

Nuevas perspectivas y documentos sobre la vida musical en la Catedral de Quito (1545-1836)*

Jesús Estevez Monagas

Universidad San Francisco de Quito

jestevez@usfq.edu.ec

Resumen

El trabajo que se presenta a continuación ofrece nuevos datos acerca de la vida musical en la Catedral de Quito, específicamente desde la erección de la diócesis en 1545 hasta 1836. Se parte de un método basado en la musicología histórica, para añadir una nueva perspectiva que muestra cómo fuentes documentales ajenas a la catedral quiteña pueden ser beneficiosas para revelar información acerca de la misma. Este artículo también profundiza en la actualización y el suministro de noticias relativas a música y músicos activos en el recinto catedralicio y la circulación por otras instituciones religiosas de la ciudad, más allá de lo señalado en el artículo pionero de Robert Stevenson publicado en 1963.

Palabras clave: Quito; Ecuador; vida musical; catedral; circulación.

New perspectives and documents on musical life in the Cathedral of Quito (1545-1836)

Abstract

This work offers new data about musical life at the Cathedral of Quito, specifically from the rise of the diocese in 1545 to 1836. It starts from a method based on historical musicology, adding a new perspective that shows how foreign documentation of the cathedral can be beneficial in revealing information about itself. This article also pretends to update and provide news concerning music and musicians involved in the cathedral precinct and their circulation through other Quito religious institutions beyond what was said in the pioneering research published by Robert Stevenson in 1963.

Keywords: Quito; Ecuador; musical life; cathedral; circulation.

Introducción: historiografía, fuentes documentales y estructura del trabajo

Como centro del poder eclesiástico, la Catedral de Quito representa la institución religiosa más importante de la ciudad, e incluso, del Ecuador. Fue levantada entre 1562 y 1565, de la mano del arcediano don Pedro Rodríguez de Aguayo y el presbítero don Juan de Rodríguez, luego de la erección del obispado celebrada por el papa Paulo III el 8 de enero de 1545 bajo la

* El título de este trabajo está inspirado en la ponencia del Dr. Alejandro Vera en el V Congreso ARLAC/IMS celebrado virtualmente en Baeza los días 20, 21 y 22 de abril de 2022, intitulada "La vida musical en Lima durante el siglo XVI: nuevas perspectivas y documentos".

bula *Super specula militantis Ecclesiae*.¹ Al igual que varias catedrales hispanoamericanas, la de Quito se construyó a imagen y semejanza de la de Sevilla (González Suárez 1881, 225; Jiménez de la Espada 1897, 36-41; Garcés 1946, 45; Fuentes Roldán 2013, 628-629), por lo cual, las dignidades, prebendas y todo lo relacionado con el culto divino debía realizarse siguiendo las costumbres de la hispalense (Vargas 1962, 37). Otros datos vinculados con la organización interna de la institución, labores de algunos personajes musicales y celebraciones también pueden ser localizados en estudios históricos, como los de Herrera y Enríquez (1916), Rumanzo González (1934), Garcés (1935), Corbalán Celis y Durán (s/f), Ponce Leiva (1992) y Albuja Mateus (1998).

No obstante, la primera investigación musicológica *sensu stricto* sobre la Catedral de Quito fue realizada por el estadounidense Robert Stevenson, quien visitó la ciudad en julio de 1960 con la misión de recopilar información valiosa para sus trabajos (Stevenson 1974, 7; Stevenson 1976, 5).² Tres años después de su visita, Stevenson publicó los resultados de su estudio en un artículo que representa una referencia ineludible y un modelo para todo aquel que desee inquirir en la vida musical de cualquier institución religiosa ecuatoriana (Stevenson 1963). Su investigación fue traducida al español y publicada en la *Revista Musical Chilena*, en una edición dedicada exclusivamente a la música colonial iberoamericana (Stevenson 1962). En 1989, a través del Centro de Investigación y Cultura del Banco Central del Ecuador, se publicó la colección *Fuentes y documentos para la historia de la música en el Ecuador*, dirigida por Honorio Granja, cuyo tercer número fue la traducción del trabajo de Stevenson de 1963 que reposaba también en la revista *Arnahis*.³

Examinando documentos históricos del archivo catedralicio, específicamente los libros del cabildo y las actas capitulares, Stevenson brindó noticias sobre la vida musical en la catedral quiteña y sus respectivos protagonistas desde 1562 hasta 1911. También, suministró información sobre la instalación de órganos y la adquisición de libros litúrgico-musicales. Empero, más allá de su intitulación *Music in Quito: Four Centuries*, este preciado aporte debería considerarse como una aproximación a la música en la Catedral de Quito, pues en realidad la vida musical de la ciudad comprende mucho más que una sola institución religiosa. Asimismo, la contribución de Stevenson presenta una profunda laguna documental no justificada, en la que predomina la ausencia de datos atinentes a músicos catedralicios entre los años 1700-1730, 1732-1741, 1743-1798, 1800-1830 y 1844-1910.

Precisamente, gran parte de este vacío –máxime el del siglo XVIII– ha sido llenado en la presente investigación utilizando fuentes documentales ajenas al recinto catedralicio. Nos referimos puntualmente a los protocolos notariales depositados en el Archivo Nacional de Historia del Ecuador, sede Quito (ANH/Q en adelante); los libros contables, las actas

1. Detalles sobre este acontecimiento pueden verse en Salvador Lara (2001, 327) y Salvador Lara (2009, 125). Para conocer más acerca de la obra constructiva de la Catedral de Quito véase el trabajo de Carmona Moreno (2019).

2. Pese a que trabajos pioneros como el de Guerrero (1876) y el de Moreno (1930) representan las primeras historias de la música ecuatoriana, la información que proporcionan acerca de la actividad musical en algunas instituciones religiosas del país, máxime la Catedral de Quito, resulta sumamente escasa y carece de sustento documental basado en el estudio de fuentes primarias, un problema muy vinculado a la musicología empírica. Por esta razón, hemos considerado la investigación de Stevenson como un auténtico trabajo musicológico. Dicho sea de paso, Pérez González (2010, 54-55) ha citado el trabajo de Moreno como ejemplo de este problema, el cual también ha identificado recientemente Waisman (2019, 17) a nivel hispanoamericano.

3. Stevenson (1968; 1989).

capitulares y disposiciones conventuales⁴ del Archivo General de la Orden Franciscana del Ecuador (AGOFE en adelante);⁵ los libros contables del Archivo Histórico de San Agustín de Quito (AHSA/Q en adelante); y los libros de bautizos del Archivo Parroquial de la Iglesia de San Roque de Quito (APSR/Q en adelante).⁶ Esto ha permitido demostrar la viabilidad de las *nuevas perspectivas* metodológicas que pretenden ser expuestas a través de este trabajo, basado en la musicología histórica definida por Beard y Gloag (2005) y herramientas afines a la microhistoria expuestas por D'Assunção Barros (2005).⁷ Con ello también se ha podido incorporar una senda que ha sido consuetudinariamente desestimada por la musicología ecuatoriana: la comparación con la vida musical en otros recintos religiosos quiteños y la circulación interinstitucional de música y músicos.

El presente trabajo está estructurado en tres apartados. En primer lugar, se esboza un panorama que muestra el estado actual de los estudios musicológicos realizados en otras catedrales ecuatorianas,⁸ como las de Cuenca, Loja, Riobamba, Ibarra y Guayaquil; esto ha permitido que, a la postre, se pueda cotejar información con la catedral quiteña. En segundo lugar, se actualizan las noticias existentes sobre música y músicos en la Catedral de Quito más allá de los aportes de Stevenson,⁹ sirviéndonos de la historiografía local y del momento, así como de trabajos que, pese a estar publicados, no han tenido el alcance que merecen. En tercer lugar, se ahonda en datos históricos y biográficos que, debido a imprecisiones halladas en la historiografía precedente, requerían una revisión en torno a algunos músicos catedralicios. Además, se proporciona información inédita acerca de otros músicos que también actuaron en la catedral quiteña, utilizando documentos que no pertenecen a la institución, pero que resultan útiles para conocer más sobre su vida musical.

1. Musicología y catedrales en Ecuador

Sin lugar a duda, el mayor fruto de las investigaciones afines a la musicología histórica¹⁰ en Ecuador se encuentra concentrado en la provincia de Azuay, cuya capital es la ciudad de Cuenca, situada a 470 kilómetros al sur de Quito. Esta realidad no es de extrañar, ya que los estudios de musicología a nivel de pregrado se instauraron durante el último cuarto del siglo XX en la Universidad del Azuay, y se complementaron con la apertura de cursos de posgrado en la Universidad de Cuenca ya entrado el siglo XXI (Freire Soria 2011, 29-31). Esta implementación académica ha sido la principal causa del desarrollo de la disciplina en la

4. El término disposición conventual era utilizado por los franciscanos del Convento Máximo de Quito para referirse a las rendiciones de cuentas correspondientes a un trienio, período durante el cual gobernaba el ministro provincial y regía el convento el padre guardián.

5. El catálogo de este archivo conventual puede verse en Kennedy Troya (1980).

6. En este punto quiero extender un caluroso agradecimiento a las personas que me han facilitado el acceso a las fuentes, específicamente a: Alejandra Salazar Ruiz, Iván Gallardo y Ana Irma Yantá del Archivo Nacional; fray Miguel Ángel Cartuche, fray Marcos Álvarez, fray Víctor Rodas y Sofía Sánchez del convento franciscano de Quito; fray Wilson Posligua del convento agustino de Quito; y Carmelo de Jesús Yépez, párroco de San Roque.

7. Un par de estudios recientes que han utilizado herramientas de la microhistoria en sus discursos musicológicos son Pedrotti (2019) y Vera (2020).

8. Para una sucinta descripción sobre el panorama de los estudios musicológicos en catedrales ecuatorianas véase Estevez Monagas (2021, 600-601).

9. Tomo estas palabras del trabajo de Morales Abril (2016).

10. Una plausible definición de musicología histórica puede verse en Beard y Gloag (2005, 59-60).

región austral del Ecuador, que se ha propagado por algunas provincias cercanas como Cañar y Loja, inspirando a los investigadores a trabajar más de cerca con las fuentes primarias.

Como es usual, los trabajos de investigación musical se centraron inicialmente en la Catedral de Cuenca. Aparentemente, las primeras noticias relativas al recinto catedralicio cuencano datan del segundo tercio del siglo XX, con la nota necrológica del maestro de capilla, organista y compositor José María Rodríguez realizada por Abad Jáuregui (1940). No obstante, los trabajos de Astudillo Ortega (1956; 2013) parecieran ser de los más relevantes y mayormente citados. En sus obras, el autor provee datos acerca de la procedencia de un órgano de la antigua catedral, además de algunos personajes de lo musical como sochantres, maestros de capilla, organistas y otros instrumentistas. Otros estudios de interés, aunque tangenciales, son los de Rodas (1989), Freire Soria (2012; 2017) y Alvarado Delgado (2017), en los cuales también se recogen relevantes noticias, como la participación de músicos en contextos tanto religiosos como profanos y el desempeño de algunos maestros de capilla. En la misma dirección, destacan las tesis de posgrado de Urgilés Encalada (2015) y Arias Maldonado (2018).

Ya en el siglo XXI, las investigaciones centradas en la catedral cuencana han sido profundizadas por la musicóloga cubana Arleti Molerio Rosa (2015; 2016; 2017), quien ha trabajado directamente con fuentes primarias. Estos documentos reposan en el Archivo Histórico de la Curia de Cuenca y han sido formalmente intervenidos e incorporados al proyecto Archivo Musical de la Catedral Matriz de Cuenca –adherido a los fondos documentales del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega–, desarrollado en 2012 por Molerio Rosa bajo la dirección de Diana Fernández Calvo, el cual representa una valiosa contribución para conocer la vida musical del establecimiento. El catálogo contiene la documentación completa y digitalizada del archivo y puede consultarse fácilmente mediante una accesible interfaz en la red.¹¹ En sus estudios, Molerio Rosa alude a temas como la organización y evolución de la capilla musical desde fines del siglo XVIII hasta fines del XIX, la información biográfica de sus integrantes y la presencia de indígenas involucrados en el quehacer musical. Igualmente, sobresalen sus trabajos colaborativos, como la edición crítica sobre las transcripciones de algunas obras del compositor español Domingo Arquimbau que reposan en el Archivo Musical de la Catedral Matriz de Cuenca (Mosca *et al.* 2019) y la identificación de copistas en dicho repositorio (Molerio Rosa y Peñaherrera Wilches 2019).

Por su parte, las investigaciones en torno a la Catedral de Loja –ciudad localizada a 674 kilómetros al sur de Quito, cuya provincia limita con Perú– aparentemente datan del ocaso de la vigésima centuria, con el trabajo del musicólogo alemán Jürgen Rodeland (1998) que trata sobre la restauración del órgano de manufactura germánica construido en 1892 por Wilhelm Sauer. Entre otros aspectos históricos que intentan explicar el arribo del órgano a la ciudad, Rodeland señala someras noticias extraídas del archivo de la catedral lojana relacionadas con el pago por la adquisición del majestuoso instrumento y comenta los detalles del proceso de restauración iniciado en 1993. Ya en la vigesimoprimera centuria, los trabajos musicológicos en esta ciudad han estado a cargo de Verónica Pardo Frías. Desde su tesis de posgrado (Pardo Frías 2014), particularmente enfocada en la vida y obra del maestro Emilio Jaramillo Escudero (1920-1980), la autora ha dedicado especial atención al estudio histórico de la vida musical en la institución catedralicia lojana. Es así como en las Jornadas de Investigación Musical (JOIM)

11. "Archivo Musical de la Catedral Matriz de Cuenca siglo XIX, Catálogo". http://www.iimcv.org/archivos_externos/catedral_matriz_cuenca/catalogo.php.

2020, Pardo Frías presentó una ponencia centrada en las evidencias de actividad musical desde mediados del siglo XIX depositadas en el fondo documental catedralicio, entre las que se encuentran pagos a músicos, adquisiciones, testamentos, herencias y otros documentos pertenecientes al maestro de capilla Salvador Bustamante Celi (Pardo Frías 2020).

También existen datos atinentes a otras catedrales ecuatorianas de las cuales se sabe muy poco. Respecto a la Catedral de Ibarra –ciudad localizada a 113 kilómetros al norte de Quito–, se conoce que la dinastía de los De la Torre pudo haber estado vinculada a las actividades musicales del recinto desde fines del siglo XVIII, especialmente Carlos, Francisco e Isidro. Ya en el siglo XIX, sobresalió la siguiente generación, conformada por Miguel y Juan Antonio, hijos de Isidro; este último hijo (Juan Antonio) fue nombrado maestro de capilla (Guerrero Gutiérrez 2001-2002, vol. 1, 544-546).

Para el caso de Riobamba –ciudad ubicada a 210 kilómetros al sur de Quito–, la información se remonta a la construcción de su catedral en 1865 y, para ese entonces, había “un mal órgano construido por un señor Quirola de Ambato” (Godoy Aguirre 2012c, 118).¹² Para la época, el organista era el local Joaquín Castillo y, en 1878, se importó un órgano de mejor calidad proveniente de Italia. Desde ese año en adelante, los músicos documentados son los cantores José Bonilla, Juan Almeida, Manuel Arellano, Sebastián Vélez, Cruz Ruiz, Rudecindo Villacrés, Anacleto Briones y José Bermeo; y los organistas Augusto Franz –francés de nación–, el mencionado Villacrés y Daniel Rodríguez (*ibid.*, 118-119).

En lo concerniente a la Catedral de Guayaquil –ciudad situada a 421 kilómetros al suroccidente de Quito–, las noticias son breves. El arpista mestizo quiteño Pedro de la Peña¹³ era maestro de capilla por el año de 1774 (Stevenson 1962, 189; Stevenson 1963, 262; Fernández-Salvador y Costales Samaniego 2007, 299; Godoy Aguirre 2016, 213). Entre 1750 y 1752, De la Peña se había desempeñado como arpista en el Convento Máximo de San Francisco de Quito y, tras su regreso de Guayaquil, ocupó el mismo cargo en el recinto seráfico por el año 1786.¹⁴

2. Música y músicos en la Catedral de Quito: hacia una actualización

Después de todo el bagaje de datos histórico-musicales suministrados en el estudio de Stevenson (1963), surgieron otras publicaciones que aportaron información relevante en lo concerniente a la vida musical dentro de la Catedral de Quito, pero de las cuales se conoce muy poco. Tal es el caso del opúsculo de Montero Núñez (1986), quien informó acerca de la procedencia y características del actual órgano tubular, un ejemplar fabricado por la casa alemana E. F. Walcker, instalado en 1962 por Konrad Reinhart, donado por el canónigo Augusto P. Cevallos e inaugurado por el franciscano fray Jaime Manuel Mola, quien a la sazón

12. Al parecer, el referido señor Quirola era un organero medianamente conocido en la región, pues también arregló un órgano pequeño en la Capilla de Cantuña del convento franciscano de Quito –donde se asentaba la Cofradía de la Veracruz de los Naturales–, al cual le faltaba la trompetería. De acuerdo con un inventario de la capilla hecho en 1853, Quirola se comprometió a entregar el trabajo conforme a lo acordado en un contrato previamente celebrado con el ministro provincial franciscano fray Enrique Mera. Véase AGOFE, 7-44, fol. 28r.

13. Datos biográficos sobre Pedro de la Peña pueden verse en ANH/Q, Corte Suprema, Gobierno, caja 53, expediente 8, fols. 2v-3v, 5v-6r y 11v; ANH/Q, Corte Suprema, Mestizos, caja 1, expediente 31, fols. 1r-7v; ANH/Q, Corte Suprema, Mestizos, caja 2, expediente 24, fols. 1r-13r; y ANH/Q, Corte Suprema, Oficios, caja 103, expediente 1, fols. 1r-24v.

14. AGOFE, 10-12, fols. 296v, 309v y 313v; AGOFE, 10-22, fol. 126v.

fungía como organista titular del recinto, según consta en una inscripción contenida en el propio instrumento.

Un par de años más tarde, Vargas (1988) anunció que el prebendado Miguel Sánchez Solmirón había redactado un ceremonial cerca de 1640, en donde detalló "la manera de recibir y posesionar a un obispo y un presidente de la [Real] Audiencia, la forma de celebrar las fiestas en la matriz y en las parroquias, y el rito que debía observarse en las procesiones y las romerías públicas", documento que hasta la fecha se desconoce. Tres años más tarde, Granja (1991) publicó interesantes datos relativos a los estipendios recibidos por músicos que actuaron en el establecimiento catedralicio entre 1817 y 1818, tras haber consultado concretamente un documento del ANH/Q,¹⁵ dándole así mayor profundidad a la labor realizada por Stevenson a inicios de los años sesenta. Un par de años después, Coba Andrade (1993) incluyó información sobre las prácticas musicales realizadas en la catedral quiteña durante los siglos XIX y XX que ya eran conocidas gracias a los trabajos de autores anteriores. Antes de finalizar la vigésima centuria, Godoy Aguirre (1997) publicó su artículo sobre la música en la catedral capitalina, el cual se centró totalmente en los aspectos biográficos y en el desempeño doctrinal y musical del maestro de capilla mestizo Diego Lobato de Sosa por varias instituciones religiosas de la ciudad de Quito.¹⁶

Ya en los albores del siglo XXI, el investigador español Alejandro Massó realizó un acercamiento musicológico en el cual identificó un pequeño libro de misas entre las que resalta una de réquiem en honor a Felipe II, compuesta por su maestro de capilla flamenco Phillippe Rogier (ca. 1561-1596) y que suponemos que fue interpretada en una ceremonia solemne en la ciudad de Quito por aquellos años (Coloma de Reed 2002, 14).¹⁷ Esta pieza musical fue ejecutada el 11 de octubre de 2010 en un concierto llevado a cabo en la Casa de la Música de Quito, luego de un trabajo de edición y transcripción realizado por los musicólogos Miguel Juárez Cúneo de Argentina y Gustavo Lovato de Ecuador.¹⁸

Indirectamente –ya que no son investigaciones de musicología histórica–, otros aportes se encuentran en el trabajo de Alicia de Couve, Claudia Dal Pino y Ana Lucía Frega, quienes sintetizaron varios datos tocantes a las actividades de enseñanza musical que se realizaban

15. Este documento también fue publicado por Costales Samaniego (1991, 15-16), quien afirmó que se encontraba en ANH/Q, Corte Suprema, Religiosos, caja 99, expediente 22. Sin embargo, la realidad es que este documento se halla actualmente en ANH/Q, Corte Suprema, Religiosos, caja 79, expediente 6, fols. 38r-39v, dato que vale la pena precisar para futuras investigaciones. Por su parte, Godoy Aguirre (2016, 161-165), se ha servido del trabajo de Granja (1991), indicando que "el manuscrito original se encuentra en el Archivo Nacional de Historia de Quito", pero tampoco brindó su localización precisa. De igual manera sucede con el trabajo de Guerrero Gutiérrez (2001-2002), quien se refiere al documento como un manuscrito bajo la misma intitulación que la del trabajo de Granja, ignorando el crédito bibliográfico y la ubicación.

16. Sobre aspectos biográficos de Diego Lobato de Sosa también puede verse Vargas (1989).

17. Rogier tomó el cargo en el magisterio de capilla de la corte filipina en 1588 hasta su muerte en 1596 y llegó a ser tan apreciado que el propio Felipe II dedicó un sepulcro en su honor en el antiguo convento franciscano el Grande de Madrid. Véase Saldoni (1968, 154); citado en Myers Brown (2002, 92).

18. De acuerdo con lo publicado en el artículo "Quito da nueva vida a la Misa de Felipe II", *El Comercio*, 30 de diciembre de 2010. <https://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/quito-da-nueva-vida-misa.html>, este pequeño libro con partituras reposa en la catedral quiteña y contiene seis misas, cinco de Rogier y una en honor a la Santísima Trinidad compuesta por el también flamenco Géry de Ghersem (ca. 1573-1630). Estos dos compositores estuvieron activos en la corte de Felipe II y Felipe III, lo que pone en evidencia un significativo intercambio de música entre la península Ibérica y Latinoamérica. Es importante señalar que no se ha podido consultar personalmente este libro de polifonía y que desconocemos si contiene alguna identificación catalográfica, por lo que es una de las tareas pendientes a realizar.

dentro del recinto catedralicio quiteño durante la época colonial (De Couve *et al.* 2004). De manera similar, en el trabajo de Fernández-Salvador y Costales Samaniego (2007, 291-301) pueden encontrarse varios datos relativos a personajes implicados en las labores musicales dentro de la Catedral de Quito,¹⁹ entre los que destacan: Francisco Hernández Ananday, indio natural de Macají contratado el 20 de octubre de 1627 por 100 pesos anuales “para tocar y tañer el bajón y bajoncillo y los demás instrumentos que sabe tocar todos los días festivos” y enseñar a los ministriles; Jerónimo Quirós, indio cantor en 1658; Javier Gordillo, quiteño y maestro de capilla en 1756; Francisco de la Cruz Muyulema, mestizo y cantor del coro; Manuel de la Peña, sucesor de Muyulema; y Gregorio Grijalva, admitido como bajonista en 1809 y flautista segundo. No obstante, algunos datos suministrados en este trabajo son imprecisos y carecen de sustento documental, aspecto que hemos pretendido subsanar a través de la revisión de los protocolos notariales del ANH/Q, repositorio que fue consultado por Fernández-Salvador y Costales Samaniego.

En cuanto al repertorio musical de la Catedral de Quito, en la diócesis de la ciudad de Ibarra –ubicada a 113 kilómetros al norte de Quito–, se conserva un corpus que aparentemente fue de uso en el monasterio de la Inmaculada Concepción durante el siglo XIX. Las fuentes fueron compiladas en 1991 por el escritor y paleógrafo ecuatoriano Jorge Isaac Cazorla, y se trata de un fondo musical polifónico con obras datadas entre 1680 y 1730, rescatadas en 1994 por Godoy Aguirre (2012a, 413). Tanto las *Partituras* recopiladas en Godoy Aguirre (2002), con doce obras transcritas –una de ellas por Robert Stevenson–, como las ediciones y transcripciones del musicólogo argentino Miguel Juárez Cúneo (2018) son parte de los frutos derivados del estudio de este corpus musical.

Las contribuciones que brinda el trabajo de Juárez Cúneo a la historiografía musical ecuatoriana son bastante significativas, específicamente porque, hasta donde conocemos, se trata del repertorio polifónico y manuscrito más temprano conservado en el país. El catálogo (GIJ) incluye “24 villancicos, 6 romances, 4 chanzonetas, 6 dúos –en forma de copla– y 1 motete” (Juárez Cúneo 2018, vol. 1, 46). Los compositores identificados son: Manuel Blasco, maestro de capilla de la Catedral de Quito de 1682 a 1695; José Ortuño Sáenz de Larrea, sucesor de Blasco desde 1696 hasta 1722; y Gonzalo Pillajo.

A pesar del impacto que ha tenido este trabajo tanto a nivel nacional como internacional,²⁰ consideramos que algunos aspectos deben ser cuestionados. Por un lado, el estudio introductorio muestra un contexto histórico que presenta ciertas inconsistencias: el colegio franciscano de San Andrés fue inicialmente fundado bajo el nombre de San Juan Evangelista y no de San Ignacio;²¹ José Ortuño Sáenz de Larrea obtuvo el cargo de maestro de capilla de la Catedral de Quito al menos en 1696, tal y como se refiere a ello Stevenson, y no en 1699;²² y, gracias a la rúbrica de la pieza *A la iglesia pascuas dan* (GIJ 10), cantada en la Catedral de Lima en 1675, se establece un acertado vínculo de circulación musical con Quito. Sin embargo, para esa época estas dos ciudades pertenecían geopolíticamente al mismo virreinato –Perú–

19. Estos datos también han sido utilizados por Godoy Aguirre (2016, 151-165 y 209-213) sin cuestionamiento alguno.

20. Varias piezas de este corpus musical han sido interpretadas en diversos eventos en Ecuador, Bolivia, Italia, Suecia y Estados Unidos. De hecho, así lo reconoce Marín López (2016, 304-305).

21. Así lo indicaba el fundador del colegio fray Francisco de Morales incluso en 1557. Cf. AGI, Quito, 46, N. 4, 1557, fol. 2v; y Juárez Cúneo (2018, vol. 1, 17).

22. Cf. Stevenson (1963, 259-260); y Juárez Cúneo (2018, vol. 1, 31).

y no a distintos –Perú y Nueva Granada–, ya que esta última entidad territorial hispana fue instituida en 1717.²³ Dicho sea de paso, el nexos entre ambas catedrales se puede precisar aún más al observar las partes correspondientes al alto 1º y 2º y al tenor 1º, en las cuales se indican los apellidos Sequeira, Mendoza y Orellana. Con toda certeza, se trata de los cantores de la catedral limeña Diego de Sequeira, Juan de Mendoza y Joseph de Orellana referidos por Sas (1971-1972, vol. 2, 254-255, 296-299 y 379-380), pues estuvieron activos en la Catedral de Lima durante 1675 y, además, tenían el rango vocal especificado.

Por otro lado, un preciado dato histórico-musical no ha sido mencionado en el ejercicio hermenéutico de la pieza *Óiganme cantar unas glosas* (GIJ 04), en donde claramente se puede descifrar “cantolo [sic] don Blas Méndez Arellano y [¿Açelgor?]” (Figura 1);²⁴ cantor de la Catedral de Quito en 1683.²⁵ Asimismo, se identificó acertadamente al poeta español Vicente Sánchez como autor del texto del villancico *Al Rey más inmenso, al Dios más humano* (GIJ 03) (Figura 2), musicalizado por Gonzalo Pillajo (Juárez Cúneo 2018, vol. 1, 37-38). Sin embargo, pese a indicar que se halla en el libro *Lyra poetica*, no se brindó su localización exacta.²⁶

Y, al referirnos a don Gonzalo Pillajo, resulta menester aclarar ciertos aspectos biográficos conocidos hasta la fecha. Ciertamente, Godoy Aguirre (2012b, 341; 2016, 205) ha señalado que Pillajo fue maestro de capilla y compositor descendiente de caciques, pero difícilmente pudo haber nacido a fines del siglo XVII.²⁷ Emitimos tal enunciado porque, en un protocolo notarial del 17 de abril de 1704, se indica que don Jacinto de Todos Santos Pillajo, “maestro de capilla del orden de predicadores de esta dicha ciudad”, donó su casa al convento de La Merced, la cual colindaba con las casas de los herederos de don Gonzalo Pillajo.²⁸ Por ende, el compositor quiteño Gonzalo Pillajo debió haber nacido a mediados del siglo XVII y fallecido previo a 1704.

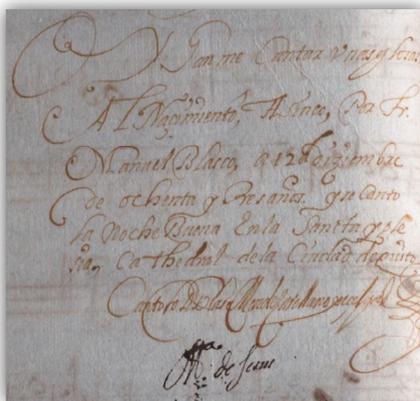


Figura 1 / Rúbrica del villancico *Óiganme cantar unas glosas* por fray Manuel Blasco (1683). Fuente: Manuscritos musicales de Ibarra, sin foliación.

23. Cf. Ruigómez Gómez (2017); y Juárez Cúneo (2018, vol. 1, 41).

24. En este punto, quiero extender mi más sincero agradecimiento al Dr. Omar Morales Abril por haberme compartido desinteresadamente las imágenes correspondientes a los manuscritos musicales de Ibarra, así como también toda su experiencia sobre la notación mensural de la época.

25. Blas Méndez fue uno de los tres nuevos cantores propuestos por Blasco para la Catedral de Quito en la reforma de 1681. Véase Stevenson (1963, 259).

26. El texto de este villancico se encuentra en Sánchez (1688, 304).

27. Luego, la información es contradictoria porque indica que Gonzalo Pillajo fue “un destacado músico quiteño nacido en la segunda mitad del siglo XVII”. Véase Godoy Aguirre (2012b, 345).

28. ANH/Q, Notaría I, vol. 250, fols. 59v-60v.



Figura 4 / Parte del alto 1º del Villancico *Vamos todos a ver* por José Ortuño Sáenz de Larrea (ca. 1700).
Fuente: Manuscritos musicales de Ibarra, sin foliación.

3. Nuevos documentos

En la Catedral de Quito, el primer maestro de capilla documentado es el español Andrés Laso. De acuerdo con Stevenson (1963, 249), Laso fue instituido en el cargo el 23 de mayo de 1562, momento en el que se le aumentaron las labores de sochantre y sacerdote de indios. A esto, añadimos que Laso también fue maestro de canto de órgano, sacabuche, flauta y otros instrumentos en el Colegio de San Andrés, perteneciente a los franciscanos (Gento Sanz s/f, 95; Vargas 1949, 58; Vargas 1965, 19; Vargas 1988, 12; Coba Andrade 1993, 39; Moreno Proaño 2001, 201).

Tras la muerte de Juan de la Mota Barbosa, Juan Ortuño de Larrea obtuvo el cargo de maestro de capilla el 11 de agosto de 1651, labor que ejerció por un lapso de treinta años (Stevenson 1963, 258). Su fianza de mesada fue hecha el 13 de enero de 1660, por el colector de las rentas decimales de la catedral, don Pedro de Molina, documento en el cual se especifica que el licenciado Juan Ortuño de Larrea era clérigo presbítero.³¹ Como tal lo identificó Stevenson (1963, 259), además de señalar que había sido antes cantor y apuntador del coro.

Otro caso particular es el de José Ortuño Sáenz de Larrea, quien obtuvo el nombramiento de maestro de capilla en 1696, tal y como afirmó Stevenson (1963, 261). Esto se ha comprobado a través de un documento de fianza de mesada realizada el 19 de septiembre de 1696, en el cual se indica que Ortuño Sáenz de Larrea ya había sido nombrado.³² Tras esta designación, quedó vacante la plaza de organista principal, cargo al que fue promovido Jacinto de Santa María en julio de 1699.³³ Específicamente, se trata del quiteño Jacinto de Santa María y Zúñiga,

31. ANH/Q, Notaría IV, vol. 19, fols. 15r-15v.

32. ANH/Q, Notaría I, vol. 274, fols. 130v-131r.

33. *Ibid.*, fols. 299r-299v.

quien ejerció el magisterio de capilla del convento franciscano desde 1701 hasta 1705.³⁴ Debió haber fallecido cerca de 1730, puesto que su esposa, doña Beatriz Núñez de Zambrano, vendió unas tierras al beaterio del convento de La Merced en 1738 y en el documento se le especifica como viuda.³⁵

En lo concerniente a Francisco Naranjo, resulta necesario aclarar un asunto referente a su apellido con el fin de evitar posibles confusiones a futuro. Aunque aparece en un documento notarial como Francisco de Oviedo, el mismo expediente contiene una nota al margen en la que se lee “fianza de mesada de don Antonio Pastrana a la real caja por el maestro Francisco Naranjo de la maestría de capilla de esta santa iglesia catedral”,³⁶ lo cual implica que se trata de una misma persona, quien por motivos aún desconocidos firmaba con otro apellido (Figuras 5 y 6).

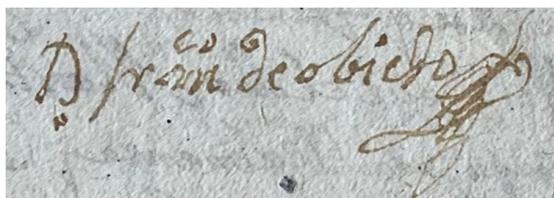


Figura 5 / Rúbrica de don Francisco de Oviedo (Naranjo).

Fuente: ANH/Q, Notaría I, vol. 338, fol. 19v.

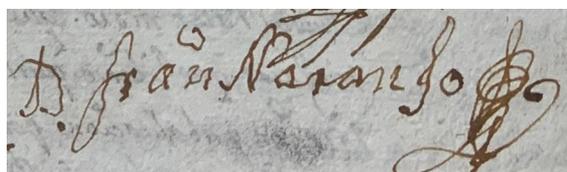


Figura 6 / Rúbrica de don Francisco Naranjo.

Fuente: ANH/Q, Notaría V, vol. 101, fol. 288v.

Según lo indicado por Stevenson (1963, 261), luego de que en enero de 1731 el capítulo convocara a un concurso de oposición para el cargo de maestro de capilla, “Francisco Naranjo fue [...] nombrado y a su muerte, en 1742, ocupó el cargo el sacerdote Carlos Gordillo, quien anteriormente había sido sochantre”. En un protocolo notarial hecho el 10 de noviembre de 1732 se le identifica como maestro presbítero.³⁷ Un nombramiento de capellán hecho el 5 de junio de 1734 –en donde firmó como Francisco de Oviedo– lo sitúa también como presbítero y maestro de capilla de la catedral y, finalmente, un contrato de arrendamiento –en donde firmó como Francisco Naranjo– hecho el 29 de enero de 1738 lo ubica como maestro presbítero.³⁸

34. AGOFE, 10-1, fols. 292v y 365v.

35. ANH/Q, Notaría IV, vol. 83, fols. 35r-37v.

36. ANH/Q, Notaría I, vol. 338, fol. 18v.

37. ANH/Q, Notaría I, vol. 342, fol. 204v. A esto podemos añadir que a inicios de 1726 bautizó a un niño llamado Juan Manuel, según consta en un expediente en APSR/Q, Bautismos 12, fol. 43v, en donde se le identifica como maestro.

38. ANH/Q, Notaría I, vol. 344, fols. 116v-117v; y ANH/Q, Notaría V, vol. 101, fols. 287v-288v.

Ahora bien, lo interesante es que en el testamento de 1725 de Basilio Sancho del Espinal,³⁹ músico indígena y maestro de capilla activo en los conventos de San Francisco, San Agustín y La Merced durante el primer tercio del siglo XVIII (Fernández-Salvador y Costales Samaniego 2007, 298; Godoy Aguirre 2016, 211), se indica que don Francisco Naranjo, "presbítero y maestro de capilla de la dicha iglesia" (catedral), le debía "tres novenarios de navidad a cinco pesos por cada uno [y] tres fiestas de Nuestra Señora de la O".⁴⁰ En consecuencia, este documento refiere que Naranjo ya ejercía el cargo de maestro de capilla en 1725, es decir, siete años antes de lo indicado por Stevenson. Además, se comprueba la interacción entre músicos en un circuito local como la ciudad de Quito, lo que también acarrea circulación de música. Lo cierto es que Naranjo ejerció el magisterio de capilla simultáneamente en el Convento Máximo de San Francisco de Quito, labor que desempeñó desde abril de 1732 hasta mediados de 1736.⁴¹ Dicho sea de paso, Basilio Sancho del Espinal fue cantor de la Catedral de Quito, por lo menos, desde inicios del siglo XVIII. Percibía un emolumento de 80 pesos por año y se jubiló en 1735 con un salario de 40 pesos, tal y como reza su último testamento realizado en agosto de 1739.⁴²

Otro de los maestros de capilla sobre el cual tenemos información inédita es Crisanto Castro. Se conoce que fue discípulo del lego franciscano fray Francisco de la Caridad y sucesor del también franciscano fray Antonio Altuna (Guerrero 1876, 13 y 16), quien ejerció el magisterio de capilla de la catedral desde 1811 hasta su muerte en los albores de 1814 (Compte 1885, vol. 2, 381; Gento Sanz 1942, 23; Tobar Donoso 1953, 380; Casares Rodicio 1999-2002, vol. 1, 348; Guerrero Gutiérrez 2001-2002, vol. 1, 146).⁴³ Mientras Stevenson (1963, 263) señala que fue contratado en 1832, Guerrero (1876, 23) afirma que, tras la muerte de Altuna, don Crisanto Castro, "buen tenor y hábil violinista y, sobre todo, de mucha chispa para la composición" se hizo cargo de la capilla musical de la Catedral de Quito en 1816.⁴⁴ Esto último cobra mayor credibilidad al contrastarlo con un expediente de pago perteneciente al cuerpo de músicos que actuaron durante el año 1817, en el cual Castro firma como maestro de capilla (Figura 7).⁴⁵ Por este motivo, asentimos lo dicho por Guerrero (1876, 23) y actualizamos los datos suministrados por Stevenson (1963, 263).

39. Sobre este músico puede hallarse información en AGOFE, 10-1, fol. 266v; AGOFE, 10-4, fol. 345v; AGOFE, 10-5, fol. 449v; y AHSA/Q, Libro de gasto y recibo, N. 20, fol. 32v.

40. ANH/Q, Notaría I, vol. 327, fol. 3r.

41. AGOFE, 10-4, fol. 404v; y AGOFE, 10-7, fol. 211r.

42. ANH/Q, Notaría I, vol. 352, fols. 295r-295v. Existen tres testamentos de don Basilio Sancho del Espinal y actualmente están localizados en ANH/Q, Notaría I, vols. 318, 327 y 352.

43. Un caso que vale la pena aclarar es lo dicho por Coba Andrade (1989, 45), quien afirma erróneamente que el padre Altuna obtuvo el cargo de maestro de capilla en la Catedral de Quito en 1818. Sobre la fecha de muerte del hermano lego Altuna, véase Estevez Monagas (2021, 623-624).

44. Cabe añadir que el musicólogo ecuatoriano Juan Mullo Sandoval ha replicado la información suministrada por Stevenson, afirmando también que Crisanto Castro obtuvo la maestría de capilla en 1832. Véase Casares Rodicio (1999-2002, vol. 4, 598).

45. ANH/Q, Corte Suprema, Religiosos, caja 79, expediente 6, fols. 38r-38v. Cf. nota 15.

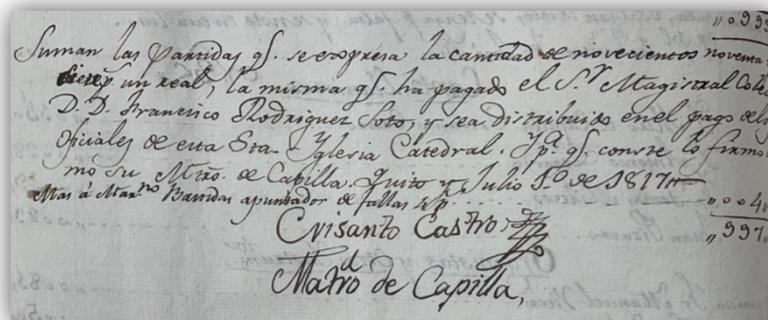


Figura 7 / Colofón de la lista de pagos a músicos catedralicios en 1817.
Fuente: ANH/Q, Corte Suprema, Religiosos, caja 79, expediente 6, fol. 38v.

Ahondando en el tema, Castro continuaba al mando de la capilla musical en 1836, pues así lo confirma una nota marginal en un documento diezmal perteneciente a la fábrica catedralicia (Figura 8).⁴⁶ De hecho, Stevenson (1963, 264) asevera que, para mayo de 1844, Castro todavía era maestro de capilla. En consecuencia, don Crisanto Castro ejerció el cargo durante casi tres décadas y no durante doce años, como se ha venido afirmando en la musicología local (cf. Casares Rodicio 1999-2002, vol. 4, 598). Se tienen noticias de un *Te Deum* compuesto durante este período, obra “grave y majestuosa, y que no deja de infundir respeto por la divinidad a quien se dirige” (Guerrero 1876, 23).⁴⁷

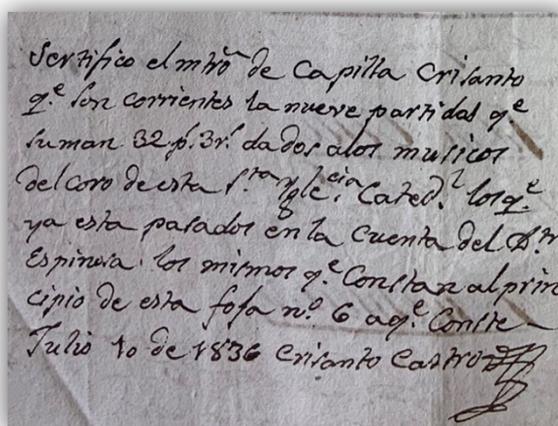


Figura 8 / Nota marginal en un documento diezmal de la fábrica catedralicia de Quito (1836).
Fuente: ANH/Q, Corte Suprema, Diezmos, caja 17, expediente 2, fol. 1v.

El último maestro de capilla señalado por Stevenson (1963, 266) es el español José Mullet, quien asumió el cargo a inicios de 1911 y, a lo largo de tres años, estableció una *Schola Cantorum*

46. ANH/Q, Corte Suprema, Diezmos, caja 17, expediente 2, fol. 1v.

47. Estas palabras fueron citadas por Fernández-Salvador y Costales Samaniego (2007, 301) sin indicar la fuente auténtica.

para niños. A esto añadimos que, recientemente, tuvimos la oportunidad de ver un *Trisagio al Sagrado Corazón en Re mayor*, autografiado por el propio Mullet. Esta obra se encuentra en posesión del señor Ernesto Basante, director de la Librería Anticuaria Renacer Cultural, ubicada en Quito, quien muy amablemente nos dejó observar su amplia colección de papeles de música, pese a que no pudimos sacarle mayor provecho por asuntos de permiso. Esperamos que en un futuro se pueda acceder libremente a la obra y así brindar más información.

Por otro lado, las fuentes consultadas en el repositorio franciscano han arrojado nuevas luces acerca de otros músicos que estuvieron activos en la Catedral de Quito, pero de cuyos nombres y labores se conoce muy poco o nada. Un ejemplo es el de Tomás Álvarez, integrante de la capilla en 1682 (Stevenson 1963, 260), quien también se desempeñó como cantor en el convento franciscano en 1693.⁴⁸ Otro ejemplo, es el de Alonso de Morales, músico desconocido hasta la fecha. Su testamento, hecho en septiembre de 1715, revela que era cantor del primer coro en la catedral y maestro de capilla del convento seráfico, y ganaba 100 pesos por año en cada institución.⁴⁹ Y es que, desde fines del siglo XVII hasta la primera mitad del XIX, un buen número de músicos seculares circularon entre el recinto catedralicio y el convento franciscano (Tabla 1).

Nombre	Oficio en catedral	Año	Oficio en convento	Año
Tomás Álvarez	Cantor	1682	Cantor	1693
Sebastián de Quirós	Chirimía	1695-1699	Chirimía	1694-1700
Martín de Quirós	Chirimía	1699	Chirimía	1699-1700
Jacinto de Santa María y Z.	Organista	1699	Maestro de capilla	1701-1705
Basilio Sancho del Espinal	Cantor jubilado	ca. 1700 1735	Cantor Maestro de capilla	1699-1703 1726-1730
Alonso de Morales	Cantor	1715	Maestro de capilla	1706-1725
Francisco Moyolema ⁵⁰	Cantor	ca. 1730	Bajonista Cantor	1723-1731 1738-1742
Francisco Naranjo	Maestro de capilla	1725-1742	Maestro de capilla	1732-1736
Andrés Santa Cruz	Violinista	1817	Violinista	1788
Antonio Santa Cruz	Violinista	1817	Violinista	1819
José Miño	Organista	1817	Organista	1819
Gregorio Grijalva	Oboísta	1817	Oboísta	1819
Pablo Barrionuevo	No especificado	1834	No especificado	1819

Tabla 1 / Circulación de músicos seculares entre la catedral y el convento franciscano (1682-1834).⁵¹

48. AGOFE, 10-1, fol. 233r.

49. ANH/Q, Notaría I, vol. 311, fols. 414v-415r.

50. Coincide con el sujeto Francisco de la Cruz Muyulema reseñado por Fernández-Salvador y Costales Samaniego (2007, 299).

51. Fuentes: AHSA/Q, N. 20; AGOFE, 10-1, 10-4, 10-5, 10-7, 10-11, 10-22 y 10-25; ANH/Q, Corte Suprema, Diezmos, caja 17, expediente 2; ANH/Q, Corte Suprema, Indígenas, caja 45, expediente 4; ANH/Q, Corte Suprema, Religiosos, caja 79, expediente 6; ANH/Q, Notaría I, vols. 274, 308, 310-311, 313, 318, 327, 338, 342, 344 y 352; ANH/Q, Notaría IV, vols. 54, 61, 66 y 83; ANH/Q, Notaría V, vol. 101; APSR/Q, Bautismos 11 y 12; Stevenson (1963).

A esto habría que añadir la circulación de músicos religiosos que existió entre ambas instituciones. En este sentido hallamos a fray José de Salazar, “un excelente músico [que] obtuvo el cargo de maestro de capilla de la Catedral de Quito” y que “murió en el Colegio de San Buenaventura de Quito por los años de 1785” (Compte 1885, vol. 2, 146). El padre Salazar era español y ya figuraba como maestro de capilla catedralicio para enero de 1760, según reza un documento del convento franciscano.⁵² Esta acta capitular (Figura 9) incluye más información aún: fray Fernando Fajardo era sochantre y el lego fray Juan de Zúñiga era organista mayor.⁵³ Además, especifica que, con el salario que obtenían estos tres frailes en la catedral, se debían costear los gastos de la música para el convento franciscano en las ocasiones litúrgicas de “vísperas, maitines y misa de la Natividad del Señor, en las misas del Aguinaldo, en las vísperas del Corpus, en los entierros de religiosos y en las misas del Santísimo Sacramento”. Por lo tanto, este documento ajeno a la catedral también refiere información valiosa sobre ella.

Profundizando en los datos recabados acerca de estos músicos franciscanos, podemos agregar, por un lado, que para 1765 fray Fernando Fajardo continuaba a cargo de la sochantría catedralicia, ya que una disposición conventual de ese año aclara que se le dio calzado, pero no vestimenta porque tenía una renta en la catedral.⁵⁴ Por otro lado, para 1750 fray Juan de Zúñiga ya era maestro de capilla del Convento Máximo de San Francisco y su labor como organista de la capilla catedralicia se remonta, cuando menos, al 17 de octubre de 1753, fecha en la que solicitó al defensor capitular que continuasen otorgándole los permisos de salida para “tocar en la catedral” sin que los padres guardianes se lo impidiesen, petición que le fue otorgada.⁵⁵

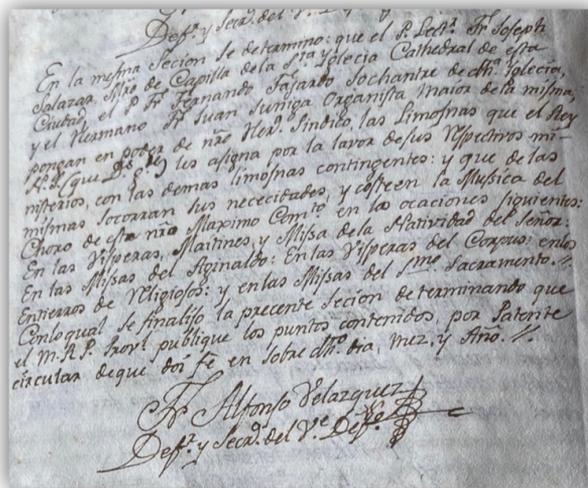


Figura 9 / Acta de la sesión del defensorio franciscano celebrado el 21 de enero de 1760.

Fuente: AGOFE, 6-3, fol. 157v.

52. AGOFE, 6-3, fol. 157v. Existe otra evidencia de un religioso franciscano que haya ocupado el magisterio de capilla en una catedral hispanoamericana durante la era colonial. Puntualmente, el caso de fray Buenaventura de los Angeles en la Catedral de Caracas en 1678, según lo precisado por Coifman (2010, 75 y 83).

53. Breves datos sobre los frailes Fajardo y Zúñiga pueden verse en Compte (1885, vol. 2, 147).

54. AGOFE, 4-16, fol. 1v.

55. AGOFE, 10-12, fol. 287v; y AGOFE, 6-3, fol. 97v.

Con toda certeza, esta información trasciende los conocidos testimonios acerca de otros músicos franciscanos que estuvieron activos en la Catedral de Quito, a saber: fray José Pita, cantollanista en 1799 y sochantre entre 1817 y 1818 (Stevenson 1963, 262; Guerrero Gutiérrez 2001-2002, vol. 2, 1122); fray José Querejazu,⁵⁶ cantollanista en 1799 (Stevenson 1963, 262); fray Antonio Altuna, maestro de capilla de 1811 a inicios de 1814 (Guerrero 1876, 13; Compte 1885, vol. 2, 381; Gento Sanz 1942, 23; Tobar Donoso 1953, 380; Coba Andrade 1989, 45; Casares Rodicio 1999-2002, vol. 1, 348; Guerrero Gutiérrez 2001-2002, vol. 1, 146; Estevez 2021, 623-624 y 628-629); y fray Manuel Viteri, organista primero entre 1817 y 1818 (Guerrero Gutiérrez 2001-2002, vol. 2, 1452; Estevez 2021, 612, 614 y 628-629). La Tabla 2 consolida los datos brindados, los cuales han sido comprobados con las fuentes primarias.⁵⁷

Nombre	Oficio en catedral	Año	Oficio en convento	Año
Fray Juan de Zúñiga	Organista	1753	Maestro de capilla	1750
Fray José de Salazar	Maestro de capilla	1760	Lector	1753
Fray Fernando Fajardo	Sochantre	1760	Vicario de coro	1727
Fray José Pita	Cantollanista Sochantre	1799 1817	Vicario de coro	1783
Fray José Querejazu	Cantollanista	1799	Vicario de coro	1796
Fray Antonio Altuna	Maestro de capilla	1811-1814	Organista Maestro de capilla	1789 ca. 1799
Fray Manuel Viteri	Organista	1817	Organista	1806

Tabla 2 / Circulación de músicos religiosos entre la catedral y el convento franciscano (1753-1817).⁵⁸

Retomando el punto de los músicos seculares, un caso de interés es el de Tomás Juan de Dios Guzmán, mestizo nacido en Quito e imprecisamente referenciado en la historiografía previa (Minchom 2007, 179-180; Godoy Aguirre 2012b, 358; Godoy Aguirre 2016, 107),⁵⁹ que ha dicho que era maestro de capilla y organista en el convento de La Merced y ganaba 80 pesos anuales por la segunda mitad del siglo XVIII. Además de lo dicho, Guzmán fue elegido el 12 de febrero de 1798 como maestro mayor del gremio de músicos de la ciudad y tomó posesión de su cargo el 26 de dicho mes,⁶⁰ lo que provocó una polémica que desembocó en la ratificación de tal nombramiento.⁶¹

56. Identificado por Stevenson como José Querelaso.

57. AGOFE, 4-16, 6-1, 6-3, 6-4, 6-5, 10-5, 10-7, 10-9, 10-11, 10-22 y 10-26; y ANH/Q, Corte Suprema, Religiosos, caja 79, expediente 6.

58. Fuentes: AGOFE, 4-16, 6-1, 6-3, 6-4, 6-5, 10-5, 10-7, 10-9, 10-11, 10-22 y 10-26; ANH/Q, Corte Suprema, Religiosos, caja 79, expediente 6; Guerrero (1876); Compte (1885); Gento Sanz (1942); Tobar Donoso (1953); Stevenson (1963); Coba Andrade (1989); Casares Rodicio (1999-2002); Guerrero Gutiérrez (2001-2002); Estevez (2021).

59. Minchom (2007) consultó en el ANH/Q el testamento y la declaración de mestizo de Tomás Juan de Dios Guzmán. Sin embargo, no se indican ni volumen, ni caja, ni expediente exacto. Godoy Aguirre (2012b y 2016), por su parte, se ha servido del trabajo de Minchom sin cuestionar los detalles. Ambos documentos se hallan, específicamente, en ANH/Q, Notaría VI, vol. 112, fols. 417v-420r y ANH/Q, Corte Suprema, Mestizos, caja 2, expediente 11, fols. 1r-13v.

60. ANH/Q, Corte Suprema, Oficios, caja 103, expediente 1, fols. 1r-2v y 7r-7v.

61. ANH/Q, Corte Suprema, Gobierno, caja 53, expediente 8, fols. 1r-11v.

Más relevante aún es que, en el mismo expediente, Guzmán consta como “organista mayor de esta santa iglesia catedral”,⁶² dato que hasta la fecha se desconocía. En el acta (Figura 10) también aparecen otros músicos activos en la catedral entre 1817 y 1818: Pedro de la Peña,⁶³ Manuel Peña, Gregorio Grijalva y José Basantes.⁶⁴

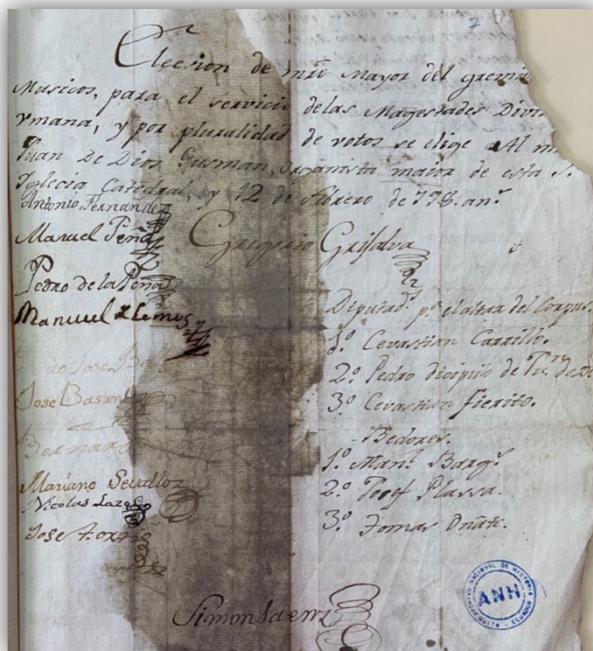


Figura 10 / Acta de elección de maestro mayor del gremio de músicos de Quito.
Fuente: ANH/Q, Corte Suprema, Oficios, caja 103, expediente 1, fol. 7r.

El testamento de Guzmán, hecho el 13 de octubre de 1795, es otro de los documentos que revela información de provecho. En primer lugar, corrobora que era maestro de capilla y organista en el convento de La Merced, en donde le debían 240 pesos

por haber servido en dicha iglesia de maestro de capilla y organista en dicha iglesia a razón de ochenta pesos por año; que hallándose vencidos tres años corresponden los dichos doscientos y cuarenta pesos; y aunque se deben rebajar diecisiete pesos y cuatro reales por dos meses y medio que dejé de asistir y tocó en ese tiempo fray Gregorio, tengo en mi abono dieciocho pesos que gasté en pagar a los oficiales que tocaron en el Santo Jubileo del año pasado de mil

62. ANH/Q, Corte Suprema, Oficios, caja 103, expediente 1, fols. 7r, 8r y 16r.

63. Cf. nota 13.

64. ANH/Q, Corte Suprema, Religiosos, caja 79, expediente 6, fols. 38r-39v. Manuel Peña, violón; Gregorio Grijalva, primer oboísta; y José Basantes, primer arpista. En lo concerniente a Manuel Peña, es necesario aclarar que la historiografía previa lo ubica como violinista (Guerrero Gutiérrez 2001-2002, vol. 2, 1108), cuando el expediente citado (ANH/Q, Corte Suprema, Religiosos, caja 79, expediente 6, fols. 38r-39v) claramente lo señala como violón. Por el lado de Gregorio Grijalva, podemos añadir que también era oboísta en el convento franciscano de Quito por el año 1819 (AGOFE, 10-25, fol. 96r).

novecientos noventa y tres [SIC]. Es mi voluntad que mi albacea los cobre y acumule a mis bienes.⁶⁵

En segundo lugar, señala que el maestro Joaquín Pizarro⁶⁶ le debía 50 pesos

más dos juegos de papeles de música, que cada uno de ellos me costó doce pesos en la ciudad de Lima y otra pieza de una misa muy especial, fuera de otros tantos papeles que existen en su poder como le consta a mi hijo, que los llevaba para su sobrino fray Tomás Pizarro y no los ha devuelto hasta el día. Es mi voluntad que mi albacea los recoja y acumule a mis bienes.⁶⁷

Y, por último, indica que

el señor colector de la santa iglesia catedral me debe lo que tengo vencido de mi trabajo personal como organista primero de dicha santa iglesia, desde el tres de diciembre del año pasado hasta el día, y se acumule a mis bienes.⁶⁸

Varios son los puntos que se pueden rescatar de estas tres citas. Primeramente, que Tomás Juan de Dios Guzmán era un músico que ejercía su profesión en dos instituciones religiosas de la ciudad de Quito de manera simultánea, específicamente en el convento mercedario y en el recinto catedralicio. Luego, la interrelación musical con otros sujetos activos en la ciudad, como Joaquín Pizarro y dos religiosos: fray Gregorio, perteneciente a la orden mercedaria, y fray Tomás Pizarro, de quien no tenemos noticias. En esta interacción, también existió circulación de música, la cual había sido adquirida por Guzmán en Lima, lo que sitúa a esta como una ciudad referente para otras urbes que podrían ser consideradas periféricas.⁶⁹ Por último, Guzmán destaca como organista primero de la catedral quiteña, al menos, desde 1794, es decir, un año antes de la redacción de su testamento, por lo que para el 12 de febrero de 1798 –fecha de la elección de maestro mayor del gremio de músicos de la ciudad– continuaba en el cargo.

Avanzando con la documentación atinente a la era decimonónica, ya hemos mencionado varios sujetos que conformaban la capilla musical de la Catedral de Quito entre 1817 y 1818, a través de un expediente citado por varios estudiosos de la materia.⁷⁰ Para visualizarlo de mejor manera, exponemos la plantilla de instrumentistas y cantores catedralicios en los años arriba indicados y sus respectivos salarios.⁷¹

65. ANH/Q, Notaría VI, vol. 112, fols. 419r-419v.

66. Contralto activo en el Convento Máximo de San Francisco de Quito en 1751. Véase AGOFE, 10-12, fol. 296v.

67. ANH/Q, Notaría VI, vol. 112, fol. 419v.

68. *Ibid.*, fol. 419v.

69. Sobre Lima como capital virreinal y su influjo en otras ciudades como Santiago de Chile véase Vera (2020, 34-36). Acerca de la circulación de música proveniente de Lima puede consultarse Vera (2014, 21).

70. Cf. Costales Samaniego (1991); Granja (1991); Guerrero Gutiérrez (2001-2002); y Godoy Aguirre (2012). El expediente al que nos referimos es el ANH/Q, Corte Suprema, Religiosos, caja 79, expediente 6, fols. 38r-39v.

71. Aclaremos aquí que el documento original contiene los salarios rebajados por las inasistencias de algunos músicos. Sin embargo, decidimos colocar el salario completo para tener una referencia global. Cada inasistencia apuntada en el documento corresponde a un real de descuento.

Nombre	Oficio	Salario
Crisanto Castro	Maestro de capilla	150 ps
Fray José Pita	Sochantre	100 ps
Antonio Legarda	Cantollanista	30 ps
Fray Tomás Mideros	Cantollanista	20 ps
Juan Pizarro	Cantollanista	30 ps
Fray Manuel Viteri	1 ^{er} organista	82.3 y 1/2
José Miño	2 ^{do} organista	50 ps
José Basantes	1 ^{er} arpista	30 ps
Julián Taco	2 ^{do} arpista	25 ps
Manuel Peña	Violón	50 ps
Fernando Santa Cruz	Contrabajo	30 ps
José Hernández	Viola	30 ps
Gregorio Grijalva	1 ^{er} oboísta	30 ps
Antonio Sandoval	2 ^{do} oboísta	20 ps
Antonio Bosmediano	1 ^{er} trompista	25 ps
Sebastián Carrillo	2 ^{do} trompista	20 ps
Andrés Santa Cruz	1 ^{er} violinista	30 ps
Antonio Santa Cruz	2 ^{do} violinista	25 ps
Juan Antonio Flores	3 ^{er} violinista	20 ps
Santiago Grijalva	4 ^{to} violinista	20 ps
Fray Tomás Mideros	1 ^{er} tenor	50 ps
Juan Pizarro	1 ^{er} contralto	50 ps
Diego Vega	2 ^{do} tenor	25 ps
Rafael Pérez	2 ^{do} contralto	22.4 ps
Manuel Delgado	Bajón	20 ps
José Zambrano	Flautista	11.7 ps
Ignacio Miño	Tiple	10 ps
José María Hidalgo	Tiple	10 ps
Presupuesto total		1016.6 y 1/2 ps

Tabla 3 / Plantilla de instrumentistas y cantores de la Catedral de Quito (1817-1818). Fuente: ANH/Q, Corte Suprema, Religiosos, caja 79, expediente 6, fols. 38r-39v.

Empero, un documento diezmal de 1834 –citado anteriormente⁷² permite apreciar nuevos nombres en la abigarrada plantilla de músicos a la que se refirió Stevenson (1963, 263). En este expediente (Figura 11), constan nueve músicos que se habían sumado en 1832 bajo el auspicio del maestro de capilla Crisanto Castro (Stevenson 1963, 274); de estos, en relación con la plantilla de 1817-1818, solo José Basantes, Gregorio Grijalva y José Hernández continuaban siendo parte. Los seis restantes son: Camilo Bastidas, fray Francisco Fraga, Manuel Mora, José Peña, Pablo Barrionuevo y Mariano Flor.

72. ANH/Q, Corte Suprema, Diezmos, caja 17, expediente 2. Cf. nota 45.



Figura 11 / Nueve músicos de la Catedral de Quito (1834).

Fuente: ANH/Q, Corte Suprema, Diezmos, caja 17, expediente 2, fol. 1r.

De acuerdo con la nota marginal expuesta en una ilustración previa (Figura 8), el maestro de capilla Crisanto Castro había certificado que esos nueve músicos seguían activos en 1836. Cotejando este documento con el artículo de Stevenson (1963, 263-264), se evidencia que Bastidas, Fraga, Mora, Peña, Barrionuevo y Flor no constan en dicha investigación.⁷³ Por tanto, estamos en presencia de seis nuevos nombres para la historiografía musical de la Catedral de Quito, aunque, desafortunadamente, la documentación no especifica sus roles.

Conclusiones

En líneas generales, en el presente trabajo hemos presentado información histórica y musical de interés variado. Inicialmente, expusimos el estado actual de las investigaciones musicológicas en torno a catedrales ecuatorianas, un ámbito que continúa en auge en ciudades como Loja, Cuenca, Ibarra, Guayaquil y Riobamba. Posteriormente, citamos varias publicaciones que contienen datos acerca de música y músicos de la Catedral de Quito, las cuales, por su carácter local, no habían tenido el alcance que merecían. Finalmente, exhumamos una buena cantidad de documentos foráneos a la catedral quiteña con el objetivo de actualizar y renovar la información musical sobre esta senda institución religiosa, labor que, por el momento, consideramos satisfecha. Al menos, así lo demuestran los 43 expedientes mencionados provenientes de diversos repositorios institucionales de la ciudad de Quito.

En lo concerniente a la música, presentamos tres evidencias de las composiciones más tempranas que se conservan hasta la fecha, cuya autoría pertenece a personajes que estuvieron activos en la catedral y en la ciudad de Quito durante la segunda mitad del siglo XVII, en el caso de Manuel Blasco y Gonzalo Pillajo, y primeras dos décadas del siglo XVIII, en el caso de José Ortuño Sáenz de Larrea. Aunque no se trata de fuentes inéditas, sí es un material musical que merece mayor difusión y estudio.

73. De hecho, los nombres documentados por Stevenson son: Crisanto Castro, maestro de capilla; Manuel Pauta, quinto violinista y policía de asistencia; Francisco Portugal, cantollanista; José Correa, contrabajista; Juan Pablo Pizarro, primer cantollanista; Juan Bastidas, primer violinista; Bernardo Correa, segundo violinista; Agustín Baldeón, tercer violinista; Antonio Santa Cruz, violinista; y José Miño, primer organista. Acerca de Juan Pablo Pizarro, podemos añadir que para octubre de 1819 consta como cantor al servicio de dos cofradías asentadas en la Catedral de Quito: la del Santísimo Sacramento y la Santa Escuela de Cristo, en donde ganaba 8 y 16 pesos, respectivamente. Véase: ANH/Q, Corte Suprema, Censos y Capellanías, caja 81, expediente 18, fol. 3r.

Respecto a los músicos activos en la catedral quiteña, hemos logrado corregir ciertas imprecisiones halladas en la historiografía previa y, además, hemos incorporado nuevos datos biográficos, especialmente en el caso de los maestros de capilla Andrés Laso, Juan Ortuño de Larrea, José Ortuño Sáenz de Larrea, Francisco Naranjo, fray José de Salazar y Crisanto Castro; el sochantre fray Fernando Fajardo; y los organistas Jacinto de Santa María y fray Juan de Zúñiga. También, mencionamos la existencia y ubicación de una composición del español José Mullet, de la cual seguimos a la espera de contar con los permisos necesarios para examinarla.

Lo cierto es que el mayor aporte de esta investigación se centra en la provisión de nueve nombres a la historiografía musical de la Catedral de Quito: Basilio Sancho del Espinal, Alonso de Morales y Tomás Juan de Dios Guzmán –cantores y organista, respectivamente–, quienes hasta ahora permanecían en el anonimato. A ellos se suman los seis músicos incorporados en 1832 y que constaban en una plantilla diezmal de 1834: Camilo Bastidas, fray Francisco Fraga, Manuel Mora, José Peña, Pablo Barrionuevo y Mariano Flor, aunque la identificación de sus roles es una tarea pendiente.

También, se exploró la circulación de músicos catedralicios por diversas instituciones religiosas de la ciudad, como los conventos de San Francisco, San Agustín y La Merced. Además, mediante la examinación del repertorio polifónico hallado en la diócesis de Ibarra, pudimos extraer no solo información acerca de la circulación de música entre la Catedral de Lima y su homóloga de Quito, sino también sobre tres cantores activos en la capital peruana: Diego de Sequeira, Juan de Mendoza y Joseph de Orellana.

Todo esto ha permitido aumentar lo que se conocía sobre la vida musical en la Catedral de Quito desde 1545 hasta 1836, cambiando así uno de los paradigmas historiográficos actuales: la escasa presencia que esta ciudad y su catedral ha tenido en los estudios de música colonial hispanoamericana.⁷⁴ Otro paradigma transformado a través del presente trabajo es la poca contribución de los Ortuño a la música catedralicia quiteña, pues el simple hallazgo de las obras *Vamos todos a ver* (GIJ 01) y *Jilgueritos divinos* (GIJ 13) de José Ortuño Sáenz de Larrea (Juárez Cúneo 2018, vol. 1, 32-34) demuestran todo lo contrario; además, un análisis en profundidad de estas piezas musicales podría revelar mayores aportes. Esperamos que este artículo se pueda ampliar aún más en futuras investigaciones a través del hallazgo de nuevas fuentes documentales y musicales, máxime aquellas pertenecientes a la segunda mitad del siglo XIX y todo el siglo XX.

Referencias

Fuentes de archivo

ARCHIVO GENERAL DE INDIAS
AGI, Quito, 46, N. 4, 1557

74. Para constatar tal aseveración puede consultarse, por ejemplo, Casares Rodicio (1999-2022, vol. 4, 596-598; y vol. 8, 1073).

ARCHIVO GENERAL DE LA ORDEN FRANCISCANA DEL ECUADOR

AGOFE, 4-16

AGOFE, 6-1

AGOFE, 6-3

AGOFE, 6-4

AGOFE, 6-5

AGOFE, 7-44

AGOFE, 10-1

AGOFE, 10-4

AGOFE, 10-5

AGOFE, 10-7

AGOFE, 10-9

AGOFE, 10-12

AGOFE, 10-22

AGOFE, 10-25

AGOFE, 10-26

ARCHIVO HISTÓRICO DE SAN AGUSTÍN DE QUITO

AHSA/Q, Libro de gasto y recibo..., N. 20

ARCHIVO NACIONAL DE HISTORIA DEL ECUADOR, SEDE QUITO

ANH/Q, Corte Suprema, Censos y Capellanías, caja 81, expediente 18

ANH/Q, Corte Suprema, Diezmos, caja 17, expediente 2

ANH/Q, Corte Suprema, Gobierno, caja 53, expediente 8

ANH/Q, Corte Suprema, Indígenas, caja 45, expediente 4

ANH/Q, Corte Suprema, Mestizos, caja 2, expediente 11

ANH/Q, Corte Suprema, Oficios, caja 103, expediente 1

ANH/Q, Corte Suprema, Religiosos, caja 79, expediente 6

ANH/Q, Notaría I, vol. 250

ANH/Q, Notaría I, vol. 274

ANH/Q, Notaría I, vol. 308

ANH/Q, Notaría I, vol. 310

ANH/Q, Notaría I, vol. 311

ANH/Q, Notaría I, vol. 313

ANH/Q, Notaría I, vol. 318

ANH/Q, Notaría I, vol. 327

ANH/Q, Notaría I, vol. 338

ANH/Q, Notaría I, vol. 342

ANH/Q, Notaría I, vol. 344

ANH/Q, Notaría I, vol. 352

ANH/Q, Notaría IV, vol. 19

ANH/Q, Notaría IV, vol. 54

ANH/Q, Notaría IV, vol. 61

ANH/Q, Notaría IV, vol. 66

ANH/Q, Notaría IV, vol. 83

ANH/Q, Notaría V, vol. 101

ANH/Q, Notaría VI, vol. 112

ARCHIVO PARROQUIAL DE LA IGLESIA DE SAN ROQUE DE QUITO
 APSR/Q, Bautismos 11
 APSR/Q, Bautismos 12

Bibliografía

- Abad Jáuregui, Alfonso. 1940. "El Sr. Dn. José María Rodríguez ex-Sochantre de la Catedral. † el 8 de noviembre de 1940". *Revista católica* 23 (11): 366-368.
- Albuja Mateus, Augusto E. 1998. *Doctrinas y Parroquias del Obispado de Quito en la segunda mitad del siglo XVI*. Quito: Abya-Yala.
- Alvarado Delgado, Jannet. 2017. *Danzas y géneros de salón en Cuenca: 1870-1930. Entre lo sagrado y lo profano*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Arias Maldonado, María Eugenia. 2018. "Las familias Pauta y Rodríguez: influencia y desarrollo de la música religiosa cuencana en la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX". Tesis de Maestría, Universidad de Cuenca.
- Astudillo Ortega, José María. 1956. *Dedos y labios apolíneos*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo Azuay.
- _____. 2013. "La música en Azuay (1929)". *EDO: revista musical ecuatoriana* 11: 172-189.
- Beard, David y Kenneth Gloag. 2005. *Musicology: The Key Concepts*. Nueva York: Routledge Key Guides.
- Casares Rodicio, Emilio, ed. 1999-2002. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. 10 vols. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Carmona Moreno, Félix. 2019. "Catedral de Quito. Una de las más antiguas de América del Sur". En *El mundo de las catedrales (España e Hispanoamérica)*, editado por Javier Campos y Fernández de Sevilla, 639-658. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas.
- Coba Andrade, Carlos. 1989. "Visión histórica de la música en el Ecuador". *Sarance: Revista del Instituto Otavaleño de Antropología* 13: 33-62.
- _____. 1993. "Tres consideraciones sobre la música del s. XIX y XX". *Revista de Imbabura* 39 (39): 57-64.
- Coifman Michailos, David. 2010. *De obispos, reyes, santos y señas en la historia de la capilla musical de Venezuela (1532-1804)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Coloma de Reed, Alicia. 2002. *La Sociedad Filarmónica de Quito*. Quito: Mariscal.
- Compte, Francisco María. 1885. *Varones Ilustres de la Orden Seráfica en el Ecuador, desde la fundación de Quito hasta nuestros días*. 2 ed. 2 vols. Quito: Imprenta del Clero.

Corbalán de Celis y Durán, Juan. s/f. "Un siglo de Quito a través de los prebendados de su Iglesia. El chantre Diego de Salas". *Monografías* 4: 1-5.

_____. s/f. "Un siglo de Quito a través de los prebendados de su Iglesia. El chantre Juan de Quirós". *Monografías* 18: 1-6.

_____. s/f. "Un siglo de Quito a través de los prebendados de su Iglesia. El chantre Antonio Fernández de Quirós". *Monografías* 21: 1-4.

_____. s/f. "Un siglo de Quito a través de los prebendados de su Iglesia. El chantre Jorge Ramírez de Arellano". *Monografías* 23: 1-14.

Costales Samaniego, Alfredo. 1991. "La investigación musical en los archivos históricos". *Boletín del Archivo Histórico Banco Central del Ecuador* 2: 13-16.

D'Assunção Barros, José. 2005. "O campo histórico – considerações sobre as especialidades na historiografia contemporânea". *História Unisinos* 9 (3): 230-242.

De Couve, Alicia C., Claudia del Pino y Ana Lucía Frega. 2004. "An Approach to the History of Music Education in Latin America Part II: Music Education 16th-18th Centuries". *Journal of Historical Research in Music Education* 25 (2): 79-95.

Estevez Monagas, Jesús. 2021. "La vida musical en el colegio franciscano de San Buenaventura de Quito (1813-1839)". *Revista de Musicología* 44 (2): 599-629.

Fernández-Salvador, Carmen y Alfredo Costales Samaniego. 2007. *Arte colonial quiteño: renovado enfoque y nuevos actores*. Quito: Fonsal.

Freire Soria, Carlos. 2011. "Archivo musicográfico virtual 'música y músicos de Cuenca: siglos XIX y XX'". Tesis de Maestría, Universidad de Cuenca.

_____. 2012. "La música en el Azuay: dinastías musicales". Ponencia publicada en *Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología, Musicología desde Ecuador (Loja, 22-26 de octubre de 2012)*, editado por Mario Godoy Aguirre, 93-111. Quito: Gráficas Argenis.

_____. 2017. "El culto musical a la Virgen María en el Ecuador: el *Stabat Mater Dolorosa* del compositor Manuel María Saquicela". *Revista de Investigación y Pedagogía del Arte* 1: 1-38.

Fuentes Roldán, Alfredo. 2013. *Quito tradiciones: obra completa*. Quito: Abya-Yala.

Garcés, Jorge A. 1935. *Libro del Ilustre Cabildo, Justicia e Regimiento desta Muy Noble e Muy Leal Ciudad de Sant Francisco de Quito 1575-1576*. Quito: Talleres Tipográficos Municipales.

_____. 1946. *Colección de documentos sobre el Obispado de Quito 1546-1583*. Quito: Talleres Tipográficos Municipales.

Gento Sanz, Benjamín. s/f. *El primer colegio para indios en Sudamérica: San Andrés de Quito (1551)*. Quito: Mecanografiado inédito.

- _____. 1942. *Historia de la obra constructiva de San Francisco de Quito desde su fundación hasta nuestros días 1535-1942*. Quito: Imprenta Municipal.
- Godoy Aguirre, Mario. 1997. "La música en la Catedral de Quito: Diego Lobato de Sosa". *Revista Musical de Venezuela* 34: 83-94.
- _____, ed. 2002. *Partituras*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- _____. 2012a. "La música en los monasterios de la Real Audiencia de Quito". Ponencia publicada en *Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología, Musicología desde Ecuador (Loja, 22-26 de octubre de 2012)*, editado por Mario Godoy Aguirre, 388-425. Quito: Gráficas Argenis.
- _____. 2012b. "La música, los caciques y la sociedad quiteña en la época colonial". Ponencia publicada en *Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología, Musicología desde Ecuador (Loja, 22-26 de octubre de 2012)*, editado por Mario Godoy Aguirre, 320-369. Quito: Gráficas Argenis.
- _____. 2012c. *La música ecuatoriana. Memoria local - patrimonio global: una historia contada desde Riobamba*. Riobamba: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Núcleo Chimborazo.
- _____. 2016. *La música en la Presidencia y Real Audiencia de Quito: capillas de música, caciques, instituciones, personajes y monasterios*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- González Suárez, Federico. 1881. *Historia eclesiástica del Ecuador desde los tiempos de la conquista hasta nuestros días: 1520-1600*, vol. 1. Quito: Imprenta del Clero.
- González Valle, José V., Antonio Ezquerro, Nieves Iglesias, José Gosálvez y Joana Crespi, trads. 1996. *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1859)*. Madrid: Arco Libros.
- Granja, Honorio. 1991. "Documentos del siglo XIX. Lista de pagos a los músicos de la Catedral de Quito 1817-1818". *A Tempo* 1 (3): 34-35.
- Guerrero, Juan Agustín. 1876. *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*. Quito: Imprenta Nacional.
- Guerrero Gutiérrez, Fidel Pablo. 2001-2002. *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, 2 vols. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmusica/Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana.
- Herrera, Pablo y Alcides Enríquez. 1916. *Apunte cronológico de las obras y trabajos del Cabildo o Municipalidad de Quito, desde su fundación hasta 1733*, vol. 1. Quito: Imprenta Municipal.
- Jiménez de la Espada, Marcos. 1897. *Relaciones geográficas de Indias. Perú*, vol. 3. Madrid: Tipografía de los hijos de Manuel G. Hernández.

Juárez Cúneo, Miguel P. 2018. *Villancicos, romances y chanzonetas: Archivo Histórico de la Diócesis de Ibarra, Ecuador siglos XVII y XVIII*, 2 vols. Quito: Fundación Filarmónica Casa de la Música.

Kennedy Troya, Alexandra. 1980. *Catálogo del Archivo General de la Orden Franciscana del Ecuador*. Quito: Banco Central del Ecuador.

Marín López, Javier. 2016. "Performatividades folklorizadas: visiones europeas de las músicas coloniales". *Revista de Musicología* 39 (1): 304-305.

Minchom, Martin. 2007. *El pueblo de Quito, 1690-1810. Demografía, dinámica sociorracial y protesta popular*. Quito: Fonsal.

Molerio Rosa, Arleti. 2015. "La Catedral Matriz de Cuenca en los inicios del siglo XIX. La capilla musical, función de los primeros maestros de capilla". *Neuma* 8 (2): 72-109.

_____. 2016. "Caracterización de los músicos en la Catedral Matriz de Cuenca desde inicios del Obispado y durante el siglo XIX. Plantillas institucionales de músicos". *Resonancias* 20 (39): 175-200.

_____. 2017. "Músicos indígenas en el corpus institucional de la Catedral Matriz de Cuenca, Ecuador, en el siglo XIX". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 31: 79-96.

Molerio Rosa, Arleti y Jimena Peñaherrera Wilches. 2019. "Los copistas obrantes en el archivo catedralicio de la Iglesia Matriz de Cuenca (Ecuador) en el siglo XIX: individualización e identificación sobre la base de un estudio comparado". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 33 (1): 91-112.

Montero Núñez, Francisco Javier. 1986. "Música gregoriana en Quito". *Opus* 6: 19-22.

Morales Abril, Omar. 2016. "Nueva aproximación al estudio de la música en las catedrales de la América hispana durante el período colonial: fuentes, enfoques, y criterios que actualizan los aportes de Stevenson". Ponencia presentada en el XI Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología Tarija, Bolivia, 20 y 21 de abril de 2016 y publicada en *Música colonial iberoamericana: revisión y actualización de los aportes de Robert Stevenson*, coordinado por Omar Morales Abril, 13-22. Bolivia: Fondo Editorial Asociación Pro Arte y Cultura.

Moreno, Segundo Luis. 1930. "Música en el Ecuador". En *El Ecuador en cien años de independencia*, editado por J. Gonzalo Orellana, 187-276. Quito: Imprenta de la Escuela de Artes y Oficios.

Moreno Proaño, Agustín. 2001. "Los franciscanos en el Ecuador: Fray Jodoco Rique y la evangelización de Quito". En *Historia de la Iglesia católica en el Ecuador*, editado por Jorge Salvador Lara, 162-217. Quito: Abya-Yala.

Mosca, Julián, et al. 2019. *Edición crítica de obras del compositor Domingo Arquimbau: Catedral Matriz de Cuenca-Ecuador, Catedral de Lima-Perú*. Buenos Aires: Educa.

- Myers Brown, Sandra. 2002. "La música en San Francisco el Grande de Madrid: documentación para una aproximación histórica (1581-1936) (Primera parte)". *Revista de Musicología* 25 (1): 89-128.
- Pardo Frías, Verónica. 2014. "La música inédita del maestro Emilio Jaramillo Escudero (1920-1980) y su aporte al patrimonio cultural musical de la provincia de Loja, la región sur y el país". Tesis de Maestría, Universidad de Cuenca.
- _____. 2020. "La presencia musical en el archivo catedralicio de mediados del siglo XIX al XX en la iglesia catedral de Loja. Aproximación desde la musicología histórica". Ponencia publicada en *Memorias de las I Jornadas de Investigación Musical JOIM*, editado por Chemary Larez, Marianela Arocha y Verónica Pardo Farías, 80-93. Loja: Universidad Nacional de Loja.
- Pedrotti, Clarisa E. 2019. "El archivo musical de San Francisco de Córdoba (Argentina): aportes para la construcción de una historia regional de la música". *Neuma* 12 (2): 108-129.
- Pérez González, Juliana. 2010. *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas.
- Ponce Leiva, Pilar. 1992. *Relaciones histórico-geográficas de la Audiencia de Quito siglos XVI-XIX*, 2 vols. Quito: Abya-Yala.
- Rodas, José. 1989. "El maestro de capilla y la música sacra en Cuenca". Tesis de Grado en Musicología, Universidad del Azuay.
- Rodeland, Jürgen. 1998. "Restauración del órgano histórico Sauer de la Catedral de Loja, Ecuador". *Revista Musical Chilena* 51 (187): 37-41.
- Ruigómez Gómez, Carmen. 2017. "Los efectos de la creación del Virreinato de Nueva Granada en la Real Audiencia de Quito". *Fronteras de la Historia* 22 (1): 223-240.
- Rumanzo González, José. 1934. *Libro Segundo de Cabildos de Quito 1539-1543*. Quito: Publicaciones del Archivo Municipal.
- Saldoni, Baltasar. 1968. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, vol. 2. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Salvador Lara, Jorge. 2001. "Quito sede episcopal". En *Historia de la Iglesia católica en el Ecuador: la primera evangelización*, tomo I, editado por Jorge Salvador Lara y la Academia Nacional de Historia, 318-337. Quito: Abya-Yala.
- Salvador Lara, Jorge. 2009. *Historia de Quito, luz de América. Bicentenario del 10 de agosto de 1809*. Quito: Fonsal.
- Sánchez, Vicente. 1688. *Lyra poetica*. Zaragoza: Manuel Román, impresor de la universidad.
- Sas, Andrés. 1971-1972. *La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato*. 2 vols. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Casa de la Cultura del Perú.

Stevenson, Robert. 1962. "Música en Quito". *Revista Musical Chilena* 16 (81-82): 172-194.

_____. 1963. "Music in Quito: Four Centuries". *The American Historical Review* 43 (2): 247-266.

_____. 1968. "La música en Quito". *Arnahis: Órgano del Archivo Nacional de Historia* 9 (17): 7-28.

_____. 1974. "Rumbos de la investigación sobre música colonial latinoamericana". *Revista Musical Chilena* 30 (134): 5-8.

_____. 1976. "Tendencias en la investigación de música colonial". *Heterofonía* 9 (4): 3-6.

_____. 1989. *La música en Quito*, 2 ed. Quito: Banco Central del Ecuador.

Tobar Donoso, Julio. 1953. *La Iglesia, moderadora de nacionalidad*. Quito: La Prensa Católica.

Urgilés Encalada, Priscila Alexandra. 2015. "Maestros de capilla en la Catedral Nueva de Cuenca. El repertorio de Jhoffer Hidalgo Mora Yanza: análisis e interpretación". Tesis de Maestría, Universidad de Cuenca.

Vargas, José María. 1949. *El arte quiteño en los siglos XVI, XVII y XVIII*. Quito: Litografía e Imprenta Romero.

_____. 1962. *Historia de la Iglesia en el Ecuador durante el patronato español*. Quito: Santo Domingo.

_____. 1965. *Historia de la cultura ecuatoriana*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

_____. 1988. "La música en la Colonia". *Opus* 21: 11-16.

_____. 1989. "Diego Lobato de Sosa (1538-1610). Un sacerdote modelo del siglo XVI". *Opus* 36: 27-35.

Vera, Alejandro. 2014. "La circulación de la música en la América virreinal: el virreinato del Perú (siglo XVIII)". En *Anais do III SIMPOM 2014 - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, editado por Unirio, 1-23. Río de Janeiro: Unirio.

_____. 2020. *El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante la época colonial*. La Habana: Casa de las Américas.

Waisman, Leonardo. 2019. *Una historia de la música colonial hispanoamericana*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

R