sin referencias y proyectadas hacia un futuro incierto, pero por ello emocionante y abrumador.

Finalmente, los propósitos invocados por el director del establecimiento no fueron suficientes para contrarrestar los reveses económicos y la inestabilidad política que llevaron al cierre del Colegio Chico en 1843 y con ello, al fin de la educación musical en el ámbito de una escuela pública. Si bien la música como espectáculo siguió presentándose dentro de las carteleras del teatro Coliseo con la llegada de compañías de ópera o en la serenatas públicas, fue hasta los años sesenta del siglo XIX que la educación de la música reapareció en el ámbito local “Santa Cecilia”, perteneciente a Manuel Herrera y Álvarez, organista de la catedral; en los años setenta decimonónicos, la música empezaba a incorporarse nuevamente en un proyecto educativo, como materia optativa en los talleres libres del Instituto Juárez, mientras que, apenas hacia los años cincuenta del siglo XX, la música se contempló según una formación técnica y para los inicios del siglo XXI como carrera.

Reflexiones finales

Este trabajo ha podido abonar nuevas discusiones que explican los rumbos, en cuanto a cambios y continuidades, de la actividad musical en Durango, en la primera mitad del siglo XIX a partir del cese de la actividad musical en la catedral. Por una parte, ese proceso se definió por la presencia de las oberturas en el inventario de música en el ámbito catedralicio que fueron trasladadas y estudiadas dentro del Colegio Chico y, por otra, por acciones auspiciadas por los músicos y el mismo personal pertene-

ciente a la iglesia cabecera. Se ha visto así la importancia de la participación de una educación teórica y práctica de una música moderna, con una herencia derivada de la antigua tradición de la escoleta catedralicia. Esta acción puso de manifiesto la participación de algunos individuos como los sacerdotes Vicente Guardado y Eustaquio Fernández; de la misma manera, en esta discusión sobre la transición de la música entre instituciones se ha revelado la importancia del músico transformado en empresario como Mariano Bátiz, quien en sus estrategias profesionales intentó emplear la orquesta del Colegio Chico como parte de un proyecto profesional dentro del teatro Coliseo.

Esos nuevos usos de la música acontecidos entre los años treinta y cuarenta del siglo XIX, se expresaron del punto de vista simbólico como un medio para la formación de una sociedad del futuro en línea con los valores auspiciados por el Estado, en un momento de profunda crisis política y social. Fue en ese particular momento que surgió una orquesta de niños en la cual la hegemonía – civil y religiosa –, veía representada la maqueta de un Durango del futuro, esbozada en una utopía con la negación de un pasado decrepito. En el nivel más profundo, esos aspectos que referían a la euforia de los tiempos modernos de una nación en ciernes, no se apartaban de continuidades con las antiguas tradiciones.

La utilización de los premios de cinta dorada, la disposición del público frente a la orquesta, la separación de las mujeres y de los hombres en el público, el tipo de adornos del espacio que hospedó la música, hacían un llamado a los antiguos protocolos coloniales de la sonoridad de la decencia y el decoro. Se ha visto cómo esta articulación del tiempo histórico ofrecida en el discurso de las figuras representantes de la élite se reforzó en coherencia con los efectos sonoros en cuanto al ritmo y la dinámica expresados por las oberturas de concierto ejecutadas por la orquesta del colegio.

Finalmente, los resultados discutidos en este trabajo aportaron las bases para el estudio del siguiente proceso de la actividad musical que se instalaron a partir de la segunda mitad del siglo XIX. En este sentido existen pistas historiográficas que hace falta explicar en cuanto al surgimiento de una tradición musical en el marco de lo que fue el Instituto Juárez (ahora Universidad Juárez del Estado de Durango). Por ello, diferentes vetas documentales presentes en los archivos diocesano, estatal y municipal invitan a seguir indagando, según cambios y continuidades, las formas en las cuales la educación de la música, los nuevos perfiles de músicos, así como el consumo de otros tipos de repertorios entraron a ser parte de otras instancias en el nivel público y privado.

Los indicios ofrecidos por el antiguo Colegio Civil de Durango, invitan ahora a resignificar ese gran proceso de los usos de la música en el

ámbito público en cuanto a la presencia/ausencia de una articulación orgánica de las carteleras musicales en los teatros organizados por las instituciones culturales estatales y municipales, el tipo de discurso en torno a la apreciación del repertorio musical presentado, aspectos que podrán revelar interesantes continuidades con el legado histórico aportado por la actividad musical del Colegio Chico de Durango.

Lista de referencias

Archivos

AGHMD – Archivo General e Histórico del Municipio de Durango. Durango, México.

AHAD – Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango. Durango, México.

Fuentes primarias

De Jovellanos, G. M. (1796). *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*. Biblioteca Cervantes Virtual. Recuperado el 16 de noviembre de 2022, de https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/memoria-para-el-arreglo-de-la-policia-de-los-espectaculos-y-diversiones-publicas-y-sobre-su-origen-en-espana--0/html/fedbb6e0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html

Literatura secundaria

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

Attali, J. (2017). *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. Ciudad de México: Siglo XXI.

Bastidas, J. M. (2012). La educación musical en Pasto en el siglo XIX, una exploración desde distintos ejes de direccionalización. *Revista Historia de la Educación Colombiana*, 15(15), 141–62.

Bitrán, Y. (2013). La buena educación, la finura y el talento: música doméstica en las primeras décadas del México independiente. En R. Miranda y A. Tello (Eds.), *La música en los siglos XIX y XX* (pp. 112–53). Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Bruce, B. (2000). Repasando polémicas: una lectura epistemológica sobre la historia. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy*, 15, 145–55.

Canclini, N. G. (1990). Introducción: La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. En P. Bourdieu, *Sociología y cultura* (pp. 9–54). Ciudad de México: Grijalbo.

- Castañeda Porras, F. P. (2022). Restablecimiento, crisis y disolución de la capilla de música de la catedral de Durango. Tesis de maestría no publicada. Universidad Juárez del Estado de Durango.
- Dahlhaus, C. (2014). *La música del siglo XIX*. Madrid: Akal.
- Davies, D. E. (2013a). Contrafactos y géneros discursivos. En L. Enríquez (Ed.), *De música y cultura en la Nueva España y el México independiente: testimonios de innovación y pervivencia* (pp. 69–84). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Davies, D. E. (2013b). *Catálogo de la Colección de Música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Enríquez, L. (2014). Encrucijada de tradiciones, géneros y enunciados a modo: unos contrafactos del siglo XIX del Archivo de Música de la Catedral de México. En L. Enríquez (Ed.), *De música y cultura en la Nueva España y el México independiente: testimonios de innovación y pervivencia* (pp. 99–122). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Estévez Trujillo, M. P. (2016). *Estudios sonoros en y desde Latinoamérica: del régimen colonial de la sonoridad a las sonoridades de la nación*. Tesis de doctorado no publicada. Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador. Recuperado de <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/4956>
- Garat, M. O. (2014). Evolución del concepto y fin de la educación en la cultura occidental hasta el siglo XIX. *Signos Universitarios*, 13(25), 11–19.
- Gatta, M. (2015). *Con decencia y decoro. La actividad musical de la Catedral de Durango (1635–1749)*. Durango: Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Juárez del Estado de Durango.
- Gatta, M. (2019a). Sonoridades en la conformación del espacio urbano de Durango (1620–1866). *Revista de Historia de la Universidad Juárez del Estado de Durango*, 11, 105–28.
- Gatta, M. (2019b). La percepción en torno a la música en los informes parroquiales del obispado de Durango (1813–1814). *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, 9(2), <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.3212>
- Gilabert, G. (2019). Un estruendo invisible: las cajas en el teatro de Bancos Candamo. *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética* (17), 149–63.
- Guerrero Romero, J. (2001). *El teatro Coliseo-Teatro Victoria*. Durango: Instituto Municipal del Arte y la Cultura.
- Goldaracena Asa, A. (2005). La Educación Musical en Navarra en el siglo XIX: Las primeras escuelas de música municipales. *Musiker*, 14, 47–77.

- Hammeken, L. de P. (2018). *La república de la música: ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*. Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores.
- Hartog, F. (2007). *Regímenes de historicidad*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Herrera Valenciano, M. (2017). Uso del ciprés como árbol funerario en Roma Antigua: estudio comparativo entre las obras de Virgilio, Lucrecio, Silio Itálico, Estacio y Valerio Flaco. *Káñina*, 41(2), 67–85.
- Jiménez Torres, H. (2017). La educación de la música en la catedral de Durango. Tesis de licenciatura no publicada. Universidad Juárez del Estado de Durango, Durango.
- Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado – para una semántica de los tiempos históricos*. Madrid: Paidós.
- Lazos, J. G. (2012). “Dice José Antonio Gómez, célebre profesor de fortepiano: “¿Y es esto todo lo que hay que tocar de más difícil?”. *Anuario Musical*, 67, 185–214.
- Lima Rezende, G. y Chernavsky, A. (2014). De música y civilización en el México decimonónico: comentarios sobre una Colección de bailes de sala. En L. Enríquez (Ed.), *De música y cultura en la Nueva España y el México independiente: testimonios de innovación y pervivencia* (pp. 123–43). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México
- Marín, L. (2009). Poder, representación, imagen. *Prismas*, 13(2), 135–56.
- Marín López, J. (2013). Dinámicas de género en un repertorio singular: las antifonas de la O “en contrapunto” de la Catedral de México. En L. Enríquez (Ed.), *De música y cultura en la Nueva España y el México independiente: testimonios de innovación y pervivencia* (pp. 13–67). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México
- Martínez Romero, A. (2011). La educación artística en Durango durante el siglo XIX. *Revista de Historia de la Universidad Juárez del Estado de Durango*, 3, 2011, 102–22.
- Matellanes Fariza, J. C. (2007). Globalización en un arte total: la ópera. *Boletín de Estudios Económicos*, 62(192), 551–55.
- Medrano Ruíz, S. (2018). Las orquestas típicas en Zacatecas. De la invención a la consolidación de una tradición, 1889–1991. Tesis de doctorado no publicada. Universidad Autónoma de Zacatecas, México.
- Mercado Villalobos, A. (2018). La educación musical en México: Estudio de caso en tres ciudades porfirianas. *El Artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*, 15(3).
- Miranda, R. (2013). Identidad y cultura musical en el siglo XIX. En R. Miranda y A. Tello (Eds.), *La música en los siglos XIX y XX* (pp. 15–80). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- Navarro Gallegos, C. (2013). La transición política del régimen provincial al federalismo en Durango, 1820–1835. En G. E. Cano Cooley (Ed.), *Historia de Durango* (vol. 3, pp. 16–51). Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango.
- Pacheco Rojas, J. de la C. (2011). *Historia breve de Durango*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Piñeiro Blanca, J. M. (2004). La música como fuente para el análisis histórico del siglo xx. *Historia Actual Online*, 5, 13.
- Quiñones Hernández, L. C. (2017). *Las escuelas de primeras letras en Durango, siglo XIX*. Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango.
- Raigosa Reyna, P. (2013). “Romanticismo y modernidad. La vida cotidiana en el Durango del siglo XIX”. En G. E. Cano Cooley (Ed.), *Historia de Durango* (vol. 3, pp. 697–744). Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango.
- Rodríguez López, M. G. (2013). Durango. Extranjeros y negocios. Atisbos de una modernidad. En G. E. Cano Cooley (Ed.), *Historia de Durango* (vol. 3, pp. 433–71). Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango.
- Rivero, F. J. (2013). El devenir del acontecimiento en la operación historiográfica. *Historia y grafía*, 41, 43–77.
- Sánchez García, J. Á. (2008). En el balcón, en el palco, en la galería. Estrategias de la mirada en la arquitectura del siglo XIX. *Semata: Ciencias Sociales e Humanidades*, 20, 329–50.
- Sánchez Jiménez, A. (2010). Mecenazgo y pintura en Lope de Vega: Lope y Apeles. *Hispania Félix, Revista Anual de Cultura y Civilización del Siglo de Oro*, 1, 39–65.
- Toscano, V. Z. y Gruzinski, S. (2008). Ópera, imaginación y sociedad. México y Brasil, siglo XIX. Historias conectadas: Ildegonda de Melesio Morales e Il Guarany de Carlos Gomes. *Historia Mexicana*, 58(2), 803–60.
- Valero Cuenca, A. (2011). El oro: símbolo de lo trascendente en la pintura gótica. Su capacidad como elemento transformador, espiritual y plástico. *Archivo de arte Valenciano*, 92, 13–19.
- Valles Salas, B. E. y Corral Raigosa, B. (2016). El colegio departamental en Durango, 1835–1843. En M. Vallebuena Garcinava (Ed.), *Una mirada sobre la educación superior en Durango (1634–2016)* (pp. 73–101). Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango-Instituto de Investigaciones Históricas.
- Vega Santalla, S. (2021). Algunos símbolos del amor eterno en la poesía de Quevedo: el olmo, la vid y la hiedra. En C. Mata Induráin y M. U. Iribertegui (Eds.), “*Labor improbus*”. *Actas del X Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro* (pp. 325–43). Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

- Viqueira Albán, J. P. (1987) *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la Ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Weber, W. (2011). *La gran transformación en el gusto musical: la programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Zecchetto, V. (2011). El persistente impulso a resemantizar. *Universitas-XXI, Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, 14, 127–42.