UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

TESIS DOCTORAL

La vida musical en el Convento Máximo de San Francisco de Quito durante el período bajocolonial (1692-1808)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Jesús Enrique Estévez Monagas

DIRECTOR

Dr. David Andrés Fernández

© Jesús Enrique Estévez Monagas, 2023

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

TESIS DOCTORAL

La vida musical en el Convento Máximo de San Francisco de Quito durante el período bajocolonial (1692-1808)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Jesús Enrique Estevez Monagas

DIRECTOR

Dr. David Andrés Fernández

Madrid, 2023

Music thus had the power to create balance and order,
to exert a beneficial influence on the human body and soul
by helping to recuperate a lost inner harmony.
The power of music derived from its intimate connection
to the cosmos, in the image of which it was created;
as such, it reflected the immutable laws of the universe...
Music, then, was a powerful tool, capable of
ordering the world in the image of the
celestial harmony created by God.

Geoffrey Baker, *Imposing Harmony*.
Music and Society in Colonial Cuzco
(Durham: Duke University Press, 2008), 26 y 30.

Quoniam ex ipso, et per ipsum,
et in ipso sunt omnia:
ipsi gloria in saecula. Amen

San Pablo, Epístola a los Romanos 11:36
Biblia Sacra Vulgata

A María Gabriela, Sara Victoria y Mía Valentina...
Veo el amor convertido en ustedes.

A mis padres Ramiro y Rosalía...
Ejemplo de lucha, sacrificio y entrega.

A mi hermano José Carlos...
Valiente guerrero.

A la memoria de Juan Francisco Sans...
Querido amigo y maestro.

ÍNDICE GENERAL

AGRADECIMIENTOS **9**

RESUMEN **12**

ABSTRACT **13**

ABREVIATURAS, SIGLAS Y SIGNOS **14**

LISTA DE FIGURAS **16**

LISTA DE TABLAS **19**

INTRODUCCIÓN **21**

A. Tema de estudio y justificación 22

B. Objetivos 28

C. Metodología, fuentes y estructura de la tesis 29

D. La musicología y los conventos en Hispanoamérica 39

E. La vida musical en instituciones religiosas de Ecuador 49

F. La vida musical en el Convento Máximo de San Francisco de Quito: estado de la cuestión 60

I. LOS FRANCISCANOS EN QUITO **66**

CAPÍTULO 1: La ciudad de Quito, la llegada de los franciscanos y la fundación de su Convento Máximo. 67

1.1 La ciudad y el paisaje sonoro 67

1.2 Llegada de los franciscanos 76

1.3 Fundación del convento, estructura organizacional e importancia de la música 79

CAPÍTULO 2: El Colegio de San Andrés 96

2.1 Fundación, provisiones y querellas 96

2.2 Profesorado y enseñanza 102

2.3 Ocaso 106

CAPÍTULO 3: El Colegio de San Buenaventura 110

Consideraciones previas: estado del arte y relevancia 110

3.1 Fundación e historia 111

3.2 Regulaciones 119

3.3 Vida musical 123

II. LEGISLACIÓN Y PRAXIS MUSICAL 133

CAPÍTULO 4. NORMATIVA INTERNA 134

Consideraciones previas: las constituciones generales de la orden 134

4.1 Las constituciones provinciales de 1650 137

4.2 Asistencia al coro 151

4.3 Prohibiciones relativas al entretenimiento: comedias y naipes 161

4.4 Festividades para el obispado de Quito: el Tercer Concilio de Lima (1582-1583) y las constituciones sinodales quiteñas (1570 y 1594) 172

Balance final 177

CAPÍTULO 5. MÚSICA Y RITO EN EL CONVENTO MÁXIMO 179

Consideraciones previas 179

5.1 Liturgia de las horas 182

5.2 Liturgia de la misa 197

5.3 El cuarto de oración 231

5.4 Ocasiones extraordinarias: jubileo de las Cuarenta Horas, capítulos provinciales, visitas de autoridades y conclusiones 234

Balance final 241

III. LA CAPILLA MUSICAL: CARGOS Y PERSONAJES 244

CAPÍTULO 6. VICARIOS DE CORO 245

Características generales 245

6.1 Labores y recompensas 245

6.2 Vicarios de coro del Convento Máximo (1666-1810) 256

Balance final 264

CAPÍTULO 7. MAESTROS DE CAPILLA, INSTRUMENTISTAS Y CANTORES 271

Características generales 271

7.1 Miguel Sangoquiza y Zúñiga (1692-1701) 276

7.2 Jacinto de Santa María y Zúñiga (1701-1705) 280

7.3 Alonso de Morales (1706-1725) 284

7.4 Basilio Sancho del Espinal (1726-1730) 292

7.5 Felipe Cartagena y Medrano (1731-1732 y 1738) 300

7.6 Francisco Naranjo (1732-1736) 304

7.7 Bernardo Pérez (1736-1739) 309

7.8 Julián Proaño (1740-1749) 311

7.9 Fray Juan de Santa María y Zúñiga (1750-1786) 318
7.10 Fray Francisco de la Caridad y San Joaquín (1786-ca. 1799) 328
7.11 Fray Antonio de Jesús Altuna (ca. 1799-1814) 334
Balance final 338

IV. OBJETOS MUSICALES 351

CAPÍTULO 8. LOS ÓRGANOS Y OTROS INSTRUMENTOS 352
Consideraciones previas 352
8.1 Siglos XVI y XVII 352
8.2 Siglos XVIII y XIX 356
Balance final 361
CAPÍTULO 9. PRODUCCIÓN Y ADQUISICIÓN DE LIBROS LITÚRGICO-MUSICALES 363
Consideraciones previas 363
9.1 Amanuenses 363
9.2 Siglo XVII 367
9.3 Siglo XVIII 368
Balance final 374

V. CONCLUSIONES 377

ANEXOS 384

1. DOCUMENTOS DE ARCHIVO 385
2. LISTA DOCUMENTADA DE MÚSICOS 418
3. BIOGRAFÍAS DE FRAILES INVOLUCRADOS EN LABORES MUSICALES 436
4. BIOGRAFÍAS DE MÚSICOS SECULARES 453
5. POTENCIALES VÍNCULOS FAMILIARES ENTRE MÚSICOS 467

FUENTES Y REFERENCIAS 470

ARCHIVOS 470
BIBLIOGRAFÍA 476
MANUSCRITOS LITÚRGICOS 513
RECURSOS ELECTRÓNICOS 514

AGRADECIMIENTOS

En mayo de 2016, mi concepción de la música tomó un giro de ciento ochenta grados gracias a una actividad que debía cumplir como parte del Máster Universitario en Interpretación e Investigación Musical de la Universidad Internacional de Valencia. En aquella ocasión, se me había asignado la tarea de recorrer distintas partes de mi ciudad de residencia, Quito, en búsqueda de patrimonio musical. Algunos lugares donde potencialmente podía lograr con éxito tal deber eran las iglesias, y de ellas, Quito está repleta. Es así como decidí ir a la más antigua de todas: la del Convento Máximo de San Francisco. A raíz de los primeros contactos con sus autoridades, pude acceder a una extraña –al menos para mí entonces– pero fascinante colección de libros corales que estaban siendo objeto de restauración para una exposición en el Museo fray Pedro Gocial, perteneciente a la institución seráfica. Jamás había visto ejemplares de tan magna dimensión y con una notación musical que ignoraba por completo. Lo cierto es que esto despertó mi curiosidad, surgiendo un deseo especial por conocer más sobre la colección de cantorales y, especialmente, sobre la manera como fueron utilizados en la vida musical de los franciscanos. Desde entonces, ese ferviente deseo no ha cesado y, para ser sincero, no creo que pueda cesar en un futuro cercano; de hecho, se ha diversificado más en mi etapa formativa del doctorado. En ese período me han acompañado una buena cantidad de personas, quienes han contribuido significativamente al estudio de la vida musical de los franciscanos de Quito y al desarrollo de mi carrera profesional. A todas ellas quisiera dedicarles unas sensibles palabras de gratitud, esperando poder cumplir de la mejor manera posible este comprometedor reto.

En primer lugar, quiero agradecer profundamente a mi director David Andrés Fernández, por guiarme con todo acierto y dedicación en este camino, por su profesionalismo impecable, por su generosidad, por "enseñarme a pescar y no a darme el pez", por ponerme los pies en la tierra, pero ante todo, por su invalorable y sincera amistad, por creer en este proyecto y en mis capacidades cuando yo atravesaba momentos de gran desaliento profesional, precisamente por circunstancias de incredibilidad que, por fortuna, quedaron en el olvido. Asimismo, quiero agradecer grandemente a las profesoras Elena Torres Clemente y María Teresa Ferrer Ballester, por todo el apoyo durante mi proceso de ingreso al programa de doctorado en la Universidad Complutense de Madrid.

A todo el personal del Convento Máximo de San Francisco de Quito, por facilitarme el acceso a las instalaciones para consultar las fuentes, en especial a los guardianes fray Jorge

González y fray Víctor González, a los secretarios de provincia fray Miguel Ángel Cartuche, fray Marcos Álvarez y fray Víctor Rodas, al arquitecto Héctor Vega y a la ingeniera Sofía Sánchez, administradora de la institución. Gracias a todos ellos por ser un claro y seráfico ejemplo de *paz y bien*.

Al padre Carmelo de Jesús Yépez, párroco de la iglesia de San Roque, por su amable atención y apertura para consultar el archivo parroquial. De la misma forma, a fray Wilson Posligua, prior del convento de San Agustín, por recibirme en la institución y darme acceso a los documentos históricos que con todo acierto y cuidado resguarda.

Al personal del Archivo Nacional de Historia, liderados por su actual directora Alejandra Salazar Ruiz, especialmente a Iván Gallardo ("don Iván"), Carlos Morales y Ana Irma Yantá por tanta generosidad y colaboración durante mis innumerables visitas a la institución, demostrando un excelente ejemplo de atención pública a través de una gestión digna de todo reconocimiento. De igual manera agradezco a Francisco Trujillo, actual director del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, por su amabilidad y ayuda para la consulta de algunas fuentes musicales.

A todos los profesores y colegas musicólogos quienes, abandonando toda mezquindad científica e interés personal, supieron brindarme materiales, libros, documentos, tesis, comentarios, sugerencias y correcciones sin reservas. Me refiero puntualmente a Soterraña Aguirre, Juan Carlos Estenssoro, Carmen Julia Gutiérrez, Debra Lacoste, Chemary Larez, Javier Marín López, Omar Morales Abril, Mariantonia Palacios, Verónica Pardo Frías, Águeda Pedrero Encabo, Pilar Ramos López, Victoria Eli Rodríguez, Juan Francisco Sans († 2022), Alma Santosuosso, Barbara Swanson, Arturo Tello Ruiz-Pérez, Alejandro Vera y Ketty Wong. A todos mis compañeros del Colegio de Música de la Universidad San Francisco de Quito, quienes de una u otra forma apoyaron este proyecto personal.

A mis amados padres Ramiro y Rosalía, por enseñarme que "todas las cosas tienen su momento [...] ese momento exacto, ese punto, donde convergen los sueños" y se cumplen. Por creer en mis capacidades, por darme rienda suelta para hacer mi vida de la música y de la música mi vida. A mi hermano José Carlos por su compañía y coraje.

A Carlos Palacios ("tío Carlos"), por escuchar con tanta paciencia y atención las incontables conversaciones relacionadas con mi tesis, por revisar una y otra vez los capítulos dándome siempre comentarios muy acertados, porque "de sus años de experiencia mil anécdotas me cuenta" para enriquecer de alguna forma mi investigación. A Gina Parreño ("Gini") por todo el apoyo brindado.

Finalmente, este apartado no tendría razón de existir sin aludir al pilar más importante en mi vida. A mi amada esposa María Gabriela, "por aguantar mis malos ratos y manías" durante el largo camino transitado hasta el término de la presente tesis, por ser ayuda idónea desde el año 2016 trabajando conmigo en la digitalización de los libros corales y del archivo franciscano, por levantarme en mis desánimos, por amarme, por cuidar y amar a nuestras hijas Sara Victoria y Mía Valentina instruyéndolas con todo acierto y paciencia, por escuchar con atención todas mis historias de investigación, por pelear conmigo las incontables batallas para lograr este sueño y por apoyarme sin condición. Las amo con la vida entera.

Sin el sustento de todas estas personas hubiera sido simplemente imposible la elaboración de la presente tesis doctoral. A todas ellas extiendo mi más profundo, sincero y eterno agradecimiento, pidiendo a Dios que les retribuya con abundantes bendiciones tanto apoyo y amor recibido.

RESUMEN

La tesis doctoral que se presenta a continuación acomete una investigación focalizada en la vida musical en el Convento Máximo de San Francisco de Quito durante el último tercio de la época colonial, específicamente entre 1692 y 1808. Este trabajo parte de la premisa de que, hasta el momento, el Archivo General de la Orden Franciscana del Ecuador no ha sido investigado desde una perspectiva musicológica, razón principal por la que se desconocen datos precisos acerca de la vida musical desarrollada en el convento franciscano. Mediante un discurso narrativo y descriptivo, la presente tesis expone información distribuida en cuatro bloques temáticos. En el primer bloque se presenta, por un lado, cómo era la ciudad de Quito y su cultura antes de la llegada de los españoles, una sucinta descripción del paisaje sonoro, el arribo de los franciscanos a tierras quiteñas, la fundación de su convento y su estructura organizacional (capítulo 1); y por otro, el establecimiento de los colegios San Andrés y San Buenaventura (capítulos 2 y 3), entidades adscritas y dependientes del convento que fueron claves en el desarrollo cultural de la ciudad. El segundo bloque está dedicado a examinar la normativa que regía la actividad musical (capítulo 4) y a exponer cuáles eran las festividades y ceremonias en que se interpretaba la música (capítulo 5). En el tercer bloque se suministran datos sobre la caracterización de los distintos individuos vinculados a la capilla musical del convento: vicarios de coro (capítulo 6), maestros de capilla, organistas, ministriles y cantores (capítulo 7). El último bloque se centra en documentar el uso y la procedencia de los distintos objetos empleados en el ejercicio litúrgico-musical, como son los órganos y los libros de coro (capítulos 8 y 9). A lo largo de la tesis también se ofrecen comparaciones con algunas instituciones religiosas del país y de la región, lo que ayuda a contextualizar los datos proporcionados.

ABSTRACT

The present doctoral thesis undertakes an investigation focused on the musical life at the Convento Máximo de San Francisco de Quito during the last third of the colonial era, specifically between 1692 and 1808. This work is based on the premise that, hitherto, the General Archive of the Franciscan Order of Ecuador has not been researched from a musicological perspective, the main reason precise data about musical life developed in the Franciscan convent of Quito remains unknown. Through a narrative and descriptive discourse, this thesis offers information distributed in four thematic sections. The first section presents, on the one hand, the city of Quito and its culture before the advent of Spaniards, a brief description of the soundscape, the arrival of Franciscans to Quito, the foundation of their convent and its organizational structure (chapter 1); and on the other, the establishment of San Andrés and San Buenaventura schools (chapters 2 and 3), entities attached and dependent on the convent that were significant in the city's cultural development. The second section is dedicated to examining the regulations that governed musical activity (chapter 4) and explaining the music performed in festivities and ceremonies (chapter 5). The third section provides data about characterization of different individuals linked to the convent's musical chapel: choir vicars (chapter 6), chapel masters, organists, minstrels, and singers (chapter 7). The final section focuses on documenting the use and origin of different objects used in the liturgical-musical practice, such as organs and choir books (chapters 8 and 9). Throughout the thesis, comparisons with few religious institutions in the country and the region are also offered to contextualize the information provided.

ABREVIATURAS, SIGLAS Y SIGNOS

Datación

a.	antes de
ca.	*circa* (cerca de)
ex.	*exeuente* (a fines de)
in.	*ineuente* (a inicios de)
med.	*mediato* (a mediados de)
n.	nacido en
s.	siglo
ss.	siglos
†	fallecido en

Generales

AGI	Archivo General de Indias
AGOFE	Archivo General de la Orden Franciscana del Ecuador
AHBCE	Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador
AMHQ	Archivo Metropolitano de Historia de Quito
AHQ-MCYP	Archivo Histórico de Quito, Ministerio de Cultura y Patrimonio
AHSA/Q	Archivo Histórico de San Agustín de Quito
ANH/Q	Archivo Nacional de Historia del Ecuador, sede Quito
APSR/Q	Archivo Parroquial de San Roque de Quito
BEAEP	Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit
Bec.	Becerro (en relación con los libros de becerro o de actas capitulares)
C.	Caja
cap.	capítulo
caps.	capítulos
f.	folio
ff.	folios
Fr.	fray (exclusivo para viñetas, tablas y anexos)
L.	Libro

Leg.	Legajo
Let.	Letra (en relación con el archivo franciscano)
N.	Número
p.	página
pp.	páginas
ps.	pesos
RAE	Real Academia Española (https://www.rae.es/)
s.f.	sin fecha
s.n.	sin nombre
vol.	volumen
vols.	volúmenes

Ediciones litúrgicas modernas

AH	*Analecta hymnica medii aevi*, 55 vols., ed. 1886-1922.
AM (1934)	*Antiphonale Monasticum pro diurnis horis*, ed. 1934.
AOP (1933)	*Antiphonarium Sacri Ordinis Praedicatorum*, ed. 1933.
AR (1912)	*Antiphonale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae*, ed. 1912.
AR (1949)	*Antiphonale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae*, ed. 1949.
ARS (1928)	*Antiphonale Romano-Seraphicum pro horis diurnis*, ed. 1928.
CV (1902)	*Cantus Varii*, ed. 1902.
GR (1961)	*Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae*, ed. 1961.
GR (1974)	*Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae*, ed. 1974.
GRS (1924)	*Graduale Romano-Seraphicum*, ed. 1924.
GT (1979)	*Graduale Triplex seu Graduale Romanum Pauli PP.VI*, ed. 1979.
LA (1949)	*Liber Antiphonarius*, ed. 1949.
LU (1961)	*Liber Usualis*, ed. 1961.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Mapa de la Real Audiencia de Quito por don Francisco Requena (1779). 31
Figura 2. Fray Jodoco Ricke bautizando a los indígenas por Antonio Astudillo (s. XVIII). ... 78
Figura 3. Ubicación del Convento Máximo de San Francisco de Quito en el plano de la ciudad (1748). 80
Figura 4. Plaza, Iglesia y Convento Máximo de San Francisco de Quito (2018). 82
Figura 5. Coro alto de la Iglesia del Convento Máximo de San Francisco de Quito (2018). .. 85
Figura 6. Acta del primer capítulo provincial celebrado en Quito (1569). 87
Figura 7. Anuncio de la tabla capitular del 13 de febrero de 1666. 88
Figura 8. Estructura jerárquica de los oficios sacerdotales en el Convento Máximo de San Francisco de Quito. 88
Figura 9. Estatus de religiosos en el Convento Máximo de San Francisco de Quito..... 89
Figura 10. Primera página del Himno del Colegio San Andrés (s. XX). 109
Figura 11. Solicitud de licencia para la fundación del Colegio de San Buenaventura de Quito (1674). 113
Figura 12. Ubicación del Colegio de San Buenaventura dentro del Convento Máximo de San Francisco de Quito (1748). 118
Figura 13. Estructura organizacional del Colegio de San Buenaventura de Quito. 120
Figura 14. Misa a San Buenaventura. 126
Figura 15. Inventario de alhajas del Colegio de San Buenaventura de Quito (1800). 127
Figura 16. Distribución de oficios en base a la ley de la alternativa (s. XVIII). 135
Figura 17. Anuncio de las constituciones provinciales de 1650. 139
Figura 18. Antífona *Salve sancte pater*. 141
Figura 19. Romance *Llagado Job de mi vida* (s. XVIII). 168
Figura 20. Antífona *In pace in idipsum*. 184
Figura 21. Himno *Jesu redemptor omnium*. 188
Figura 22. Himno *A solis ortum cardine*. 188
Figura 23. Antífona *Tota pulchra es Maria* (1671). 193
Figura 24. Antífona *Tota pulchra es Maria* (s. XX *in.*). 194
Figura 25. Antífona *Benedicta tu in mulieribus*. 195
Figura 26. Antífona *Salve regina*. 196
Figura 27. Misa de la Cena del Señor. 198

Figura 28. Himno *Vexilla regis prodeunt*. 199
Figura 29. Misa a la Inmaculada Concepción. 207
Figura 30. Introito de la misa a San José *Justus ut palma florebit*. 216
Figura 31. Misa a San Francisco. 227
Figura 32. Misa a San Diego. 230
Figura 33. Himno *Veni creator spiritus*. 237
Figura 34. Primer comprobante de pago a favor de don Miguel Sangoquiza y Zúñiga, maestro de capilla (1692-1701). 277
Figura 35. Rúbrica de Juan de Santa María y Zúñiga (1738). 281
Figura 36. Primer comprobante de pago a favor de don Jacinto de Santa María y Zúñiga, maestro de capilla y organista (1701-1705). 282
Figura 37. Rúbrica de don Jacinto de Santa María y Zúñiga (1716). 283
Figura 38. Primer comprobante de pago a favor de don Alonso de Morales, maestro de capilla (1706-1725). 285
Figura 39. Rúbrica de don Alonso de Morales (1714). 292
Figura 40. Primer comprobante de pago a favor de don Basilio Sancho del Espinal, maestro de capilla (1726-1730). 295
Figura 41. Rúbrica de don Basilio Sancho del Espinal (1739). 299
Figura 42. Primer comprobante de pago a favor de don Felipe Cartagena y Medrano, maestro de capilla interino (1731-1732) y titular (1738). 300
Figura 43. Rúbrica de don Felipe Cartagena y Medrano (1736). 304
Figura 44. Primer comprobante de pago a favor de don Francisco Naranjo, maestro de capilla (1732-1736). 304
Figura 45. Rúbrica de don Francisco de Oviedo [Naranjo] (1731). 305
Figura 46. Rúbrica de don Francisco Naranjo (1738). 306
Figura 47. Primer comprobante de pago a favor de don Bernardo Pérez, maestro de capilla (1736-1739). 309
Figura 48. Primer comprobante de pago a favor de don Julián Proaño, maestro de capilla (1740-1749). 312
Figura 49. Primer comprobante de pago a favor de Juan de Santa María y Zúñiga como organista secular (1735-1741). 320
Figura 50. Primera evidencia de fray Juan de Santa María y Zúñiga como maestro de capilla (1750-1786). 321
Figura 51. Rúbrica de fray Juan de Santa María y Zúñiga (1742). 322

Figura 52. Rúbrica de fray Francisco de la Caridad y San Joaquín (1765).....329
Figura 53. Primera evidencia de fray Francisco de la Caridad y San Joaquín como maestro de capilla (1786-*ca*. 1799). 330
Figura 54. Recorrido de los maestros de capilla del Convento Máximo hasta la Recolección de San Diego. 330
Figura 55. Primera evidencia de fray Antonio de Jesús Altuna como integrante de la capilla musical (1789).....335
Figura 56. Rúbrica de fray Antonio de Jesús Altuna (1792).....337
Figura 57. Circulación local de músicos. 341
Figura 58. Circulación nacional de músicos. 341
Figura 59. Signatura de fray Francisco de [Peña] Herrera (1671). 364
Figura 60. Signatura de fray Francisco de [Peña] Herrera (1672). 364
Figura 61. Signatura de fray Baltazar Benites de la Concepción (s. XVIII *med*.). 366

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Plantilla musical del Colegio de San Buenaventura hacia 1839. 132
Tabla 2. Festividades litúrgicas en donde se permitía el canto de órgano según la patente de fray Ramón Sequeira y Mendiburu (1757). 146
Tabla 3. Calendario de las festividades litúrgicas a guardar en todas las iglesias de pueblos de españoles del obispado de Quito según las constituciones sinodales de 1570. 172
Tabla 4. Calendario de las festividades litúrgicas a guardar en todas las iglesias de pueblos de españoles del obispado de Quito según las constituciones sinodales de 1594. 174
Tabla 5. Fiestas preceptivas en el obispado de Quito según la bula *Universa per orbem* de Urbano VIII y el anuncio del obispo Agustín de Ugarte Saravia. 176
Tabla 6. Características melódicas de la misa a la Inmaculada Concepción en EC-Qsf8. 206
Tabla 7. Aproximación a las actividades litúrgicas semanales en el Convento Máximo de San Francisco de Quito. 243
Tabla 8. Listado de los vicarios de coro del Convento Máximo de San Francisco de Quito (1666-1810). 265
Tabla 9. Cuadro cronológico de los vicarios de coro del Convento Máximo de San Francisco de Quito (1666-1810). 268
Tabla 10. Músicos titulares y salarios durante el magisterio de capilla de Miguel Sangoquiza y Zúñiga (1692-1701). 278
Tabla 11. Músicos titulares y salarios durante el magisterio de capilla de Jacinto de Santa María y Zúñiga (1701-1705). 283
Tabla 12. Músicos titulares y salarios durante el magisterio de capilla de Alonso de Morales (1706-1725). 288
Tabla 13. Músicos titulares y salarios durante el magisterio de capilla de Basilio Sancho del Espinal (1726-1730). 296
Tabla 14. Músicos titulares y salarios durante el magisterio de capilla de Felipe Cartagena y Medrano (1731-1732 y 1738). 302
Tabla 15. Músicos titulares y salarios durante el magisterio de capilla de Francisco Naranjo (1732-1736). 307
Tabla 16. Músicos titulares y salarios durante el magisterio de capilla de Bernardo Pérez (1736-1739). 310

Tabla 17. Músicos titulares y salarios durante el magisterio de capilla de Julián Proaño (1740-1749).....314
Tabla 18. Músicos titulares y salarios durante los primeros dos años del magisterio de capilla de fray Juan de Santa María y Zúñiga (1750-1752).....324
Tabla 19. Festividades litúrgicas en donde se permitía el canto de órgano según la patente de fray Ramón Sequeira y Mendiburu (1757) y el edicto del definitorio capitular (1760).326
Tabla 20. Músicos titulares y salarios durante los primeros años del magisterio de capilla de fray Francisco de la Caridad (1786-1789).....332
Tabla 21. Aproximación a la plantilla musical del Convento Máximo de San Francisco de Quito en 1819.....337
Tabla 22. Plantillas de músicos titulares y ocasionales del Convento Máximo de San Francisco de Quito (1692-1810).....343
Tabla 23. Aproximación cronológica de la adquisición de nuevos órganos y otros instrumentos para el Convento Máximo de San Francisco de Quito (siglos XVI-XVIII).....361
Tabla 24. Organeros activos en el Convento Máximo de San Francisco de Quito (1695-*ca*. 1830).....362
Tabla 25. Aproximación cronológica de la producción y adquisición de libros litúrgico-musicales en el Convento Máximo de San Francisco de Quito (1693-*ca*. *1834*).....375
Tabla 26. Lista documentada de músicos del Convento Máximo de San Francisco de Quito (1692-1819).....418
Tabla 27. Potenciales vínculos familiares entre músicos del Convento Máximo.....467

INTRODUCCIÓN

Quizá algún día, el erudito curioso, investigador de viejos pergaminos
y hurgador de archivos, se dé de manos, y por felicísima casualidad,
con el tan ansiado manuscrito, donde sin disputa y sin recelos, aparezca
el nombre del arquitecto, que supo, con mano maestra, diseñar y plasmar
en el granito, lo que nadie en su mente se forjara, es a saber, que en el corazón
del Ande, surgiera una epopeya renacentista de piedra, con cuya posesión,
se considera muy altiva, no solo cualquier ciudad del Nuevo Continente,
sino también no pocas de las más rancias ciudades artísticas del Viejo Mundo.
Fr. Benjamín Gento Sanz[1].

[1] Benjamín Gento Sanz, *Historia de la Obra Constructiva de San Francisco de Quito desde su fundación hasta nuestros días 1535-1942* (Quito: Imprenta Municipal, 1942), XIII.

A. TEMA DE ESTUDIO Y JUSTIFICACIÓN

Si bien la extensa cita del padre Gento Sanz que funge de exordio para el presente estudio alude a un arte desemejante, pone de manifiesto tal vez la tarea principal que pretendemos llevar a cabo: *dar de manos* con las fuentes escritas –tan deseadas por los investigadores– que nos lleven a conocer no solo los protagonistas, sino también el entorno en el cual se practicó la música durante el último tercio del período colonial en uno de los templos religiosos más grandes y emblemáticos de Sudamérica: el Convento Máximo de San Francisco de Quito.

Desde un inicio, los estudios realizados en torno a esta institución han utilizado prioritariamente el Archivo General de la Orden Franciscana del Ecuador (AGOFE en adelante)[2]. Sin embargo, la mayor parte de las investigaciones se han orientado principalmente hacia temas antropológicos, arquitectónicos e históricos, entre las que pueden rescatarse exiguas pistas relacionadas con la vida musical de esta institución franciscana[3]. Excepciones en este sentido pueden considerarse los trabajos de los frailes franciscanos Francisco María Compte, Benjamín Gento Sanz y Agustín Moreno Proaño, quienes sí han ofrecido datos de interés musical, como personajes vinculados a labores musicales, adquisición y reparación de

[2] Se sigue la abreviatura oficial establecida por Alexandra Kennedy Troya, *Catálogo del Archivo General de la Orden Franciscana del Ecuador* (Quito: Banco Central del Ecuador, 1980).

[3] Nos referimos a trabajos como los de José Gabriel Navarro, *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador*, 4 vols. (Quito: Tipografía y Encuadernación Salesianas, 1925-1952); Alexandra Kennedy Troya y Alfonso Ortiz Crespo, *Convento de San Diego de Quito. Historia y restauración* (Quito: Museo del Banco Central del Ecuador, 1982); Rosemarie Terán Najas, "Censos, Capellanías y Élites: aspectos sociales del Crédito en Quito colonial (primera mitad del s. XVIII)", *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia* 1 (1991): 23-48; Alexandra Kennedy Troya, "Transformación del papel de talleres artesanales quiteños en el siglo XVIII: el caso de Bernardo Legarda", *Anales del Museo de América* 2 (1994): 63-76; Manuel Patricio Guerra, *La Cofradía de la Virgen del Pilar de Zaragoza de Quito* (Quito: Abya-Yala, 2000); Susan V. Webster, "Las cofradías y su mecenazgo artístico durante la colonia", en *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*, ed. Alexandra Kennedy Troya (Hondarribia: Editorial Nerea, 2002), 67-85; Ramón Gutiérrez, ed. *Quito: el gran convento de San Francisco* (Madrid: Ediciones El Viso, 2003); Sonia Fernández Rueda, "El Colegio de Caciques San Andrés: conquista espiritual y transculturación", *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia* 22 (2005): 5-22; Martin Minchom, *El pueblo de Quito, 1690-1810. Demografía, dinámica sociorracial y protesta popular* (Quito: FONSAL, 2007); Susan V. Webster, "Masters of the Trade: Native Artisans, Guilds, and the Construction of Colonial Quito", *Journal of the Society of Architectural Historians* 68, no. 1 (2009): 10-29; Alexandra Kennedy Troya y Alfonso Ortiz Crespo, *Recoleta de San Diego de Quito: Historia y restauración* (Quito: Ediciones FONSAL, 2010); Susan V. Webster, "The Devil and the Dolorosa: History and Legend in Quito's Capilla de Cantuña", *The Americas* 67, no. 1 (2010): 1-30; Susan V. Webster, "Vantage Points: Andeans and Europeans in the Construction of Colonial Quito", *Colonial Latin American Review* 20, no. 3 (2011): 303-330; José Mercé Gandía y José Gallegos Arias, *Iglesia y Convento de San Francisco: una Historia para el Futuro* (Quito: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2011); Catalina Andrango-Walker, "El colegio de caciques San Andrés y la transformación del espacio colonial quiteño", *Latin American Literary Review* 40, no. 80 (2012): 28-51; Susan V. Webster, *Quito, Ciudad de Maestros: Arquitectos, edificios y urbanismo en el largo siglo XVII* (Quito: Abya-Yala, 2012); Susan V. Webster, "La Desconocida Historia de la Construcción de la Iglesia de San Francisco de Quito", *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia* 35, no. 1 (2012): 37-66; y Susan V. Webster, "The Secret Lives of Buildings in Colonial Quito", *Construction History* 28, no. 3 (2013): 21-46.

órganos y libros corales[4]. En cualquier caso, y en sintonía con la historiografía del momento, los trabajos anteriormente mencionados se han centrado en el estudio de dos propósitos: por un lado, en las glorias alcanzadas en el Colegio de San Andrés, como parte del convento, durante la segunda mitad del siglo XVI y, por el otro, en ofrecer noticias acerca de músicos franciscanos activos en el convento durante los siglos XIX y XX, lo cual expone un panorama musicológico incompleto, sobre todo en las centurias decimoséptima y decimoctava.

Como resultado, los estudios musicológicos relacionados con la comunidad franciscana quiteña de estos siglos se reducen, prácticamente, a aquellos de quien suscribe[5]. Esta escasez puede deberse, al menos en parte, a tres factores: 1) la ausencia de catálogos musicales en la región; 2) el difícil acceso a los repositorios documentales de órdenes religiosas en general y en Ecuador en particular; y 3) el desinterés por el estudio del pasado musical a causa de un arraigado orgullo nacionalista en el país[6]. En consecuencia, existe un vacío de lo que se conoce sobre la vida musical practicada en esta institución seráfica, máxime durante el período colonial.

Otro factor, pese a que no constituye un problema *sensu stricto*, es la falta de programas universitarios de musicología en Quito. De hecho, y como se verá más adelante, los primeros

[4] Francisco María Compte, *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, 1885); Benjamín Gento Sanz, *Guía del turista en la Iglesia y Convento de San Francisco de Quito* (Quito: Imprenta Americana, 1940); Gento Sanz, *Historia de la Obra Constructiva*; Benjamín Gento Sanz, "The History and Art of the Church and Monastery of San Francisco de Quito", *The Americas* 4, no. 2 (1947): 175-194; y Agustín Moreno Proaño, *Fray Jodoco Rique y Fray Pedro Gocial: apóstoles y maestros franciscanos de Quito, 1535-1570* (Quito: Abya-Yala, 1998). Pese a que estas referencias han resultado bastante confiables, ha sido necesario precisar los legajos y folios citados –o no citados– por los mencionados autores, ya que carecen de exactitud, puntualmente Compte y Gento Sanz. Se tienen noticias de un fraile franciscano que ha realizado investigaciones de este tipo en otro convento, específicamente en Bolivia. Se trata de Lorenzo Calzavarini, *Breve guía histórica, artística y cultural del Convento San Francisco de Tarija (en el IV centenario de su fundación, 1606-2006)* (Santa Cruz: Editorial Centro Eclesial de Documentación, 2006), 96, donde puede encontrarse un facsímil del canto "Dios te salve reina madre".

[5] Jesús Estevez Monagas, "El manuscrito musical de la iglesia de San Francisco de Quito", *situArte* 12, no. 23 (2017): 7-15; Jesús Estevez Monagas, "The Music Manuscripts in the Church of San Francisco de Quito: an Undocumented Collection", *Fontes Artis Musicae* 66, no. 1 (2019): 26-41; y Jesús Estevez Monagas, "Producción y adquisición de libros litúrgico-musicales en la Iglesia y Convento de San Francisco de Quito", Memorias de las I Jornadas de Investigación Musical JOIM, ed. Chemary Larez, Marianela Arocha y Verónica Pardo Frías (Loja: Universidad Nacional de Loja, 2020), 63-79, de los cuales hablaremos en el estado de la cuestión.

[6] Estos últimos dos factores también han sido señalados por Leonardo Waisman, *Una historia de la música colonial hispanoamericana* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2019), 15. Autores como, por ejemplo, Robert Stevenson, "Latin American Archives", *Fontes Artis Musicae* 9, no. 1 (1962): 19; y Jesús Ramos-Kittrell, *Playing in the Cathedral. Music, Race, and Status in New Spain* (New York: Oxford University Press, 2016), 17-18, también han comentado asuntos ligados específicamente con el orgullo nacionalista. En el caso ecuatoriano, Daniel Torres Tear, "La investigación, restauración y recuperación de los sonidos del pasado", *Traversari: Revista de Investigación Sonora y Musicológica* 2 (2016): 4, afirma que la investigación y el rescate de la música creada en el período colonial ha estado relegado como consecuencia de la falta interés y el difícil acceso a los documentos y partituras de la época. En relación con el primer factor (ausencia de catálogos musicales), la reciente publicación de David Andrés Fernández, "A First Inventory of Plainchant Books up to 1900 in Santiago, Chile", *Fontes Artis Musicae* 69, no. 1 (2022): 1-27, ha contribuido a mitigar tal ausencia en la región, al menos en lo que a fuentes de canto llano se refiere.

estudios de pregrado en musicología en Ecuador fueron establecidos en el último cuarto del siglo XX en la Universidad del Azuay –provincia ubicada al sur del país. Por su parte, los estudios de posgrado en investigación musical se implementaron en el siglo XXI en la Universidad de Cuenca, ciudad capital de la provincia de Azuay[7]. Gracias a estos programas educativos se han producido numerosos trabajos musicológicos en algunas provincias al sur del Ecuador como Azuay, Cañar y Loja, pero, desafortunadamente, la realidad no es la misma en la capital ecuatoriana.

A raíz de todo esto, surgieron algunas interrogantes propias de la locución *vida musical*, en particular sobre nuestro objeto de estudio. Estas suscitaron un primer anhelo hacia la conformación de la presente tesis, a saber: ¿Cómo era la organización musical dentro del convento? ¿Cuál era la normativa que regía la actividad musical? ¿Qué ceremonias litúrgicas se practicaban y cómo se celebraban? ¿Qué se cantaba? ¿Quiénes eran los protagonistas? ¿Qué objetos se empleaban en las prácticas musicales? ¿Existen vínculos históricos, litúrgicos y/o musicales que permitan comprobar filiaciones con otras instituciones religiosas hispanoamericanas? Éstas y otras cuestiones han sido, por demás, contestadas en varios estudios realizados en torno a catedrales, conventos y monasterios de Europa, y algunas otras de Hispanoamérica, que atienden a la música colonial como línea de investigación, asunto que será ampliado en el estado de la cuestión. Empero, en el caso del convento franciscano de Quito estas interrogantes apenas disponían de respuestas hasta el presente trabajo.

Por otra parte, se conoce que la recuperación, preservación y difusión del patrimonio musical documentado representa un tema de gran interés no puramente musicológico, sino interdisciplinar, en donde convergen diversas perspectivas –históricas, sociales, antropológicas y arqueológicas, por ejemplo– que como investigadores no podemos ignorar[8]. No obstante, lo que convierte a la ciudad de Quito en un lugar de gran aliciente investigativo es que, además de haber sido declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad el 8 de septiembre de 1978 por la UNESCO, su centro histórico está compuesto en la actualidad por cuarenta iglesias y dieciséis conventos y monasterios, mismos que preservan más de cinco mil bienes patrimoniales y en donde seguramente hubo actividad musical. Sumergida en este variopinto entorno se encuentra la primera institución religiosa fundada en tierras ecuatorianas, a saber, el Convento Máximo de San Francisco, erigido a inicios de 1535 de la mano de los frailes Jodoco

[7] Esta información se detallará en el apartado E.
[8] Para un caso de estudio en Latinoamérica donde se mencione la importancia interdisciplinar véase, por ejemplo, Zoila Vega Salvatierra, *Música en la Catedral de Arequipa 1609-1881: fuentes, reglamentaciones, ceremonias y capilla catedralicia* (Arequipa: Universidad Católica San Pablo, 2011), 8.

Ricke, Pedro Gosseal, Pedro Rodeñas y Antonio Portugués, auspiciados a su vez por Juan de Granada y fray Marcos de Niza[9].

La importancia de elegir tal recinto religioso como centro de esta investigación radica no solo en que ha sido reconocido como el convento más antiguo de la ciudad de Quito, sino en que también pudo haber sido la raíz de la orden franciscana en América del Sur[10]. Además, es considerable el peso que ha tenido el convento seráfico quiteño en la historiografía hispanoamericana, figurando entre los más estudiados y aclamados por su atractivo arquitectónico y artístico. Lamentablemente, no ha podido ser igualmente reconocido por su actividad musical.

El marco cronológico acotado para nuestro estudio (1692-1808) está determinado por tres factores. Primero, una parte de la documentación más temprana que se conserva en el convento pertenece a la segunda mitad del siglo XVI y en su mayoría son actas capitulares, las cuales no contienen datos histórico-musicales. Empero, sí hemos podido exhumar información –aunque poca– de interés musical proveniente de cédulas reales, recibos de pagos y documentos misceláneos correspondientes a esta decimosexta centuria. Segundo, el siglo XVII se caracteriza por una ausencia considerable de documentos, máxime los de tipología financiera e inventarios. Esto se debe, con toda certeza, a que la mayoría de los expedientes pertenecientes a los primeros dos tercios de dicha centuria fueron enviados a Lima para la famosa obra crónica de fray Diego de Córdova Salinas, por solicitud del comisario general fray Juan de Durana[11]. En esta dirección, la primera noticia sobre un maestro de capilla del Convento Máximo data de

[9] José Gabriel Navarro, *Los franciscanos en la conquista y colonización de América* (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1955), 106.

[10] Ibíd., 108. Este enunciado de Navarro es discutible, ya que luego de la fundación del Cuzco (23 de marzo de 1534) el marqués don Francisco Pizarro mandó a edificar el convento franciscano, por lo cual se entiende que pudo haber sido fundado en el mismo año y con diferencia de pocos meses en relación con el de Quito. Véase Lino Gómez Canedo, ed. *Crónica Franciscana de las Provincias del Perú* (México: Editorial Jus, 1957), 72-73. Por su parte, aunque Navarro afirma que los primeros franciscanos se asentaron en el continente americano en 1505 –con el levantamiento de la provincia de Santa Cruz de la Española–, Ricard considera que no fue sino hasta 1524 con el arribo de los Doce Discípulos cuando "comenzó la evangelización metódica en la Nueva España", fundando los primeros conventos en México, Texcoco, Huejotzingo y Tlaxcala, pertenecientes a la provincia del Santo Evangelio. Cf. Navarro, *Los franciscanos en la conquista*, 23, con Robert Ricard, *La Conquista Espiritual de México* (México: Fondo de Cultura Económica, 1986), 265.

[11] Reforzando lo dicho por Gento Sanz, *Historia de la Obra Constructiva*, 50, esta ausencia de documentos pertenecientes al siglo XVII la hemos podido comprobar a través de una patente expedida en el convento seráfico de Lima y fechada el 8 de abril de 1645 por el comisario general del Perú fray Juan de Durana, donde ordena bajo pena de excomunión mayor que se provean archivos de diversa índole que informen acerca del estado de la provincia seráfica de Quito y todos sus conventos y doctrinas, cuestión que, indudablemente afectó el fondo documental franciscano quiteño y que también explica fehacientemente la ausencia de dichos documentos. No sería descabellado conjeturar entonces que muchos documentos que pertenecieron originalmente al AGOFE hoy en día reposen en el archivo conventual franciscano de Lima. Véase AGOFE, Libro de las actas capitulares y definitoriales de la provincia franciscana, 6-1, Leg. 6, Bec. 1, ff. 16r-16v; y la transcripción completa de este documento en el anexo 1, numeral 5.

1692, año desde el cual los documentos permiten dar cuenta de una capilla musical estable; por esta razón, se ha elegido tal fecha en nuestro título de tesis. Hemos tratado de afrontar esta laguna como dijo Le Goff: interrogando "a la documentación histórica sobre sus lagunas [...] sus olvidos, vacíos, espacios en blanco de la historia [...] [haciendo] la historia a partir de los documentos y de las ausencias de documentos"[12]. Tercero, los primeros movimientos emancipadores surgidos en Quito a fines de la primera década del siglo XIX tuvieron un impacto desfavorable para el convento franciscano quiteño, así en lo social como en lo económico[13]. Esto se ve reflejado en los libros de cuentas, en donde las noticias de pagos a los integrantes de la capilla musical brillan por su ausencia y retoman en 1819.

Por estos tres motivos, hemos decidido enfocar nuestro estudio mayormente en el siglo XVIII, época de la cual se conserva el mayor volumen de documentos. Sin embargo, eso no impide que hayamos tomado igualmente en cuenta algunos años de la primera década decimonónica, en específico, aquellos previos al período insurgente originado en 1809, culminado con la declaración definitiva de independencia en 1822 y su separación de la Gran Colombia en 1830.

Por otro lado, resulta menester realizar una intervención al archivo conventual en búsqueda de datos que nos permitan conocer y dar cuenta de la vida musical en la institución extraídos desde su fuente más pura, considerando que las investigaciones sobre música en el Convento Máximo son, como hemos apuntado, escasas, tangenciales e imprecisas. El acceso a un material musicológicamente inexplorado constituye, además, una oportunidad para contribuir al desarrollo de la disciplina no solo en la ciudad de Quito, sino también en Ecuador y el resto de Sudamérica.

Valdría la pena también aclarar que, pese a no haber sido una capital virreinal, Quito no debe considerarse una ciudad inferior en relación con otras metrópolis vecinas, como Bogotá, Cuzco y Lima, las cuales sí gozaron de una cierta relevancia durante la época colonial debido a su cualidad capitalina. Por el contrario, tal y como lo ha afirmado recientemente Alejandro Vera en su estudio sobre la música colonial en Santiago de Chile, Quito constituye un lugar tan importante como otras urbes vecinas, ya que cada centro de la periferia puede ser considerado, a su vez, centro de otros[14]. Otros ejemplos similares en Ecuador en los que se toma como centro

[12] Jacques Le Goff, *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*, trad. Marta Vasallo (Barcelona: Paidós, 2005), 107.
[13] Para conocer acerca de las consecuencias adversas que trajo la emancipación republicana al Convento Máximo de San Francisco de Quito puede verse Gento Sanz, *Historia de la Obra Constructiva*, 113-138.
[14] Alejandro Vera, *El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante la época colonial* (La Habana: Casa de las Américas, 2020), 37. Véase también Alejandro Vera, “La circulación de la música en la

una ciudad periférica son los estudios de Arleti Molerio Rosa y Miguel Juárez Cúneo, cuya referencia (centro) habría sido la urbe quiteña[15].

Por último, pero no menos importante, el tema personal también juega un papel trascendental en la justificación de la elección. Mi lugar de residencia actual (Quito) favorece el acceso a las fuentes necesarias para la puesta en marcha de la tesis doctoral.

En definitiva, el Convento Máximo de San Francisco de Quito representa una institución de indudable interés musicológico, en donde, por medio de esta investigación, se ofrecen nuevos aportes a la historiografía de la música colonial ecuatoriana, más allá de la ejecutada únicamente en las instituciones catedralicias[16]. Por esta razón, urge continuar con la exploración de nuevos centros religiosos en la musicología local que permitan complementar los conocimientos existentes, y así, rescatar una valiosa parte de la historia musical de la ciudad y del país.

América virreinal: el virreinato del Perú (siglo XVIII)", Anais do III SIMPOM 2014 - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, ed. UNIRIO (Rio de Janeiro: 2014), 2-3.

[15] Puntualmente Arleti Molerio Rosa, "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, no. 39 (2016): 175-200; y Miguel P. Juárez Cúneo, *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, 2018).

[16] Acertadamente, Alfonso De Vicente Delgado, "Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la Orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)" (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010), 29, afirmó que la música religiosa no es únicamente aquella realizada en las catedrales. Recientemente, Héctor Eulogio Santos Conde, "Música orquestal en las catedrales españolas entre c. 1770 y c. 1840: funciones, géneros y recepción" (Tesis Doctoral, Universidad de la Rioja, 2019), 32, también ha apoyado esta tendencia, afirmando que las catedrales eran "una de las principales instituciones urbanas que patrocinaba el cultivo de la música, pero no la única".

B. OBJETIVOS

General:

- Conocer la vida musical en el Convento Máximo de San Francisco de Quito durante el último tercio de la era colonial.

Específicos:

- Conocer el estado actual de los estudios musicológicos realizados en conventos hispanoamericanos, en instituciones religiosas de Ecuador y en el Convento Máximo de San Francisco de Quito.
- Interpretar la documentación atinente a la normativa que regía la actividad musical para la orden franciscana y su influjo en el Convento Máximo.
- Comprender el rol de la música en la celebración de las festividades litúrgicas.
- Identificar los personajes que ejercieron cargos musicales.
- Documentar el uso de objetos musicales en dicho convento.
- Mencionar relaciones histórico-musicales con algunas instituciones religiosas de Hispanoamérica, especialmente aquellas de naturaleza conventual.
- Promover la investigación musical en establecimientos religiosos de Ecuador con miras a la difusión del acervo musical del país.

C. METODOLOGÍA, FUENTES Y ESTRUCTURA DE LA TESIS

La presente tesis se centra en conocer la vida musical practicada dentro de una casa religiosa, como ya se ha dicho, el Convento Máximo de San Francisco de Quito, lo que tiende a contrarrestar una inclinación histórica hacia el estudio relativo a las catedrales[17]. Consideramos que abordar un estudio sobre la vida musical de una institución religiosa en particular amerita la distinción entre aquellas de naturaleza catedralicia o conventual, con el fin de establecer enfoques acertados y asintiendo las posibles dualidades propias de un período que nos ocupa, como lo es el colonial[18]. Como es sabido, las catedrales de época moderna están conformadas por un clero secular, mientras que en los conventos viven religiosos que han profesado bajo ciertas reglas institucionales.

En su trabajo sobre los cargos musicales en los monasterios jerónimos de España, Alfonso de Vicente ha subrayado siete puntos que se pueden atender para estudiar la vida musical en un establecimiento eclesiástico, a saber: 1) el espacio donde se interpreta la música; 2) el pensamiento de la comunidad religiosa acerca de la música; 3) el estudio institucional; 4) el estudio biográfico de sus músicos; 5) las particularidades litúrgicas a través de los libros de la orden; 6) el rol de los religiosos en la vida musical de una ciudad; y 7) el análisis del repertorio conservado[19]. En este sentido, la presente tesis sigue en gran parte estos puntos señalados por De Vicente, exceptuando el séptimo, ya que las composiciones polifónicas conservadas en el convento franciscano de Quito datan de fines del siglo XIX en adelante, época que se aleja de nuestro marco cronológico. Por tanto, los seis puntos restantes se relacionan con nuestros objetivos de la siguiente manera: el estudio institucional y la concepción de la música a través de la examinación los documentos administrativos, el espacio donde se practicaba y las particularidades litúrgicas por medio de la comprensión del rol que la música desempeñaba en la celebración de las festividades y, finalmente, el estudio biográfico y la participación de religiosos mediante la caracterización de los personajes involucrados en el ejercicio musical.

---

[17] Para más detalles sobre estas tendencias véase el apartado D de esta introducción.

[18] Recientemente, Javier Marín López, "Intercambios musicales en el mundo atlántico: un paradigma en construcción", en *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*, ed. Javier Marín López (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018), 19-20; y Vera, *El dulce reato de la música*, 13-14 –traducido al inglés como Alejandro Vera, *The sweet penance of music: musical life in colonial Santiago de Chile*, trad. Julianne Graper (New York: Oxford University Press, 2020), 6-8, han distinguido y resumido el carácter dual que tiene la música colonial, que de cierto modo es consecuencia del encuentro entre dos mundos. Esto podría extrapolarse a nuestro objeto de estudio, pensando que, al hablar de música colonial en una institución religiosa, se pueden distinguir dualidades como: centro-periferia, metrópoli-colonia, creador-receptor, poder-resistencia, importado-propio, clero secular-clero regular, músicos religiosos-músicos seculares, peninsulares-criollos, intramuros-extramuros, circulación-recepción de música y músicos, entre otras.

[19] De Vicente Delgado, "Los cargos musicales...", 32-33.

En este mismo sentir, la investigación de José Antonio Gutiérrez Álvarez en el convento San Felipe el Real de Madrid también representa un modelo plausible, especialmente su estructura temática al momento de relatar la vida musical de una institución: la capilla de música, el órgano, la música y el rito litúrgico y, finalmente, su interacción con el entorno[20].

Ya en el territorio hispanoamericano, el modelo utilizado por Alejandro Vera para relatar la vida musical en los conventos femeninos y masculinos de Santiago de Chile es digno de replicar[21]. De este estudio se pueden sintetizar cuatro aspectos fundamentales: primero, lo institucional, incluyendo también los colegios fundados por las órdenes religiosas; segundo, la organización de la vida musical, incluyendo la composición de las capillas conventuales y su interrelación con la vida urbana; tercero, los objetos musicales empleados; y cuarto, el repertorio litúrgico y paralitúrgico, incorporando, en el primero de los casos, cuestiones legislativas atinentes a la praxis musical.

Estos tres estudios mencionados (De Vicente, Gutiérrez Álvarez y Vera) se han servido del método histórico, reflejado a través de la exhumación de documentos de archivo para así poder elaborar gran parte de sus discursos. La tipología documental examinada por estos autores es bastante similar y afín a nuestro caso de estudio, y se basa, por ejemplo, en actas capitulares, libros contables, inventarios y tomas de hábito. También, han incorporado apartados en los que especialmente aluden a la interacción urbana de la música y de los músicos estudiados, claro está, en función de lo que las fuentes escudriñadas les permiten, algo que servirá de patrón a lo largo de nuestro discurso. Pero, puntualmente, de estos tres trabajos en cuestión hemos podido sintetizar los cuatro pilares fundamentales para desarrollar la presente tesis doctoral: la institución, la normativa relacionada con la praxis musical, la conformación de la capilla y los objetos musicales empleados. Consideramos, por tanto, que estos aspectos son esenciales para conocer la vida musical en una comunidad religiosa determinada.

Lejos de ser un estudio de musicología urbana –pues no manejamos las fuentes necesarias y suficientes para dar cuenta de la vida musical en toda la ciudad–, nos enfocamos esencialmente en la institución franciscana como una entidad cultora del arte sonoro, inmersa en una ciudad demarcada por la antigua jurisdicción de la Real Audiencia de Quito (Figura 1), en el estudio de sus regulaciones, recursos y personajes que participaron en el quehacer musical. Pese a ello, los datos musicales suministrados trascienden frecuentemente los muros del convento franciscano quiteño ofreciendo nuevas luces sobre Quito en conjunto.

[20] José Antonio Gutiérrez Álvarez, "La música del convento de San Felipe el Real de Madrid y su proyección urbana (*ca*. 1590-1800)" (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2018).
[21] Vera, *El dulce reato de la música*, 139-217.

Figura 1. Mapa de la Real Audiencia de Quito por don Francisco Requena (1779).

Fuente: Biblioteca Virtual del Banco de la República, Colombia (disponible en http://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll13/id/246)

Desde sus inicios, la orden franciscana en Quito desarrolló diversas actividades musicales que comúnmente eran practicadas en otros conventos hispanoamericanos durante la colonia[22], entre ellas la educación musical, la celebración litúrgica y la composición –aunque esta última despuntó a fines del siglo XIX[23]–, no obstante, ninguna de estas ha sido estudiada en profundidad.

Así bien, el presente estudio pretende inquirir principalmente en la vida musical del Convento Máximo de San Francisco de Quito durante el último tercio de la era colonial, específicamente los años 1692 a 1808. La finalidad es, por tanto, dar a conocer la viva historia de un pasado musical que yace empolvado en legajos de antaño, y así "contribuir al conocimiento de una época [y de una institución] determinada"[24]. Para ello, realizamos una

[22] Por ejemplo, Geoffrey Baker, "Music in the Convents and Monasteries of Colonial Cuzco", *Latin American Music Review* 24, no. 1 (2003): 6-9, señala que algunas actividades musicales desarrolladas en los conventos de Santa Clara y Santa Catalina en el Cuzco –franciscano y dominico respectivamente– comprendían la contratación de profesores de canto, órgano, arpa y bajón, así como también músicos seglares, compositores, directores y constructores y reparadores de instrumentos.

[23] En este sentido, sobresalen las obras de los compositores franciscanos españoles fray Francisco María Alberdi (1878-1934), fray Agustín de Azkúnaga (1885-1957), fray Jaime Mola (1918-1991), entre muchos otros. Estas obras apenas han sido desempolvadas a inicios de la presente centuria, algunas de ellas publicadas en edición facsimilar por Walter Verdezoto, *Memoria musical franciscana* (Quito: Imprenta Don Bosco, 2012), trabajo que será ampliado en el estado de la cuestión, apartado F.

[24] Vera, *El dulce reato de la música*, 36.

aproximación metodológica desde la musicología histórica[25], mediante el empleo de herramientas afines a la microhistoria[26], reconociendo que "acercarse a un archivo es, en muchas ocasiones, aproximarse a un enigma"[27].

Resulta de vital importancia una perspicaz hermenéutica documental que nos lleve a cuestionar la constreñida "palabra escrita como única verdad histórica", tan común en la historiografía musical hispanoamericana previa a 1980, cuyos discursos carecen de rigurosidad académica evidenciada a través de la omisión de referencias documentales –máxime la musicología ecuatoriana de fines del siglo XIX, de gran parte del siglo XX y también algunos casos lamentables en el siglo XXI, que tiende a ser traslúcida en invenciones y suposiciones[28]. En este sentido, las palabras del célebre historiador y religioso ecuatoriano fray José María Vargas en su conferencia presentada en junio de 1985 para el Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador (AHBCE en adelante) reflejan nuestro espíritu investigador:

> La verdad histórica no es la verdad teológica, ni matemática, ni filosófica, sino que su propia verdad es la que el historiador interpreta pero con base documental que demuestra los hechos. O sea que si en base a los documentos logramos captar una verdad en el proceso de desarrollo, resultaría que se torna un punto de vista científico, porque ya no es el prejuicio de filosofía histórica, ni tampoco el querer ver un providencialismo, sino simplemente los hechos tal cual se deducen respecto de la documentación que se dispone. En general para mí, con este criterio de querer buscar en la historia un aspecto científico sobre la base documental, uno se encuentra

[25] Una definición de musicología histórica puede verse en David Beard y Kenneth Gloag, *Musicology. The Key Concepts* (New York: Routledge, 2005), 59-60.

[26] José D'Assunção Barros, "O campo histórico – considerações sobre as especialidades na historiografia contemporãnea", *História Unisinos* 9, no. 3 (2005): 230-242; utilizado, por ejemplo, en Vera, *El dulce reato de la música*, 38. Por su parte, Clarisa Eugenia Pedrotti, "El archivo musical de San Francisco de Córdoba (Argentina): aportes para la construcción de una historia regional de la música", *Neuma* 12, no. 2 (2019): 110, también ha empleado herramientas provenientes de la microhistoria, pero apoyándose en el trabajo de Giovanni Leví, "Sobre microhistoria", en *Formas de hacer historia*, ed. Peter Burke (Madrid: Alianza Editorial, 1996), 119-143. Asimismo, Javier Marín López, "Hacia una 'historia conectada' de la música colonial latinoamericana", *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 7, no. 2 (2022): 3, ha resaltado recientemente la importancia de los "acontecimientos pequeños" inmersos en el enfoque microhistórico inclinándose hacia la "historia conectada".

[27] Véase el prólogo escrito por Victoria Eli Rodríguez en Miriam Escudero Suástegui, *El archivo de música de la iglesia habanera de La Merced: estudio y catálogo* (La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 1998), 11.

[28] Juliana Pérez González, *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, 2010), 54-55, cita como ejemplo en Ecuador el trabajo de Segundo Luis Moreno, *La Música en el Ecuador*, vol. 1 (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972). Este problema lo señaló también Waisman, *Una historia de la música colonial*, 17. De manera similar, Alfredo Costales Samaniego, "La investigación musical en los archivos históricos", *Boletín del Archivo Histórico Banco Central del Ecuador* 2 (1991): 16, afirmó que "no hay que olvidar que la historia se hace fundamentalmente investigando. Las invenciones y las suposiciones, en suma, son la poca edificante virtud de los ociosos y de ellos el Ecuador, sobre todo en el campo de la historia, está lleno y hastiado". En el estado de la cuestión pondremos en evidencia más estudios que han caído en este problema identificado internacionalmente por Pérez González y Waisman, y nacionalmente por Costales Samaniego.

> en una especie de visión general que necesita concretarla para poder entregar una cosa razonada [y] organizada[29].

Ya que los documentos escritos son los "testigos de todos los hechos sociales y culturales de un pueblo"[30], aquellos inmersos en el repositorio franciscano representan nuestra principal fuente de información para conocer *cómo*, *quiénes*, *con qué* y *para qué* se realizaban las prácticas musicales en el convento de Quito durante el período determinado[31]. En primer lugar, hemos interpretado la documentación administrativa alojada en el fondo franciscano AGOFE, incluidas en el citado catálogo de Kennedy Troya[32], específicamente:

– Serie 3:

- Cédulas Reales
- Letras Apostólicas (Bulas y Breves)
- Estatutos generales

– Serie 4:

- Libros de vesticiones (tomas de hábito)
- Libros de profesiones
- Libro de disposiciones conventuales (rendiciones de cuentas)

– Serie 5:

- Libros de patentes

– Serie 6:

- Libros de actas capitulares y definitorias

– Serie 7:

- Inventarios varios del Convento de San Francisco

– Serie 8:

- Libros de parroquias y doctrinas franciscanas

– Serie 9:

---

[29] José María Vargas, "Consejos y experiencias en la investigación histórica", *Boletín del Archivo Histórico Banco Central del Ecuador* 2 (1991): 6.
[30] Costales Samaniego, "La investigación musical…", 13.
[31] Además de los 2.300 documentos catalogados y clasificados en las catorce series que señala Kennedy Troya, *Catálogo del Archivo*, 12, este repositorio cuenta con una serie documentos no catalogados, almacenados en cajas de color blanco con franjas azules que han sido identificadas y enumeradas a mano en su parte frontal, y que se encuentran en el primer piso del archivo conventual franciscano de Quito. Estas cajas contienen gran cantidad de obras inéditas, entre las que destacan algunos escritos del padre fray Benjamín Gento Sanz, composiciones musicales de fray Francisco María Alberdi y fray Agustín de Azkúnaga, tres presupuestos para la adquisición del órgano que hay actualmente en el coro de la iglesia y demás documentos que en su mayoría datan de los siglos XIX y XX.
[32] Ibíd., 67, 81, 89, 95, 101, 142, 155 y 246.

- Asuntos de la comunidad

– Serie 10:

- Libros y cuadernos de cuentas de la Provincia Franciscana, del Convento de San Francisco y de la Tercera Orden

– Serie 13:

- Misceláneos varios

Estos documentos son de diferente naturaleza tipológica y, en su mayoría, de carácter manuscrito. La importancia de enfocarnos en estos expedientes se ve reflejada a través de lo señalado por Alfredo Costales Samaniego en su ponencia presentada en 1985:

> Estos repositorios de la historia viva de los pueblos guardan no solo los testimonios variados, sino aquellos específicos como es la vida diaria de los cantores, maestros de capilla y maestros que enseñaban música y tañido de instrumentos en las iglesias parroquiales y conventos. Cuando se penetra en el pasado, no solo se busca la escritura musical, la notación o los libros corales, que en suma, son los resultados de una actividad humana, del esfuerzo de los maestros organizados en gremios. Como la música es el resultado de una actividad creativa, no solo interesa la creación en sí, sino la vida de quien fue capaz de crear, el ambiente social en el que vivió, las influencias políticas, religiosas y sociales del pueblo que le rodeaba. En fin, ese pequeño mayúsculo mundo desde el cual nació su creación[33].

En segundo lugar, hemos utilizado el corpus de treinta y ocho libros corales manuscritos advertido en un estudio previo[34], pues reconocemos que examinar las fuentes primarias "es fundamental para la comprensión de los hechos históricos"[35]. Este procedimiento no solo ha permitido recuperar la música que otrora ha sido conservada en soportes escritos[36], sino también entender cómo estas fuentes eran herramientas utilizadas en la vida musical de los franciscanos en el convento de Quito. Cotejando los documentos administrativos y el corpus musical que se conserva de la época, es decir, los cantorales[37], nuestro discurso histórico-musical podría

[33] Costales Samaniego, "La investigación musical…", 13.
[34] Estevez Monagas, "The Music Manuscripts…", 26-41.
[35] David Andrés Fernández, "Dos fuentes inéditas de música litúrgica del siglo XVIII en el sur de Chile", *Neuma* 8, no. 2 (2015): 48.
[36] Juan José Carreras, "La Historiografía Artística: La Música", *Teoría/Crítica* 1 (1994): 281.
[37] En este punto, resulta admisible reiterar que las fuentes musicales polifónicas conservadas en el convento franciscano de Quito datan de fines del siglo XIX en adelante. Cf. notas 23 y 31.

resultar más revelador que si solamente prestáramos atención a un tipo de fuentes. Por este motivo, atender ambas tipologías documentales constituye un aspecto vital para la construcción de la presente tesis doctoral.

Del mismo modo, hemos considerado una buena cantidad de documentos pertenecientes al Archivo General de Indias (AGI en adelante) y el Archivo Nacional de Historia de Quito (ANH/Q en adelante)[38], ya que brindan información biográfica relevante tanto de personajes seculares como de los franciscanos en la ciudad[39]. Otro repositorio público, como el Archivo Histórico de Quito vinculado al Ministerio de Cultura y Patrimonio (AHQ-MCYP en adelante), constituye una fuente obligatoria de consulta. También, hemos examinado algunos archivos religiosos en los que se nos ha permitido el ingreso, utilizando como base referencial la clasificación suministrada por Grecia Vasco de Escudero[40]. En este sentido, hemos logrado acceder al archivo de la iglesia de San Roque (APSR/Q en adelante), parroquia en la cual se encuentra el convento franciscano, en busca de datos biográficos asentados en documentos bautismales, matrimoniales y partidas de defunción, así como también los libros contables, de actas capitulares e inventarios del Archivo Histórico de San Agustín de Quito (AHSA/Q en adelante). Estos repositorios constituyen fuentes colaboradoras y tienen el objetivo de nutrir nuestra investigación, proporcionando datos referentes a aspectos musicales relacionados con la información extraída del archivo franciscano.

En cuanto a las fuentes musicales impresas, hemos empleado tres ceremoniales relacionados con la orden franciscana, con el objetivo de confrontar la documentación histórica y determinar la relación existente. Nos referimos, específicamente, al ceremonial de Zamora (1603), el ceremonial romano-franciscano aprobado en 1639 por el ministro general de la orden fray Juan Merinero e impreso al año siguiente y el ceremonial de los capuchinos menores hecho por fray Sebastián de Málaga (1721)[41]; éstos nos han servido para comparar información

[38] Nomenclatura empleada tradicionalmente en Ecuador.

[39] A mediados de la década pasada, Luis Carlos Mantilla, "Documentación franciscana en el Archivo Nacional del Ecuador", *Carthaginensia* 31 (2015): 901-914, dio a conocer la presencia de documentación relativa a la orden franciscana en esta institución pública.

[40] Grecia Vasco de Escudero, *Los archivos quiteños* (Quito: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1977).

[41] Iván Zamora, *Ceremonial romano, nvevamente reformado. El qual la Beatitud del señor Papa Clemente VIII en toda la vniuersal Yglesia manda guardar* (Burgos: Juan Baptista Varesio, 1603); *Caeremoniale Romanvm ad vsvm Fratrvm Min. Observ. Sancti Francisci*, (Roma: Ex Typographia Sacrae Congregatione de Fide Propaganda, 1640); y Sebastián De Málaga, *Ceremonial Romano-Seráfico de los menores capuchinos de Nuestro Santo Padre San Francisco según el orden de nuestra santa romana Iglesia y loables constumbres de dicho Orden, y especiales de esta nuestra Santa Provincia de Andalucía* (Granada: Imprenta de la Santísima Trinidad, 1721). También se conoce que desde 1612 circuló en España un ejemplar hecho por el fraile franciscano Martín Ruiz, que contiene varias piezas musicales, oraciones y rituales para "facilitar el aprendizaje de un repertorio cantollanista a todos aquellos religiosos franciscanos que encontrasen dificultades para ello". Véase María Sanhuesa Fonseca, "Laconice Scribunt: *Artes de Canto Llano en las Órdenes Religiosas españolas del siglo XVIII*", *'Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones* 4 (1999): 261.

tocante tanto a las prácticas litúrgico-musicales como al repertorio. Asimismo, hemos aprovechado ediciones litúrgicas modernas vinculadas a los franciscanos, como el ARS (1928) y el GRS (1924)[42].

Por el lado legislativo, hemos examinado los distintos estatutos generales de la orden franciscana, especialmente aquellos que son citados en las patentes expedidas por las autoridades seráficas de Quito y del virreinato peruano, para lo cual nos hemos servido de las cronologías históricas de la orden seráfica[43]. Con relación a lo histórico, dicho sea de paso, la *Crónica* de fray Diego de Córdova Salinas en su edición de 1957 hecha por Lino Gómez Canedo, así como los trabajos de Compte, Gento Sanz y Moreno Proaño[44] constituyen referencias fundamentales, no solo porque sus autores fueron parte de la orden, sino porque citan documentos extraídos del archivo franciscano y proporcionan una buena cantidad de datos que son harto importantes, los cuales han sido contrastados y afinados. De igual forma, consideramos como ineludible el modelo del primer estudio *sensu stricto* acerca de la música en una institución religiosa de Ecuador, a saber, aquel de 1963 por Robert Stevenson en la catedral de Quito[45].

En definitiva, a través de un adecuado ejercicio hermenéutico intentaremos hilvanar un discurso que no se base únicamente en la narración documentada de los hechos musicales, sino también en su cuestionamiento, a través del análisis y la explicación donde sucedieron esos hechos en el tiempo. Naturalmente, durante este acercamiento archivístico confluyen elementos característicos de la musicología positivista, la cual ha venido incorporando nuevos retos y perspectivas con el trabajo de Joseph Kerman y, a raíz de ello, ha estado debatida entre lo *viejo* y lo *nuevo*, al menos en lo que a la academia anglosajona se refiere[46]. Desde luego, somos conscientes de que no hemos consultado la totalidad de los fondos documentales existentes, aunque consideramos que sí los necesarios para poder dar contestación a las interrogantes planteadas al inicio de esta investigación.

---

[42] *Antiphonale Romano-Seraphicum pro horis diurnis*, (Paris: Desclée & Socii, 1928); y *Graduale Romano-Seraphicum continens missas proprias ordinis fratrum minorum*, (Tournai: Desclée & Socii, 1924).
[43] *Chronologia Historico-Legalis Seraphici Ordinis*, (Neapoli: Camilli Cavalli, 1650); y *Chronologia Historico-Legalis Seraphici Ordinis*. (Venetiis: Antonium Bortoli, 1718).
[44] Gómez Canedo, *Crónica Franciscana*; Compte, *Varones Ilustres*; Gento Sanz, *Historia de la Obra Constructiva*; y Moreno Proaño, *Fray Jodoco Rique*.
[45] Robert Stevenson, "Music in Quito: Four Centuries", *The American Historical Review* 43, no. 2 (1963): 247-266.
[46] Cf. Joseph Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology* (Cambridge: Harvard University Press, 1985), 113-154, con William S. Newman, "New Musicology–What, Wherefore, Whither?", en *Res musicae: Essays in Honnor of James Pruett*, eds. Paul R. Laird y Craig H. Russell (New York: Harmonie Park Press, 2001), 1-6; ambos citados en Craig H. Russell, *From Serra to Sancho. Music and Pageantry in the California Missions* (New York: Oxford University Press, 2009), 13.

Cuatro son las secciones que componen principalmente la presente tesis. En primer lugar, lo institucional, contextualizando la llegada de españoles y religiosos franciscanos a la antigua provincia de Quito, desde una perspectiva que muestra la fundación del Convento Máximo y el establecimiento de los colegios San Andrés y San Buenaventura, entidades que se instituyeron intramuros y que fueron claves en el desarrollo artístico y musical de la ciudad. En segundo lugar, lo legislativo y su relación con la praxis musical, examinando diversos documentos sobre la normativa que regía tal actividad y prosiguiendo con las distintas festividades litúrgicas y el papel de la música en la celebración de éstas. En tercer lugar, la organización de la capilla, caracterizando los personajes que estuvieron involucrados en la vida musical –tanto religiosos como seculares–, acompañados de sus respectivos datos de identificación y las funciones que desempeñaron en la institución. En cuarto lugar, los objetos musicales, suministrando información acerca de los órganos y otros instrumentos, los libros de coro, entre otros. Como es apropiado, se resumen las particularidades más relevantes de la vida musical en el convento y, en la medida de lo posible, su interacción con el entorno citadino, estableciendo las conclusiones pertinentes.

Con miras a una mejor comprensión, y debido a la considerable cantidad de datos provistos, hemos decidido incorporar a los capítulos que conforman las últimas tres secciones (II, III y IV) un balance final en el cual se sintetiza la información suministrada. En cuanto a los criterios de edición textual, hemos optado por seguir en gran parte aquellos utilizados por Gutiérrez Álvarez[47], pues consideramos sensato facilitar la lectura a todo tipo de público y también la búsqueda sistemática mediante ordenadores. Por tanto, a lo largo de la tesis hemos normalizado totalmente la ortografía de las fuentes transcritas, desarrollando las abreviaturas, siglas, oficios, dignidades y nombres, agregando entre corchetes aquellas palabras omitidas o que dan mayor sentido a la cita. No obstante, y con el mismo fin de facilitar la lectura, hemos realizado una adaptación al modelo antes mencionado, específicamente en el empleo de cifras numéricas para referirnos a: fechas (9 de septiembre de 1660), distancias (1.5 kilómetros) y pagos (2 pesos); en cualquier otro caso, las cantidades numéricas se encuentran de manera silábica (cuatro cantores). También hemos reservado el uso de negritas para enfatizar argumentos que se vienen relatando en el cuerpo del texto[48]. El uso de cursivas, por su parte, alude al título –completo o no– de alguna obra bibliográfica o hemerográfica referida en el cuerpo del texto, así como también al íncipit de documentos antiguos y de los diferentes cantos

[47] Gutiérrez Álvarez, "La música del convento…", XXIII-XXVI.
[48] Un ejemplo del uso de negritas para enfatizar algún tópico sobre el cual se viene relatando puede verse en Vera, *El dulce reato de la música*, 176-177.

litúrgicos sin importar el género, y a rúbricas, notas marginales o palabras en lengua latín. A lo largo de la tesis también se cotejan los datos con otras instituciones religiosas del país y la región, lo que ayuda a contextualizar en un sentido amplio la información proporcionada.

D. La musicología y los conventos en Hispanoamérica

A lo largo del siglo XX, la historiografía hispanoamericana se ha encargado tradicionalmente de estudiar la música colonial[49] desde una perspectiva centrada en las catedrales, donde naturalmente han prevalecido los rasgos positivistas heredados, en gran parte, de los paradigmas eurocéntricos[50]. Así, numerosos trabajos han abordado la actividad musical en los distintos recintos catedralicios de Hispanoamérica, trayendo consigo plausibles e incipientes senderos que demarcaron el estudio de esta línea de investigación a pesar de sus limitaciones[51]. A éstos, habría que añadir algunos trabajos realizados ya en el siglo XXI que han incorporado nuevos enfoques metodológicas, procurando llenar los vacíos encontrados en los incipientes modelos predecesores[52]. Uno de estos vacíos ha sido, precisamente, el estudio

[49] Al no haber sido Quito una capital virreinal, y con el fin de ser más precisos en cuanto a los términos, hemos considerado necesario aclarar el de "música colonial" en contraste a las limitaciones que presenta aquel de "música virreinal", mismas que han sido señaladas por Bernardo Illari, "La música colonial latinoamericana es…", *Ficta. Revista de Música Antigua* 7 (2005): 5; y media década más tarde por Aurelio Tello, "La investigación de la música colonial o cómo hacer musicología rompiendo paradigmas", en *Música, musicología y colonialismo*, ed. Coriún Aharonián (Montevideo: Centro de Documentación Musical Lauro Ayesterán, 2011), 236-237; autores cuya tendencia también ha sido compartida y citada por Marín López, "Intercambios musicales en el mundo atlántico…", 19.

[50] Tello, "La investigación de la música colonial…", 235.

[51] Sin ánimos exhaustivos, nos referimos principalmente a estudios como los de Juan Bautista Plaza, "Music in Caracas during the Colonial Period (1770-1811)", *The Musical Quarterly* 29, no. 2 (1943): 198-213; Lota M. Spell, "Music in the Cathedral of Mexico in the Sixteenth Century", *The Hispanic American Historical Review* 26, no. 3 (1946): 293-319; Andrés Sas, "La vida musical en la Catedral de Lima durante la colonia", *Revista Musical Chilena* 16, no. 81-82 (1962): 8-53; Robert Stevenson, "Colonial Music in Colombia", *The Americas* 19, no. 2 (1962): 121-136; Vicente Gesualdo, "La música en la Argentina durante el periodo colonial", *Revista Musical Chilena* 16, no. 81-82 (1962): 125-135; Robert Stevenson, "La Música Colonial en Colombia", *Revista Musical Chilena* 16, no. 81-82 (1962): 153-171; José Antonio Calcaño, "Música colonial venezolana", *Revista Musical Chilena* 16, no. 81-82 (1962): 195-200; Pablo Hernández Balaguer, "La capilla de música de la catedral de Santiago de Cuba", *Revista Musical Chilena* 18, no. 90 (1964): 14-61; Robert Stevenson, "Mexico City Cathedral Music: 1600-1750", *The Americas* 21, no. 2 (1964): 111-135; Robert Stevenson, "European Music in 16th-Century Guatemala", *The Musical Quarterly* 50, no. 3 (1964): 341-352; Robert Stevenson, "La música en la Catedral de México: 1600-1750", *Revista Musical Chilena* 19, no. 92 (1965): 11-31; Alice Ray Catalyne, "Music of the Sixteenth to Eighteenth Centuries in the Cathedral of Puebla, Mexico", *Anuario* 2 (1966): 75-90; Andrés Sas, *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, 1970-1972); Robert Stevenson, "Musical Life in Caracas Cathedral to 1836", *Inter-American Music Review* 1, no. 1 (1978): 29-71; Robert Stevenson, "Mexico City Cathedral: the founding century", *Inter-American Music Review* 1, no. 2 (1979): 131-178; Robert Stevenson, "La Música en la Catedral de Caracas hasta 1836", *Revista Musical de Venezuela* 1 (1980): 34-55; Daniel Mendoza de Arce, "Panorama of the Music in the Cathedral of San Juan, Puerto Rico, 1749-1857", *Latin American Music Review* 10, no. 1 (1989): 53-69; y Egberto Bermúdez, "Organización musical y repertorio en la Catedral de Bogotá durante el siglo XVI", *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* 3 (1996): 44-54. La mayoría de estos estudios recayeron en lagunas temporales y en la observación exclusiva de los repositorios catedralicios.

[52] Bernardo Illari, "Polychoral culture: cathedral music in La Plata (Bolivia), 1680-1730" (Tesis Doctoral inédita, University of Chicago, 2001); Alejandro Vera, "La capilla musical de la Catedral de Santiago de Chile y sus vínculos con otras instituciones religiosas: nuevas perspectivas y fuentes musicales para su estudio (ca.1780-ca.1860)", *Resonancias* 8, no. 14 (2004): 13-28; Jesús Ramos-Kittrell, "Dynamics of Ritual and Ceremony at the Metropolitan Cathedral of Mexico 1700-1750" (Tesis Doctoral, University of Texas at Austin, 2006); Drew Edward Davies, "The Italianized frontier: Music at Durango Cathedral, espanol culture, and the aesthetics of devotion in eighteenth-century New Spain (Mexico)" (Tesis Doctoral, University of Chicago, 2006); Javier Marín

de la vida musical en instituciones religiosas ajenas a las catedrales, lo cual, según sostiene Ramos-Kittrell, no debe hacerse como un hecho aislado[53].

Desde una perspectiva general, en los primeros años del siglo XXI Juliana Pérez González destacó el papel que desempeñan los conventos y monasterios –que han sido tradicionalmente considerados como menores– para complementar la percepción centralizada que históricamente se ha tenido acerca de la música religiosa[54]. Recientemente, Javier Marín López, en el exordio de su compendio dedicado a las *Músicas coloniales a debate*, apostó por salir de la simplista órbita musical centralizada, puntualizando que "las supuestas periferias son tan múltiples, variadas, hibridadas y fértiles como los presumidos centros o modelos", cita que puede utilizarse para aludir al escenario conventos versus catedrales[55]. Este monopolio catedralicio, como lo denominó Bernardo Illari[56], resulta sencillamente insuficiente para comprender en su totalidad la vida musical de un país, de una ciudad o, simplemente, de una localidad específica.

Haciendo un recorrido cronológico, este asunto fue advertido desde mediados del siglo XX, cuando en el proemio de su *Música Eclesiástica Argentina*, Francisco Curt Lange aclaró que "para la obtención de un cuadro completo deberán practicarse aún prolongadas búsquedas en todos los archivos de Obispados y Arzobispados, en iglesias, catedrales y conventos"[57]; cuestión que ha hecho eco en la musicología hispanoamericana y que también ha sido

López, "Música y músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)" (Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2007); Geoffrey Baker, *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco* (Durham: Duke University Press, 2008); Drew Edward Davies, *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango* (México: UNAM, 2013); Miriam Escudero Suástegui, "Cayetano Pagueras, entre iglesias y catedrales de Cuba y México (1778-1814)", *Revista Clave* 17, no. 1 (2015): 5-11; Ramos-Kittrell, *Playing in the Cathedral*; María Gembero-Ustárroz, "Música en la Catedral de Lima en tiempos del arzobispo Mogrovejo (1581-1606): Gutierre Fernández Hidalgo, la Consueta de 1593, la participación indígena", *Resonancias* 20, no. 39 (2016): 13-41; Raúl Torres Medina, ed. *Música y catedral: nuevos enfoques, viejas temáticas* (México: UACM, 2016); Vera, *El dulce reato de la música*, 48-138; y David Andrés Fernández y Alejandro Vera, *Los cantorales de la Catedral de Lima: estudio, reconstrucción y catálogo* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2022), por mencionar algunos ejemplos.

[53] Ramos-Kittrell, *Playing in the Cathedral*, 35.

[54] Juliana Pérez González, "Génesis de los estudios sobre música colonial hispanoamericana: un esbozo historiográfico", *Fronteras de la Historia* 9 (2004): 299-300. Véase también Juliana Pérez González, "La historia de la música colonial y la interpretación del repertorio: una mirada historiográfica", Música Colonial Iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica. Actas del V Encuentro Simposio Internacional de Musicología "Misiones de Chiquitos", ed. Víctor Rondón (Santa Cruz de la Sierra: Fondo Editorial Asociación Pro Arte y Cultura, 2004), 135-145.

[55] Marín López, "Intercambios musicales en el mundo atlántico…", 20. Un enfoque distinto en el uso del concepto "periferia" –esta vez sobre las prácticas del canto llano– puede verse, por ejemplo, en David Andrés Fernández y Alejandro Vera, "Cantar a Dios desde la periferia. Algunos aspectos de la práctica del canto llano en la catedral de Santiago de Chile (1721-1840)", *Boletín de Música de la Casa de las Américas* 50 (2018): 3-4.

[56] Bernardo Illari, "The slave's progress. Music as profession in *criollo* Buenos Aires", en *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, eds. Geoffrey Baker y Tess Knighton (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 189-190.

[57] Francisco Curt Lange, "La Música Eclesiástica Argentina en el período de la dominación hispánica (una investigación)", *Revista de Estudios Musicales* 3, no. 7 (1954): 17.

consuetudinariamente demandada desde inicios de la presente centuria por varios especialistas en música colonial. Desde 2002, los trabajos de Viana Cadenas han perseguido la mitigación de la carencia de estudios sobre vida musical en instituciones conventuales y monásticas de Venezuela, centrándose en la ciudad de Caracas y el cenobio de las concepcionistas[58]. Esta carestía también la manifestó Geoffrey Baker en su investigación de 2003 sobre la música en los conventos y monasterios del Cuzco, enunciando que

> Está claro, entonces, que una investigación sobre el rol de la música en las casas de las órdenes religiosas del Cuzco será esencial para desarrollar un entendimiento de la vida musical de la ciudad. Sin embargo, estas instituciones, junto con otros conventos y monasterios en el Virreinato del Perú, han sido casi completamente ignoradas por los musicólogos. El uso de la música por las órdenes religiosas en Lima ha sido señalado brevemente tanto por historiadores como por musicólogos, con disputas entre conventos y autoridades eclesiásticas sobre actuaciones musicales que atraen cierta atención, pero no hay estudios detallados acerca del funcionamiento musical de los conventos y monasterios peruanos[59].

Similar reclamo hizo también Baker en 2008 a través de su *Imposing Harmony*, argumentando que varios estudios en torno a la vida musical en la ciudad del Cuzco se han enfocado únicamente en la catedral y en el seminario San Antonio Abad "dejando al resto de la ciudad en un silencio casi total", enfatizando en la necesidad de ampliar las perspectivas para un estudio musicológico que brinde resultados más completos y descentralizados, y recalcando la importancia que tendría "una investigación del rol de la música en las casas de órdenes religiosas del Cuzco [...] para construir un panorama de la vida musical de la ciudad"[60]. De hecho, en este mismo trabajo Baker pone claramente de manifiesto su propósito al pesquisar la actividad musical en el resto de las instituciones de la sociedad cuzqueña, como las iglesias parroquiales y las doctrinas rurales de indios, para así comprender el funcionamiento musical

[58] Viana Cadenas, "Música, fiestas y ceremonias en el convento de la Inmaculada Concepción de Caracas (siglos XVII-XVIII)", en *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana*, ed. Víctor Rondón (Santa Cruz de la Sierra: Fondo Editorial Asociación Pro Arte y Cultura, 2002), 19-38; Viana Cadenas, "El Convento de la Inmaculada Concepción de Caracas: vida musical y educación de la mujer en la Caracas del siglo XVII", IX Congreso Internacional de Historia de América, ed. María Rocío Sánchez Rubio*, et al.* (Badajoz: Editorial Regional de Extremadura, 2002), 225-234; Viana Cadenas, "La vida musical en la Caracas del siglo XVIII", Campos interdisciplinares de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, ed. Begoña Lolo Herranz (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002), 49-65; y Viana Cadenas, "Música en la micro-sociedad "espiritual" de mujeres mantuanas: Convento de la Inmaculada Concepción de Caracas (siglos XVII-XIX)", *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología* 5, no. 9 (2005): 3-33.

[59] Baker, "Music in the Convents and Monasteries…", 2. Las traducciones en esta tesis son propias, salvo que se indique lo contrario.

[60] Baker, *Imposing Harmony*, 3-6 y 112.

de la ciudad y sus interrelaciones, descentralizando "el bastión del colonialismo católico y pilar central de la 'ciudad letrada' española, la catedral"[61].

Esto también lo demandó al año siguiente Alejandro Vera, en su opúsculo sobre la vida musical en el convento de La Merced de Santiago de Chile, indicando la relevancia que tiene la vida musical conventual –históricamente menoscabada y llena de prejuicios– en las investigaciones sobre música colonial chilena, revirtiendo la tradicional convicción historiográfica de que las catedrales concentraron toda la música religiosa de una ciudad, y tomando en cuenta

> la escasa atención que tradicionalmente ha prestado la musicología histórica a instituciones religiosas consideradas "menores" como los monasterios. Sólo en el último cuarto del siglo pasado aparecieron en España estudios relativos a este tema, que aún de manera más reciente ha comenzado a estudiarse en el ámbito hispanoamericano[62];

y también en su participación durante el *V Encuentro Simposio Internacional de Musicología "Misiones de Chiquitos"*, en donde apuesta por una perspectiva cada vez más periférica y menos centralista –y excluyente– para realizar estudios relativos a la vida musical durante la colonia en "ciudades que no fueron sedes virreinales, o no tuvieron una categoría política tan significativa, así como a toda institución religiosa que no fuese una catedral", refiriéndose a instituciones de índole conventual y parroquial[63]. Esta cuestión fue replicada luego de poco más de una década en el trabajo de Gonzalo Martínez y José Miguel Ramos sobre el estudio del arpa en la periferia colonial chilena[64]. En su trabajo de 2010 sobre la actividad musical en el monasterio clarisa de La Victoria, Vera lo volvió a recalcar haciendo hincapié en la importancia de llevar

---

[61] Ibíd., 69; aludiendo a "la ciudad letrada" de Ángel Rama, *The Lettered City*, trad. John Charles Chasteen (Durham: Duke University Press, 1996). Similar reclamo hace Baker al momento de hablar de la música en las parroquias urbanas del Cuzco. Véase Baker, *Imposing Harmony*, 152-153.

[62] Alejandro Vera, "La música en el convento de la Merced de Santiago de Chile en la época colonial (siglos XVII-XVIII)", *Revista Musical Chilena* 58, no. 201 (2004): 36-37; citado en De Vicente Delgado, "Los cargos musicales…", 28. Véase también una versión ampliada en Alejandro Vera, "Music in the convent of La Merced, Santiago de Chile, in the colonial period", *Early Music* 32, no. 3 (2004): 369-382; y, de los conventos en general, en Vera, *El dulce reato de la música*, 139-217.

[63] Alejandro Vera, "Las agrupaciones instrumentales en las ciudades e instituciones periféricas de la colonia: el caso de Santiago de Chile", Música Colonial Iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica. Actas del V Encuentro Simposio Internacional de Musicología "Misiones de Chiquitos", ed. Víctor Rondón (Santa Cruz de la Sierra: Fondo Editorial Asociación Pro Arte y Cultura, 2004), 109.

[64] Gonzalo Martínez y José Miguel Ramos, "Nuevos antecedentes para el estudio del arpa en la periferia colonial chilena", *Revista Musical Chilena* 69, no. 224 (2015): 126.

> los estudios sobre instituciones religiosas desde las catedrales hacia otras circundantes (monasterios, parroquias y beaterios), en una perspectiva descentralizadora. Lo más sorprendente ha sido constatar que estas últimas, consideradas tradicionalmente como instituciones menores o periféricas, tenían en ocasiones una actividad musical equivalente o incluso superior a la de las catedrales, dada su mayor identificación con las elites locales (criollas) y su flexibilidad para incorporar músicos afrodescendientes[65].

Un año más tarde, Vera lo replicó nuevamente, afirmando que "por muchos años las instituciones religiosas de las ciudades coloniales fueron concebidas como un archipiélago compuesto de islas relativamente independientes, de las cuales la catedral era la más grande", y señalando algunos estudios que han demostrado la complejidad de este panorama[66].

Del mismo modo lo manifestó Tess Knighton al hablar de música y rituales en los espacios urbanos de Lima, afirmando que, aunque la mayoría de las celebraciones del año litúrgico tenían lugar en la catedral, algunos de estos eventos también se festejaban en otros conventos e instituciones de la ciudad[67]. De manera más breve también lo ha señalado Aurelio Tello, precisamente en su aspiración por romper los distintos paradigmas a los cuales se han enfrentado las investigaciones sobre música colonial, indicando que "sólo se han mencionado a maestros de capilla catedralicios", aludiendo a la ausencia de información atinente a otros personajes "que también componían [e interpretaban] música" en otras instituciones[68].

A este reclamo historiográfico también se ha unido Leonardo J. Waisman, puntualizando en su reciente estudio de la música colonial hispanoamericana que

> A pesar del interés reciente por las prácticas musicales religiosas fuera de la Catedral (especialmente en los conventos de monjas, gracias al crecimiento de los estudios de género), la cantidad de información disponible sobre las instituciones de referencia en las ciudades hispanoamericanas es incomparablemente menor que la que podemos hoy consultar con respecto a las catedrales. Sabemos lo suficiente, sin embargo, como para darnos cuenta de que

[65] Alejandro Vera, "Coros de cisnes, cantos de sirenas: una aproximación a la música en los monasterios del Chile colonial", *Revista Musical Chilena* 64, no. 213 (2010): 27.
[66] Específicamente la tesis de Illari, "Polychoral culture…", y el ya citado trabajo de Baker, *Imposing Harmony*. Cf. Alejandro Vera, "Transcending the walls of the churches: the circulation of music and musicians of religious institutions in colonial Santiago de Chile", en *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, eds. Geoffrey Baker y Tess Knighton (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 176.
[67] Véase la nota al pie 13 en Tess Knighton, "Music and ritual in urban spaces: The case of Lima, *c*. 1600", en *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, eds. Geoffrey Baker y Tess Knighton (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 24 y 285.
[68] Tello, "La investigación de la música colonial…", 242.

sus recursos y actividades eran, en muchos sitios, parte importantísima de una red musical que abarcaba la ciudad y su entorno[69].

Probablemente, esta relegación hacia los estudios musicológicos coloniales en recintos conventuales y monásticos esté ligada a la tradicional forma de hacer musicología histórica en Hispanoamérica, heredada en gran parte de los modelos americanistas e inter-americanistas de mediados del siglo XX –y en menor proporción, y más recientemente, de los modelos españoles–, que, de cierta manera, también se centralizaron inicialmente en las instituciones catedralicias[70]. El hecho es que, en la actualidad, el interés de la musicología hispanoamericana por los estudios conventuales y monásticos como parte fundamental de la historia de la música colonial es cada vez mayor y continúa renovándose, como lo demuestran las investigaciones señaladas en los siguientes epígrafes. Podemos afirmar, por lo tanto, que se persigue un objetivo común: salir de la órbita de la música catedralicia en búsqueda de otros centros que también patrocinaron y desarrollaron importantes prácticas musicales durante la colonia, para así conocer el paisaje sonoro completo de una ciudad determinada.

Por otro lado, varios han sido los estudios musicológicos realizados en recintos franciscanos hispanoamericanos desde la segunda mitad del siglo XX. En España, por ejemplo, el trabajo de Soterraña Aguirre Rincón, pese a estar enfocado en el análisis de un códice polifónico copiado en el siglo XVII, aporta valiosas noticias relativas a la tradición litúrgica franciscana practicada en el recinto de las clarisas de Carrión de los Condes, además de revelar un dato referente al arreglo de un órgano y un bajón, lo que evidentemente indica la existencia de vida musical intramuros de Santa Clara[71]. También en la Península Ibérica, en su extenso y bipartita *Música en San Francisco el Grande de Madrid* de 2002, Sandra Myers Brown

[69] Waisman, *Una historia de la música colonial*, 307.

[70] Cf. Emilio Ros-Fábregas, "Historiografía de la música en las catedrales españolas: nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica", *Revista de Comunicación Musical* 1 (1998): 68-135. Una tradición especialmente marcada por la amplia producción netamente positivista de Robert Stevenson, aunque también sobresalen figuras como Otto Mayer Serra, Francisco Curt Lange, Samuel Claro Valdés y Gerard Béhague, por citar algunos de los interesados en el estudio de la música colonial documentada. Un plausible panorama de estas tradiciones musicológicas americanistas e inter-americanistas influyentes en Hispanoamérica puede verse en Juan Pablo González Rodríguez, "Musicología y América Latina: una relación posible", *Revista Argentina de Musicología* 10 (2009): 43-72. De este mismo autor y área temática también puede verse Juan Pablo González Rodríguez, *Pensar en la música desde América Latina. Problemas e interrogantes* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2012). Esta cuestión también fue reclamada en España. Véase un claro resumen de ello en De Vicente Delgado, "Los cargos musicales…", 27-33.

[71] Soterraña Aguirre Rincón, "El manuscrito polifónico de Santa Clara de Carrión de los Condes: más que un repertorio musical", *Revista de Musicología* 20, no. 1, Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología: La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones I (1997): 194; y su versión ampliada Soterraña Aguirre Rincón, *Un manuscrito para un convento: el Libro de Música dedicado a sor Luisa en 1663. Estudio y edición crítica* (Valladolid: Las Edades del Hombre, 1998).

suministró información relativa a la vida musical en "uno de los monumentos del patrimonio histórico-artístico más valiosos" de España, que hasta la fecha de su publicación permanecía desconocida[72]. Englobando un amplio marco cronológico (1581 hasta 1936) y analizando diversas fuentes primarias pertenecientes a la institución, como el libro de disposiciones conventuales, libros contables, libros de habilitación y nómina del personal, libros de toma de hábitos y profesiones, y algunas crónicas de la época, Myers dedica la primera parte de su investigación a los siglos XVI al XIX, por un lado, reseñando los orígenes de la casa franciscana y señalando las diversas vicisitudes por las que atravesó, y por otro, ofreciendo datos fehacientes acerca de la adquisición de órganos, libros corales y sus respectivas reparaciones y restauraciones, así como también sobre la distinguida figura y labor del vicario de coro y del personal musical de la institución. En relación a la segunda parte de su estudio, Myers se enfoca únicamente en la primera mitad del siglo XX, abordando el repertorio de misas corales con distintos fines ceremoniales, las convocatorias para ocupar algunas plazas musicales, la colaboración de la institución franciscana con el Real Conservatorio de Madrid para la impartición de clases de órgano, la celebración de conciertos sacros y de la Asamblea Diocesana de Música Sacra; no obstante, también se pueden encontrar numerosos datos sobre las plantillas musicales y el mantenimiento del órgano[73]. Desafortunadamente, al utilizar sólo fuentes de archivo pertenecientes al recinto religioso, se evidencian algunos límites derivados de la escasez y/o ausencia de documentación, por lo que no se dispone de más información[74].

Ya en las Indias Occidentales, la incipiente obra de Francisco Curt Lange publicada en 1953 abrió una senda para sucesivos estudios en torno a la música colonial de varias comunidades religiosas de Argentina, entre las que figuran los franciscanos de Jujuy, Córdoba y Santa Fe. Las noticias histórico-musicales sobre estas últimas dos casas seráficas se evidencian únicamente a través de algunas imágenes referentes a libros de cuentas y de inventarios[75], mientras que en lo concerniente al convento de Jujuy se le dedica un epígrafe completo en donde también se citan datos extraídos de los libros de cuentas[76]. En ambos casos, la información brindada se refiere a la reparación de instrumentos, registro de cantorales y pagos a cantores y ministriles. También, se hace referencia a libros de inventario, además de

[72] Sandra Myers Brown, "La música en San Francisco el Grande de Madrid: documentación para una aproximación histórica (1581-1936) (Primera parte)", *Revista de Musicología* 25, no. 1 (2002): 89.
[73] Sandra Myers Brown, "La música en San Francisco el Grande de Madrid: documentación para una aproximación histórica (1581-1936) (Segunda parte)", *Revista de Musicología* 25, no. 2 (2002): 363-387.
[74] Véase concretamente Myers Brown, "La música en San Francisco el Grande de Madrid (Primera parte)…", 94-95 y 99.
[75] Curt Lange, "La Música Eclesiástica Argentina…", 65, 67, 69, y 91.
[76] Ibíd., 157-166.

varios ejemplares litúrgico-musicales alojados en el archivo de San Carlos en San Lorenzo, entre los que resaltan misales, manuales de canto llano y procesionales[77].

Recientemente, las investigaciones musicológicas en torno a instituciones religiosas pertenecientes a la provincia de Córdoba en Argentina han sido profundizadas por Clarisa Eugenia Pedrotti, entre las que destaca un pequeño epígrafe de su tesis doctoral dedicado al convento franciscano de San Jorge[78]. En este apartado se suministran datos histórico-musicales correspondientes al siglo XVIII extraídos de un libro de gastos del convento, relacionados a celebraciones litúrgicas, reparaciones instrumentales, pagos a oficiales músicos y danzantes, colaboraciones con otras casas religiosas del entorno y contratos a ministriles externos. No obstante, sorprende el hecho de que no se mencionen las noticias recogidas por Curt Lange en 1954 sobre esta misma casa seráfica.

En Perú, el estudio de Geoffrey Baker acerca de los conventos y monasterios del Cuzco también menciona las casas franciscanas de la ciudad. En este sentido, el autor proporciona sucintos rastros de actividad musical en el monasterio de Santa Clara y en el convento de San Francisco[79], incluyendo instrucción musical, celebraciones religiosas y contrataciones a músicos indígenas externos a las instituciones. A este trabajo tendríamos que sumar el de Juan Carlos Estenssoro en algunos cenobios de monjas limeñas durante los siglos XVII y XVIII, en donde el autor enfatiza en el uso estratégico de la música y las fiestas celebradas extraoficialmente[80].

En Chile, por ejemplo, además de algunos datos relativos al uso religioso del arpa en el convento franciscano de Chillán durante el siglo XVIII[81], también se ha documentado la actividad musical en el monasterio santiaguino de clarisas de La Victoria desde su fundación en 1678 hasta mediados de la decimonovena centuria[82]; sus regulaciones, sus prácticas y oficios, la identificación de plantillas con alguna información biográfica y la adquisición y reparación de órganos.

---

[77] Ibíd., 93-111.
[78] Clarisa Eugenia Pedrotti, "La Música Religiosa en Córdoba del Tucumán durante la Época Colonial (1699-1840)" (Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Córdoba, 2013), 141-146. Otros aportes interesantes de esta autora son Clarisa Eugenia Pedrotti, "Música y Cofradías: una institución española trasplantada a América", *Revista de Musicología* 32, no. 1 (2009): 167-175; Clarisa Eugenia Pedrotti, "La periferia colonial: música en una cofradía de Córdoba del Tucumán", Memorias del IV Coloquio Musicat, ed. Lucero Enríquez (México: UNAM, 2009), 327-339; y Clarisa Eugenia Pedrotti, "El jubileo de 1750: fiesta barroca y música en Córdoba del Tucumán", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 25, no. 25 (2011): 115-139.
[79] Baker, "Music in the Convents and Monasteries…", 2-4, 6-7, 10-11 y 13-14.
[80] Juan Carlos Estenssoro, "Música y fiestas en los monasterios de monjas limeñas. Siglos XVII y XVIII", *Revista Musical de Venezuela* 16, no. 34 (1997): 127-135.
[81] Martínez y Ramos, "Nuevos antecedentes…", 125-141.
[82] Vera, "Coros de cisnes, cantos de sirenas…", 26-43.

En Colombia, por su parte, Luis Antonio Escobar señaló que en el convento seráfico de Tunja encontró algunos cantorales "con letras dibujadas a color" que no se comparan "a las pintadas por Francisco de Páramo" en el convento de Bogotá, además de noticias sobre el confeccionador del facistol de la iglesia[83], lo que indica que evidentemente hubo actividad musical en estas casas franciscanas. A este trabajo habría que añadir el estudio introductorio relativo al repertorio coral en el convento de monjas clarisas de Bogotá realizado por Constanza Toquica y Luis Fernando Restrepo a inicios de la presente centuria[84]. Asimismo, el opúsculo de Diana Farley Rodríguez ofrece datos tocantes a un libro de facistol probablemente utilizado en el convento franciscano de Monguí, lugar en donde también hubo un centro de estudios musicales para indios, además de evidencias de práctica musical en las doctrinas franciscanas de Bosa y Toca[85].

La música como parte de la vida monacal también se ha estudiado en algunas casas franciscanas femeninas del territorio mexicano, específicamente de las monjas clarisas y capuchinas pertenecientes al obispado de Michoacán. En su reciente trabajo, José Martín Torres Vega expuso varias evidencias de actividad musical en los monasterios de Nuestra Señora de Cosamaloapan, Purísima Concepción y Santa Clara de Jesús, todas ellas extraídas de fuentes de primera mano, además de brindar relevantes datos concernientes a normativas, personajes, instrumentos y un breve repertorio[86].

Por otra parte, en los últimos años los investigadores también se han interesado por el estudio de fondos musicales pertenecientes a distintas casas franciscanas. Este es el caso del variopinto y opulento archivo musical del convento de Celaya en México, documentado y en

[83] Luis Antonio Escobar, *La música en Santafé de Bogotá* (Bogotá: Corporación Financiera de Cundinamarca, 1987), 162-164.
[84] Constanza Toquica y Luis Fernando Restrepo, "Las canciones del coro alto de la iglesia del Convento de Santa Clara", *Cuadernos de Literatura* 6, no. 12 (2000): 90-117.
[85] Diana Farley Rodríguez, "«Y Dios se hizo música»: la conquista musical del Nuevo Reino de Granada. El caso de los pueblos de indios de las provincias de Tunja y Santafé durante el siglo XVII", *Fronteras de la Historia* 15, no. 1 (2010): 23, 25 y 33-34.
[86] José Martín Torres Vega, "Música en los espacios conventuales femeninos", en *Historias de la arquitectura en Michoacán: una mirada desde las fuentes*, eds. Catherine R. Ettinger, Eugenio Mercado López y José Martín Torres Vega (Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2020), 165-177. Además de esto, el trabajo de Torres Vega también aporta valiosos antecedentes bibliográficos entre los que podemos señalar Jesús Estrada, *Música y músicos de la época virreinal* (México: SEP-Setentas, 1973); Francisco De la Maza, *Arquitectura de los coros de monjas en México* (México: UNAM, 1983); Rosalva Loreto López, "Leer, contar, cantar y escribir. Un acercamiento a las prácticas de la lectura conventual. Puebla de los Ángeles, México, siglos XVII y XVIII", *Estudios de Historia Novohispana* 23 (2000): 67-95; Asunción Lavrín, *Las esposas de Cristo. La vida conventual en la Nueva España* (México: Fondo de Cultura Económica, 2008); Salvador Ginori Lozano, *Los agustinos y la música en la colonización de Michoacán* (Morelia: Secretaría de Cultura/Centro de Documentación e Investigación de las Artes, 2008); y Josefina Muriel y Luis Lledías, *La música en las instituciones femeninas novohispanas* (México: UNAM/Universidad del Claustro de Sor Juana, 2009).

proceso de catalogación por Lidia Guerberof Hahn[87]. Igualmente, el corpus musical del colegio San Idelfonso de Chillán en Chile, descrito y contextualizado por José Miguel Ramos, Gonzalo Martínez, Santiago Ruiz Torres y David Andrés Fernández, y que está conformado por cerca de doscientas partituras manuscritas e impresas[88]. De igual manera en Argentina, donde recientemente Clarisa Eugenia Pedrotti y el Grupo de Musicología Histórica de Córdoba han documentado y estudiado el archivo musical del convento de San Jorge[89], el cual contiene cerca de dos mil obras entre sacras y profanas. También en Argentina, Pablo Massa describió recientemente un antifonario de procedencia española y tradición franciscana que reposa en el Museo Enrique Larreta de Buenos Aires, con especial énfasis en los cantos hímnicos contenidos en este ejemplar del cual ya había dado noticia el musicólogo Claudio Morla[90].

El estudio de estos repositorios documentales no sólo ha brindado nuevas luces sobre un repertorio que abarca tanto al período colonial como poscolonial, sino también acerca de la actividad musical que se desarrolló en esas casas franciscanas, sus regulaciones, sus protagonistas y sus colaboraciones con otras casas religiosas. Definitivamente, todas estas noticias histórico-musicales son claves para entablar futuros procesos de imbricación entre distintas comunidades franciscanas de la región. A través de estos procesos no sólo se podrá demostrar paralelismos institucionales, sino también identificar particularidades propias relacionadas con las prácticas musicales en un convento seráfico determinado.

---

[87] Lidia Guerberof Hahn, "El archivo musical del convento franciscano de Celaya (México)", *Anuario Musical* 65 (2010): 251-268.

[88] José Miguel Ramos *et al.*, "El fondo musical del Colegio Franciscano de Chillán (Chile, siglo XIX): descripción y contextualización histórica de un corpus musical inédito", *UNIVERSUM* 33, no. 2 (2018): 149-169.

[89] Pedrotti, "El archivo musical de San Francisco de Córdoba…", 108-129. El Grupo de Musicología Histórica de Córdoba está dirigido por Leonardo J. Waisman y Marisa Restiffo, y también lo integran Lucas Reccitelli y Rodrigo Balaguer. Este último investigador presentó una ponencia en febrero de 2020 en las *I Jornadas de Investigación Musical de la Universidad Nacional de Loja* (JOIM 2020 en adelante) intitulada Rodrigo Balaguer, "De una multitud de «*tantum ergo*» y «*zambas de mi esperanza*». La catalogación de un repositorio como experiencia para el mapeo de una cultura musical: el caso del convento San Jorge, O.F.M., Córdoba", Memorias de las I Jornadas de Investigación Musical JOIM, ed. Chemary Larez, Marianela Arocha y Verónica Pardo Frías (Loja: Universidad Nacional de Loja, 2020), 51-62, en la cual brindó información más detallada acerca de este cuantioso corpus musical y su proceso de catalogación en la plataforma MUSCAT-RISM.

[90] Pablo Massa, "Los himnos del Antifonario franciscano 2035 del Museo Enrique Larreta (Buenos Aires). Particularidades, variantes y usos notacionales de una fuente pretridentina española de canto llano", *Cuadernos de Música Iberoamericana* 32 (2019): 207-244. Acerca de las investigaciones realizadas por Claudio Morla y otras noticias sobre música en el convento franciscano de Buenos Aires véase Claudio Morla, "Fuentes franciscanas de canto litúrgico en Buenos Aires", *Nuevo Mundo* 5/6 (2004/2005): 489-498; Claudio Morla, "Fuentes de canto litúrgico en la ciudad de Buenos Aires", *4'33'' Revista Online de Investigación Musical* 2, no. 1 (2010): 37-53; y Patricia Alejandra Russo, "La música en la biblioteca histórica fray Abraham Argañaraz del convento de San Francisco de Buenos Aires", IV Encuentro nacional de instituciones con fondos antiguos y raros. Gestión del patrimonio bibliográfico y documental en bibliotecas, archivos y museos (Buenos Aires, 25-26 de septiembre de 2017), ed. Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2017), 1-25.

E. La vida musical en instituciones religiosas de Ecuador

Como centro del poder eclesiástico, la catedral de Quito representa la institución religiosa de mayor importancia en la ciudad. Si a esto agregamos que existió una considerable circulación de músicos religiosos y seculares durante el período colonial –e incluso durante el poscolonial–, la relación entre el recinto catedralicio y el convento franciscano cobra una estrechez digna de mencionar. Por tanto, en este apartado partiremos desde este establecimiento hacia el resto de las instituciones religiosas de la ciudad y el país, con miras a esbozar un panorama local que exponga el estado actual de los estudios musicológicos en Ecuador y que, a la postre, nos permita cotejar información con el Convento Máximo.

El primer fruto de las investigaciones histórico-musicales *sensu stricto* en la catedral de Quito surgió a inicios de 1960, con el opúsculo del eminente musicólogo estadounidense Robert Stevenson[91]. Al igual que en otros países de la región, Stevenson también realizó una amplia contribución historiográfica y musicológica en Ecuador. Su investigación fue traducida al español y publicada en la *Revista Musical Chilena*, en una edición dedicada exclusivamente a la música colonial en Iberoamérica[92]. Años más tarde, 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*[93].

Valiéndose de documentos históricos de archivo, específicamente de los libros del cabildo y las actas capitulares, Stevenson logró brindar información acerca de la actividad musical en la catedral quiteña y sus respectivos protagonistas desde 1562 hasta 1911. Desde entonces, este aporte representa una referencia ineludible y un modelo para todo aquel que

[91] Stevenson, "Music in Quito…", 247-266. De hecho, Stevenson visitó la ciudad de Quito en julio de 1960 y recopiló información valiosa para sus trabajos, según lo indicado en Robert Stevenson, "Rumbos de la investigación sobre música colonial latinoamericana", *Revista Musical Chilena* 30, no. 134 (1974): 7; y Robert Stevenson, "Tendencias en la investigación de música colonial", *Heterofonía* 9, no. 4 (1976): 5. Por su parte, Marín López, "Intercambios musicales en el mundo atlántico…", 17, considera que gran parte del interés de la musicología internacional por la música colonial latinoamericana se debe a la labor de Stevenson. También, González Rodríguez, "Musicología y América Latina…", 59, considera que la labor de Stevenson propició el surgimiento de investigadores locales, quienes dieron continuidad al trabajo musicológico colonial hispanoamericano. A pesar de que los trabajos pioneros de Juan Agustín Guerrero, *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875* (Quito: Imprenta Nacional, 1876); y de Segundo Luis Moreno, "Música en el Ecuador", en *El Ecuador en Cien Años de Independencia*, ed. J. Gonzalo Orellana (Quito: Imprenta de la Escuela de Artes y Oficios, 1930), 187-276, 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 basado en el estudio de fuentes primarias, por lo cual hemos considerado la investigación de Stevenson como un auténtico trabajo musicológico.

[92] Robert Stevenson, "Música en Quito", *Revista Musical Chilena* 16, no. 81-82 (1962): 172-194.

[93] Robert Stevenson, "La Música en Quito", *ARNAHIS: Órgano del Archivo Nacional de Historia* 9, no. 17 (1968): 7-28; y Robert Stevenson, *La Música en Quito*, 2 ed. (Quito: Banco Central del Ecuador, 1989).

quiera inquirir en la vida musical de una institución religiosa en Ecuador. Este trabajo podría considerarse como una aproximación inicial a la música en la catedral de Quito, más allá de su intitulación *Music in Quito: Four Centuries*, pues en realidad la ciudad y su música comprende mucho más que una sola institución religiosa[94].

Pese a todo el bagaje de datos histórico-musicales suministrados en el estudio de Stevenson, existen algunos aspectos significativos que no fueron tomados en cuenta y que tradicionalmente se mencionan en los trabajos relativos a la vida musical en una institución catedralicia. Inicialmente, nos referimos a información sobre la erección del obispado el 8 de enero de 1545 y su catedral "a semejanza de la de Sevilla" –que pueden extraerse de otros trabajos como aquellos de González Suárez y Garcés[95]– y sobre la organización de las prebendas[96]. Otros datos relacionados con la organización interna de la institución y las labores de algunos personajes musicales también pueden ser localizados en publicaciones como las de Herrera y Enríquez, Rumanzo González, Garcés, Corbalán Celis y Durán, Ponce Leiva, Albuja Mateus y, recientemente, Carmona Moreno[97]. Por último, Omar Morales Abril menciona otras

[94] Es de conocimiento que otros conventos de la ciudad, como el de Santo Domingo y el de San Agustín, conservan un cuantioso y valioso patrimonio musical, evidenciado a través de la pervivencia de cantorales que seguramente eran utilizados por dichas comunidades reglares en las prácticas litúrgico-musicales intramuros, lo que a su vez demuestra también la existencia de otra vida musical en Quito. Véase "Museo Fray Pedro Bedón tiene una muestra histórica de la Orden de los dominicos", Últimas Noticias, 17 de enero de 2018, acceso el 4 de agosto de 2020, https://www.ultimasnoticias.ec/las-ultimas/museo-centro-quito-muestra-historia.html; "Los 33 mil libros del Convento de Santo Domingo están en proceso de conservación", El Telégrafo, 8 de abril de 2019, acceso el 4 de agosto de 2020, https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/libros-convento-san-domingo-conservacion; "Ecuador se lanza al rescate de su tesoro literario más antiguo tras terremoto", El Comercio, 5 de junio de 2019, acceso el 4 de agosto de 2020, https://www.elcomercio.com/tendencias/ecuador-rescate-literario-santodomingo.html; "Convento de Santo Domingo recupera su legado bibliográfico", La Hora, 26 de agosto de 2019, acceso el 4 de agosto de 2020, https://www.lahora.com.ec/quito/noticia/1102268117/convento-de-santo-domingo-recupera-su-legado-bibliografico-; y "Los cantos de San Agustín documentan una época", El Telégrafo, 3 de abril de 2019, acceso el 4 de agosto de 2020, https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/cantos-sanagustininpc.

[95] Federico González Suárez, *Historia Eclesiástica del Ecuador desde los tiempos de la conquista hasta nuestros días: 1520-1600*, vol. I (Quito: Imprenta del Clero, 1881), 225; Jorge A. Garcés, *Colección de Documentos sobre el Obispado de Quito 1546-1583* (Quito: Talleres Tipográficos Municipales, 1946), VII y 45. Parte de esta información también puede encontrarse en la Relación de la Ciudad y Obispado de San Francisco de Quito hecha por Lope de Atienza en 1583 en Marcos Jiménez de la Espada, *Relaciones geográficas de Indias. Perú*, 4 vols. (Madrid: Tipografía de los hijos de Manuel G. Hernández, 1881-1897), III, 36-41. También puede verse Alfredo Fuentes Roldán, *Quito Tradiciones: obra completa* (Quito: Abya-Yala, 2013), 628-629.

[96] Garcés, *Colección de Documentos*, 21-26.

[97] Pablo Herrera y Alcides Enríquez, *Apunte Cronológico de las obras y trabajos del Cabildo o Municipalidad de Quito, desde su fundación hasta 1733*, vol. 1 (Quito: Imprenta Municipal, 1916); José Rumanzo González, *Libro Segundo de Cabildos de Quito 1539-1543* (Quito: Publicaciones del Archivo Municipal, 1934); Jorge A. Garcés, *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, 1935); Juan Corbalán de Celis y Durán, "Un Siglo de Quito a través de los prebendados de su Iglesia. El chantre Diego de Salas", *Monografías* 4 (s.f.): 1-5; Juan Corbalán de Celis y Durán, "Un Siglo de Quito a través de los prebendados de su Iglesia. El chantre Juan de Quirós", *Monografías* 18 (s.f.): 1-6; Juan Corbalán de Celis y Durán, "Un Siglo de Quito a través de los prebendados de su Iglesia. El chantre Antonio Fernández de Quirós", *Monografías* 21 (s.f.): 1-4; Juan Corbalán de Celis y Durán, "Un Siglo de Quito a través de los prebendados de su Iglesia. El chantre Jorge Ramírez de Arellano", *Monografías* 23 (s.f.): 1-14; Pilar Ponce Leiva, *Relaciones Histórico-Geográficas de la Audiencia de Quito siglos XVI-XIX* 2 vols. (Quito: Abya-Yala, 1992); Augusto E. Albuja Mateus, *Doctrinas y Parroquias del Obispado de Quito en la*

sendas que no fueron recorridas por Stevenson en sus estudios –y que son fácilmente extrapolables al de la catedral de Quito–, como, por ejemplo, la comparación con otras casas religiosas y la circulación de música y músicos entre instituciones asentadas en la ciudad[98].

En 1986 Francisco Javier Montero Núñez 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 fungía de organista titular del recinto, según consta en una inscripción contenida en el propio instrumento[99]. Un par de años más tarde, en su *Música en la Colonia* de 1988, fray José María Vargas informó 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 aquella fecha se desconocía[100]. Luego, en 1991 Honorio Granja publicó interesantes noticias relativas a los estipendios recibidos por músicos que actuaron en el recinto catedralicio entre 1817 y 1818, consultando concretamente un documento del ANH/Q[101], dándole así mayor profundidad a la labor realizada por Stevenson a inicios de los años sesenta. Dos años más tarde, el ex-franciscano Carlos Coba Andrade publicó sus *Tres consideraciones sobre la música del s. XIX y XX*[102], en donde, entre

segunda mitad del siglo XVI (Quito: Abya-Yala, 1998); y Félix Carmona Moreno, "Catedral de Quito. Una de las más antiguas de América del Sur", en *El Mundo de las Catedrales (España e Hispanoamérica)*, ed. Javier Campos y Fernández de Sevilla (San Lorenzo del Escorial: Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2019), 639-658.

[98] Omar Morales Abril, "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", Música Colonial Iberoamericana: revisión y actualización de los aportes de Robert Stevenson. Memorias del XI Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología Tarija, Bolivia, 20 y 21 de abril de 2016, ed. Omar Morales Abril Fondo Editorial Asociación Pro Arte y Cultura, 2016), 17-19.

[99] Francisco Javier Montero Núñez, "Música gregoriana en Quito", *Opus* 6 (1986): 20-22.

[100] José María Vargas, "La música en la Colonia", *Opus* 21 (1988): 15.

[101] Honorio Granja, "Documentos del siglo XIX. Lista de pagos a los músicos de la Catedral de Quito 1817-1818", *A Tempo* 1, no. 3 (1991): 34-35. Este documento también fue publicado por Costales Samaniego, "La investigación musical…", 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, (09/05/1817), ff. 38r-39v, dato que vale la pena precisar para futuras investigaciones. Por su parte, Mario Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia y Real Audiencia de Quito: Capillas de música, caciques, instituciones, personajes y monasterios* (Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2016), 161-165, se ha servido del trabajo de Granja, 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 Fidel Pablo Guerrero Gutiérrez, *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, 2 vols. (Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMÚSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana, 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.

[102] Carlos Coba Andrade, "Tres consideraciones sobre la música del s. XIX y XX", *Revista de Imbabura* 39, no. 39 (1993): 57-64.

otras cosas, incluyó información sobre las prácticas musicales realizadas en el recinto catedralicio quiteño durante algunos años de los siglos acotados que ya eran conocidas gracias a los trabajos de autores anteriores. Para finalizar la vigésima centuria, Mario Godoy Aguirre 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[103].

Ya en los albores del siglo XXI, el investigador español Alejandro Massó realizó un acercamiento musicológico a la catedral capitalina. En esta ocasión, 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[104]. 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[105].

Indirectamente –ya que no son investigaciones de musicología histórica–, se encuentra 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 dentro del recinto catedralicio quiteño durante la época colonial[106]. De manera similar, en el trabajo de Carmen Fernández-Salvador y Alfredo Costales Samaniego pueden encontrarse varias noticias atinentes a personajes implicados en las labores musicales no solo de la catedral de Quito, sino también

---

[103] Mario Godoy Aguirre, "La Música en la Catedral de Quito: Diego Lobato de Sosa", *Revista Musical de Venezuela* 34 (1997): 83-94. Sobre aspectos biográficos de Diego Lobato de Sosa también puede verse José María Vargas, "Diego Lobato de Sosa (1538 - 1610). Un sacerdote modelo del siglo XVI", *Opus* 36 (1989): 27-35.

[104] Alicia Coloma de Reed, *La Sociedad Filarmónica de Quito* (Quito: Mariscal, 2002), 14. 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 francisano el Grande de Madrid. Véase Baltasar Saldoni, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, vol. 2 (Madrid: Ministerio de Cultura, 1968), 154; citado en Myers Brown, "La música en San Francisco el Grande de Madrid (Primera parte)…", 92.

[105] Este pequeño libro con partituras contiene seis misas, cinco son 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, cuestión en la que se debe profundizar. Para más detalles puede verse "Quito da nueva vida a la Misa de Felipe II", El Comercio, 30 de diciembre de 2010, acceso el 22 de julio de 2020, https://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/quito-da-nueva-vida-misa.html.

[106] Alicia C. De Couve *et al.*, "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, no. 2 (2004): 79-95. En este trabajo las autoras se valen de las investigaciones de Stevenson, "Music in Quito…". También se extrae información de otras investigaciones locales como las de Fidel Pablo Guerrero Gutiérrez, *Canciones dedicadas a Quito* (Quito: Departamento de Desarrollo y Difusión Musical, 1993); y Segundo Luis Moreno, *La Música en el Ecuador*, 2 ed. (Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, Departamento de Desarrollo y Difusión Musical, 1996).

de otras órdenes reglares, iglesias y parroquias del obispado[107]. La información suministrada en este trabajo también ha sido aprovechada por Mario Godoy Aguirre sin cuestionamiento alguno[108].

Siguiendo en la capital ecuatoriana, los estudios musicológicos en instituciones reglares han sido realizados principalmente por Godoy Aguirre, específicamente en los monasterios de la Limpia Concepción de María, Santa Clara, Santa Catalina de Sena, Carmen Alto y Carmen Bajo[109]. Estos trabajos se ocupan principalmente de recoger noticias sobre las monjas más destacadas en el ámbito musical intramuros, aunque también se suministran breves datos acerca de la adquisición de instrumentos, de la contratación de maestros de música y de la participación de los franciscanos en la dirección de los centros religiosos.

Gracias a las contribuciones de Godoy Aguirre sabemos que el monasterio Real de la Limpia Concepción de María fue el primer claustro de religiosas instaurado en la ciudad de Quito (1577)[110], y que en este acontecimiento los franciscanos tuvieron una participación preponderante, haciéndose cargo de la institución monástica concepcionista hasta 1587[111]. En relación con el monasterio de Santa Clara, fue fundado inicialmente el 18 de mayo de 1596, "a

[107] Carmen Fernández-Salvador y Alfredo Costales Samaniego, *Arte colonial quiteño: renovado enfoque y nuevos actores* (Quito: FONSAL, 2007), 291-301.

[108] Sobre datos musicológicos de segunda mano que amplían la labor de Robert Stevenson en la Catedral de Quito véase Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 151-165 y 209-213, donde además de incluir algunos nombres de músicos que ejercieron en otras ciudades del Ecuador como Riobamba y Guayaquil, también suministra información –asimismo de segunda mano– sobre los eunucos y valiosos "apuntes sobre algunos instrumentos musicales" en los conventos de San Francisco, San Agustín, Santo Domingo y la Compañía de Jesús. Sobre la música de los jesuitas en Quito puede verse Mario Godoy Aguirre, *Breve Historia de la Música en Ecuador* (Quito: Corporación Editora Nacional, 2005), 135-143. Sobre música y músicos de la Catedral de Riobamba y otras iglesias y parroquias de la provincia de Chimborazo véase Mario Godoy Aguirre, *La música ecuatoriana. Memoria local - patrimonio global: una historia contada desde Riobamba* (Riobamba: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Núcleo Chimborazo, 2012).

[109] Godoy Aguirre, *Breve Historia*, 123-134; Mario Godoy Aguirre, "La Música en los Monasterios de la Real Audiencia de Quito", Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología, Musicología desde Ecuador (Loja, 22-26 de octubre de 2012), ed. Mario Godoy Aguirre (Quito: Gráficas Argenis, 2012), 388-425; y una versión mucho más ampliada y mejor sustentada en Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 297-330. Breves noticias sobre la existencia de aproximadamente mil quinientas partituras en el monasterio del Carmen Alto pueden verse en Juan Mullo Sandoval, "La música del Monasterio del Carmen Alto de Quito", *PCI: Patrimonio cultural inmaterial* 3, no. 10 (2013): 15-18; y Juan Mullo Sandoval, *Villancicos del Monasterio del Carmen Alto* (Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio, 2013).

[110] Ibíd., 124; 399; y 311. Para conocer más sobre la historia de este cenobio puede verse Navarro, *Contribuciones a la Historia del Arte*, III, 117-146; y Luis E. Cadena y Almeida, "El Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito", *Revista del Instituto de Historia Eclesiástica Ecuatoriana* 14 (1994): 51-57.

[111] Navarro, *Contribuciones a la Historia del Arte*, III, 118 y 122; citado en Godoy Aguirre, "La Música en los Monasterios...", 398. Sin embargo, Godoy Aguirre afirma, sin sustento alguno, que los franciscanos estuvieron a cargo del monasterio concepcionista hasta 1607. Véase Godoy Aguirre, *Breve Historia*, 124; Godoy Aguirre, "La Música en los Monasterios...", 399; y Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 312. Aunque no se cita, es probable que Godoy Aguirre haya extraído esta información de Compte, *Varones Ilustres*, I, 63, donde también se afirma que los franciscanos estuvieron a cargo de la casa concepcionista hasta 1607.

una cuadra de distancia del Convento de San Francisco"[112], acontecimiento en el cual también participaron los frailes franciscanos tañendo varios instrumentos y cantando el himno *Veni creator spiritus*[113]. En el ámbito musical, Godoy Aguirre resalta información acerca de la construcción de órganos en 1604 y de la contratación de maestros de canto y de instrumentos en 1606[114]. Recientemente, en el trabajo interdisciplinar editado por Regina Harrison se ha profundizado acerca de los contenidos históricos, artísticos y musicales de una interesante fuente manuscrita de inicios del siglo XVIII perteneciente a sor Gertrudis de San Ildefonso, una de las monjas más destacadas en el ámbito poético y musical durante la colonia[115].

Los pocos datos histórico-musicales relacionados a los monasterios de Santa Catalina de Sena –del cual Godoy Aguirre menciona algunas monjas dedicadas a lo musical en base a la *Descripción y Relación* de Diego Rodríguez de Ocampo[116]–, del Carmen Alto y del Carmen Bajo, no sugieren mayores detalles acerca de la vida musical en dichas instituciones.

Aunque la orden franciscana participó en el establecimiento de dos de estos monasterios –conceptas y clarisas–, desafortunadamente en estos estudios se puede observar que gran parte de la información brindada por Godoy Aguirre ha sido tomada de otros autores y puesta en un contexto musicológico que no pasa revista a las fuentes primarias.

Abandonando tierras capitalinas, en la diócesis de la ciudad de Ibarra –ubicada a 113 kilómetros al norte de Quito–, se conserva un corpus musical que aparentemente perteneció, ya en el siglo XIX, al monasterio de la Inmaculada Concepción, fundado en 1671 por los hermanos don Antonio y don Manuel de la Chica y Cevallos[117]. Las fuentes fueron compiladas en 1991 por el escritor y paleógrafo ecuatoriano Jorge Isaac Cazorla y rescatadas por Mario Godoy

---

[112] Navarro, *Contribuciones a la Historia del Arte*, III, 122; y José María Vargas, *Historia de la Cultura Ecuatoriana* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1965), 125. En Godoy Aguirre, *Breve Historia*, 130; Godoy Aguirre, "La Música en los Monasterios...", 408; y Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 322, se afirma nuevamente sin sustento que el monasterio de las clarisas fue fundado el 18 de marzo de 1596.

[113] Vargas, *Historia de la Cultura*, 125; citado en Godoy Aguirre, Breve Historia, 130; Godoy Aguirre, "La Música en los Monasterios...", 408; y Godoy Aguirre, *La Música en la Presidencia*, 323.

[114] Fernández-Salvador y Costales Samaniego, *Arte colonial quiteño*, 295-296; citado en Godoy Aguirre, "La Música en los Monasterios...", 408-409; y Godoy Aguirre, *La Música en la Presidencia*, 324.

[115] Regina Harrison, ed. *Historia, arte y música en el manuscrito "La perla mystica" del monasterio de Santa Clara, Quito (1700-1718)* (Quito: Corporación Editora Nacional / Universidad Andina Simón Bolívar, 2019).

[116] Diego Rodríguez de Ocampo, "Descripción y Relación del estado eclesiástico del Obispado de San Francisco de Quito (1650)", en *Relaciones geográficas de Indias. Perú*, ed. Marcos Jiménez de la Espada (Madrid: Tipografía de los hijos de Manuel G. Hernández, 1897), III, apéndices I, IV-CXXVIII. Rodríguez de Ocampo también testificó que en el convento de Santa Catalina de Sena había "coro alto y bajo, órgano y otros instrumentos músicos, donde se celebran sus festividades y fiestas ordinarias". Véase Pablo Herrera, *Antología de prosistas ecuatorianos*, vol. 1 (Quito: Imprenta del Gobierno, 1895), 108.

[117] Godoy Aguirre, "La Música en los Monasterios...", 400; y Godoy Aguirre, *La Música en la Presidencia*, 313.

Aguirre en 1994[118]. Tanto las *Partituras* recopiladas por este último[119], con doce obras transcritas –una de ellas por Robert Stevenson–, como las ediciones y transcripciones del musicólogo argentino Miguel Juárez Cúneo[120] son parte de los frutos derivados del estudio de este corpus musical, que también fue intervenido por Daniel Torres Tear[121]. El catálogo incluye un repertorio de 41 obras clasificadas en: "24 villancicos, 6 romances, 4 chanzonetas, 6 dúos –en forma de copla– y 1 motete"[122], de compositores como Manuel Blasco, maestro de capilla de la catedral de Quito de 1682 a 1695, José Ortuño Sáenz de Larrea, sucesor de Blasco desde 1697 hasta 1722[123], y Gonzalo Pillajo[124].

Sin lugar a duda, el mayor fruto de las investigaciones histórico-musicales 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[125], complementándose con la apertura de cursos de postgrado en la Universidad de Cuenca ya entrado el siglo XXI[126]. Esta implementación académica ha sido la principal causa del desarrollo de la disciplina musicológica en la región austral del Ecuador, expandiéndose por algunas provincias vecinas como Cañar y Loja[127] e inspirando a los investigadores a trabajar más de cerca con las fuentes primarias, tarea que sigue siendo una

[118] Godoy Aguirre, "La Música en los Monasterios...", 413. También puede verse Mario Godoy Aguirre, "La Música, los Caciques y la Sociedad Quiteña en la Época Colonial", Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología, Musicología desde Ecuador (Loja, 22-26 de octubre de 2012), ed. Mario Godoy Aguirre (Quito: Gráficas Argenis, 2012), 320-369.

[119] Mario Godoy Aguirre, ed. *Partituras* (Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2002). Cabe resaltar que este trabajo contiene solamente las transcripciones de las piezas musicales; no cuenta con un aparato teórico/metodológico que indique cómo se realizaron éstas, ni tampoco con un contexto histórico que aluda a la procedencia de las obras u otros detalles. Únicamente se ha indicado en la contraportada que son partituras que reposan en la Diócesis de Ibarra y se refiere a cuarenta y cuatro obras.

[120] Juárez Cúneo, *Villancicos, Romances y Chanzonetas*.

[121] Daniel Torres Tear, *Selección de obras y autores de Ecuador de los siglos XVII y XVIII* (Ecuador: Beler & Pape, 2015).

[122] Juárez Cúneo, *Villancicos, Romances y Chanzonetas*, I, 46. El índice del repertorio completo puede verse en Ibíd., I, 62-65; y también en Miguel P. Juárez Cúneo, "La Música Colonial Ecuatoriana resurge en el siglo XXI. Escuela de Música Colonial de Quito", Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología, Musicología desde Ecuador vol. 1 (Loja, 22-26 de octubre de 2012), ed. Mario Godoy Aguirre (Quito: Gráficas Argenis, 2012), 375-379, en donde se reflejan cuarenta y tres piezas musicales y no cuarenta y uno.

[123] Stevenson, "Music in Quito…", 259-260.

[124] Músico, maestro de capilla y compositor quiteño. Véase Godoy Aguirre, "La Música, los Caciques...", 341; y Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 205; citado también en Juárez Cúneo, *Villancicos, Romances y Chanzonetas*, I, 35.

[125] Impulsados por el Dr. José Castellví Queralt, quien creó en 1979 la Escuela de Musicología de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador con sede en Cuenca, lo que actualmente es la Universidad del Azuay. Véase Carlos Freire Soria, "Archivo musicográfico virtual «música y músicos de Cuenca: siglos XIX y XX»" (Tesis de Maestría, Universidad de Cuenca, 2011), 29.

[126] Ibíd., 30-31.

[127] En los apartados subsiguientes se expondrán más estudios musicológicos realizados en instituciones religiosas que pertenecen a estas provincias vecinas.

asignatura pendiente por los musicólogos. Como es usual, los trabajos de investigación musical se centraron inicialmente en la catedral de Cuenca, expandiéndose posteriormente a otras instituciones parroquiales de la diócesis.

Aparentemente, las primeras noticias musicológico-históricas relativas a la catedral matriz de Cuenca datan de 1940, con la nota necrológica del maestro de capilla, organista y compositor cuencano José María Rodríguez realizada por Abad Jáuregui[128]. No obstante, los trabajos de Astudillo Ortega parecieran ser de los más relevantes y mayormente citados, principalmente *Dedos y labios apolíneos*[129] de 1956. En su obra, el autor provee datos acerca de la procedencia de un órgano de la antigua catedral[130], además de algunos personajes de lo musical como sochantres, maestros de capilla, organistas y ministriles[131]. Otros estudios de interés, aunque tangenciales, son los de Rodas, Alvarado Delgado y Freire Soria[132], en donde también se recogen relevantes datos como la participación de músicos en contextos tanto religiosos como profanos y el desempeño de algunos maestros de capilla. Asimismo, destacan las tesis de posgrado de Urgilés Encalada y Arias Maldonado[133].

Ya en el siglo XXI, las investigaciones musicológico-históricas centradas en la catedral cuencana han sido profundizadas por la musicóloga cubana Arleti Molerio Rosa[134], quien ha

[128] Alfonso Abad Jáuregui, "El Sr. Dn. José María Rodríguez ex-Sochantre de la Catedral. † el 8 de noviembre de 1940", *Revista católica* 23, no. 11 (1940): 366-368.
[129] José María Astudillo Ortega, *Dedos y labios apolíneos* (Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo Azuay, 1956); y uno más reciente pero menos conocido es José María Astudillo Ortega, "La música en Azuay (1929)", *EDO: revista musical ecuatoriana* 11 (2013): 172-189.
[130] Astudillo Ortega, *Dedos y labios*, 14; citado en Freire Soria, "Archivo musicográfico virtual…", 17.
[131] Astudillo Ortega, *Dedos y labios*, 15, 28 y 38; citado en Freire Soria, "Archivo musicográfico virtual...", 18-19, 22 y 27.
[132] José Rodas, "El maestro de capilla y la música sacra en Cuenca" (Tesis de Grado en Musicología, Universidad del Azuay, 1989); Carlos Freire Soria, "La música en el Azuay: dinastías musicales", Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología, Musicología desde Ecuador vol. 1 (Loja, 22-26 de octubre de 2012), ed. Mario Godoy Aguirre (Quito: Gráficas Argenis, 2012), 93-111, con información reciclada de su Tesis de Maestría Freire Soria, "Archivo musicográfico virtual…", 14-31; Carlos Freire Soria, "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 (2017): 1-38; y Jannet Alvarado Delgado, *Danzas y géneros de salón en Cuenca: 1870-1930. Entre lo sagrado y lo profano* (Cuenca: Universidad de Cuenca, 2017).
[133] Priscila Alexandra Urgilés Encalada, "Maestros de capilla en la Catedral Nueva de Cuenca. El repertorio de Jhoffre Hidalgo Mora Yanza: análisis e interpretación" (Tesis de Maestría, Universidad de Cuenca, 2015); y María Eugenia Arias Maldonado, "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, 2018), 36-40.
[134] Arleti Molerio Rosa, "La Catedral Matriz de Cuenca en los inicios del siglo XIX. La capilla musical, función de los primeros maestros de capilla", *Neuma* 8, no. 2 (2015): 72-109; Molerio Rosa, "Caracterización de los músicos…", 175-200; y Arleti Molerio Rosa, "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 (2017): 79-96. Igualmente, resultan sobresalientes los 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 en Julián Mosca *et al.*, *Edición crítica de obras del compositor Domingo Arquimbau: Catedral Matriz de Cuenca-Ecuador, Catedral de Lima-Perú* (Buenos Aires: Educa, 2019); y también Arleti Molerio Rosa y Jimena Peñaherrera Wilches, "Los copistas obrantes en el archivo catedralicio de la Iglesia

trabajado directamente con fuentes primarias. Estos documentos históricos reposan en el Archivo Histórico de la Curia de Cuenca y han sido formalmente intervenidos y condensados en el 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 Fernández Calvo, el cual representa una valiosa contribución para conocer la vida musical del recinto catedralicio cuencano. Afortunadamente, el catálogo contiene la documentación completa y digitalizada del archivo y puede consultarse fácilmente mediante una accesible interfaz en la red[135]. 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.

Otras casas religiosas de la ciudad de Cuenca también han sido objeto de estudios histórico-musicales, especialmente la Congregación de las Madres Oblatas del Corazón de Jesús y María fundado en 1892. En su tesis doctoral de 2016, Peñaherrera Wilches recorre las tradiciones litúrgicas practicadas en la institución durante la primera mitad del siglo XX[136]. Mediante un adecuado ejercicio hermenéutico, la autora examina fuentes primarias pertenecientes al fondo documental de la Congregación de las Madres Oblatas, donde reposa un repertorio musical manuscrito con obras mayormente escritas para varias voces y órgano o teclado[137]. Un estudio más profundo de este repertorio fue presentado en las JOIM 2020, específicamente las manifestaciones musicales y canciones dedicadas a la Santísima Virgen María[138].

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, no. 1 (2019): 91-112.

[135] "Archivo Musical de la Catedral Matriz de Cuenca siglo XIX, Catálogo", acceso el 6 de febrero de 2020, http://www.iimcv.org/archivos_externos/catedral_matriz_cuenca/catalogo.php.

[136] Jimena Peñaherrera Wilches, "Historia de la música sacra, litúrgica y religiosa de la Iglesia de Todos los Santos: Congregación de las Madres Oblatas de la Ciudad de Cuenca a finales del siglo XIX y primeras seis décadas del siglo XX" (Tesis Doctoral, Universidad Católica Argentina, 2016).

[137] El catálogo de este repositorio musical puede verse en http://www.iimcv.org/archivos_externos/madres_oblatas/catalogo_busqueda.php, acceso el 17 de marzo de 2022. Este catálogo ha sido utilizado, por ejemplo, en el reciente trabajo de María Victoria Casas Figueroa, *Testigo silencioso. El archivo musical del convento de la Merced en Cali (Colombia)* (Cali: Universidad del Valle, 2021), 66.

[138] Jimena Peñaherrera Wilches y Arleti Molerio Rosa, "La congregación de las madres oblatas del Corazón de Jesús y María en Cuenca, primera mitad del siglo XIX: canciones dedicadas a la santísima Virgen María", Memorias de las I Jornadas de Investigación Musical JOIM, ed. Chemary Larez, Marianela Arocha y Verónica Pardo Frías (Loja: Universidad Nacional de Loja, 2020), 94-115.

Por otro lado, Albarracín, en su tesis de 2016, se enfoca en instituciones eclesiásticas más pequeñas –en relación con la catedral–, realizando una aproximación a la actividad musical en las iglesias parroquiales de San Sebastián, San Blas y San Roque desde 1779 hasta 1886[139].

Pese a no ser un estudio musicológico, el trabajo de catalogación de Kennedy Troya y Sigüenza Crespo en el archivo del monasterio concepcionista de la ciudad de Cuenca permite conocer algunos datos histórico-musicales, como, por ejemplo, la contratación de maestros de capilla, amanuenses, fuelleros y la adquisición de órganos[140]. Este trabajo catalográfico abre una atractiva puerta para profundizar en el conocimiento de la vida musical de esta casa religiosa.

En la ciudad de Azogues –capital de la provincia de Cañar y ubicada a 432 kilómetros al sur de Quito– se encuentra el Convento y Santuario Franciscano de Nuestra Señora de la Nube, fundado a inicios del siglo XX. La actividad musical dentro del culto litúrgico desde 1990 hasta 2015 en esta casa religiosa ha sido el principal objeto de estudio en la tesis de Luna Palacios[141]. A pesar de sus limitaciones, pues no se examinan fuentes primarias, en esta investigación la autora realiza entrevistas a varios músicos que han fungido como maestros de capilla previo a 1970 hasta la actualidad. Además, señala algunos ritos y tradiciones litúrgicas practicadas en la institución franciscana, así como también la adquisición de un antiguo órgano a mediados de siglo XX y la participación de otros músicos, todo ello en base a testimonios recopilados de manera oral.

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 que trata sobre la restauración del órgano de manufactura germánica construido en 1892 por Wilhem Sauer[142]. Entre otros aspectos históricos que intentan explicar el arribo del órgano a la ciudad, en esta investigación Rodeland señala someras noticias extraídas del archivo de la catedral lojana relacionadas al 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

[139] Sonia Nataly Albarracín Albarracín, "Aproximación a la actividad musical en las parroquias eclesiásticas urbanas de la Diócesis de Cuenca, entre 1779 y 1886" (Tesis de Maestría, Universidad de Cuenca, 2016), 201-210.
[140] Véase Alexandra Kennedy Troya y Marcia Sigüenza Crespo, *Monasterio de las Conceptas de Cuenca: catálogo del archivo histórico* (Cuenca: Fundación Paul Rivet, 1990).
[141] Mónica Cristina Luna Palacios, "Análisis del comportamiento de la música litúrgico-religiosa en el período de 1990-205 dentro del culto ordinario de la Iglesia de Nuestra Señora de la Nube de Azogues. Demostración de lo analizado a través de un concierto" (Tesis de Pregrado, Universidad de Cuenca, 2016).
[142] Jürgen Rodeland, "Restauración del órgano histórico Sauer de la Catedral de Loja, Ecuador", *Revista Musical Chilena* 51, no. 187 (1998): 37-41.

musicológicos en esta ciudad han estado a cargo de Verónica Pardo Frías. Desde su tesis de posgrado presentada en 2014, particularmente enfocada en la vida y obra del maestro Emilio Jaramillo Escudero (1920-1980)[143], Pardo Frías ha dedicado especial atención al estudio histórico de la actividad musical en la institución catedralicia lojana. Es así como en el evento JOIM 2020, Pardo Frías presentó el avance de una investigación 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[144]. Recientemente, Pardo Frías junto a Gabriela Pacají han examinado varios archivos de la ciudad de Loja en búsqueda de información musical, entre los que destaca el del convento de Santo Domingo ya que, por su naturaleza, resulta útil para nuestro estudio[145].

Estos dos estudios –de Luna Palacios y Pardo Frías– son fruto de la implementación de aquellos programas académicos de pregrado y posgrado en investigación musical de la Universidad de Cuenca, lo que ratifica el influjo que esta institución educativa ha tenido en las provincias vecinas como Cañar y Loja. Por tanto, representa un modelo a seguir y a mejorar para las universidades pertenecientes a ciudades más grandes y principales del país como Quito y Guayaquil. Estamos seguros de que la implementación de similares programas académicos traerá sustanciosos frutos en el ámbito musicológico que nutrirán aún más la historiografía musical ecuatoriana. Finalmente, este amplio panorama de los estudios sobre la vida musical en las instituciones eclesiásticas de Ecuador no solo refleja el influjo que ha tenido la musicología internacional desde mediados del siglo XX, sino también la evolución y expansión de tal disciplina a nivel nacional.

[143] Verónica Pardo Frías, "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, 2014).
[144] Verónica Pardo Frías, "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", Memorias de las I Jornadas de Investigación Musical JOIM, ed. Chemary Larez, Marianela Arocha y Verónica Pardo Frías (Loja: Universidad Nacional de Loja, 2020), 80-93.
[145] Verónica Pardo Frías y Gabriela Pacají, "Aproximación a la experiencia archivística de documentos musicales en los repositorios de la ciudad de Loja (Ecuador)", *Revista de Investigación y Pedagogía del Arte* 11 (2022): 1-15.

F. La vida musical en el Convento Máximo de San Francisco de Quito: estado de la cuestión

En este apartado se ofrece una síntesis cronológica –y no temática– sobre aquellos estudios que tocan, directa e indirectamente, asuntos relacionados con actividad musical en el Convento Máximo de San Francisco de Quito. De manera general, la *Enciclopedia de la Música* publicada entre 2001 y 2002 por Fidel Pablo Guerrero Gutiérrez, constituye una referencia inicial e ineludible para todo aquel que desee emprender una investigación de corte musicológico en Ecuador. Se trata un extenso trabajo de dos volúmenes, fruto de varias décadas de minuciosa pesquisa que proporciona información relacionada con la vida de músicos, características de estilos musicales y repertorio, acompañada de un vasto número de material bibliográfico; estas fuentes fueron condensadas y ampliadas en 2017 en el compendio *BIMEL*[146].

Tradicionalmente, se considera que "la primera historia impresa sobre música ecuatoriana" es aquella de Juan Agustín Guerrero titulada *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*[147]. Desde esta pionera publicación, se puede entrever la desatención que tanto historiadores como musicólogos ecuatorianos han tenido en la examinación de fuentes primarias, específicamente a las del archivo conventual franciscano. Esto se evidenciada a través de la ausencia de referencias documentales, basando así sus discursos en el relato de sucesos históricos extraídos de fuentes imprecisas, cuestiones que señalaremos en su momento[148]. Es así como en la pionera obra de Juan Agustín Guerrero la única noticia sobre música o músicos franciscanos data de inicios del siglo XIX y, sin sustento documental, se refiere al hermano fray Francisco de la Caridad como "español de nacimiento y músico de muy vastos conocimientos", a su discípulo fray Antonio Altuna y a fray Mariano Baca, a su vez discípulo del hermano Altuna[149].

---

[146] Guerrero Gutiérrez, *Enciclopedia de la Música*; y Fidel Pablo Guerrero Gutiérrez, *BIMEL: Bibliografía de la Música Ecuatoriana en Línea. Fuentes documentales para la investigación de la música en el Ecuador* (Quito: Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana, 2017).

[147] Guerrero, *La música ecuatoriana*. Guerrero Gutiérrez, *BIMEL*, 15, es quien considera como tal la obra de Juan Agustín Guerrero.

[148] En este punto vale la pena aclarar que hemos omitido en este grupo de historiadores y musicólogos ecuatorianos a los frailes Francisco María Compte, Benjamín Gento Sanz y Agustín Moreno Proaño, primero por su calidad de religiosos franciscanos, y luego, porque sí examinaron el archivo conventual. El aporte de éstos lo hemos reservado para el desarrollo del presente estudio. Dicho sea de paso, este no es un asunto típico del Ecuador. En Santiago de Chile, por ejemplo, Vera, *El dulce reato de la música*, 21-26, también sintetiza varios casos parecidos.

[149] Guerrero, *La música ecuatoriana*, 13. En esta obra Guerrero brinda más información acerca de personajes musicales ligados a la catedral de Quito, así como pocas menciones a otros músicos de las órdenes de San Agustín y Santo Domingo. Con relación al hermano fray Francisco de la Caridad se suministrará más información en el séptimo capítulo, el cual está dedicado a los maestros de capilla y organistas del Convento Máximo.

No es sino hasta cumplido el primer cuarto del siglo XX cuando las *Contribuciones a la Historia de Arte en Ecuador* de José Gabriel Navarro dieron nuevas y fehacientes evidencias del arte franciscano que había permanecido plasmado y empolvado en el archivo conventual seráfico durante siglos[150]. La producción bibliográfica de Navarro seguramente sirvió de modelo para los trabajos posteriores y voluminosos del reconocido historiador dominico fray José María Vargas[151], los cuales complementaron y definieron en cierta manera la historiografía artística de Ecuador. Sin embargo, debido a la naturaleza de estos trabajos –enfocados mayormente en las artes plásticas–, la información musicológicamente útil resulta escasa y se limita únicamente a datos históricos relativos a los colegios de San Andrés y de San Buenaventura[152]. Por su parte, el trabajo de Fernández Salvador y Costales Samaniego representa un caso excepcional, realizando una investigación en el ANH/Q en búsqueda de nuevos actores del arte colonial quiteño, entre los cuales figuran algunos músicos que no solo actuaron en el Convento Máximo, sino también en otras instituciones religiosas de Quito[153].

En cierto modo, gran parte de la historiografía musical ecuatoriana e internacional se ha referido a los franciscanos de Ecuador en términos de "los primeros profesores de música europea en la ciudad de Quito"[154], aludiendo constantemente a las glorias pasadas alcanzadas durante la segunda mitad del siglo XVI en el memorable Colegio de San Andrés, instituido dentro del convento seráfico. Este es el caso de algunas historias de la música en Ecuador como la de Segundo Luis Moreno –el "pionero de la musicología ecuatoriana"[155]–, quien dedicó gran parte de su vida a la investigación del patrimonio musical ecuatoriano, escribiendo un gran

[150] Especialmente el primer volumen de Navarro, *Contribuciones a la Historia del Arte*, I. Desde entonces, el aporte de Navarro a la historia del arte ecuatoriano sigue siendo invaluable. Sobre este autor véase también José Gabriel Navarro, *Artes plásticas ecuatorianas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1945); José Gabriel Navarro, "La influencia de los franciscanos en el arte quiteño", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 5 (1955-1957): 67-78; José Gabriel Navarro, *El arte en Quito en el siglo XVI* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958); José Gabriel Navarro, *El arte en la provincia de Quito* (México: Fournier, 1960); José Gabriel Navarro, *La pintura del Ecuador del XVI al XIX* (Quito: Dinediciones, 1991); y José Gabriel Navarro, *Escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII y XVIII*, 2 ed. (Quito: Trama, 2006).

[151] José María Vargas, *El Arte Quiteño en los siglos XVI, XVII y XVIII* (Quito: Litografía e Imprenta Romero, 1949); José María Vargas, *Los maestros del arte ecuatoriano* (Quito: Imprenta Municipal, 1955); José María Vargas, *Arte religioso ecuatoriano* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1956); José María Vargas, *Historia de la Iglesia en el Ecuador durante el patronato español* (Quito: Santo Domingo, 1962); José María Vargas, *Liturgia y arte religioso ecuatoriano* (Quito: Santo Domingo, 1964); José María Vargas, *Historia del arte ecuatoriano* (Quito: Santo Domingo, 1964); Vargas, *Historia de la Cultura*; José María Vargas, *Patrimonio Artístico Ecuatoriano* (Quito: Santo Domingo, 1967); José María Vargas, *Historia del Ecuador. Siglo XVI* (Quito: Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1977); José María Vargas, *El Arte Ecuatoriano* (Quito: Corporación de Estudios y Publicaciones, 1989).

[152] De estos dos centros educativos franciscanos hablaremos en los capítulos 2 y 3, respectivamente.

[153] Fernández-Salvador y Costales Samaniego, *Arte colonial quiteño*, 291-301.

[154] Stevenson, "Music in Quito…", 247.

[155] Llamado así en Charles Sigmund, "Segundo Luis Moreno (1882-1972): Ecuador's Pioneer Musicologist", *Anuario Interamericano de Investigación Musical* 8 (1972): 71-104.

número de obras –varias de ellas de corte etnomusicológico[156]– entre las que destaca *Música en el Ecuador*, publicada por primera vez en 1930 y ampliada a tres volúmenes en 1950, de los cuales solo se publicó el primero en 1972[157]. De cierto interés para nuestro estudio resultan el segundo y tercer volumen del gran trabajo de Moreno, los cuales reposan en el fondo musical del AHBCE que ahora forma parte del Ministerio de Cultura y Patrimonio[158]. Se trata de un par de textos mecanografiados que se dedican específicamente a la época colonial y al siglo XIX, en donde podemos conseguir algunos datos sobre músicos franciscanos, pero sin referencia documental alguna. Lo mismo sucede con *La música ecuatoriana* de Juan Pablo Muñoz Sanz, en donde únicamente se menciona al Colegio de San Andrés como el "origen de la didáctica musical quiteña", al destacado organista lego fray Antonio Altuna como fundador de una escuela de música en el convento seráfico quiteño y, su ya mencionado discípulo, el también lego fray Mariano Baca[159].

Igual es el caso, ya en el siglo XXI, de la *Breve Historia de la Música en Ecuador* de Mario Godoy Aguirre, en donde reincide en la sobresaliente labor musical de los franciscanos en Quito a mediados del siglo XVI –especialmente de la mano de fray Jodoco Ricke–, aludiendo al gran impacto que tuvo el Colegio de San Andrés en la sociedad quiteña, ignorando también los documentos del archivo seráfico[160]. Años más tarde, el propio Godoy Aguirre en su introducción para *La música en la Presidencia y Real Audiencia de Quito* afirmó que en el archivo franciscano tuvo "la oportunidad de leer documentos antiguos, incluso escritos por fray Jodoco Ricke"[161]. Empero, el único dato publicado que aluda a música y músicos franciscanos es aquel en *La música ecuatoriana* –también de Godoy Aguirre– sobre fray Juan de Paz Maldonado, de quien señala que "en 1560 fue el primero en ingresar a la orden franciscana de Quito. Estudió en el Colegio de San Andrés"[162]. Desafortunadamente, este enunciado carece de sustento documental, algo que confirma un expediente del AGOFE donde claramente se observa que el 20 de enero de 1563 –no de 1560– tomó el hábito para religioso del coro fray Juan (Joan) de Paz Maldonado[163]. Además, hasta donde hemos podido constatar, en ningún lugar se lo relaciona con haber cursado estudios en el Colegio de San Andrés. Es probable que Godoy Aguirre haya tenido la oportunidad de leer los documentos antiguos del repositorio

[156] Un listado completo de las obras publicadas e inéditas de Moreno puede verse en el apéndice B en Ibíd., 103.
[157] Moreno, "Música en el Ecuador…", 187-276; y Moreno, *La Música en el Ecuador*, 1.
[158] Guerrero Gutiérrez, *BIMEL*, 388.
[159] Juan Pablo Muñoz Sanz, *La música ecuatoriana* (Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1938), 25 y 29.
[160] Godoy Aguirre, *Breve Historia*, 115-121.
[161] Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 9.
[162] Véase la nota al pie 101 en Godoy Aguirre, *La música ecuatoriana*, 37.
[163] Cf. anexo número 4 en Jesús Estevez Monagas, "Documentación musical en el Convento de San Francisco de Quito: libros litúrgico-musicales, órganos y coristas", *Acta Musicologica* 93, no. 1 (2021): 58.

franciscano de manera superficial y, quizá, sin tiempo para tomar notas o evidencia fotográficas que le permitieran extrapolar los datos a su libro con mayor precisión. En cualquier caso, no hemos encontrado réplicas de este dato en otros trabajos académicos.

Aunque en su *Visión histórica de la música en el Ecuador* de 1989 Carlos Coba Andrade distinguió varias noticias histórico-musicales relativas a los franciscanos en Quito durante la colonia y los primeros años de la era republicana[164], no fue sino hasta 1994 cuando Fidel Pablo Guerrero Gutiérrez advirtió acerca de la existencia de fondos musicales depositados tanto en el archivo conventual franciscano como en el dominico. Y es en este mismo año cuando aquel reclamo historiográfico proclamado por Curt Lange en 1954 –del que hablamos anteriormente[165]– también resonó en la musicología ecuatoriana, pregonando que "todavía no se ha realizado una investigación que nos lleve a conocer cabalmente lo que fue la música y los músicos en tiempos coloniales"[166] y que "el estudio histórico-musical [y] sociocultural de las comunidades religiosas, conventos o monasterios de monjas de Quito no ha tenido la atención que merece"[167]. Este mismo reclamo también fue ampliado en 2016 por Godoy Aguirre, quien hablando de los monasterios de Quito afirmó que

> Todavía hay mucho que estudiar en los archivos de los monasterios. Al pasar los años, posiblemente se encontrarán poesías, obras de teatro, cantos sacros y profanos, de diferentes músicos o autores seglares, o de olvidadas monjas o frailes. Esos documentos modificarán la historia literaria y musical del Ecuador. En el clero secular, y en los conventos, abundaron los poetas, dramaturgos, teólogos, filósofos y músicos[168];

Esta demanda, habiendo transcurrido más de un cuarto de siglo desde su primera divulgación, lamentablemente continúa siendo una realidad en la ciudad de Quito, algo a lo que esperamos pueda contribuir esta investigación.

Por otro lado, en el "ambicioso proyecto de recuperación patrimonial" de 2003 coordinado por el arquitecto e historiador argentino Ramón Gutiérrez, específicamente en la sección de su autoría subtitulada *Un patrimonio integrador de manifestaciones culturales*[169],

---

[164] Carlos Coba Andrade, "Visión histórica de la música en el Ecuador", *SARANCE: Revista del Instituto Otavaleño de Antropología* 13 (1989): 33-62.
[165] Véase el apartado D.
[166] Fidel Pablo Guerrero Gutiérrez, "Localización de algunas fuentes documentales para la historia de la música en el Ecuador", *SARANCE: Revista del Instituto Otavaleño de Antropología* 20 (1994): 96-97.
[167] Godoy Aguirre, "La Música en los Monasterios...", 388.
[168] Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 310.
[169] Ramón Gutiérrez, "San Francisco de Quito. Un patrimonio integrador de manifestaciones culturales", en *Quito: el gran Convento de San Francisco*, ed. Ramón Gutiérrez (Madrid: Ediciones El Viso, 2003), 7-15.

es de lamentar que no se considerara por ningún lado la música o algún aspecto relacionado con este arte.

No fue sino hasta el año 2012 cuando fray Walter Verdezoto publicó el primer trabajo que verdaderamente utilizó documentación musical extraída de la biblioteca y del repositorio seráfico, intitulado *Memoria Musical Franciscana*, una obra que recoge numerosas composiciones de religiosos franciscanos y ex-franciscanos de fines del siglo XIX y primera mitad del siglo XX –en su mayoría españoles–, así como también breves rasgos biográficos de éstos[170]. Entre estas composiciones sobresalen misas de navidad y de réquiem, trisagios, villancicos, himnos y ordinarios de la misa, entre otros. En este trabajo, Verdezoto únicamente brinda imágenes de las partituras manuscritas originales que reposan actualmente en el fondo documental franciscano y que hasta entonces habían permanecido empolvadas y olvidadas intramuros del recinto. Asimismo, realiza algunas transcripciones a notación moderna[171] y la grabación de un disco con interpretaciones de catorce piezas musicales seleccionadas, todo ello a cargo Claudio Jácome Harb y Fredy Moreno[172].

Las intervenciones musicológicas en el Convento de San Francisco de Quito por parte de quien suscribe comenzaron en el año 2016, teniendo sus primeros frutos académicos en las publicaciones de *situArte* en 2017 y luego de *Fontes Artis Musicae* en 2019[173]. La primera de éstas se enfocó en la descripción documental y en un somero análisis codicológico del cantoral EC-Qsf18P16. Asimismo, se enfatizó en el contenido litúrgico-musical de la misa en honor a San Diego de Alcalá, realizando una transcripción a notación moderna y señalando varios ítems particulares e interesantes para su estudio. Por último, se sintetizaron algunos aportes basados en el repertorio litúrgico del cantoral y en sus características paleográficas básicas.

En el segundo artículo se realizó una sucinta catalogación y descripción de treinta y ocho cantorales –con algunos vestigios de polifonía– que actualmente reposan en una serie de estantes alojados en el cuarto C-4 del segundo piso de la institución franciscana. En esta ocasión se suministraron datos de identificación de los códices, así como también algunas características codicológicas y paleográficas, los contenidos litúrgicos generalizados de acuerdo con el ciclo temporal o santoral y algunas imágenes. Por último, se establecieron relaciones históricas con

[170] Verdezoto, *Memoria musical*.
[171] Transcripciones que fueron hechas sin ningún aparato crítico de edición y que presentan algunas inconsistencias, como, por ejemplo, la omisión de símbolos musicales que sí están en los manuscritos originales: casillas, da capo, dal segno al fine, entre otros, lo cual complica su interpretación.
[172] "Una publicación con el patrimonio sonoro franciscano de la capital", El Comercio, 25 de noviembre de 2012, acceso el 24 de julio de 2020, https://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/publicacion-patrimonio-sonoro-franciscano-de.html. Breves rasgos biográficos del director musical Claudio Jácome Harb pueden verse en Milagros Aguirre, "Claudio Jácome: un hombre orquesta a tiempo completo", *Diners* 11, no. 115 (1991): 10-13.
[173] Estevez Monagas, "El manuscrito musical…", 7-15; y Estevez Monagas, "The Music Manuscripts…", 26-41.

España y la región de Flandes a través de composiciones de Buenaventura Íñiguez (1840-1902) y de Henri Dumont (1610-1684) halladas en la colección y, además, se brindaron nuevas luces acerca de amanuenses, festividades y repertorio litúrgico-musical poco conocidos. Empero, en ninguna de estas dos intervenciones se proporcionaron datos extraídos del AGOFE –o de otra fuente primaria– acerca de la procedencia de los códices u otra herramienta utilizada en el ejercicio litúrgico, tampoco información que exponga las normativas que regían la actividad musical intramuros ni datos sobre los personajes implicados. De esta forma, quedaron expuestas las limitaciones que tiene para un estudio musicológico de mayor alcance el enfocarse en una sola fuente documental, como por ejemplo un repertorio musical, cuestión que advirtió Baker en 2008 acerca de un estudio hecho por Quezada Macchiavello en el seminario San Antonio Abad del Cuzco[174].

Posteriormente, en las JOIM 2020 celebradas en la ciudad de Loja se presentaron resultados preliminares relacionados a la producción y adquisición de libros litúrgico-musicales en el convento –que han sido profundizados y actualizados en el décimo capítulo de la presente tesis–; la ponencia que fue recogida en las memorias de dicho evento[175]. El material recopilado en esta investigación también sirvió para la publicación en *Acta Musicologica* al año siguiente[176], a la cual se le añadió un pequeño apartado relativo a los religiosos coristas que no responde a la inquietud de si éstos cumplieron o no algún tipo de rol musical dentro del convento, deficiencia que hemos paliado en la medida de lo posible en la presente tesis doctoral.

En virtud de todo lo señalado en este apartado, podemos afirmar que la principal causa del desconocimiento que se tiene actualmente respecto a la vida musical en el convento franciscano de Quito durante el período colonial es la desatención que se le ha dado al estudio musicológico del AGOFE como fuente esencial de información.

[174] Baker, *Imposing Harmony*, 8-9.
[175] Estevez Monagas, "Producción y adquisición de libros litúrgico-musicales...", 63-79.
[176] Estevez Monagas, "Documentación musical…", 43-66.

I. LOS FRANCISCANOS EN QUITO

Y ahí está para orgullo y gloria de Quito y para testimonio
de la generosa piedad de nuestros mayores, ahí está,
elevado sobre un magnífico atrio de piedras sillares,
el suntuoso Monasterio de los pobres hijos de San Francisco.
Federico González Suárez[177].

[177] Federico González Suárez, *Historia General de la República del Ecuador*, 7 vols. (Quito: Imprenta del Clero, 1890-1903), II, 235-236.

CAPÍTULO 1: LA CIUDAD DE QUITO, LA LLEGADA DE LOS FRANCISCANOS Y LA FUNDACIÓN DE SU CONVENTO MÁXIMO.

El presente capítulo expone, de lo general a lo particular, tres puntos específicos. En primer lugar, cómo era el territorio donde actualmente se encuentra Quito antes de la llegada de los españoles, su transformación a ciudad y, a breves rasgos, el paisaje sonoro de la época. En segundo lugar, el advenimiento de los religiosos franciscanos a la ciudad de Quito. Y, por último, la fundación, la estructura jerárquica y la importancia de la música en el convento franciscano quiteño.

1.1 La ciudad y el paisaje sonoro

Durante gran parte del primer milenio de la era cristiana, el antiguo Reino de Quito, un lugar de aproximadamente 50 leguas a la redonda, estuvo poblado por una nación aborigen denominada *Quitu*, que fue conquistada primero por los *shyris* hacia el año 980 y luego por el imperio inca liderado por Huayna Cápac en 1487[178]. En este territorio, el emperador inca construyó numerosos palacios y templos "con magnificencia mayor que la que tuvieron todos sus antecesores", siendo "glorioso por sus memorables hechos y respetable por su gran poder"[179]. En una sociedad monárquica donde reinaba la adoración a distintos ídolos y dioses de la naturaleza, las ceremonias supersticiosas predominaban en la vida cotidiana de la población indígena[180], acompañadas, seguramente, con varios tipos de flautas y tambores[181]. Luego de una larga lucha de poder entre los herederos del trono Huáscar y Atahualpa, este último es capturado por el conquistador Pizarro en Cajamarca, actual Perú, siendo asesinado en 1533, dando inicio al proceso de conquista de la ciudad de Quito[182].

En primera instancia, los españoles liderados por Pizarro, Almagro y Benalcázar fundaron provisionalmente la ciudad de Santiago de Quito el 15 de agosto de 1534, ubicada a

---

[178] Juan De Velasco, *Historia del Reino de Quito en la América Meridional*, 3 vols. (Quito: Imprenta del Gobierno por Juan Campuzano, 1842-1844), II, 1.
[179] Ibíd., 13 y 15.
[180] González Suárez, *Historia General*, I, 133-153.
[181] Descripciones sobre la música y los instrumentos utilizados por los indígenas previo a la llegada de los españoles pueden verse, por ejemplo, en Guerrero, *La música ecuatoriana*, 6-8; Moreno, "Música en el Ecuador…", 187-276 y todo el primer volumen de Moreno, *La Música en el Ecuador*; Muñoz Sanz, *La música ecuatoriana*, 12-13; Segundo Luis Moreno, *Música y danzas autóctonas del Ecuador* (Quito: Editorial Fray Jodoco Ricke, 1949); y Godoy Aguirre, *Breve Historia*, 37-56.
[182] Para mayores detalles históricos de este proceso pueden verse los capítulos tres y cuatro en González Suárez, *Historia General*, I, 59-146.

unos 210 kilómetros más al sur de la actual capital, en lo que se conoce como Riobamba[183]. Sin embargo, el mariscal don Diego de Almagro resolvió que "la reciente fundación se trasladara al punto donde había estado la ciudad de los indios conocida con el nombre de Quito; por ser este sitio mejor y más cómodo para edificar ciudad de españoles", dándole el nombre de Villa de San Francisco y verificándola don Sebastián de Benalcázar el 6 de diciembre de 1534[184].

Las numerosas tradiciones y leyendas que han rodeado a Quito desde la colonia no solo nos permiten tener un panorama geográfico, histórico y anecdótico de la vida en la ciudad, sino también artístico y musical. En cuanto a la locación de las instituciones religiosas en Quito, "la orientación de los templos obedeció a las condiciones geográficas del emplazamiento", en donde las fachadas de las iglesias de los franciscanos y jesuitas apunta hacia el alba, la de los dominicos hacia el ocaso, la de la catedral hacia el hemisferio boreal, y la de los agustinos y mercedarios hacia el hemisferio austral[185].

En su relato sobre las campanas de los incipientes templos religiosos de la ciudad en la segunda mitad del siglo XVI, Alfredo Fuentes Roldán recrea el paisaje sonoro del Colegio de San Andrés, cuando los naturales acudían "convocados por la sonora voz de la campana que, sin esfuerzo, [iba] abriendo camino al acompasado canto llano enlazado al órgano y a las fluidas notas de trompeta, flauta, sacabuche, chirimía, que despierta el talento de los donceles indianos"[186]. Respecto a los instrumentos que interpretaban los nativos, Jorge Carrera Andrade puntualiza que

> El presidente [de la Real Audiencia Hernando de Santillán y Figueroa] se dedicó entonces a visitar las comunidades indígenas de la sierra, a las que ofreció como presentes algunos tamboriles, arpas y otros instrumentos de música, traídos desde España y que los indios adoptaron desde esos días [1564] usándolos en la celebración de sus priostazgos, velorios y fiestas[187].

Asimismo, en la leyenda colonial de tradición oral *La Esquina de las Almas* –que relata cómo dos religiosos coristas franciscanos brindaban serenatas nocturnas para enamorar a las muchachas que moraban en los alrededores– Fuentes Roldán ilustra de manera más amplia el

[183] Ibíd., 180.
[184] Ibíd., 222-224.
[185] Edgar Freire Rubio, *Quito: tradiciones, leyendas y memorias*, 2 ed. (Quito: Libresa, 1994), 139.
[186] Fuentes Roldán, *Quito Tradiciones*, 369.
[187] Jorge Carrera Andrade, *El Camino del Sol*, 2 vols. (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1959), II, 47.

entorno sonoro a través de la música que resonaba desde el interior del convento seráfico y que infundía cierta divinidad celestial:

> El coro de la Iglesia de San Francisco se llenaba de aleluyas que estrujaban el alma a la hora de vísperas, o en maitines, o en la misa cantada, o en la volandera alegría de los villancicos, dando la impresión de que no eran voces humanas sino los propios ángeles quienes cantaban acompañados por el gran órgano. Los coristas dedicados al servicio de Dios, sin querer, habían abierto una brecha inconfundiblemente profana en los fieles habitúes del templo absortos ante la solemnidad del oficio aumentada por los espléndidos efectos musicales, cuando la imaginación traslada voces tan bien timbradas a la canción popular que por ese medio expresaría con mayor firmeza los requiebros del corazón enamorado, ya no de lo divino sino de lo humano[188].

No obstante, existen otros tipos de fuentes cronísticas y testimoniales, como los documentos del cabildo de Quito y las descripciones y relaciones histórico-geográficas, que brindan información más confiable de estos espacios sonoros citadinos. Este es el caso del entorno musical quiteño en el último tercio de la decimosexta centuria, donde se celebraban varias fiestas religiosas como la de Nuestra Señora de la Candelaria, la Pascua del Espíritu Santo –establecida por el cabildo como fiesta oficial cada primero de enero[189]–, la de San Jerónimo, Corpus Christi y su octava, con suma pompa y "mucha música de trompetas, chirimías y atabales", dando aviso el cabildo a todos los prelados de los conventos religiosos de la ciudad[190].

Por su parte, las fiestas cívicas también se hicieron presentes por esta época. Las honras por la muerte de Felipe II y las celebraciones por la proclamación de su sucesor Felipe III se llevaron a cabo a pesar de la escasez de recursos que tenían las cajas reales[191]. Todo esto sugiere que para esta época –último tercio del siglo XVI– los moradores de la ciudad de Quito gozaban de una buena calidad de vida, enunciado que cobra más fuerza aún si asentimos lo expuesto por el licenciado Salazar de Villasante –gobernador de entre 1562 y 1563[192]– en su *relación de la*

---

[188] Fuentes Roldán, *Quito Tradiciones*, 63.
[189] Ricardo Descalzi, *La Real Audiencia de Quito: claustro en los andes*, vol. 1 (Quito: Academia Nacional de Historia, 1978), 210; citado en Javier Gomezjurado Zevallos, *Quito: historia del Cabildo y la ciudad* (Quito: PPL Impresores, 2015), 102.
[190] Garcés, *Libro del Ilustre Cabildo*, 26-27, 29-30 y 83-84; y Jorge A. Garcés, *Libro de Cabildos de la Ciudad de Quito 1597-1603*, vol. 13 (Quito: Talleres Tipográficos Municipales, 1937), 34-35, 311-313, y 321-322.
[191] Cristóbal De Gangotena y Jijón, "Honras de Felipe II. Jura de Felipe III", *Boletín de la Academia Nacional de Historia* 8 (1924): 278; citado en Alexandra Kennedy Troya, "La fiesta barroca en Quito (1)", *Anales del Museo de América* 4 (1996): 144. Véase también Gomezjurado Zevallos, *Quito: historia del Cabildo y la ciudad*, 123.
[192] González Suárez, *Historia General*, II, 426; citado en Ponce Leiva, *Relaciones Histórico-Geográficas*, I, 71.

ciudad y provincia de Quito: "es la tierra más sana que hay en el Perú, y jamás hubo médico ni botica ni es menester; y así, creo que jamás habrá pobres que en él se curen [en el único hospital que había para la época], y más por ser tierra tan barata, que no hay quien tenga necesidad"[193]. Fue también por el año 1566 cuando el volcán *rucu pichincha* erupcionó causando varios estragos en la ciudad, razón por la cual "se hicieron procesiones suplicando a Nuestro Señor que aplacase aquel volcán"[194].

Ya en los albores del siglo XVII se celebró la canonización de San Raimundo de Peñafort. Estudiada desde un contexto social por Lizardo Herrera Montero[195], en esta solemne celebración religiosa se suscitaron numerosos hechos musicales que han sido brevemente mencionados por Vargas y Godoy Aguirre[196], pero que, sin duda alguna, se debería recurrir a las fuentes primarias estudiadas por Herrera Montero –los libros de cabildos en el AMHQ y la colección de documentos para la historia de Ecuador de Enrique Vacas Galindo[197]– para poder desentrañar todos estos hechos y plasmarlos en un contexto musicológico-urbano[198]. La

[193] Ponce Leiva, *Relaciones Histórico-Geográficas*, I, 84.
[194] Ibíd., I, 89.
[195] Lizardo Herrera Montero, "La canonización de Raimundo de Peñafort en Quito. Un ritual barroco entre la exhibición y el ocultamiento (1603)", *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia* 32 (2010): 5-30; y Lizardo Herrera Montero, "Entre el Santo y el Rey: los festejos realizados en Quito en el año de 1603 por la Canonización de San Raimundo de Peñafort" (Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, 2011), 69-98.
[196] Vargas, "La música en la Colonia…", 14-16; Godoy Aguirre, *Breve Historia*, 149; y Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 249.
[197] Jorge A. Garcés, *Libro de Cabildos de la Ciudad de Quito 1597-1603*, vol. 14 (Quito: Talleres Tipográficos Municipales, 1940); y Enrique Vacas Galindo, *Colección de documentos para la Historia del Ecuador, Archivo General de Indias*, vol. 18 (Quito: Convento de Santo Domingo, 1911).
[198] Varios son los estudios que han abordado total o parcialmente este tema conocido como *Urban Musicology*, desde aquel pionero de Reinhard Strohm, *Music in Late Medieval Bruges* (Oxford: Clarendon Press, 1985) en el siglo XX, hasta aquellos del siglo XXI como Fiona Kisby, ed. *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001); Miguel Ángel Marín López, *Music on the Margin: Urban Musical Life in Eighteenth-Century Jaca (Spain)* (Kassel: Reichenberger, 2002); Tim Carter, "The sound of silence: Models for an urban musicology", *Urban History* 29, no. 1 (2002): 8-18; Robert L. Kendrick, *The Sounds of Milan, 1585-1650* (Oxford: Oxford University Press, 2002); John Griffiths y Javier Suárez-Pajares, eds., *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II* (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004); Andrea Bombi *et al.*, eds., *Música y cultura urbana en la edad moderna* (Valencia: Universitat de València, 2005); María Gembero-Ustárroz y Emilio Casares Rodicio, eds., *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica* (Granada: Universidad de Granada, 2007); Tess Knighton y Álvaro Torrente, eds., *Devotional Music in the Iberian World 1450-1800. The Villancio and Related Genres* (Aldershot-Burlington: Ashgate, 2007); Geoffrey Baker, "La ciudad sonora: música, fiesta y urbanismo en el Cuzco colonial", La fiesta en la época colonial iberoamericana: VII Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología, ed. Aurelio Tello (Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, 2008), 49-71; Baker, *Imposing Harmony*; Albert Recasens y Christian Spencer, eds., *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (Madrid: Akal, 2010); Geoffrey Baker y Tess Knighton, eds., *Music and Urban Society in Colonial Latin America* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011); Russell, *From Serra to Sancho*; Geoffrey Baker, "Polychorality, Ethnicity and Status in Colonial Cuzco, Peru", en *Polychoralities: Music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World*, eds. Juan José Carreras y Iain Fenlon (Kassel: Reichenberger, 2013), 255-262; Christian Spencer, "Música, Sociedad y Paisajes Sonoros en Chile: una introducción", *Resonancias* 33 (2013): 13-20; Nicolás Carrasco *et al.*, "Conversaciones sobre Música, Ciudad y Paisajes Sonoros en Chile", *Resonancias* 33 (2013): 21-52; Ramos-Kittrell, *Playing in the Cathedral*; Tess Knighton y Ascensión Mazuela-Anguita, eds., *Hearing the City in Early Modern Europe* (Turnhout: Brepols Publishers, 2018); Javier Marín López, "The Sonic Construction of a New Capital: Urban Soundscapes and Acoustic Communities in 16th-Century

declaratoria para esta fiesta solemne fue realizada mediante Cédula Real emitida el 3 de noviembre de 1601 por Felipe III y llegó a tierras quiteñas el 21 de agosto del año siguiente[199]. El domingo 25 de julio de 1603 comenzaron los festejos en honor a San Raimundo "con una procesión desde la iglesia de Santo Domingo hacia el templo de la Merced", cargando imágenes religiosas y siendo acompañados por las salvas militares[200]. El martes 27 de julio los franciscanos tuvieron una participación en esta festividad, celebrando una misa cantada en honor al santo[201], acompañada con "música propia de vihuela, cornetas, chirimías, órganos y chanzonetas"[202].

Tres años más tarde, el 20 de febrero de 1606, arribó al cabildo de la ciudad una carta del rey Felipe III que anunciaba el nacimiento del heredero Felipe IV. Para regocijar esta noticia, los conventos quiteños organizaron misas solemnes y procesiones, llenándose la ciudad de fiesta con atabales, trompetas y clarines[203]. También, con superlativa suntuosidad, se celebró el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos de Asturias. En esta festividad fue testigo ocular el escribano del cabildo de Quito don Diego Rodríguez Urban de la Vega, quien realizó una notable y amplia narración de los eventos que se suscitaron en febrero de 1631, testimonio que ilustra en gran manera el paisaje sonoro de la ciudad:

> Hubo, luego [del anuncio de la Cédula Real fechada el 30 de enero de 1630], repique de campanas en todas las iglesias y luminarias por la noche, el mismo día que se tuvo la nueva, y por espacio de más de un mes las prevenciones necesarias para las fiestas, entreteniéndose en este ínterin la caballería con algunos toros, que se corrieron sueltos por las calles, con clarines, chirimías y cajas de guerra, que, por las partes más importantes de la ciudad, se tocaban, con que todo era entretenimiento y regocijo. Diose principio a las fiestas en forma el jueves 20 de febrero, con misa, sermón y procesión [...] La forma y orden que en esto se tuvo fue que la Real Audiencia salió de las casas reales, con copioso y lucido acompañamiento de la justicia y el regimientos, caballeros, encomenderos y ciudadanos, para la iglesia catedral, donde, a las puertas de ella, fue recibida con cruz alta, por el ilustrísimo don fray Pedro T. Oviedo, obispo dignísimo de este obispado, cabildo eclesiástico y demás clero, con grandeza

Lima", en *A Companion to Early Modern Lima*, ed. Emily A. Engel (Leiden y Boston: Brill, 2019), 442-469; y Francisco Rodilla León *et al.*, eds., *Sonido y espacio: antiguas experiencias musicales ibéricas* (Madrid: Editorial Alpuerto, 2019).

[199] Herrera Montero, "La canonización de Raimundo de Peñafort en Quito…", 6-7; y Herrera Montero, "Entre el santo y el rey…", 71.

[200] Ibíd., 13; y 77-78.

[201] Ibíd., 20; y 84.

[202] Vargas, "La música en la Colonia…", 15; citado en Godoy Aguirre, *Breve Historia*, 149; y Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 249.

[203] Jorge Villalba, "El licenciado Miguel de Ibarra", *Cuadernos de Divulgación Cívica* 28 (2006): 58.

> y majestad, por la que inmediatamente representó, y ser la fiesta tan propia suya, y, cantando el salmo *Te Deum laudamus*, se fue, con mucha alegría y devoción, a la capilla de Nuestra Señora de Copacabana, cuya santísima imagen se llevó y colocó en la capilla mayor, y con ella, antes de la misa, se hizo procesión general, asistiendo también los religiosos de Santo Domingo, San Francisco, San Agustín, la Merced y la Compañía de Jesús, las Recolecciones de San Diego [perteneciente a la orden franciscana] y de Nuestra Señora de la Peña de Francia, y las cruces de todas las parroquias. Fue la procesión alrededor de la plaza mayor, en cuyos altares, adornos y colgaduras mostraron sus moradores con extremo su curiosidad y grande afecto, y en el medio estaba formado un lúcido escuadrón de las cinco compañías de la ciudad, que son del número de más de mil infantes, las cuales, con sus abatidas banderas, cajas [de guerra], pífanos y estruendoso ruido de bocas de fuego, en continuadas salvas, adornaron y acompañaron bien la diversidad de danzas, chirimías, clarines, repiques de campanas en todas las iglesias, durante toda la procesión, que con uno y otro se causó é hizo una alegre, devota y grandiosa fiesta[204].

Asimismo, Rodríguez de Ocampo testificó a mediados del siglo XVII que los naturales y españoles que formaban parte de la cofradía de la Veracruz –adscrita al convento franciscano desde fines del siglo XVI bajo la advocación de Nuestra Señora de los Dolores– realizaban procesiones los miércoles y viernes durante la época de Cuaresma, en donde seguramente hubo participación musical[205].

En la primera mitad del siglo XVIII se festejó la creación del Virreinato de Nueva Granada, así como también la supresión y restitución de la Real Audiencia[206]. En esta ocasión, la ciudad de Quito se llenó de luminarias, fuegos artificiales, corridas de toros y comedias realizadas en teatros improvisados alrededor de la plaza mayor[207]. Por su parte, el entorno sonoro quiteño a mediados de esta época fue testificado por el padre jesuita Bernardo Recio (1714-1791), quien vivió en Quito desde 1749 hasta 1766[208]. El padre Recio dejó un valioso testimonio: su *Compendiosa relación de la cristiandad de Quito* de 1773, hecha en Gerona y

[204] Estos párrafos están incluidos en Herrera, *Antología de prosistas*, 1, 123-124; citado parcialmente en Carrera Andrade, *El Camino del Sol*, II, 95-96. Por su parte, autores como Vargas, "La música en la Colonia...", 15; Godoy Aguirre, *Breve Historia*, 150-151; y Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 255-257 también comentan brevemente esta festividad.
[205] Rodríguez de Ocampo, "Descripción y Relación…", LIII; no en la página LXXX como lo cita Vargas, *El Arte Ecuatoriano*, 275, nota al pie 27.
[206] Cristóbal De Gangotena y Jijón, "Fiestas que se celebran en Quito a fines del siglo XVIII", *Boletín de la Academia Nacional de Historia* 7 (1923): 263-269; citado en Kennedy Troya, "La fiesta barroca…", 142.
[207] González Suárez, *Historia General*, V, 22.
[208] Navarro, *Contribuciones a la Historia del Arte*, IV, 75.

editada en 1947 por Carlos García Goldaraz[209]. Esta obra contiene un interesante apartado dedicado meramente a la música en Quito descrita por el propio padre Recio[210] y que entre otras cosas ora lo siguiente: "en las catedrales y otras iglesias hay músicas bien concertadas, y es mucho el número de los instrumentos músicos, flautas, oboes, vihuelas, cítaras, arpas, violines, y violones, clavicordios, trompas y órganos"[211].

En lo que a honras dedicadas a reyes y reinas de la corona española se refiere, la participación de los franciscanos en la ciudad fue bastante relevante. Por ejemplo, Felipe IV envió una carta fechada el 31 de octubre de 1644 –cuya copia se conserva en el repositorio franciscano–, solicitando a la orden franciscana que se hicieran honras, exequias y sufragios por la muerte de la reina Isabel de Francia, su mujer, las cuales se debían realizar

> cantando una vigilia y misa con la mayor solemnidad que sea posible por el alma de la reina nuestra señora asistiendo a ella toda la comunidad, y convidando y convocando a todo el pueblo, para que todos unidos ofrezcan agradable sacrificio la divina majestad a esta intención, y por el honor debido a una reina, que toda su vida empleó en honrar, y favorecer a la religión y defender y ayudar a los vasallos. Y predicará en esta ocasión uno de los predicadores de más fama y opinión, y los días siguientes hasta el cumplimiento de una novena se dirá cada día en cada convento una misa cantada, a [la] que asistirán todos los religiosos, y para mayor desempeño de nuestras obligaciones por la misma santa obediencia a todos los padres sacerdotes de nuestra provincia diga cada uno una misa rezada por esta misma intención, como se ordena en todas las demás provincias [...] y los coristas, y legos, y las religiosas, cada uno según su estado dirá un oficio de difuntos en la forma que se acostumbra para los hijos [e] hijas de la misma religión[212].

Algo similar sucedió en 1746, luego del arribo de una Cédula Real que anunciaba el deceso de Felipe V, en donde el ministro provincial fray José Morrón ordenó que se hicieran las honras y demás protocolos fúnebres[213]. El 20 de mayo del año siguiente se realizó una ceremonia por el reconocimiento de Fernando VI como nuevo rey de España, la cual incluyó

---

[209] Bernardo Recio, *Compendiosa relación de la cristiandad de Quito* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Santo Toribio de Mogrovejo, 1947).
[210] Ibíd., 425-431. Publicado en 1996 por la Corporación Musicológica Ecuatoriana (CONMÚSICA) como Bernardo Recio, "De la música en Quito, un escrito del siglo XVIII", *Archivo Sonoro* 4, no. 3 (1996): 47-50.
[211] Ibíd., 47; citado en Godoy Aguirre, *Breve Historia*, 140; Godoy Aguirre, *La música ecuatoriana*, 117; Guerrero Gutiérrez, *BIMEL*, 480-481; y Luis Arturo Castro Miranda, "Arpa y arpistas criollos de Guayaquil: una realidad en extinción" (Tesis de Pregrado en Música, Universidad de Especialidades Espíritu Santo, 2013), 29.
[212] AGOFE, Libro de patentes auténticas de los reverendísimos padres generales, comisarios, provinciales, visitadores, etc., de la antigua Provincia de San Francisco de Quito, 5-1, Leg. 5, N. 1, ff. 65r-65v.
[213] Ibíd., ff. 283r y 285r-286r.

luminarias, repiques de campanas, comedias, música y fuegos artificiales[214]. En otro caso, a través de una rendición de cuentas del trienio 1759-1762 se evidencia un desembolso de 150 pesos "para los tres sermones de las exequias de rey y reinas, con el agregado de cera, música para las dos funciones, porque la tercera la costeó el padre guardián por lo respectivo a la cera y música"[215]. Dada la cantidad de sermones que se indica en la documentación, estos seguramente correspondieron a las muertes de la reina Bárbara de Braganza (27 de agosto de 1758), el rey Fernando VI (10 de agosto de 1759) y la reina María Amalia de Sajonia (27 de septiembre de 1760). Dicho sea de paso, dos patentes emitidas por el ministro provincial fray Agustín Marbán el 26 de mayo de 1760 y el 3 de septiembre de 1761, en las que se ordena hacer vigilia, misa y responsos cantados con toda solemnidad, apoyan nuestra afirmación:

> Hacemos saber a vuestros padres reverendos y comisarios como en este último aviso que vino de España hemos recibido una carta de nuestro católico monarca don Carlos Tercero (que Dios guarde) en la que nos participa la funesta y dolorosísima noticia de nuestra muy amada reina y señora doña María Amalia de Sajonia su legítima esposa, cuyo triste fallecimiento después de haber inundado de ternura y dolor nuestra amorosa fidelidad ejecuta a la obligación a los más servidos y obsecuentes vasallos a que con la mayor prontitud se apliquen los más acostumbrados sufragios para el alivio y descanso de aquel venturoso espíritu, que mereció pasar de esta vida a la otra con extraordinarias demostraciones de católica piedad [...] Por tanto [...] mandamos, y por santa obediencia ordenamos, que en todos nuestros conventos y doctrinas se hagan solemnemente las honras y exequias funerales por el alma de dicha nuestra católica reina [...] cantarán primero con toda solemnidad vigilia, misa y responso [...] Asimismo, ordenamos y mandamos que el día de dichas honras todos los sacerdotes apliquen a este fin el santo sacrificio de la misa. Cada religioso corista rezará un oficio de difuntos, y los religiosos legos cinco estaciones mayores al Santísimo Sacramento. Finalmente, exhortamos a todos en el Señor que además de los referidos sufragios cada uno en particular aplique sus oraciones, ayunos, disciplinas y demás ejercicios espirituales, para que de este modo, desempeñando nuestra religión demos el debido cumplimiento de su real majestad que Dios guarde[216].

Asimismo, destacamos que

[214] González Suárez, *Historia General*, V, 166.
[215] AGOFE, Libro de ingreso y gasto de esta Santa Provincia de San Francisco de Quito, 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6, f. 90r.
[216] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, ff. 348v-349r.

> La noticia de la muerte de Fernando sexto se recibió en Quito a principios de 1760; el 2 de junio se celebraron sus exequias en la catedral, y el 15 de julio se hizo la ceremonia de alzar pendones, reconociendo y aclamando a Carlos tercero, su sucesor, por rey y señor natural de las Indias Occidentales. La oración fúnebre del rey muerto fue pronunciada por el doctor don José de Llano y Valdez, clérigo, oidor de la Real Audiencia; y las fiestas de la jura y proclamación de Carlos tercero fueron tan solemnes y magníficas, que en la plaza mayor se calcularon más de quince mil espectadores. Hubo, como siempre en aquellos casos, funciones religiosas y festejos profanos; en la catedral *Te Deum laudamus*; en las calles y plazas, fuegos de pólvora, luminarias y corridas de toros[217].

Por último, en abril de 1789 también se hicieron las exequias por el deceso de Carlos III, acaecido el 14 de diciembre de 1788. Luego del correspondiente luto en la ciudad, desde el 21 hasta el 30 de septiembre de 1789 se celebró con sumo esplendor la coronación del nuevo monarca Carlos IV[218]. Para la jura

> se procedió a la iluminación de la plaza mayor, mientras una orquesta tocaba música, para posteriormente encenderse el castillo de fuegos artificiales, que fue acompañado de salvas de artillería y repique de campanas. Al día siguiente se alzó el pendón real y por la tarde dieron comienzo las fiestas, que incluyeron escaramuzas, otros diversos juegos a caballo (cañas, sortijas), desfiles de máscaras, mojigangas, bailes y fuegos artificiales, además de las consabidas corridas de toros[219].

En términos generales, lo expresado en los párrafos anteriores describe la antigua ciudad de Quito y su paisaje sonoro desde fines del siglo XV hasta el ocaso del siglo XVIII. En esta línea de tiempo se aprecia un proceso de transculturación en donde se vieron involucrados, naturalmente, sociedades del Viejo y Nuevo Mundo; un intercambio de tradiciones que tuvo protagonistas con identidades bien definidas, pero desconocidas entre sí.

---

[217] González Suárez, *Historia General*, V, 204; quien cita un documento localizado en el AMHQ, Actas del cabildo civil de Quito, año 1760, sin foliación.
[218] Ibíd., 352-355. Véase también Gustavo Chiriboga, "Las exequias de don Carlos III en Quito ", *Museo Histórico* 51 (1971): 296-306; citado en Kennedy Troya, "La fiesta barroca…", 148.
[219] Marina Alfonso Mola y Carlos Martínez Shaw, "Fiestas reales y toros en el Quito del siglo XVIII", Fiestas de toros y sociedad: actas del Congreso Internacional celebrado en Sevilla del 26 del noviembre al 1 de diciembre de 2001, ed. Antonio García-Baquero González y Pedro Romero de Solís (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003), 123-138.

1.2 Llegada de los franciscanos

Quito, la primera población de los antiguos Reinos del Perú[220], fue erigida como custodia en 1538 y elevada a provincia en el capítulo general celebrado en Valladolid en 1565[221]. Los denominados hijos del *Poverello* llegaron a tierras ecuatorianas en 1533 provenientes de Nueva España, tras una expedición organizada por el comisario general fray Juan de Granada[222]. Al parecer, en esta expedición se encontraban los frailes Ricke y Gosseal, a quienes el padre Lázaro de Aspuruz ha identificado como "fray Rocho" y "fray Pedro Cocheo" en la documentación de la época[223]. El padre Ricke llegó a las costas ecuatorianas ingresando por Puerto Viejo –actual Portoviejo, provincia de Manabí, ciudad ubicada unos 350 kilómetros al suroeste de Quito–, acompañado por fray Pedro Gosseal y fray Pedro Rodeñas, quienes se asentaron en Quito a fines del año de 1534, luego de la fundación de la ciudad para levantar el primer convento seráfico del Ecuador y de los antiguos Reinos del Perú[224]. A juzgar por las propias palabras del padre Ricke en una carta fechada el 12 de enero de 1556, redactada en el convento de Quito y enviada a fray Georgius Tsweertz, guardián del convento de Gante, se aprecia que él fue el primero de la orden franciscana en llegar a tierras quiteñas y que allí habita

[220] Así la consideran Gómez Canedo, *Crónica Franciscana*, 1031; y Gil González Dávila, *Teatro eclesiástico de la primitiva iglesia de las Indias Occidentales: vidas de sus Arzobispos, Obispos y cosas memorables de sus sedes, en lo que pertenece al Reino del Perú*, 2 vols. (Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1649-1655), II, f. 45r.

[221] *Chronologia Historico-Legalis (1650)*, 326; citado en Manuel De Castro, "Documentos sobre los franciscanos en Hispanoamérica. Siglo XVI", *Missionalia Hispanica* 49, no. 99 (1997): 144. Véase también Antolín Abad Pérez, *Los Franciscanos en América* (Madrid: Editorial MAPFRE, 1992), 204.

[222] Véase por ejemplo: Gómez Canedo, *Crónica Franciscana*, 73; Compte, *Varones Ilustres*, I, 2; Antonine Tibesar, *Franciscan Beginnings in Colonial Peru* (Washington: Academy of American Franciscan History, 1953), 13; y Lino Gómez Canedo, "New Data regarding the Origins of the Franciscan Missions in Peru, 1532-1569", *The Americas* 9, no. 3 (1953): 318-319. En este sentido nos apoyamos en el trabajo mejor documentado, a saber, el de Lino Gómez Canedo, "A Group of Documents concerning the Franciscan Missions in Peru, 1532-1569", *The Americas* 9, no. 3 (1953): 349-358. Sin embargo, Marion Alphonse Habig, "The Franciscan Provinces of South America", *The Americas* 2, no. 2 (1945): 189, afirma que el padre Juan de Granada envió a los frailes Jodoco Ricke, Pedro Gosseal y Pedro Rodeñas desde México a Ecuador en 1534, el mismo año en el cual se fundó la ciudad de Quito.

[223] Lázaro De Aspuruz, *La aportación extranjera a las misiones españolas del Patronato Regio* (Madrid: Consejo de la Hispanidad, 1946), 99-100; citado en Gómez Canedo, *Crónica Franciscana*, 78; y Gómez Canedo, "New Data…", 319. La documentación extraída del AGI puede verse en Gómez Canedo, "A Group of Documents…", 349-352.

[224] Francisco Gonzaga, *De Origine Seraphicae Religionis Franciscanae* (Roma: s.n., 1587), 1322; Francis Harold, *Epitome annalium ordinis Minorum* (Roma: Tipografía Nicolai Angeli Tinassij, 1662), 961; Gómez Canedo, *Crónica Franciscana*, 128. También sostienen lo mismo Benjamín Gento Sanz, *El primer colegio para indios en Sudamérica: San Andrés de Quito (1551)* (Quito: Inédito, s.f.), 6; Pedro Fermín Cevallos, *Historia del Ecuador*, vol. 2 (Ambato: Ediciones sesquicentenario II Convención Nacional, 1985), 49; y Abad Pérez, *Los Franciscanos*, 203-204. Por su parte, Agustín Moreno Proaño, "Fray Jodoco Rique (1498-1574)", en *Cuadernos de Divulgación Cívica 11* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión", 2002), 14; y Agustín Moreno Proaño, "Los franciscanos en el Ecuador: Fray Jodoco Rique y la evangelización de Quito", en *Historia de la Iglesia Católica en el Ecuador*, ed. Jorge Salvador Lara (Quito: Abya-Yala, 2001), 186, sostiene que Ricke "llegó a Quito el día de San Nicolás de Bari, 6 de diciembre de 1535. Sobre la vida y obra de fray Jodoco Ricke y su compañero fray Pedro Gosseal véase también Moreno Proaño, *Fray Jodoco Rique*.

hace veintidós años[225]. Seguramente, esto trajo como consecuencia que los trabajos para la erección del convento iniciaran a fines de 1534.

La gran labor misionera y educativa del padre Ricke en Quito ha sido comparada con aquella de fray Pedro de Gante en la Nueva España[226], a tal punto, que se le ha llamado "un segundo Pedro de Gante"[227]. Carrión, por su parte, lo considera el más grande civilizador de Ecuador y a quien "le debemos el más bello monumento colonial, el templo y monasterio de San Francisco. Y mucho más"[228]. En un conocido escrito titulado *Espejo de Verdades* de 1575, se comenta que, además de traer y sembrar el primer grano de trigo en América, es a Ricke a quien se le debe la instrucción de los indios en diversas áreas, entre ellas el canto llano y de órgano, la pintura, la escritura y la confección de libros[229].

---

[225] Esta carta se encuentra publicada en Enrico Sedulio, *Historia seraphica vitae Bmi. P. Francisci Assisiatis, illustriumque virorum et feminarum, qui ex tribus ejus ordinibus relati sunt inter sanctos* (Antuerpia: Sumptibus Haeredum Martini Nutij, 1613), 107-108; citada también en Gento Sanz, *El primer colegio para indios*, 27; Gómez Canedo, *Crónica Franciscana*, 73-74; y Navarro, *Los franciscanos en la conquista*, 110-111.

[226] Numerosos son los trabajos que reconocen el gran aporte educativo de fray Pedro de Gante en Nueva España. Véase por ejemplo: Lota M. Spell, "The First Teacher of European Music in America", *The Catholic Historical Review* 8, no. 3 (1922): 372-378; Ezekiel A. Chávez, *Fray Pedro de Gante, el primero de los grandes educadores de la América* (México: Editorial Jus, 1943); Solomon Lipp, "Lessons Learned from Pedro de Gante", *Hispania* 30, no. 2 (1947): 194-199; Robert Stevenson, *Music in Mexico: a historical survey* (New York: Crowell, 1952), 53-54; Joaquín García Icazbalceta, "Fray Pedro de Gante", *Artes de México: Fray Pedro de Gante. IV Centenario de su muerte* 150 (1972): 6-16; Ernesto De la Torre Villar, "Fray Pedro de Gante, maestro y civilizador de América", *Estudios de Historia Novohispana* 5, no. 5 (1974): 1-81; George Heller, "Fray Pedro de Gante Pioneer American Music Educator", *Journal of Research in Music Education* 27, no. 1 (1979): 20-28; Francisco Morales, "Fray Pedro de Gante. Libro de colores es tu corazón", en *Misioneros de la primera hora: Grandes evangelizadores del Nuevo Mundo*, ed. Romeo Ballán (Lima: Editorial Sin Fronteras, 1991), 75-81; Lourdes Turrent, *La conquista musical de México* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993); David Charles Wright Carr, *Los franciscanos y su labor educativa en la Nueva España (1523-1580)* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/EDUVEM, 1998); Beatriz Aguilar *et al.*, "The Aztec Empire and the Spanish Missions: Early Music Education in North America", *Journal of Historical Research in Music Education* 24, no. 1 (2002): 62-82; Emilio Ros-Fábregas, "'Imagine all the people...': polyphonic flowers in the hands and voices of Indians in 16th-century Mexico", *Early Music* 40, no. 2 (2012): 177-189; Juan Pedro Pérez Pardo, "Evangelización franciscana. Pedro de Gante, humanista y primer profesor de música en Nueva España", *In-traduções* 6, no. esp. (2014): 52-68; y Sofía Torres Jiménez, "Los coros de indios y los testamentos durante el siglo XVI", en *Música y catedral: nuevos enfoques, viejas temáticas*, ed. Raúl Torres Medina (México: UACM, 2016), 166-167, por citar algunos.

[227] Un amplio resumen de la vida y obra de fray Jodoco Ricke en la provincia de San Francisco de Quito puede verse en Christian De Paepe, "Fray Jodoco Rycke, 1498-1578", *Archivo Ibero-Americano* 38 (1978): 687-751; y en menor magnitud Werner Thomas, "Misioneros flamencos en América Latina", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna* 7 (1994): 472-474. Otras obras biográficas del padre Ricke realizadas en Ecuador son Francisco María Compte, *Bosquejo histórico de la vida de este religioso (fray Jodoco Ricke)* (Quito: Imprenta del Clero, 1882); y Francisco María Compte, "El Vble. Padre Fray Jodoco Ricke", *Gaceta Municipal* 19, no. 77 (1934): 4-18. Por su parte, Gento Sanz, *El primer colegio para indios*, 3, da noticia sobre una biografía hecha por el padre Servasio Dirks publicada en 1883 en la antigua revista Le Messager de Saint Francois d' Assise, bajo el título "Le P.F. Jossc de Ricke de Merselaer de Malinas, premier apótre de l' ancianne Royame de Quito. 1495-1575", a la cual ni el padre Gento Sanz ni nosotros hemos podido tener acceso.

[228] Alejandro Carrión, *En el reino de los golillas* (Quito: Banco Central del Ecuador, 1991), 37.

[229] Citado por ejemplo en Marcellino Da Civezza, *Saggio di bibliografia geografica storica etnografica Sanfrancescana* (Prato: Ranieri Guasti, 1879), 253; Compte, *Varones Ilustres*, I, 25; Gento Sanz, *Historia de la Obra Constructiva*, X; Navarro, *Los franciscanos en la conquista*, 110; Vargas, *Historia de la Cultura*, 18; Stevenson, "Music in Quito…", 247; Agustín Moreno Proaño, "El influjo de Pedro de Gante en la cultura de Sudamérica", *Artes de México: Fray Pedro de Gante. IV Centenario de su muerte* 150 (1972): 96-97; Carrión, *En*

Figura 2. Fray Jodoco Ricke bautizando a los indígenas por Antonio Astudillo (s. XVIII).

Fuente: Christoph Hirtz y Gottfried Hirtz en José Mercé Gandía, *Patrimonio para el Desarrollo en Ecuador: más de 30 años de Cooperación Española en la recuperación del Patrimonio Histórico y Cultural* (Quito: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo AECID, 2018), 62.

A esta altura, sería injusto no mencionar al "compañero inseparable" de Ricke[230], a saber, el también flamenco fray Pedro Gosseal conocido como fray Pedro Pintor, primer guardián del convento quiteño, muy admirado y querido por sus discípulos de acuerdo a Compte y Navarro[231]. Juntos, Ricke y Gosseal instauraron una auténtica escuela artística que influenció a toda la región andina[232], siendo considerados como "los padres del arte quiteño"[233]. Otros religiosos franciscanos que acompañaron a Ricke y Gosseal en las labores evangélicas de la ciudad de Quito fueron el español fray Pedro Rodeñas y el portugués fray Antonio, quien fuera portero del convento máximo durante más de treinta años[234]; estos fueron los primeros moradores del convento seráfico de Quito.

---

el reino, 38; Moreno Proaño, "Los franciscanos en el Ecuador…", 201-202; Julio Tobar Donoso, "El milagro pedagógico de Quito", en *Historia de la Iglesia Católica en el Ecuador*, ed. Jorge Salvador Lara (Quito: Abya-Yala, 2001), 310; Godoy Aguirre, *Breve Historia*, 119; Godoy Aguirre, *La música ecuatoriana*, 36; y Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 67.

[230] Sedulio, *Historia seraphica*, 107-108.

[231] Compte, *Varones Ilustres*, I, 26-27; y Navarro, "La influencia de los franciscanos…", 70.

[232] José De Mesa, "La influencia de Flandes en la pintura del Área Andina", *Revista de Historia de América* 117 (1994): 70.

[233] Navarro, "La influencia de los franciscanos…", 69.

[234] Compte, *Varones Ilustres*, I, 27-28.

Casi dos décadas después de haber sido erigida la provincia franciscana de Quito como independiente de su homónima de Lima, fray Gerónimo de Guzmán envió una patente amparada por el comisario general de la orden fray Francisco Gonzaga y hecha en el convento de San Francisco de Madrid el 3 de mayo de 1584, en la cual se ordenaba que no se le siga llamando custodia a la provincia seráfica quiteña, un documento poco –o nada– conocido hasta la fecha:

> Nos [fray Gerónimo de Guzmán y fray Francisco Gonzaga] queriendo condescender a tan piadosos ruegos y favorecer en todo lo que fuere de nuestra parte a los buenos deseos de los dichos religiosos [de Quito], por la presente ordenamos y mandamos que la provincia de Quito de aquí [en] adelante no sea ni se llame custodia antes desde ahora [y] para siempre la constituimos en provincia y le concedemos que tenga y goce de todos los favores y gracias y exenciones de que gozan todas las demás provincias del Perú, y que el ministro de ella se llame provincial y tenga la misma autoridad que los demás provinciales de esa tierra y mandamos por santa obediencia y so pena de excomunión latae sentencia que ningún inferior nuestro vaya contra esta ordenación y mandato por ser esta nuestra voluntad[235].

Así, todo pareciera indicar que, incluso casi veinte años después de ser constituida como provincia franciscana, a Quito no se le consideraba como tal, hecho por el cual los religiosos del convento matriz habían levantado sus súplicas al prelado general en búsqueda del debido reconocimiento.

1.3 Fundación del convento, estructura organizacional e importancia de la música

Una vez ratificada la fundación de la ciudad de Quito el 6 de diciembre de 1534, los nuevos oficiales del cabildo instaurado por Sebastián de Benalcázar comenzaron a realizar los planos de la villa el 20 de diciembre de 1534, señalando los solares para las correspondientes edificaciones religiosas[236]. Muy similar a lo que ocurrió en varias ciudades coloniales, Quito fue diseñada con un enfoque centro-periférico, en donde claramente se muestran los establecimientos de órdenes reglares y demás instituciones orbitando alrededor del núcleo de

[235] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, f. 1r. Advertimos que al margen superior de este documento se encuentra una nota que reza "erección en provincia de la custodia de Quito", con la cual hay que tener sumo cuidado, ya que la custodia de Quito ya había sido erigida en provincia en el capítulo general de Valladolid (1565). Véase nota 221.

[236] Compte, *Varones Ilustres*, I, 4. Para más detalles sobre la distribución de los solares una vez ratificada la fundación y el lugar de la villa de San Francisco de Quito véase González Suárez, *Historia General*, II, 225-229.

poder representado por la catedral, el palacio episcopal, el palacio de la Real Audiencia y la casa del cabildo[237]. En este escenario, la orden franciscana –a través de la gestión de fray Jodoco Ricke– tuvo el privilegio de gozar de los solares más adecuados ubicados al este de la catedral (figura 3), a saber, aquellos que pertenecieron al emperador inca Huayna Cápac[238].

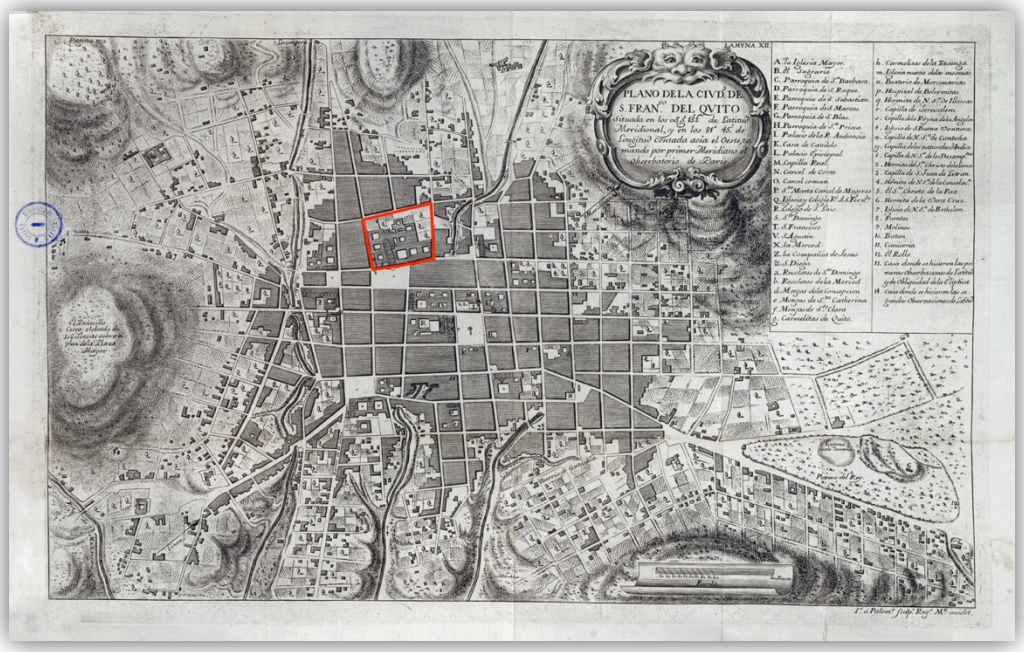


Figura 3. Ubicación del Convento Máximo de San Francisco de Quito en el plano de la ciudad (1748).

Fuente: Jorge Juan y Antonio de Ulloa, *Relación Histórica del viaje a la América Meridional*, vol. 1 (Madrid: Antonio Marín, 1748), 362; señalización propia.

En este lugar Benalcázar y Pizarro fungieron de benefactores, proveyendo las primeras limosnas para la edificación de la iglesia y convento de San Francisco, deseando "que fuese el mejor y más galano edificio que tuviese esta ciudad"[239]. El Convento Máximo de San Francisco de Quito se fundó de manera oficial el 25 de enero 1535 bajo la advocación de San Pablo en honor a la festividad de su Conversión[240], celebrada en dicho día en el calendario litúrgico (25

[237] Similar distribución urbana había en las ciudades de México, Lima y Santiago de Chile, por citar algunos ejemplos. Véase Knighton, "Music and ritual…", 22; Javier Marín López, "A conflicted relationship. Music, power and the Inquisition in vice-regal Mexico City", en *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, eds. Geoffrey Baker y Tess Knighton (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 47-48; y Vera, *El dulce reato de la música*, 29-30.

[238] Pablo Herrera, *Apuntes para la historia de Quito* (Quito: Imprenta de Juan Campuzano, 1874), Cap. 3, 50-51; citado en Compte, *Varones Ilustres*, I, 4; y Navarro, *Contribuciones a la Historia del Arte*, I, 43.

[239] Gonzaga, *De Origine Seraphicae*, 1322; citado en Compte, *Varones Ilustres*, I, 5; y Navarro, *Contribuciones a la Historia del Arte*, I, 43.

[240] De acuerdo a lo indicado por Córdova Salinas, el cronista de la orden para los territorios del Perú, en Gómez Canedo, *Crónica Franciscana*, 73. Otros autores como Compte, *Varones Ilustres*, I, 14; González Suárez, *Historia Eclesiástica del Ecuador*, I, 107; Benjamín Gento Sanz, "Colonial Art of Quito", *The Americas* 2, no. 4 (1946):

de enero). Dicho establecimiento religioso representa el origen de todos los conventos franciscanos en las antiguas provincias del Virreinato del Perú[241]; enunciado que puede validarse si asentimos lo dicho por fray Juan de Santiago, guardián del Convento Máximo en 1595: "es el más antiguo que esta provincia tiene y el mayor"[242]. Para 1572, Rodríguez de Aguayo afirmaba en su *Descripción de la ciudad de Quito* que el convento de San Francisco estaba "bien labrado, con buena iglesia de piedra y la casa comenzada [donde] hay muchos frailes", haciendo comparación con los establecimientos de las órdenes de Santo Domingo y La Merced, los cuales los describió como "más humilde en edificios [con] pocos frailes [y] pobre edificio [con] pocos frailes", respectivamente[243]. Esto sitúa, incuestionablemente, al convento franciscano de Quito como el más desarrollado y mejor establecido en la ciudad a fines del siglo XVI. Por su parte, otros investigadores como Kennedy Troya y Ortiz Crespo, y Mercé Gandía y Gallegos Arias, aseguran que el convento seráfico quiteño fue fundado el mismo día y mes indicados por el padre Córdova Salinas, pero del año 1536[244].

Casualmente, la fundación del convento franciscano de Quito no ha sido el único tópico de disparidad entre los investigadores. El tema de la construcción de la iglesia, los claustros y otras áreas del convento también ha generado cierta discrepancia en la historiografía existente, debido a que no se habían consultado los documentos apropiados para lograr esclarecer esta disyuntiva. Afortunadamente, la historiadora estadounidense Susan Verdi Webster logró cristalizar en el año 2012 una auténtica historia de la edificación de la actual iglesia franciscana quiteña, apoyándose en la documentación inédita del archivo franciscano y en otros registros. En su trabajo, Webster alega que, históricamente, el convento seráfico de Quito ha sufrido varias modificaciones y reorientaciones desde sus inicios en el siglo XVI, y que la actual iglesia

456; Gento Sanz, "The History and Art…", 175; Gento Sanz, *El primer colegio para indios*, 3; Vargas, *Historia de la Cultura*, 10; y Carrión, *En el reino*, 37, también concuerdan con esta fecha.

[241] Según Gento Sanz, *Historia de la Obra Constructiva*, 180; y Gento Sanz, *El primer colegio para indios*, I. En este sentido, Gómez Canedo, *Crónica Franciscana*, 1033; Navarro, *El arte en la provincia*, 18; y Fátima Halcón, "La capilla de Villacís del convento de San Francisco de Quito", *Laboratorio de arte* 16 (2003): 469; también afirman que el convento de Quito fue el primero de la orden franciscana en Suramérica.

[242] AGI, Quito, 83, N. 59, 26-03-1595, f. 1r. George Kubler y Martín Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and Their American Dominions, 1500 to 1800* (London: Penguin Books, 1959), 87, sostiene que el convento franciscano de Quito "era el edificio más importante de toda Sudamérica en tamaño, en influencia y en calidad"; citado en Halcón, "La capilla de Villacís…", 469.

[243] Ponce Leiva, *Relaciones Histórico-Geográficas*, I, 119-120. Algo parecido se dijo en la descripción anónima de 1573. Véase Ibíd., I, 213.

[244] Alexandra Kennedy Troya y Alfonso Ortiz Crespo, "Historia del Convento de San Francisco de Quito", en *Quito: el gran convento de San Francisco*, ed. Ramón Gutiérrez (Madrid: Ediciones El Viso, 2003), 18; y Mercé Gandía y Gallegos Arias, *Iglesia y Convento*, 19, 25 y 318. También puede verse José Mercé Gandía, *Patrimonio para el Desarrollo en Ecuador: más de 30 años de Cooperación Española en la recuperación del Patrimonio Histórico y Cultural* (Quito: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo AECID, 2018), 61-92.

realmente data de la primera mitad del siglo XVII[245], estableciendo que se ha suscitado esta problemática debido a la aceptación incuestionable que los historiadores han dado a las noticias de cronistas de la época[246]. De hecho, Gento Sanz ya lo había afirmado varios años atrás:

> Lo que constituye un hecho cierto, indubitable es, que para el año de 1647, tanto la iglesia como el convento franciscano de Quito, se encontraban en un estado de prosperidad y de arte, de belleza y ornamentación, jamás superado por ningún siglo posterior. Es la mitad del siglo XVII cuando ya se puede dar por terminada la fábrica conventual con toda su magnificencia[247].

Figura 4. Plaza, Iglesia y Convento Máximo de San Francisco de Quito (2018).

Fuente: Christoph Hirtz y Gottfried Hirtz en Mercé Gandía, *Patrimonio para el Desarrollo en Ecuador*, 4.

Una fascinante descripción del coro alto de la iglesia a mediados del siglo XVII puede observarse a través de los párrafos plasmados por fray Fernando de Cózar –quien fuera ministro provincial de la orden en 1647– en su *Relación, Copia y descripción de esta Provincia de San Francisco de Quito*, rescatados en Lima y publicados en 1924 por Alfredo Flores y Caamaño:

[245] Webster, "La Desconocida Historia…", 44; y Webster, *Quito, Ciudad de Maestros*, 66.
[246] Ibíd., 40; y 61.
[247] Gento Sanz, *Historia de la Obra Constructiva*, 43.

> El coro alto es de los buenos de la orden, adornado con ochenta y una sillas de cedro y sus espaldares de columnas jónicas, y en cada silla santos de media talla, ángeles, vírgenes y santos de la Orden y lo restante, desde las sillas al techo, está todo cubierto de unos grandes y hermosos lienzos, en los cuales están pintados los Hechos de los Apóstoles San Pedro y San Pablo; están guarnecidos de columnas y molduras de cedro y todo dorado; el saquisamí está dorado y es como el de la iglesia, tiene así mismo este coro un facistol, y en el remate de cuatro columnas está una media naranja y sobre ella un Niño con cuatro ángeles con su orden y debajo una imagen de la Concepción, muy hermosa, al lado de la cual están cuatro candeleros. Tiene asimismo dos tribunas que adornan mucho a la iglesia todas de lazo dorado, en la una de ellas un órgano de madera muy grandioso que por ser tan grande se tratará en el capítulo siguiente de esta obra; en la otra está otro órgano de menor estaño[248].

Por su parte, Rodríguez de Ocampo en su *Descripción y Relación* de 1650 solamente comenta que "el coro es de sillería, bastante, adornado de imaginería al óleo en cuadros dorados"[249]. Ya en la era decimonónica, el explorador británico William Bennet Stevenson –quien vivió en Quito entre 1808 y 1811– dejó un testimonio a través del cual se evidencia la magnitud de la institución franciscana:

> El convento de San Francisco es el más grande que he visto; las paredes externas son de ladrillo, pero todos los claustros son de piedra; se sitúa al pie de la montaña Pichincha [...] El frente de la iglesia se sitúa sobre una terraza, doce pies por encima del nivel de la plaza, de la cual un elegante tramo de escaleras de piedra lleva a la puerta de la iglesia [...] El interior de la iglesia es espléndido; el cuerpo está en la figura de una cruz y, sobre la intersección, está una hermosa torre redonda o cúpula. El altar mayor está ricamente ornamentado y el presbiterio, que está elevado a cinco pies por encima del piso de la iglesia, tiene una espléndida apariencia; todas las tareas religiosas se cumplen allí con la mayor solemnidad. El coro sobre de la entrada principal está apoyado por un arco elíptico, el cual cruza el pasillo central de la iglesia, además de dos arcos de crucería, los cuales cruzan los dos pasillos laterales [...] En el coro se ha realizado una gran labor, tallando los asientos y el púlpito. Allí hay dos buenos órganos, el uno italiano, y el otro construido en Quito por un nativo[250].

---

[248] Alfredo Flores y Caamaño, *Descripción Inédita de la Iglesia y Convento de San Francisco de Quito* (Lima: Talleres Tipográficos de la Tradición, 1924), 5; citado en Gento Sanz, *Historia de la Obra Constructiva*, 46-47.
[249] Rodríguez de Ocampo, "Descripción y Relación…", LII.
[250] William Bennet Stevenson, *Historical and Descriptive Narrative of Twenty Years' Residence in South America*, vol. 2 (London: Longman, Rees, Orme, Brown and Green, 1829), 285-286. Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 45, cita el trabajo de Stevenson, pero en su versión traducida al español: William Bennet Stevenson, *Narración histórica y descripción de veinte años de residencia en Sudamérica* (Quito: Abya-Yala, 1994).

Sin embargo, es gracias a las investigaciones de Webster que se conocen más detalles acerca de la construcción de algunas áreas del convento y sus artífices. Es así como el portugués Gaspar de Borjes fue contratado como "maestro arquitecto" por los franciscanos en 1618 para realizar algunas obras en el convento máximo, específicamente el claustro principal[251]. También ciertas reformas y expansiones de varias áreas del convento realizadas en 1621 y 1627, entre las que se encuentran las capillas de algunas cofradías, la antigua sacristía y la fachada principal[252].

Por esta misma época también comenzó la construcción del coro, de la mano de los maestros indígenas Jorge de la Cruz y su hijo Francisco Morocho, quienes habían trabajado en el convento franciscano durante más de veinte años, según reza un comprobante de pago cercano a 1632[253]. Más detalladamente, Webster indica que para fines de "la década de 1620, el nuevo coro se había acabado y la confección de los muebles y la decoración se estaba terminando"[254], basándose en un documento fechado en 1627 que confirma que Marcos Velázquez –maestro dorador y vecino de la ciudad de Quito– y otros oficiales indígenas del convento franciscano trabajaron en la pintura y decoración de la sillería del coro[255]. Por lo tanto, "debemos los brillantes colores y el dorado de las esculturas del coro de San Francisco al trabajo del maestro Marcos Velázquez, asistido por un grupo de oficiales indígenas"[256]. Finalmente, gracias a la descripción de Webster podemos tener una referencia precisa del actual coro del Convento Máximo de San Francisco de Quito:

> El nuevo coro [alto] está apoyado por gruesas paredes de piedra, cada lado formado en tres arcos, cuyo diseño es una repetición con un cambio de decoración de la portada interior de la portería franciscana, diseño derivado del portal del palacio Farnese en Caprarola, reproducido en varias de [Giacomo Barozzi da] Vignola en el siglo XVI[257].

[251] Durante el primer cuarto del siglo XVII Gaspar de Borjes también fungió de alarife en otras casas religiosas de la ciudad de Quito, específicamente en el monasterio de Santa Catalina de Sena. Véase Webster, "La Desconocida Historia…", 44-47; y Webster, *Quito, Ciudad de Maestros*, 66-68.
[252] Ibíd., 47-48; y 69-70.
[253] AGOFE, Pago del trabajo, de más de 20 años en la iglesia..., 10-86; citado en Ibíd., 54; y 76. Citado in extenso en Compte, *Varones Ilustres*, I, 22-23; y Gento Sanz, *Historia de la Obra Constructiva*, XII.
[254] Webster, "La Desconocida Historia…", 59; y Webster, *Quito, Ciudad de Maestros*, 81.
[255] Ibíd., 60-61; y 91-93.
[256] Ibíd., 61; y 93.
[257] Ibíd., 59-60; y 81.

Figura 5. Coro alto de la Iglesia del Convento Máximo de San Francisco de Quito (2018).

Fuente: Christoph Hirtz y Gottfried Hirtz en Mercé Gandía, *Patrimonio para el Desarrollo en Ecuador*, 10.

A esto podemos añadir más información concerniente a los arreglos que siguieron realizándose en el coro del convento durante los siglos XVII y XVIII. En relación con la decimoséptima centuria, tenemos que el 26 de noviembre de 1699 se hicieron dos arreglos en donde se invirtieron 3 pesos "para cuatro hierros que sirven de aferrar en el facistol los libros" y 6 reales "para aliñar una linterna del coro"[258].

Ya en el siglo XVIII, también se registra un desembolso de 1 peso por el aderezo de una linterna del coro el 19 de octubre de 1709[259]. Asimismo, se registran arreglos a otras instalaciones del coro, como el trastejado del techo el 16 de octubre de 1709 –con una inversión de 4 pesos, 7 reales y medio entre materiales y albañiles– y también el 14 de agosto de 1710, con motivo de los preparativos para la fiesta del patrón San Francisco –con una inversión de 1 peso, 5 reales y medio[260]. Además, se apuntan otros pagos hechos a herreros el 22 de abril 1706 –1 peso, 2 reales– y el 16 de julio de 1711 –1 peso, 5 reales y medio– por la confección de llaves para la puerta del coro y la librería[261], al pintor el 30 de junio de 1706 –26 pesos– por el

[258] AGOFE, Libro de recibo y gasto... del Convento de Nuestro Padre San Francisco de Quito, 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, f. 271r.
[259] Ibíd., f. 430v.
[260] Ibíd., ff. 430v y 442v.
[261] Ibíd., ff. 367v y 454v.

arreglo de un lienzo y al carpintero el 26 de octubre de 1708 –1 peso, 7 reales y medio– por el arreglo de unas sillas del coro[262]. Las refacciones en el coro continuaron a lo largo de la decimoctava centuria, especialmente en el artesonado, las linternas, los cuadros –para algunos de ellos se registran pagos a un pintor Goríbar–, el enladrillado del coro alto y bajo, y, sobre todo, en el facistol y la librería[263].

Por otro lado, la estructura organizacional de los oficios sacerdotales en el convento seráfico estaba presidida por la figura del ministro provincial, encargado de gobernar todos los conventos y doctrinas en el territorio de la Real Audiencia de Quito y asistido por el vicario provincial, quien era la segunda autoridad, seguido de los definidores y lectores jubilados. Pese a que estas dignidades moraban en el convento matriz de Quito, era el padre guardián el prelado de máxima autoridad interna, quien velaba por el bienestar del recinto religioso, concedía licencias a religiosos y supervisaba los actos de disciplina. Luego del padre guardián se hallaban, por un lado, el rector de la Tercera Orden y el procurador, en cuyas manos recaían las decisiones económicas –pago a oficiales, compras de insumos alimenticios y materiales, avíos, etc.–, y por otro, el vicario de casa, quien era el apoyo directo del guardián. Seguidamente, se ubicaban los lectores –de teología, artes, moral, filosofía, latín y gramática–, los predicadores generales, el vicario primero de coro, el maestro de novicios y el maestro de estudiantes, quienes estaban situados en un mismo escalafón. Inmediatamente, se encontraban los curas doctrineros, quienes estaban a cargo de las parroquias pertenecientes a la jurisdicción franciscana en la provincia de Quito. Finalmente, se encontraban los predicadores y confesores, quienes debían ser examinados por los lectores para ser instituidos en tales oficios[264].

Las primeras autoridades fueron los frailes Jodoco Ricke como custodio, Pedro Gosseal como guardián y Marcos Jofre como ministro provincial[265], elegido el 13 de diciembre de 1569

[262] Ibíd., ff. 369r y 413v.
[263] AGOFE, Libro que tiene el síndico, de recibo y gasto de lo perteneciente a la derrama de la obra [constructiva], 10-3, Leg. 10, N. 1, L. 2, ff. 113v, 119v y 122v; AGOFE, Libro de gasto y recibo de nuestro hermano el síndico de este convento de San Pablo de Quito, 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, ff. 210r, 252r, 256r, 277v, 285v, 296v y 320r; AGOFE, Libro de los recibos y gastos del convento de Nuestro Padre San Francisco de Quito, 10-5, Leg. 10, N. 1, L. 9, f. 398r; y AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6, f. 19v.
[264] AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio de esta Santa Provincia de Nuestro Padre San Francisco de Quito, así en definitorios capitulares como en juntas particulares, 6-2, Leg. 6, Bec. 2, ff. 6r-6v. Sobre los oficios sacerdotales dentro del Convento Máximo véase la Figura 8.
[265] Gómez Canedo, *Crónica Franciscana*, 74. Véase también Compte, *Varones Ilustres*, I, 18 y 64; González Suárez, *Historia Eclesiástica del Ecuador*, I, 108; José María Pou, "Estado de la orden franciscana y de sus misiones en América y Extremo Oriente en el año 1635", *Archivo Ibero-Americano* 30 (1928): 59-61; Luke Wadding, *Annales Minorum* 36 vols. (Quaracchi: Ad Claras Aquas, 1933), XXXII, 565-566; Tibesar, *Franciscan Beginnings*, 15-16; citado en Pilar Hernández Aparicio, "Estadísticas Franciscanas del s. XVII", Actas del III Congreso Internacional sobre los Franciscanos en el Nuevo Mundo (siglo XVII), La Rábida, 18-23 de septiembre, ed. Universidad de Andalucía (Madrid: Editorial Deimos, 1989), 583; Vargas, *Historia de la Iglesia*, 10-11; y Abad Pérez, *Los Franciscanos*, 203-204.

en el primer capítulo celebrado en Quito (Figura 6), presidido por el comisario general fray Juan del Campo[266]. A partir de aquel año, los franciscanos de Quito elegían sus dignidades por períodos trianuales, respetando así la tradición de la Orden en España y lo establecido por el Papa Adriano VI en la Bula *Exponi nobis fecisti*, expedida en Zaragoza el 10 de mayo de 1522, la cual, entre otras cosas, especifica que: "*Qui sic electi, per triennium aut aliud majus, vel minus tempus juxta suas contitutiones, prout in Hispania fieri consuevit*"[267].

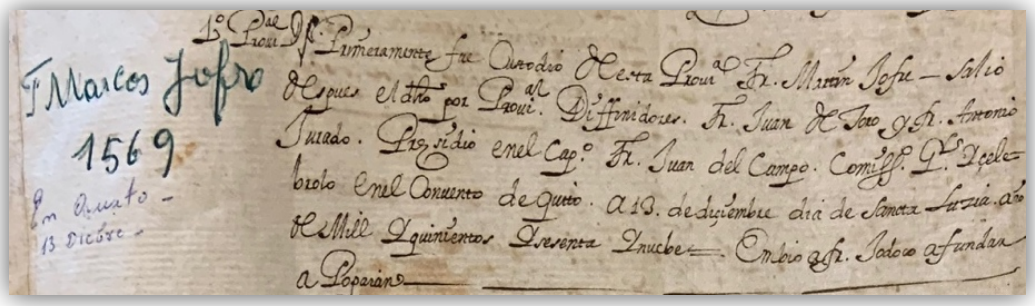


Figura 6. Acta del primer capítulo provincial celebrado en Quito (1569).

Fuente: AGOFE, 6-1, Leg. 6, Bec. 1, f. 1r.

A continuación, se suministra un organigrama que ilustra la jerarquía seráfica en el Convento Máximo de San Francisco de Quito (Figura 8). Hemos construido este organigrama a partir de las tablas capitulares que constan en los libros de actas del capítulo provincial. Estas tablas se redactaban para ser presentadas en los congresos capitulares de la orden, los cuales se celebraban cada dos o tres años en algún convento de la provincia. En ellas se listaban los religiosos sacerdotes de cada casa conventual y sus respectivos oficios[268]. La tabla capitular más antigua que se conserva en el archivo data del 13 de febrero de 1666 (Figura 7)[269].

[266] AGOFE, Libro de las actas capitulares..., 6-1, Leg. 6, Bec. 1, f. 1r. También consta que en esta fecha enviaron al padre fray Jodoco Ricke a fundar el convento de Popayán.
[267] Citada in extenso en Compte, *Varones Ilustres*, I, 15-17. Cursivas nuestras para diferenciar el idioma.
[268] Algunas estructuras jerárquicas franciscanas parecidas a la elaborada en el presente estudio pueden verse en las tesis de Paloma Vásquez Valdivia, "El constitucionalismo descalzo franciscano" (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002), 162-357; y de Anel Hernández Sotelo, "Una historia cultural de los frailes menores capuchinos. Discurso, representación e ideología en la España de los siglos XVII y XVIII" (Tesis Doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2011), 335-338. Un par de ejemplos del uso de tablas capitulares en otras comunidades religiosas hispanoamericanas pueden verse en Torres Vega, "Música en los espacios conventuales…", 174-175.
[269] AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, f. 10r.

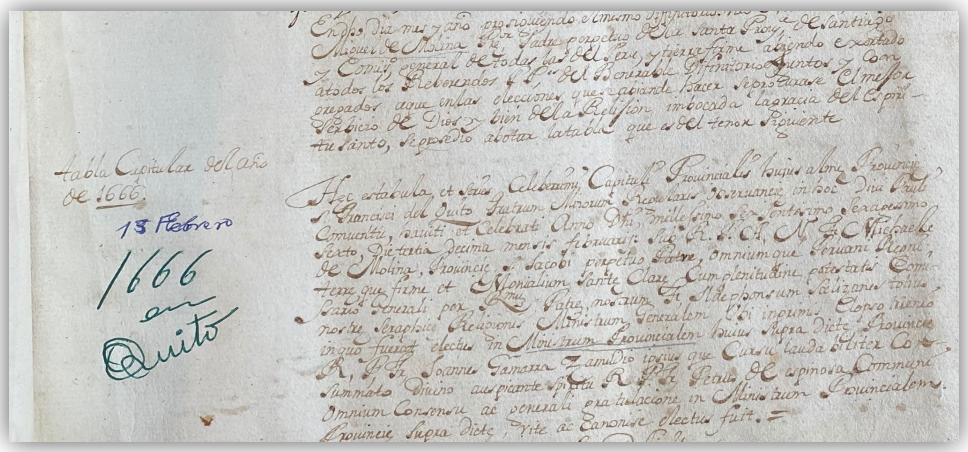


Figura 7. Anuncio de la tabla capitular del 13 de febrero de 1666.

Fuente: AGOFE, 6-2, Leg. 6, Bec. 2, f. 10r.

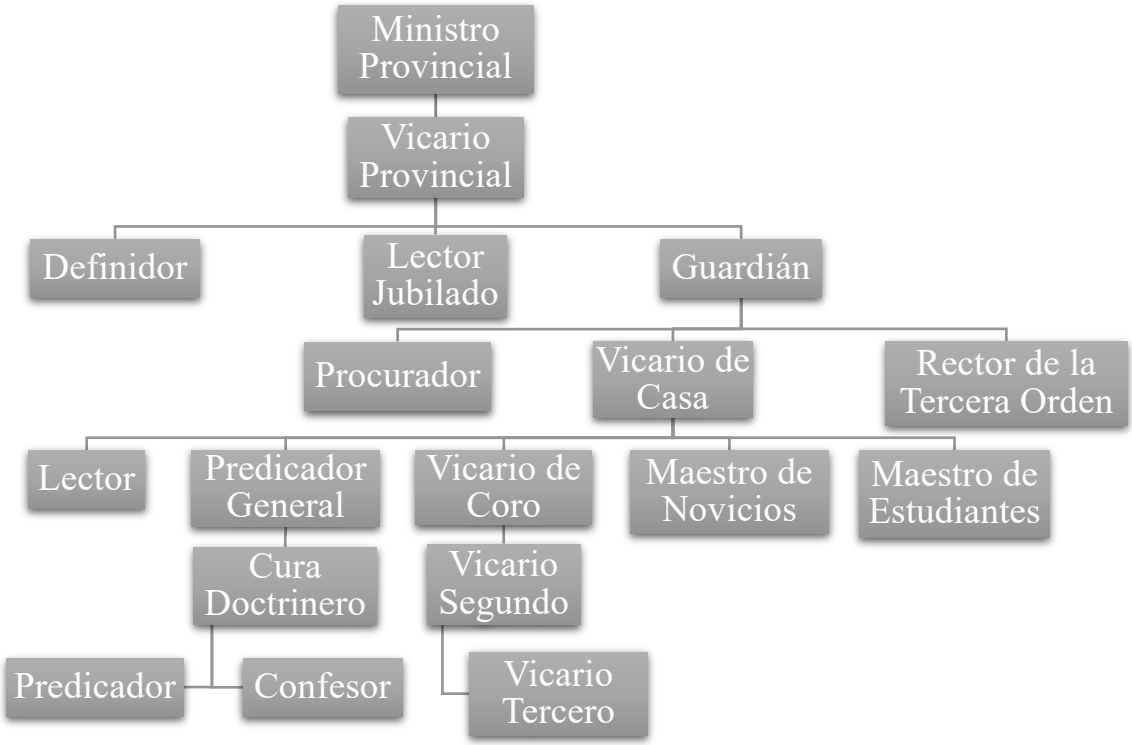


Figura 8. Estructura jerárquica de los oficios sacerdotales en el Convento Máximo de San Francisco de Quito.

Para optar a uno de estos oficios en todos los conventos de la provincia franciscana de Quito era necesario poseer el estatus de religioso sacerdote, cuyo ascenso era de la siguiente manera:

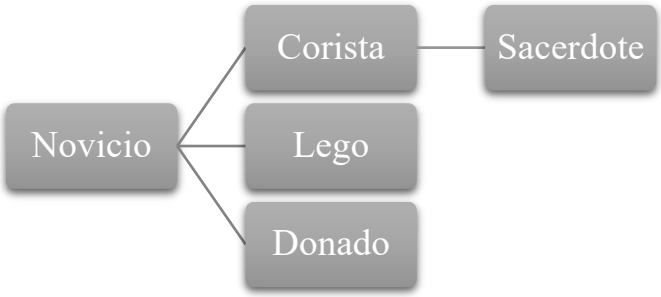


Figura 9. Estatus de religiosos en el Convento Máximo de San Francisco de Quito.

La aceptación de un novicio para vestir el hábito seráfico se hacía ante toda la comunidad religiosa del convento y, generalmente, eran presentados por sus padres –o uno de ellos– juntamente con su certificado de nacimiento y bautismo, en donde se comprobaba su edad. Luego de un año en el noviciado, el joven religioso podía hacer su profesión siempre y cuando tuviese, al menos, dieciséis años, tal y como lo ordenaba el santo Concilio de Trento:

> No se haga profesión en ninguna religión de hombres, ni de mujeres antes de cumplir diez y seis años; ni se admita tampoco a la profesión quien no haya estado en el noviciado un año entero después de haber tomado el hábito. La profesión hecha antes de este tiempo sea nula, y no obligue de modo alguno a la observancia de regla ninguna, o religión, u orden, ni a otros ningunos efectos[270].

Para profesar como religioso corista se debía comprobar, además de su edad, que el novicio era hijo de matrimonio legítimo y su pureza de sangre, de lo contrario, únicamente podía aspirar a la profesión como religioso lego. Éstos eran los que ejercían algún oficio servicial dentro de la comunidad conventual, como, por ejemplo, el de sacristán, acólito, enfermero, portero, campanero, barbero, cocinero, habitero, copista, entre otros[271]. Dentro del Convento Máximo, sin embargo, tres religiosos legos se destacaron por sus habilidades musicales, como se verá más adelante[272]. Por su parte, los religiosos sacerdotes podían ser

[270] Capítulo XIV, sesión XXV en Mariano Latre, *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, trad. Ignacio López de Ayala (Barcelona: Imprenta de Don Ramón Martín Indar, 1847), 346.
[271] Así sucedía también en los conventos franciscanos novohispanos, tal y como lo señala Daniel Salvador Vásquez Conde, "Un acercamiento a la vida cotidiana de los «dieguinos» o franciscanos descalzos novohispanos", *Legajos* 4 (2010): 45. También puede verse un trabajo anterior de este mismo autor Daniel Salvador Vásquez Conde, "Religiosidad y vida cotidiana en la provincia de franciscanos descalzos de San Diego de México, 1599-1821" (Tesís de Licenciatura, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2007). De hecho, el definitorio franciscano de Quito determinó en julio de 1710 que "de ningún modo salgan los religiosos laicos a oír misa a la iglesia, sino que las ayuden [a oficiar] puestos sus roquetes o la oigan en el coro". Véase AGOFE, Libro de las actas capitulares..., 6-1, Leg. 6, Bec. 1, f. 159r.
[272] Véase puntualmente los apartados 7.9 al 7.11.

ordenados como tal, exclusivamente, a partir del estatus de corista, una vez que cumplieran con los requisitos mínimos, esto es, haber cursado tres años de teología y tres de artes[273] –muy parecido a lo requerido por la orden agustina en Quito[274]. Esto se estableció el 13 de mayo de 1701, durante la decimosegunda sesión del definitorio, cuando se anunciaron nuevas medidas para la provincia franciscana de Quito. Empero, para poder ocupar un cargo sacerdotal el aspirante debía tener veinticinco años –veinticuatro bajo aprobación del prelado–, tal y como lo estipulaban los estatutos generales del capítulo de Barcelona (1585), todo esto en sintonía perfecta con el Concilio Tridentino[275]. Hasta cumplir tal edad, el religioso podía cursar estudios de filosofía, gramática, latín o moral.

De este majestuoso convento quiteño emergieron numerosos frailes misioneros hacia varios rincones de la provincia –desde Cali por el norte hasta Loja por el sur–, fundando nuevas parroquias y conventos. Estos recintos contaban con todos los implementos necesarios para servir como casas principales de doctrina, pues contaban con gran "riqueza de los ornamentos, vasos sagrados, altares, retablos dorados y plata labrada con que se sirven las iglesias de doctrina, las trompetas, cornetas, sacabuches y otros ministriles y música de canto de órgano, con que Dios es alabado y glorificado"[276]. De hecho, un claro ejemplo de actividad musical en las doctrinas franciscanas es aquel de la parroquia de Cotocollao –ubicada a unos 14 kilómetros al norte del Convento Máximo–, en donde había una iglesia y convento bajo la advocación de San Juan en el cual servían algunos naturales como músicos y cantores. El 7 de septiembre de 1589, un grupo de seis indios cantores figuran como beneficiarios de una provisión real emitida por Felipe II, gestionada por el corregidor Francisco Calderón Medina. En el documento se estipula que, tanto para el convento de Cotocollao como en las demás vicarías de la orden,

[273] AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, f. 206r.
[274] Piedad Peñaherrera de Costales y Alfredo Costales Samaniego, *Los agustinos: pedagogos y misioneros del pueblo (1573-1869)* (Quito: Abya-Yala, 2003), 89. En relación con el ingreso de religiosos, la ordenación sacerdotal en otro convento agustino hispanoamericano y las similitudes con los franciscanos, también puede verse Daniel Felipe Gutiérrez Reyes, "El coro de la iglesia del convento de San Agustín de Bogotá. Culto divino y espacio coral en Santafé, 1675-1861" (Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2019), 45-46.
[275] *Estatutos Generales de Barcelona, para la Familia Cismontana, de la Orden de nuestro Seraphico Padre S. Francisco*, (México: Pedro Ocharte, 1585), ff. 13r-13v; y Latre, *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio*, 261. Por ejemplo, en 1694 el ministro provincial fray José Janed solicitó al obispo Sancho de Andrade y Figueroa que se les dispensara la edad para ordenar a algunos religiosos coristas, según consta en AGOFE, Libro de patentes y despachos de ministros provinciales y algunas fórmulas oficiales, 5-3, Leg. 5, N. 4, f. 22v.
[276] Gómez Canedo, *Crónica Franciscana*, 1035. Del Convento Máximo de San Francisco de Quito salieron una gran cantidad de frailes con misiones evangelistas y fundadoras en otras tierras. Ya entrado el siglo XVIII, la orden franciscana contaba con diecinueve conventos fundados, entre ellos los de San Diego, Pomasqui, Otavalo, Ibarra, Latacunga, Ambato, Guano, Riobamba, Cuenca, Loja, Guayaquil, Zaruma, Popayán, Cali, Pasto, así como también el del Colegio de San Buenaventura. Por ejemplo, el padre Ricke fundó en 1569 el convento franciscano de Popayán, según Compte, *Varones Ilustres*, I, 1; y Navarro, *Los franciscanos en la conquista*, 108.

> se reservasen los seis [indios cantores] que el vicario que reside en el dicho pueblo nombrase [...] por lo cual los mandamos que habiendo nombrado cualesquiera guardianes y vicarios de la dicha orden de San Francisco seis cantores para el dicho ministerio los dejéis estar y no consintáis que sean inquietados ni molestados ante servicio alguno ni a que paguen tributo alguno a sus encomenderos ni a otras personas [...] hoy en adelante[277].

Fray Alonso de Alcocer, quien se desempeñaba como vicario de casa de dicho convento, presentó la provisión real ante el corregidor Calderón Medina pidiendo que se "obedezca, guarde y cumpla" lo que en ella está escrito, a lo cual el corregidor determinó que sea el padre Alcocer quien dé razón de los cantores que tiene la iglesia. A todo esto, el padre Alcocer declaró que había seis cantores: don Felipe Pillajo, don Pedro Oyaqui, Sancho Oña, Diego Tituaña, Alonso Tituaña y Domingo Tantarima[278]. Desde luego, en Quito, esta exención del tributo había sido solicitada ante el Tercer Concilio Limense por Alonso de Herrera y por el dominico fray Domingo de Ugalde –en nombre del obispo fray Pedro de la Peña– alrededor de 1580, asunto que fue otorgado hacia fines de la decimosexta centuria por el obispo Luis López Solís[279]. En esta misma dirección, se conoce que en junio de 1623 el presidente de la Real Audiencia de Quito, Antonio de Morga, recibió instrucciones de la Corona para fomentar la exclusividad laboral de los indios cantores en la catedral[280]. De igual manera sucedió con Martín de Arriola –también presidente de la Real Audiencia–, quien recibió una Cédula Real emitida desde Madrid el 10 de agosto de 1647 ordenándosele que proveyese de todo lo necesario a los músicos indígenas, se les tratase bien y no se les obligase a trabajos excesivos[281].

Es probable, por tanto, que tales disposiciones estén estrechamente relacionadas con la constante preocupación de la monarquía española por proveer de cantores las iglesias de

---

[277] AGOFE, Provisión real..., 3-9a, Leg. 3, N. 4, F. 28, f. 2v. Véase la transcripción completa del documento en el anexo 1, numeral 3.
[278] Ibíd., f. 1r. Los nombres y apellidos han sido normalizados para facilitar su lectura.
[279] Rubén Vargas Ugarte, *Concilios Limenses (1551-1772)*, 3 vols. (Lima: Tipografía Peruana, 1951-1954), III, 198; y Carlos E. Freile G., *La iglesia ante la situación colonial* (Quito: Abya-Yala, 2003), 67. Esta asignación de cupos para seis indios cantores también se estableció, por ejemplo, en el Nuevo Reino de Granada en 1606. Véase Rodríguez, "'Y Dios se hizo música'…", 18; citado en Waisman, *Una historia de la música colonial*, 111. Por su parte, la exención del tributo para los músicos indios era bastante común en la Nueva España, según lo indicado por Marín López, "Música y músicos…", 149; en Perú, según sostienen Patricia Martínez i Àlvarez, "Espiritualidad franciscana en el Perú: continuidades, rupturas y debate en el proyecto evangelizador. S. XVI", *Histórica* 22, no. 2 (1998): 247 y Baker, *Imposing Harmony*, 203; y también en Caracas, de acuerdo con David Coifman Michailos, *De obispos, reyes, santos y señas en la historia de la capilla musical de Venezuela (1532-1804)* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2010), 79. Para el caso ecuatoriano, véase, por ejemplo, Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 94-98.
[280] AGI, Quito, 212, L. 4, 1623, f. 171r.
[281] AGI, Quito, 209, L. 2, 1647, ff. 225r-226r.

Indias[282], máxime en los pueblos con más de cien indios, lo cual coadyuvó a la proliferación de músicos nativos[283]. Precisamente, esto se aprecia en una Cédula Real expedida el 7 de febrero de 1602, a través de la cual se solicitó a las autoridades de la Real Audiencia de Quito que dieran cuenta sobre los curatos a los que el obispo fray Luis López de Solís había provisto de cantores para servir en las fiestas de la catedral y que las demás iglesias parroquiales estuvieran bien servidas de músicos[284].

Otros ejemplos atinentes a la vida musical en curatos franciscanos de Ecuador se perciben a través de, por un lado, el documento de solicitud de misales para la vicaría de Otavalo y que estaban en poder del señor Andrés de Quirós[285], y por otro, la renovación de las flautas que le hicieron en octubre de 1763 al órgano de la iglesia en la doctrina de Tisaleo[286]. De igual forma, la petición de maestro de capilla y cantores para la iglesia de Pujilí, realizada por el procurador fray Nicolás de Bustamante el 15 de octubre de 1789, también representa una clara evidencia de actividad musical en las doctrinas franciscanas de Ecuador:

> Según la real determinación tiene asignado su majestad en dicho pueblo maestro de capilla y cantores para el servicio de la iglesia y culto divino, y debiendo ser éstos hábiles para tocar los instrumentos de la iglesia, se me ha comunicado patentice a vuestra señoría que en aquel pueblo han nombrado indios inhábiles para dicho el servicio y los han mandado tildar con los señores asentistas reservándoles de tributos inconsulto de los reverendos padres curas [...] Al presente han venido a esta ciudad dos indios cantores que son José Mariano Remache y su hermano Nicolás con el pretexto de aprender a tocar el órgano y el otro de cantar, y se han mantenido más de tres años haciendo falta a esa iglesia [...] [Solicito que] en lugar de los dichos dos indios el reverendo padre cura nombre otros hábiles en lugar de éstos[287].

En donde no ha habido disyunción alguna es en que la música fue parte inamovible de los métodos de evangelización utilizados, tanto por los franciscanos como por otras órdenes mendicantes, para atraer y adoctrinar a los naturales, ya en la ciudad de Quito ya en toda

[282] David Andrés Fernández, "Canto, liturgia, ceremonial y culto en América Latina según la *Recopilación de Leyes de los Reynos de Indias*", *Resonancias* 21, no. 40 (2017): 17-19.
[283] Cf. Rafael Ruiz Torres, "Los indios como músicos en las parroquias y en las fiestas durante la colonia", en *Música y catedral: nuevos enfoques, viejas temáticas*, ed. Raúl Torres Medina (México: UACM, 2016), 126-127.
[284] AGI, Quito, 209, L. 1, 1602, ff. 144v-145r.
[285] AGOFE, El visitador y oidor Diego Zorrilla mandó dar cinco misales a cinco doctrinas de Otavalo, Atuntaqui, 8-9, Leg. 3, N. 7, F. 29, ff. 1r-1v.
[286] AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio de esta Santa Provincia de Nuestro Santo Padre San Francisco de Quito, 6-3, Leg. 6, Bec. 3, f. 192v.
[287] AGOFE, Copia certificada del pedimento de maestro de capilla y cantores para la doctrina de Pujilí, 9-13, XIII, Leg. 9, N. 10, F. 99, ff. 102r-103r.

Hispanoamérica[288]. En los conventos agustinos novohispanos, por ejemplo, "un elemento muy importante en la labor evangelizadora fue el dar a la liturgia una gran solemnidad para hacer atractiva la religión para los recién convertidos"[289]. También en la Nueva España, los prelados franciscanos del convento Guadalajara y de otros conventos que tenía la orden hicieron una relación con fecha 8 de noviembre de 1569, en donde expusieron "el modo que los religiosos han tenido y tienen en la administración de la doctrina cristiana y sacramentos":

> Tienen los religiosos un indio maestro en cada convento, que enseña a leer, escribir y contar y tañer a todos los muchachos que se quieren enseñar, y así son ya muchos diestros en el canto y música, y vase [*sic*] cada indio, como los religiosos no tienen qué darles ni pagarle. Si su majestad fuese servido de mandar que a los cantores que sustentan estos coros de nuestros conventos, pues es para gloria de Nuestro Señor y atraen mucho a los demás infieles, mandase dar alguna cosa como diez pesos a cada cantor en un año, sería gran servicio a Nuestro Señor. Tienen gran cuidado los religiosos que en sus conventos e iglesias de visita se cante cada día el oficio de Nuestra Señora, y los días de fiesta con gran solemnidad de canto de órgano y música de chirimías y flautas, y esto atrae mucho a los indios[290].

---

[288] Para conocer más acerca de investigaciones relacionadas con el uso de la música en los procesos de evangelización en América véase, por ejemplo, Ricard, *La Conquista Espiritual*, 234-247; Grayson Wagstaff, "Franciscan Music Mission in California, c. 1770-1830: Chant, Liturgical and Polyphonic Traditions", *Journal of the Royal Music Association* 126, no. 1 (2001): 54-82; Mariantonia Palacios, "La palabra cantada como herramienta evangelizadora en la América Colonial", *Revista Extramuros* 23 (2005): 49-62; Martha Lucía Barriga Monroy, "La educación musical durante la Colonia en los virreinatos de Nueva Granada, Nueva España y Río de la Plata", *El Artista* 3 (2006): 6-23; María Antonia Virgili Blanquet, "Evangelización y música en la América hispana. Presencia de la música polifónica europea en el siglo XVI y asimilación de elementos indígenas", Actas del Congreso Internacional "V Centenario de la Muerte del Almirante". Cristóbal Colón y el descubrimiento del Nuevo Mundo, ed. Jesús Varela Marcos y María Monserrat León Guerrero (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2006), 63-78; Antonio Rubial García, "La evangelización novohispana (1523-1750)", en *La inveción del catolicismo en América. Los procesos de evangelización, siglos XVI-XVIII*, ed. Fernando Armas Asín (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2009), 52 y 54; Fernando Armas Asín, "Evangelización, ortodoxia católica y gestualidad andina", en *La inveción del catolicismo en América. Los procesos de evangelización, siglos XVI-XVIII*, ed. Fernando Armas Asín (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2009), 128; Rodríguez, "'Y Dios se hizo música'…", 13-38; Laura Malagón Valbuena, "Música e imágenes religiosas como herramientas para la evangelización", en *Archivos y documentos: Transcripciones documentales sobre la Nueva Granada en el período Colonial*, eds. Marta Herrera Ángel y Catalina Garzón Zapata (Colombia: Universidad de los Andes, 2011), 21-34; Arturo García Gómez, "Música en la conquista espiritual de Tenochtitlán", *Acta Musicologica* 85, no. 2 (2013): 169-185; y Gina Allende Martínez, "La enseñanza de la música en la colonia: un diálogo entre el mulato Joseph Onofre Antonio de la Cadena y Herrera y los tratados heredados" (Tesis de Maestría en Artes, Universidad de Chile, 2014); William Elvis Plata, "Frailes y evangelización en el Nuevo Reino de Granada (s. XVI). Vicisitudes de un proceso conflictivo y no muy exitoso", *Franciscanum* 165, no. 58 (2016): 277; y Torres Jiménez, "Los coros de indios…", 168, por citar algunos.

[289] Antonio Rubial García, *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)* (México: UNAM, 1989), 153.

[290] Joaquín García Icazbalceta, *Nueva colección de documentos para la Historia de México II: Códice Franciscano siglo XVI* (México: Imprenta de Francisco Díaz de León, 1889), 168-169. Un ejemplo de cómo la música era utilizada para impresionar y atraer a los nativos puede verse en Laura Fahrenkrog Cianelli, "Música y ciudad colonial: adaptación e hibridación en las periferias urbanas de Hispanoamérica (Asunción del Paraguay, siglos XVI-XVIII)", Memorias de las IX Jornadas Internacionales de Arte, Historia y Cultural Colonial. Arquitectura,

Dicho sea de paso, ya en los territorios del virreinato peruano, el uso de la música como herramienta de atracción para la evangelización fue decretado en 1583 durante el Tercer Concilio de Lima, cuyo quinto capítulo correspondiente a la quinta acción del día 18 de octubre señala lo siguiente:

> Últimamente, porque es cosa cierta y notoria que esta nación de indios se atraen y provocan sobremanera al conocimiento y veneración del sumo Dios con las ceremonias exteriores y aparatos del culto divino; procuren muchos los obispos y también en su tanto los curas, que todo lo que toca al culto divino se haga con la mayor perfección y lustre que puedan, y para este efecto pongan estudio y cuidado en **que haya escuela y capilla de cantores y juntamente música de flautas y chirimías y otros instrumentos acomodados en las iglesias**. Lo cual todo ordenarán los obispos en los lugares y por la forma y modo, que juzgaren ser a mayor gloria de Dios y ayuda espiritual de las almas[291].

En este sentido, la "música y [la] doctrina constituyen un binomio que ya ha sido advertido por estudiosos de diversas especialidades, fundamentalmente durante los períodos de la conquista y colonización"[292]. De acuerdo con las ordenanzas emitidas por Felipe II, "para generar gran admiración y atención entre los infieles, [los religiosos] podían utilizar música, por medio de cantantes e instrumentos aerófonos de registro alto y bajo para atraer a los indios a que se les unieran"[293]. Precisamente, lo dicho por Andrango-Walker refuerza esta idea:

> Los misioneros al darse cuenta de la importancia que la música tenía para los nativos en las celebraciones y en la vida diaria en general, la adoptaron como método para congregarlos y transmitirles los preceptos bíblicos. De esta manera, con instrumentos propios o foráneos, con melodías nativas u occidentales y con la letra en español o en alguna de las lenguas locales la música acompañó los actos procesionales públicos y las emotivas predicaciones. Más que nada, fue un medio muy eficaz en la construcción y fijación de las nuevas costumbres y memorias[294].

---

urbanismo y ciudad colonial, ed. Ministerio de Cultura (Bogotá: Ministerio de Cultura, República de Colombia, 2015), 30-31.

[291] Vargas Ugarte, *Concilios Limenses*, I, 374; parcialmente citado en Waisman, *Una historia de la música colonial*, 120. Negritas nuestras.

[292] Víctor Rondón, "El Symbolo Catholico Indiano de Fray Luis Gerónimo de Oré (Lima, 1958): síntesis e interpretación de aspectos músico-doctrinales", *Resonancias* 1, no. 1 (1997): 45.

[293] Daniel Garr, *Hispanic and Urban Planning in North America* (New York: Garland Publishing 1991), 30-31; citado en Baker, *Imposing Harmony*, 25.

[294] Andrango-Walker, "El colegio de caciques…", 29.

En consecuencia, surgió "la necesidad de crear centros de enseñanza en las principales áreas urbanas" de todo el territorio hispano, con la finalidad de instruir a los nativos en la santa fe católica y en buenas costumbres por mandato del propio Emperador Carlos V[295]. No en vano, en su estudio sobre la música en los conventos y monasterios cuzqueños de la colonia, Baker indicó que éstos "fueron importantes centros de educación musical"[296]; una afirmación que fácilmente se puede trasplantar a la realidad de los conventos y monasterios ecuatorianos[297]. Es en este escenario donde particularmente destacaron los colegios de San Andrés y, posteriormente, de San Buenaventura, ambos fundados dentro del Convento Máximo. Estas instituciones deben entenderse como continuación la una de la otra. Los dos capítulos subsiguientes estudian la historiografía en torno a estos dos centros educativos y, además, ponen claramente en manifiesto la trascendencia artística lograda por los franciscanos y el impacto generado en la cultura de la sociedad colonial quiteña[298].

[295] Ibíd., 29. Véase también Miguel De la Guardia, *Las Leyes de Indias*, vol. 2 (Madrid: Establecimiento Tipográfico de Pedro Núñez, 1889), 126-127.
[296] Baker, "Music in the Convents and Monasteries…", 7.
[297] En el Quito colonial, por ejemplo, los jesuitas fundaron el Colegio de San Luis en 1591 y los dominicos el Colegio de San Fernando en 1683. Véase Gomezjurado Zevallos, *Quito: historia del Cabildo y la ciudad*, 133.
[298] Nelson Fabricio Logacho Jácome, "La Orden Religiosa Franciscana en la enseñanza de artes durante el siglo XVI en San Francisco de Quito" (Tesis de Pregrado, Universidad Central del Ecuador, 2019), 46-49.

CAPÍTULO 2: EL COLEGIO DE SAN ANDRÉS

El capítulo que se muestra a continuación actualiza e incrementa la noticias relativas al Colegio de San Andrés, una institución fundada intramuros del convento franciscano que ha sido ampliamente estudiada desde perspectivas educativas, históricas e, incluso, musicológicas. No obstante, la relevancia de este apartado radica en el suministro de nuevos datos históricos de interés musical extraídos de una fuente inexplorada en los trabajos previos: la tesis de posgrado del padre fray Benjamín Gento Sanz, titulada *El primer colegio para indios de Sudamérica*, cuya copia inédita en español reposa en el archivo del Convento Máximo de Quito. En esta misma dirección, hemos revisado varios documentos del AGI que nos han permitido precisar más información sobre este reconocido colegio franciscano.

2.1 Fundación, provisiones y querellas

La fundación del Colegio San Juan Evangelista el 27 de diciembre 1551[299], de la mano de fray Francisco de Morales y respaldado por fray Jodoco Ricke[300], marcó un hito en la historia y en el desarrollo de la vida artística y musical, no solo del convento franciscano sino también de la sociedad quiteña de mediados del siglo XVI. Fue oficialmente llamado Colegio de San Andrés cerca de 1556 en honor al auspicio brindado por el virrey don Andrés Hurtado de Mendoza[301]. Instituido "a la forma de Nueva España"[302], este colegio fue el primero de su clase –con amparo del Patronato Real– fundado por los franciscanos en el Virreinato del Perú,

[299] Gento Sanz, *El primer colegio para indios*, 49; Moreno Proaño, *Fray Jodoco Rique*, 267-270; y Moreno Proaño, "Los franciscanos en el Ecuador…", 199. Sobre más detalles de la fundación de este colegio también puede verse Benjamín Gento Sanz, "The First College for Indians in South America, San Andrés de Quito, Ecuador" (Tesis de Maestría en Artes e Historia, St. Bonaventure University, 1950), 57-65 –una versión mecanografiada inédita y en español de esta citada tesis se encuentra actualmente en el archivo franciscano de Quito, en la serie de cajas no catalogadas por Alexandra Kennedy Troya, específicamente la rotulada como #45 de las obras históricas de fray Benjamín Gento Sanz–; Roswith Hartmann y Udo Oberem, "Quito: un centro de educación de indígenas en el siglo XVI", en *Contribuiçoes a antropologia em homenagem ao professor Egon Schaden* (Sao Paulo: Universidad de Sao Paulo, 1981), 105-127; y Andrea Lepage, "El arte de la conversión. Modelos educativos del Colegio de San Andrés de Quito", *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia* 25 (2007): 46-47. Por su parte, Godoy Aguirre afirmó que "este colegio primero de llamó San Juan Bautista y después, Colegio de San Andrés", citando a Robert Stevenson, quien, por cierto, jamás hizo tal afirmación. Cf. Godoy Aguirre, *Breve Historia*, 117 con Stevenson, *La Música en Quito*, 1-2. Esta errata es corregida en Godoy Aguirre, *La música ecuatoriana*, 35, en donde se sirve de la fecha de fundación –27 de diciembre de 1551– establecida por Moreno Proaño sin citar su fuente.

[300] Navarro, *Los franciscanos en la conquista*, 113; y Vargas, *Historia de la Cultura*, 15.

[301] Para más detalles acerca del cambio de nombre del colegio y del apoyo brindado por el virrey Hurtado de Mendoza véase Compte, *Varones Ilustres*, I, 32-39; Gento Sanz, "The First College for Indians…", 67-71

[302] Gento Sanz, *El primer colegio para indios*, III; y AGI, Quito, 81, N. 6, 1552, f. 1r; citado en Albuja Mateus, *Doctrinas y Parroquias*, 260; Fernández Rueda, "El Colegio de Caciques San Andrés…", 18; y Lepage, "El arte de la conversión…", 48.

modelo que sirvió también para los frailes en el Cuzco alrededor de 1563[303]. Como testimonio fiel de la época, en su *Descripción Colonial* el cronista y clérigo dominico fray Reginaldo Lizárraga relató sus observaciones sobre el Colegio de San Andrés yuxtapuesto al convento seráfico de Quito:

> El sitio del convento es muy grande en una plaza de una cuadra delante de él, a donde incorporado con el convento tenían ahora cuarenta y cuatro años un colegio, así lo llamaban, donde enseñaban la doctrina a muchos indios de diferentes repartimientos, porque a la sazón no había tantos sacerdotes que en ellos pudiesen residir como ahora: demás de les [*sic*] enseñar la doctrina les enseñaban también a leer, escribir, cantar y tañer flautas; en este tiempo las voces de los muchachos indios, mestizos y aun españoles, eran bonísimas; particularmente eran tiples admirables[304].

Inicialmente, fue una institución creada con fines educativos y evangélicos en donde se recibían a los naturales, hijos de caciques, mestizos e hijos huérfanos de españoles para instruirlos en la doctrina cristiana, en la lectura y escritura, en las artes y en otros oficios[305], al estilo del Colegio de San José de los Naturales fundado por fray Pedro de Gante en México[306], un modelo de enseñanza que era utilizado también por otras órdenes medicantes en Nueva España y Nueva Granada, como los agustinos y dominicos[307]. En 1557 fray Francisco de Morales, fundador del colegio y a la sazón guardián del convento, envió un informe a España en el cual comentaba que el centro de estudios había sido instaurado alrededor de cinco años antes y que

> los naturales de dicha gobernación e los demás pobres mestizos y españoles huérfanos e de otra cualquier generación quienes sean y aprendan dentro del colegio el arte de la gramática y canto llano y órgano y a leer y escribir[308].

---

[303] Cf. Gento Sanz, *El primer colegio para indios*, con Baker, *Imposing Harmony*, 154.
[304] Reginaldo Lizárraga, *Descripción Colonial* (Buenos Aires: Librería La Facultad, 1916), I, 173-174; citado en Vargas, *Historia de la Cultura*, 20; y Vargas, "La música en la Colonia…", 12.
[305] Rodríguez de Ocampo, "Descripción y Relación…", LIII; y Compte, *Varones Ilustres*, I, 29.
[306] Fernández Rueda, "El Colegio de Caciques San Andrés…", 6. Para profundizar en la historia y trayectoria de este centro de estudios puede verse Tomás Zepeda Rincón, *La educación pública en la Nueva España en el siglo XVI* (México: Editorial Progreso, 1972), 51-62; Buenaventura Delgado Criado, ed. *Historia de la educación en España y América: la educación en la España Moderna (siglos XVI-XVIII)*, vol. 2 (Madrid: Ediciones Morata, 1993), 392-395, por mencionar algunos.
[307] Rubial García, *El convento agustino*, 146; Rodríguez, "'Y Dios se hizo música'…", 13-38; y Plata, "Frailes y evangelización…", 279.
[308] AGI, Quito, 46, N. 4, 1557, ff. 2r-2v; citado en Gento Sanz, *El primer colegio para indios*, 53-54, y parcialmente en Vargas, *Historia de la Cultura*, 15; y Lepage, "El arte de la conversión…", 46.

Otros autores como Córdova Salinas, Compte, González Suárez y Herrera, hacen hincapié en la idea de que este colegio estaba destinado únicamente a los indios[309]. En su tesis, Gento Sanz sostiene que "para los franciscanos, todos los estudiantes eran iguales, todos debían fraternizar en un mismo ideal franciscanista y cristiano"[310]. Por su parte, los detalles de Vargas concuerdan más con el informe enviado a España en 1557 por el padre Morales, puntualizando que "el alumnado lo formaban en su mayoría los indios, luego los mestizos y los criollos huérfanos"[311].

Aunque esto parece indicar que en el Colegio de San Andrés había una aceptación mucho más amplia, con una población estudiantil heterogénea, Fernández Rueda y Lepage consideran que existían ciertas diferencias en la educación que recibían los hijos de conquistadores y caciques en relación a los naturales y mestizos, fundamentalmente en la enseñanza de las artes y los oficios[312], en una sociedad en la cual la música tenía más privilegios que aquellos oficios artesanales como albañilería, carpintería, zapatería, entre otros.

Sea como fuere, lo cierto es que por los albores de 1561 se suscitó una querella entre los religiosos franciscanos y el obispado de Quito, en la cual tuvo que intervenir el propio rey Felipe II para mediar a favor del convento seráfico y su colegio, haciendo valer las prerrogativas concedidas a los franciscanos en el Nuevo Mundo, especialmente aquellas incluidas en la *Omnímoda* de Adriano VI[313]. En esta ocasión, el guardián del convento fray Juan de Palencia presentó una petición dirigida a la Real Chancillería con la finalidad de que el obispo de Quito Garcí Díaz Arias no les impidiera adoctrinar a los nativos de la ciudad ni les arrebatara a aquellos que ya habían sido adoctrinados. Dicha petición fue contestada por la corte filipina a

[309] Gómez Canedo, *Crónica Franciscana*, 1035-1036; Compte, *Varones Ilustres*, I, 31-32; González Suárez, *Historia General*, III, 333-334; y Herrera, *Antología de prosistas*, 1, II.
[310] Gento Sanz, *El primer colegio para indios*, 49.
[311] Vargas, *Historia de la Cultura*, 19.
[312] Fernández Rueda, "El Colegio de Caciques San Andrés…", 13-14; y Lepage, "El arte de la conversión…", 49. Véase también la nota al pie 4 en Andrango-Walker, "El colegio de caciques…", 46. Un caso similar ocurría en el colegio jesuita de San Borja en el Cuzco, en donde a los hijos de los caciques se les enseñaba el canto y tañido de instrumentos mientras que a los nativos comunes se les enseñaba albañilería y carpintería. Véase Virgilio Galdo Gutiérrez, *Educación de los Curacas: una forma de dominación colonial* (Ayacucho: Ediciones Waman Puma, 1970), 31; citado en Baker, "Music in the Convents and Monasteries…", 37. Estas diferencias también han sido señaladas por Torres Jiménez, "Los coros de indios…", 167, en el colegio franciscano de San José durante el siglo XVI.
[313] Sobre lo privilegios concedidos a la orden franciscana para la evangelización de los naturales en América puede verse el estudio de Antonio García, "Los privilegios de los franciscanos en América", Actas del II Congreso Internacional sobre los Franciscanos en el Nuevo Mundo (siglo XVI), La Rábida, febrero de 1987, ed. Universidad de Andalucía (Madrid: Editorial Deimos, 1988), 369-389. Esta querella también fue mencionada por los cronistas de la época, específicamente por Pedro Rodríguez de Aguayo en su Descripción de la ciudad de Quito de 1573. Véase Jiménez de la Espada, *Relaciones geográficas*, III, 58. Por su parte, Abad Pérez, *Los Franciscanos*, 205; y Carrión, *En el reino*, 37, también refieren el amparo de la Corona que tenía la orden franciscana.

través de una provisión real a favor del Colegio de San Andrés que, entre otras tantas cosas, reza lo siguiente:

> suplicaron los religiosos de la dicha orden [...] que lo habéis procurado deshacer e impedir el gran fruto que en él se hace, mandando a los naturales a que no acudiesen a él ni oyesen la doctrina de los dichos religiosos [...] el reverendo en Cristo padre don García Díaz Arias obispo de la dicha ciudad y otras el cabildo e justicia de ella **se entremetían y pretendían que la dicha doctrina se debía de hacer a su discreción o cuando y en la parte y lugar que quisiesen** y así inquietaban a los dichos religiosos e personas que de parte del dicho convento entendían en enseñar la dicha doctrina [...] En el entretanto so la dicha pena mando al que es o fuere nuestro gobernador de la dicha ciudad y a sus lugartenientes, alcaldes ordinarios y otras cualquier nuestras justicias que así lo hagan **guardar y cumplir y den todo favor e ayuda a los dichos religiosos y naturales para que se prosigan e lleven adelante el aumento y beneficio del dicho colegio**[314].

Pese al ferviente deseo obispal de interferir en las tareas doctrinales en el Colegio de San Andrés, los padres franciscanos lograron el apoyo de Felipe II y continuaron una labor que produjo gran fruto en la ciudad de Quito. Es más, los problemas económicos también se hicieron presentes y desde el inicio atentaron contra la permanencia de la institución educativa. No obstante, el auspicio de 300 pesos anuales brindado por el virrey Hurtado de Mendoza alrededor de 1556 fue un sustento fundamental para el colegio, subvención que fue anulada por el presidente de la Real Audiencia de Lima Lope García de Castro al posicionarse en su nuevo cargo en agosto de 1563 dejando prácticamente extinta la institución[315]. Una carta fechada el 15 de enero de 1564 hecha por Hernando de Santillán, a la sazón presidente de la Real Audiencia de Quito, pone en autos a Felipe II sobre ciertos asuntos acaecidos en la ciudad, entre los cuales sobresale la precaria situación del colegio franciscano:

> También solía haber en esta ciudad un colegio donde se escribían y enseñaban buenas costumbres y doctrina cristiana y leer y [e]scribir los indios muchachos hijos de caciques y otros pobres, y el Marqués de Cañete mandó dar trescientos pesos, de renta con que se sustentaba y era obra muy sancta y tenían cargo de ello los frailes de San Francisco y por la

[314] AGOFE, Sobre carta de la provisión real..., 3-5, Leg. 3, N. 4, F. 28, ff. 1r-3v; negritas nuestras. Citado *in extenso* en Compte, *Varones Ilustres*, I, 327-331; Gento Sanz, *El primer colegio para indios*, 55; y parcialmente en Andrango-Walker, "El colegio de caciques…", 33-34.
[315] Gento Sanz, *El primer colegio para indios*, 41-42 y 52-53; y Vargas, *Historia de la Cultura*, 21.

> venida de los comisarios cesó de darse la dicha limosna y así cayó la obra que es gran lástima por perderse el mucho fruto se hacía[316].

El 15 de noviembre de 1565, fray Juan Cabezas de los Reyes, quien a la sazón fungía como guardián del convento seráfico de Quito[317], pidió una limosna a la corte filipina para poder mantener el colegio en funcionamiento:

> el caso es que en este convento de San Pablo de Quito de la orden de San Francisco está un colegio que los frailes han levantado muchos años atrás: en el cual los naturales han sido y son muy aprovechados en la música leer y escribir y la afinidad de lo cual Nuestro Señor es muy servido y toda esta provincia y ciudad muy aprovechada porque de aquí salen cantores y habilidades que sirven los divinos oficios en todas las demás iglesias sin los cuales no se estaría por la gran penuria que hay de clérigos y sacerdotes el cual provecho viendo por experiencia el Marqués de Cañete y el Conde de Nieva mandaron dar y dieron trescientos pesos para ayudar los gastos del dicho colegio en cada un ano ahora de dos años está pendiente se le ha quitado de donde no podrá menos que venirse a perder tan buena obra. Por tanto suplicamos a vuestra majestad pues es tan buena obra mande los que más se ha [podido?] y porque hasta ahora de nuestras limosnas y pobreza lo hemos sustentado entendiendo como entendemos recibir vuestra majestad [¿?] y lo mismo haremos hasta ver [y] entender la voluntad de vuestra majestad de esto dará largo testimonio el padre fray Mateo que ha sido aquí comendador y predicador muchos años con grande doctrina y ejemplo al cual por la vuestra majestad dar todo crédito de esta casa de San Pablo de Quito[318].

Un par de años más tarde, Felipe II emitió una Cédula Real fechada el 10 de febrero de 1567 solicitando información sobre el Colegio de San Andrés, respaldando la labor evangélica de los frailes y exigiendo a los oidores de la Real Audiencia que faciliten la ayuda necesaria para la obra de la institución[319]. Dice el padre Vargas que de esta resolución

> se destinaron cien pesos para cartillas, libros de lectura, papel, tinta y libros de canto; otros cien para sostenimiento de los internos y los doscientos restantes para el pago a los profesores. Esta vez el magisterio estuvo en casi su totalidad a cargo de los indios formados en el mismo

[316] AGI, Quito, 8, R. 1, N. 1, 1564, f. 6v.
[317] Información sobre este fraile puede verse en González Suárez, *Historia General*, III, 39-41.
[318] AGI, Quito, 81, N. 20, 1565, f. 1r; mencionado en Vargas, *Historia de la Cultura*, 21-22 pero no se cita la fuente.
[319] AGI, Quito, 211, L. 1, 1567, f. 134r-134v; mencionado en Vargas, *Historia de la Cultura*, 21-22 pero no se cita la fuente.

> Colegio. El 29 de mayo de 1568 se firmó el contrato entre el padre [Juan Cabezas] de los Reyes y diez maestros indígenas, que reemplazaron a los profesores españoles[320].

Los franciscanos continuaron notificando a la Corona sobre las necesidades de la casa de estudios y los agravios sufridos a causa del clero secular y la audiencia. Así lo reza, por un lado, una petición realizada el 7 de noviembre de 1573 por el custodio del convento fray Alonso de las Casas, en la cual informó que

> pegado con el convento de San Francisco de la ciudad de Quito esta fundado un colegio por los religiosos de la orden de que es patrón vuestra majestad donde se enseñan los naturales las cosas de nuestra santa fe católica y en cosas de policía humana como es leer, escribir, gramática, y música, y a tañer instrumentos bellos los cual se hace mucho fruto. Y vuestra majestad dio su Real Cédula para que el presidente e oidores de la Audiencia Real que en aquella ciudad residen informasen del estado de aquel colegio y que fruto se hacía en él [...] Suplica a vuestra majestad mande se vea la dicha información y parecer y conforme a él haga merced al dicho colegio se le manda situar quinientos o seiscientos pesos en cada año en los tributos de los primeros repartimientos que bajasen y también de alguna comida de maíz y otras cosas que los indios dan en tributo para que el dicho colegio vaya en aumento y el fruto que se hace no cese[321];

merced que fue concedida por un período de cuatro años el 26 de noviembre de 1573 mediante una Cédula Real[322] y, por otro lado, un documento hecho por el procurador franciscano fray Juan de Alcocer y fechado el 8 de abril de 1585: "ya hice a vuestra majestad relación de los agravios que los obispos nos habían quitándonos las doctrinas y descomulgándonos por ella habiéndonos mandado la Real Audiencia nos cargásemos de ellas lo cual es tan notorio agravio"[323].

A través de la diligencia y el esmero que demostraron los nativos en el aprendizaje y puesta en obra de los "ejercicios honestos, virtuosos y provechosos", entre los que figura la música, se puede inferir que éstos también inculcaban valores cívicos en otros sectores de la sociedad quiteña de mediados del siglo XVI, coadyuvando a los frailes sobre todo en las

[320] Vargas, *Historia de la Cultura*, 22.
[321] AGI, Quito, 81, N. 51, 1573, f. 2r; citado en Gento Sanz, *El primer colegio para indios*, 146;
[322] AGI, Quito, 211, L. 1, 1573, ff. 277r-277v.
[323] AGI, Quito, 82, N. 48, 1585, f. 1r.

parroquias y demás doctrinas[324]. En este sentido moral, Vargas indicó que "inspirados por la religión, los franciscanos procuraron en su colegio fomentar la compenetración de las clases sociales, [lo] que daría a la ciudad de Quito un sentido de comprensión y convivencia respetuosa"; afirmación que resulta admisible considerando aquellas palabras de fray Reginaldo Lizárraga y de fray Francisco de Morales donde se referían a que los naturales, mestizos y criollos eran quienes conformaban el alumnado del Colegio de San Andrés[325].

2.2 Profesorado y enseñanza

En relación con el cuerpo docente dentro del recinto educativo, los primeros profesores de polifonía, sacabuches, flautas y otros instrumentos, fueron los españoles Gaspar de Becerra y Andrés Laso[326]. También destacó el nombre de Diego Hernández como maestro de capilla, quien recibía un salario de 35 pesos anuales[327]. Sin embargo, tal fue la pericia de los estudiantes indígenas que en la plantilla docente del Colegio de San Andrés tras su reorganización en 1568 sobresalen profesores y auxiliares nativos:

> fray Juan Cabezas de los Reyes consiguió que la Audiencia de Quito secundara la obra docente del plantel franciscano, [y] pudo presentar un grupo selecto de indios capacitados para el magisterio. Bajo la dirección de fray Juan de Obeso, se comprometieron **Diego Gutiérrez**, indio natural de Quito para la enseñanza de canto, escritura y tañido de tecla y flautas; **Pedro Díaz**, nativo de Tanta, para canto llano, órgano, lectura, escritura, y tañido de flautas y chirimías; **Juan Mitima**, indio de Latacunga, para canto y tocado de sacabuches; **Cristóbal de Santa María**, natural de Quito, para canto, lectura y tañido de instrumentos. A estos maestros de enseñanza ordinaria se les dieron por ayudantes a **Juan Oña**, natural de Cotocollao; **Diego Guaña**, indio de Conocoto; **Antonio Fernández**, nativo de Guangopolo y **Sancho**, natural de Pisulí[328];

[324] Similar a lo que señala Geoffrey Baker, "The resounding city", en *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, eds. Geoffrey Baker y Tess Knighton (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 9, en algunas poblaciones locales del Nuevo Mundo.
[325] Cf. notas 304 y 311.
[326] Gento Sanz, *El primer colegio para indios*, 95; Vargas, *El Arte Quiteño*, 158; Vargas, *Historia de la Cultura*, 19; Vargas, "La música en la Colonia…", 12; Coba Andrade, "Visión histórica…", 39; y Moreno Proaño, "Los franciscanos en el Ecuador…", 201. Además, Andrés Laso fue maestro de capilla, sochantre y sacerdote de la catedral de Quito en 1562, según Stevenson, "Music in Quito…", 249; y Descalzi, *La Real Audiencia de Quito*, 1, 174.
[327] Un resumen de la plantilla docente en los inicios del colegio puede verse en Lepage, "El arte de la conversión…", 65; y Doris Amelia Estupiñán Ordóñez, "Escuela quiteña: principales exponentes y su legado en el arte ecuatoriano. Plan de difusión cultural" (Tesis de Maestría, Universidad de Guayaquil, 2013), 17.
[328] Vargas, *Historia de la Cultura*, 19-20, negritas mías; y Vargas, "La música en la Colonia…", 12. Los salarios de estos docentes pueden verse en Gento Sanz, *El primer colegio para indios*, 124-125.

cuestión que valoró Vargas, afirmando a continuación que

> Este hecho demuestra la atención que en la enseñanza se dio a la clase indígena, cuya capacidad se puso de relieve al cabo de tan poco tiempo. Además, hay que destacar el acierto del apostolado franciscano en elegir para internos del colegio a los hijos de los caciques. Estos alumnos ya formados debían ser los mejores auxiliares de los doctrineros, en la obra de cultura y evangelización del indio[329].

En lo concerniente al contenido curricular que se impartía diariamente en la institución franciscana, Lepage precisa más detalles, apoyada en información extraída del Archivo General de Indias (AGI) e indicando que

> En la mañana, posiblemente a la salida del sol, todos los estudiantes del Colegio de San Andrés se reunían y aquellos que ya la conocían [la malla curricular], rezaban el oficio de Nuestra Señora. Después, recibían lecciones de doctrina hasta las 9 de la mañana; tras atender a misa, los estudiantes que traían su propia comida se alimentaban y los pobres recibían su ración de parte de los frailes. Más tarde se reagrupaban para practicar los preceptos de la doctrina y terminar en el coro cantando al unísono las "completas" de Nuestra Señora. Hacia el final de la tarde, los estudiantes tomaban lecciones adicionales de doctrina cristiana que concluían al atardecer con el canto de la Salve[330];

muy similar a lo detallado por Vargas:

> Internos y externos se reunían a la salida del sol para iniciar las clases. Comenzaban con la recitación en voz alta de la doctrina cristiana y luego los que ya sabían leer rezaban a coros el oficio de la virgen hasta nona. En seguida se distribuían a las clases para estudiar, según los días de la semana, catecismo, lectura, escritura, canto, gramática, rudimentos de latín y tañido de instrumentos. A las nueve, al son de campana, se alzaban de las clases y acudían todos a la iglesia a oír la misa, en que se ejercitaban a acolitar y practicar el canto. Concluida la misa, salían los externos a almorzar en sus casas y los internos en el comedor del convento. El horario de la tarde comenzaba a mediodía con la recitación de la doctrina y el rezo coral de vísperas y completas del oficio de la virgen. Luego se repartían los alumnos a las aulas para proseguir el estudio de las materias como en la mañana. El día escolar se cerraba con el canto

[329] Vargas, *Historia de la Cultura*, 20.
[330] Lepage, "El arte de la conversión…", 51. Por su parte, Fuentes Roldán, *Quito Tradiciones*, 244-245, también señala que en el Colegio de San Andrés el canto de la Salve se realizaba al terminar la jornada de estudios.

> de la Salve a la puesta del sol. Según las inclinaciones de los alumnos, observa el informe se les ha enseñado en el dicho colegio a muchos indios muchos oficios como son albañiles y carpinteros y barberos y otros que hacen teja y ladrillos y otros plateros e pinteros [*sic*] de donde ha venido mucho bien a la tierra y otras cosas así necesarias para su salvación como a su policía[331].

De manera evidente, se puede observar que el culto a la Virgen María era un ejercicio imprescindible en este centro educativo franciscano. De hecho, según el dominico fray José María Vargas, en Ecuador fueron los franciscanos quienes introdujeron "el culto a la Inmaculada, el nombre del patriarca se hizo el oficial de la ciudad, [y] la docencia desinteresada provocó la reacción del afecto de parte del pueblo"[332].

Además de precursora en lo musical, en este colegio –equiparado por Moreno Proaño como "émulo y réplica feliz del de Santa Cruz de Tlatelolco"[333]– la orden franciscana también instruyó a los nativos en el arte de la pintura y la confección de libros de canto, tareas que fueron iniciadas por los flamencos fray Jodoco Ricke y fray Pedro Gosseal[334], quienes además de sus labores conventuales también fungían como profesores y custodios de la institución educativa, al ser ésta un anexo del convento[335]. En lo relativo a la confección de libros corales, el responsable fue el padre Gosseal, a quien, según Vargas, se le debe que "los alumnos salieran perfectos pintores, escritores y apuntadores de libros"[336]. Las habilidades de los nativos en el aprendizaje de los oficios se resaltaron en los informes del cabildo de 1577, en donde los indígenas sobresalían, entre otras cosas, por su destreza en apuntar y hacer libros de canto[337].

---

[331] Vargas, *Historia de la Cultura*, 23.
[332] Vargas, *Historia de la Iglesia*, 41.
[333] Moreno Proaño, "El influjo de Pedro de Gante…", 96. Para más detalles acerca de este centro de estudios puede consultarse Félix De Osores, *Historia de todos los colegios de la ciudad de México desde la conquista hasta 1780* (México: Talleres Gráficos de la Nación, 1929), 1-8; Fernando Ocaranza, *El Imperial Colegio de Indios de la Santa Cruz de Santiago de Tlatelolco* (México: s.n., 1934); Francis Borgia Steck, *El primer colegio de América: Santa Cruz de Tlatelolco* (México: Centro de Estudios Franciscanos, 1944); Juan Estarellas, "The College of Tlatelolco and the Problem of Higher Education for Indians in 16th Century Mexico", *History of Education Quarterly* 2, no. 4 (1962): 234-243; Lino Gómez Canedo, *La educación de los marginados durante la época colonial: escuelas y colegios para indios y mestizos en la Nueva España* (México: Porrúa, 1982); Jacqueline De Durand-Forest, "L'Education dans le Mexique du XVIe siecle", *Histoire, Économie et Société* 5, no. 3 (1986): 331-346; Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Historia de la educación en la época colonial: el mundo indígena* (México: Colegio de México, 1990); Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Educación, familia y vida cotidiana en México virreinal* (México: Colegio de México, 2013); entre otros.
[334] Vargas, *El Arte Ecuatoriano*, 158; y Gento Sanz, "The History and Art…", 176.
[335] De hecho, en la actualidad, el colegio de San Andrés se encuentra en la parte posterior del convento, en la calle Imbabura N2-98. Puede verse más información de este centro de estudios en su dirección web https://colegiosanandres.edu.ec/, acceso el 26 de junio de 2020.
[336] Vargas, *Historia de la Cultura*, 19.
[337] Para detalles de estos informes véase Ibíd., 30-31; Ponce Leiva, *Relaciones Histórico-Geográficas*, I, 256 y 264; y Albuja Mateus, *Doctrinas y Parroquias*, 378-379. Estos autores citan *in extenso* los documentos del AGI, Quito, 17.

Es más, se podría entrever que la confección de libros corales tuvo su origen dentro de la escuela franciscana, si nos apoyamos en lo dicho por el padre Vargas:

> Ahora se puede apreciar ya la labor de los «apuntadores» de libros de canto y los pintores «miniaturistas». **La enseñanza de canto y tañido de instrumentos requería abundante copia de ejemplares, para la *Schola Cantorum* de San Andrés y luego para los maestros de capilla y músicos de la catedral y demás iglesias**. Los conventos de regulares conservan todavía los *antifonarios* y *responsoriales* que se utilizaban, durante la colonia, para el canto de los «oficios de tiempo» y de las fiestas de los principales santos. Son libros de gran tamaño y sus folios de pergamino de cuero de borrego y de becerro[338].

Durante treinta años la orden franciscana fue pionera en la enseñanza musical y artística en Quito, encargada de formar indiscriminadamente[339], grandes discípulos pintores, miniaturistas, cantores, organistas, maestros de capilla y demás ministriles que posteriormente actuaron en otras instituciones eclesiásticas fundadas más tarde, como la catedral, levantada entre 1562 y 1565[340]. Este es el caso, por ejemplo, de Cristóbal Caranqui y del maestro de capilla Diego Lobato de Sosa, mencionados por González Suárez y Stevenson como prodigiosos músicos[341], y de Juan Bermejo, ensalzado por fray Reginaldo Lizárraga[342]. De hecho, esta especie de producción de grandes músicos franciscanos se extendió hasta los siglos XVIII y XIX, en donde encontramos los nombres de fray José Salazar, fray Fernando Fajardo, fray Juan de Zúñiga, fray Manuel Viteri, fray Antonio Altuna y su discípulo fray Mariano Baca, organistas, maestros de capilla y sochantre que también actuaron en la catedral quiteña[343]. En

---

[338] Vargas, *El Arte Ecuatoriano*, 160; negritas mías. Véase también Vargas, *Historia de la Cultura*, 51.
[339] Así lo afirma Gento Sanz, *Historia de la Obra Constructiva*, 19.
[340] Vargas, *Historia de la Iglesia*, 49; y Jorge Salvador Lara, *Historia de Quito, Luz de América. Bicentenario del 10 de agosto de 1809* (Quito: FONSAL, 2009), 125.
[341] González Suárez, *Historia General*, III, 336; Stevenson, "Music in Quito…", 248-250; y Robert Stevenson, *Music in Aztec & Inca territory* (California: University of California Press, 1968), 277-278.
[342] Lizárraga, *Descripción Colonial*, I, 174; citado en Vargas, *Historia de la Cultura*, 20-21; y Vargas, "La música en la Colonia…", 12.
[343] Gento Sanz, *Historia de la Obra Constructiva*, 23. Además, fray Antonio Altuna también fundó una Escuela de música en el Convento Máximo de San Francisco de Quito en 1810. Véase Compte, *Varones Ilustres*, II, 146-147 y 381; Julio Tobar Donoso, *La Iglesia, moderadora de nacionalidad* (Quito: La Prensa Católica, 1953), 380; Sixto María Durán, "Música ecuatoriana", *Opus* 16 (1987): 55; y Coba Andrade, "Visión histórica…", 45. Por su parte –y lamentablemente–, Godoy Aguirre utiliza las palabras textuales –insertadas a modo de cita en bloque– del padre Compte acerca de fray Antonio Altuna, y una vez más ignora el empleo de citas bibliográficas. Cf. Compte, *Varones Ilustres*, II, 381 y Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 45. Respecto a fray Manuel Viteri como primer organista de la catedral de Quito véase la imagen del documento referente a los pagos realizados a los músicos y cantores entre 1817 y 1818 en ANH/Q, Corte Suprema, Religiosos, caja 79, expediente 6, (09/05/1817), ff. 38r-39v; publicada en Costales Samaniego, "La investigación musical…", 15-16, y utilizada también en los trabajos de Granja, "Documentos del siglo XIX…", 34-35; y Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 161-165.

realidad, este no es un hecho insólito en Hispanoamérica, pues se sabe que, a lo largo del siglo XVIII en Chile, por ejemplo, la capilla musical de la catedral de Santiago estaba conformada por algunos integrantes pertenecientes al clero regular, entre los que figuran religiosos agustinos, mercedarios y también franciscanos[344].

2.3 Ocaso

El 20 de febrero de 1581, luego de una serie de conflictos, el Colegio de San Andrés fue cedido a la orden de San Agustín a través de la Real Audiencia, pasándose a llamar Colegio de San Nicolás de Tolentino[345], dando fin a la primera era educativa franciscana, pero dejando un inmenso legado sólidamente cimentado. En ese año, el inventario de los no muchos bienes pertenecientes a los franciscanos y cedidos a los agustinos incluía "tres chirimías viejas, cinco cartapacios de motetes impresos de Francisco Guerrero, ocho cartapacios manuscritos, nueve vestidos de bayeta para las danzas y una caja de libros de romance y cartillas para los niños", según lo indicado por González Suárez[346]. En efecto, gracias a la información extraída del AGOFE, podemos precisar que Gil Ramírez Dávalos –gobernador de Quito desde 1556 hasta 1559– donó seis trompetas, tres ternos de chirimías con sus sacabuches al "Colegio del Señor San Andrés" el 12 de febrero de 1560[347], lo que indica que para 1581 algunos de estos instrumentos se habían extinguido, puntualmente las trompetas. Respecto a la cesión del colegio a manos de los agustinos, y basándose en documentación extraída del AGI, Vargas alega que a raíz de la distribución de parroquias y doctrinas de la diócesis de Quito realizada en 1568 por el obispo fray Pedro de la Peña, los franciscanos necesitaron una mayor cantidad de religiosos fuera del convento para cubrir las treinta y siete sedes adjudicadas, lo que probablemente trajo

[344] Vera, "Trascending the walls of the churches…", 171-185; y Vera, *El dulce reato de la música*, 82.
[345] González Suárez, *Historia General*, III, 337; Coba Andrade, "Visión histórica…", 40; y Gomezjurado Zevallos, *Quito: historia del Cabildo y la ciudad*, 152. Para información más completa sobre este colegio en manos de los agustinos véase Peñaherrera de Costales y Costales Samaniego, *Los agustinos*, 91-101.
[346] González Suárez, Historia General, III, 338-339; citado en Gento Sanz, *El primer colegio para indios*, 149. En Vargas, *Historia de la Cultura*, 25, se da la misma información sin citar a González Suárez. Respecto a los cartapacios con motetes impresos de Francisco Guerrero, es altamente probable que se trate de la primera edición que se publicó en Venecia en 1570. Las otras ediciones de estos motetes impresos fueron en Sevilla (1555) y dos más en Venecia (1589 y 1597), de acuerdo con lo señalado por Owen Rees, "Reworking in the motets of Francisco Guerrero", *Revista de Musicología* 40, no. 1 (2017): 22-24. Debemos esta referencia al profesor Alejandro Vera, a quien extendemos nuestro más sincero agradecimiento.
[347] AGOFE, Misceláneos Varios, 13-86a, Leg. 3, N. 7, F. 29, ff. 1r-1v, del cual hay una copia manuscrita. Para su transcripción completa véase anexo 1, numeral 1.

como consecuencia que tuvieran que abandonar la institución educativa y cederla a una orden de clérigos más desocupada[348].

Desafortunadamente, la nueva casa de estudios en manos de la orden agustina no tuvo mayor impacto en la sociedad quiteña de fines del siglo XVI. Según Peñaherrera de Costales y Costales Samaniego, fue el indio Gabriel Caranqui –formado en el Colegio de San Andrés– el que dirigió el "taller-escuela de música, canto y aprendizaje de instrumentos"[349], una vez trasladado el centro educativo al convento agustino. En torno a esta lamentable situación para el colegio, el procurador franciscano fray Juan de Alcocer informó a la Corona el 8 de abril de 1585 lo siguiente:

> También hice relación a vuestra majestad del Colegio de San Andrés que dentro del compás del convento de San Francisco se edificó el cual dejó un comisario [de la Real Audiencia] que allí vino contra la voluntad de la provincia y frailes de ella y asimismo contra la voluntad de los indios y por haberlo dejado entrar la Audiencia lo comendó a la orden de San Agustín pero los indios no acuden sino a nuestro convento porque tienen en él sus cofradías fundadas y entierros de lo cual resulta poco aprovechamiento de los indios y no se descarga la conciencia real como sorprende. A vuestra majestad pido y suplico en nombre de aquella santa provincia pues que a más de cuarenta años que el dicho colegio esta fundado en el dicho convento de San Francisco de Quito y el que lo dejó no lo pudo dejar contradiciéndolo. La provincia y los naturales mandársenos vuelva pues tan desinteresadamente le pretendemos sino mirando al aprovechamiento de los naturales porque les enseñan la doctrina cristiana los confiesan y administran los demás sacramentos curanlos [*sic*] de sus enfermedades y a los muertos entierran aprenden a tañer cantar y oficios honestos en que se ejercitan y los que aprenden como se ha visto más han puesto el cuidado de llegar [a] haciendas y procurar estancias y para hacer trabajar en sus casas a los naturales quieren ahora tenerlos a su cargo[350].

Este documento refiere no pocos e interesantes detalles. Inicialmente, además de confirmar la cesión del colegio a la orden agustina, a través de la súplica se evidencia el interés que tenían los franciscanos por recuperarlo. Luego, también se evidencia el interés de los nativos por acudir a las instalaciones franciscanas en donde tenían sus cofradías. Por último, se especifica que el colegio fue fundado hace más de cuarenta años, lo que indica que por lo menos para 1554 ya estaba en funcionamiento, y también se refuerza que se enseñaba el canto, el

[348] Véase el informe del oidor de la Real Audiencia de Quito Diego de Ortegón a Felipe II en AGI, Quito, 8, R. 15, N. 43, 1581, ff. 2r-2v; citado en Vargas, *Historia de la Cultura*, 24-25.
[349] Peñaherrera de Costales y Costales Samaniego, *Los agustinos*, 95.
[350] AGI, Quito, 82, N. 48, 1585, ff. 1r-1v.

tañido de instrumentos y demás oficios, además de que algunos nativos estaban a cargo de los frailes y ejercían otras labores dentro del recinto franciscano quiteño.

Dos meses más tarde, la corte de Felipe II emitió una Cédula Real fechada el 30 de junio de 1585 donde se le solicita a los oficiales de la Real Audiencia por un lado que se informe sobre la disputa entre franciscanos y agustinos por el colegio y, por otro lado, que los religiosos de San Agustín ratifiquen la posesión del centro de estudios[351]. Al siguiente año, la corte filipina se pronunció nuevamente el 9 de julio a través de otra Cédula Real en donde les exigía a los oficiales reales que extendiesen durante cuatro años más la merced de la cual gozó la institución[352], en lo que aparentemente es la última noticia que hemos podido hallar en el AGI en lo concerniente al emblemático Colegio de San Andrés.

No quisiéramos cerrar este capítulo sin antes exponer la primera página del *Himno del Colegio San Andrés*, compuesto ya en la segunda mitad del siglo XX por los frailes franciscanos Enrique Pesántez y Remigio Andrade –música y letra, respectivamente–, y con arreglos del ex-franciscano Carlos Coba Andrade (Figura 10). Pese a lo anacrónico en relación con el marco cronológico establecido para nuestra tesis, consideramos que esta pieza musical es digna de mención debido al poco conocimiento que se tiene actualmente de ella[353].

[351] AGI, Quito, 211, L. 2, 1585, ff. 141r-142r.
[352] AGI, Quito, 211, L. 2, 1586, ff. 167r-168r. El documento AGI, Quito, 1, N. 20, fechado el 1 de febrero de 1586 también se refiere a esta prórroga.
[353] Verdezoto, *Memoria musical*, 90-92. Anteriormente hablamos sobre las inconsistencias que presentan las transcripciones musicales de este trabajo, puntualmente en el apartado F, nota 171.

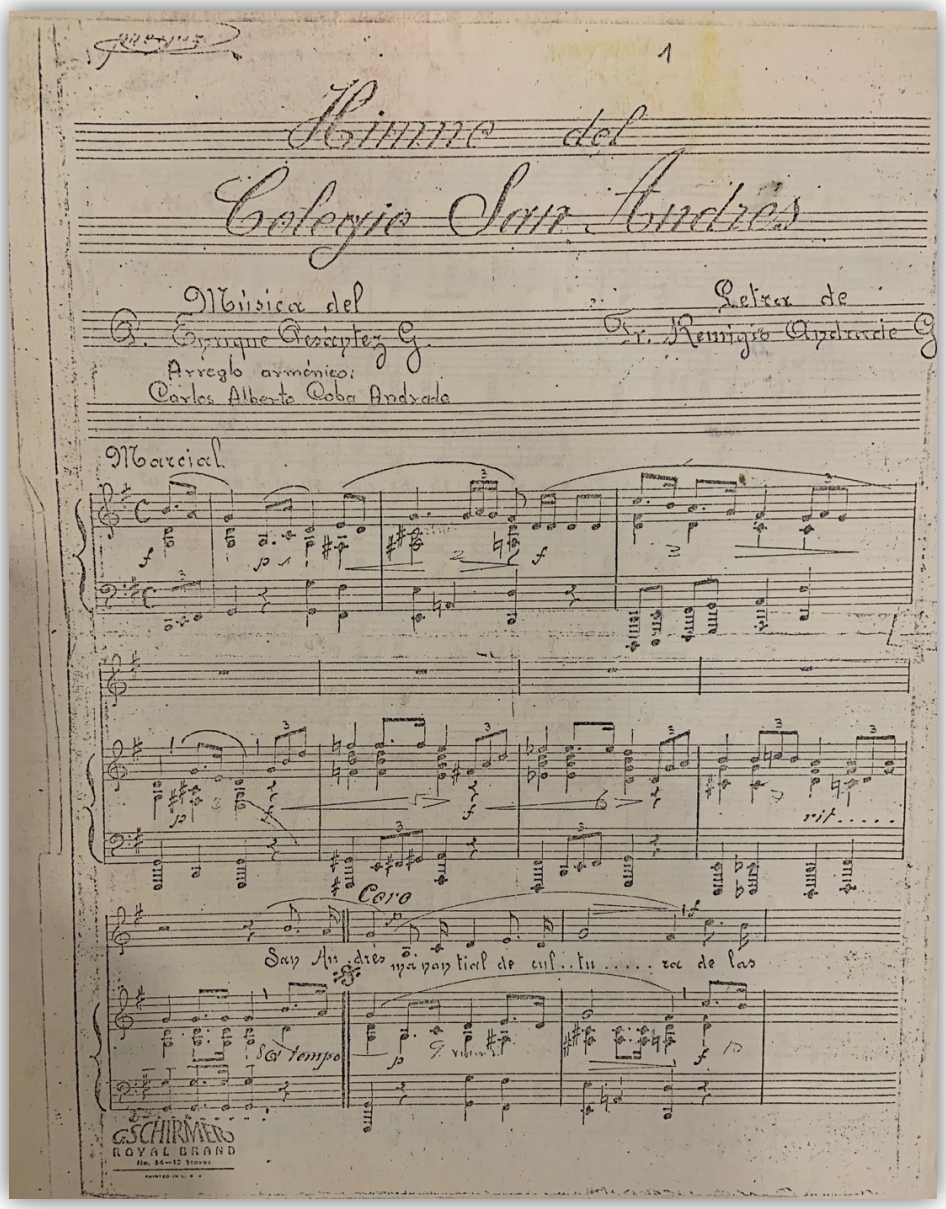


Figura 10. Primera página del Himno del Colegio San Andrés (s. XX).

Fuente: AGOFE, Cajas no catalogadas, Partituras.

CAPÍTULO 3: EL COLEGIO DE SAN BUENAVENTURA

Consideraciones previas: estado del arte y relevancia

En los últimos años, algunos investigadores han prestado mayor atención no solo a la actividad musical en conventos y monasterios hispanoamericanos, sino también a los distintos centros educativos coloniales, como colegios, colegiatas y seminarios. En Perú, por ejemplo, se tienen datos musicológicos de algunos colegios, como el de San Bernardo y el de San Borja, además de breves noticias sobre el colegio limeño El Cercado[354]. Más información de otras casas de estudio instauradas durante la colonia en México, Guatemala, Colombia y Argentina puede encontrarse resumida en el trabajo de Leonardo Waisman[355], especialmente a personajes ligados a la práctica musical. En el ámbito franciscano, sobresale el estudio del repositorio musical del Colegio de Misioneros de Chillán, en Chile[356].

A pesar de que recientemente hemos publicado un opúsculo acerca de la vida musical en el Colegio de San Buenaventura entre los años 1813 y 1839[357], los detalles relacionados a su fundación, sus regulaciones internas y ciertos datos de interés musical pertenecientes a la época colonial permanecían inexplorados hasta la presente fecha. En consecuencia, existía un desconocimiento considerable con relación a estas cuestiones, mismas que resultan imprescindibles para comprender el funcionamiento de una institución anexa y dependiente del Convento Máximo que, como veremos *a posteriori*, cultivó cuantiosas prácticas musicales desde su instauración, aportando trascendentalmente al desarrollo religioso y cultural del Quito colonial. Por esta razón, partiremos de cierta información de nuestra publicación, profundizando en los asuntos atinentes a la era colonial y suministrando nuevas noticias que complementen las investigaciones existentes. Parte de la importancia de esta casa de estudios queda demostrada por el hecho de que fray José Díaz de la Madrid, obispo de Quito entre 1793 y 1794, no solo inició su formación religiosa en este colegio, sino que también fue lector de artes en 1752, lector de nona desde 1753 hasta 1755 y rector guardián desde 1756 hasta 1758[358].

---

[354] Baker, *Imposing Harmony*, 142-144, dedica un sucinto espacio dotado de información relacionada con la música practicada en estos centros de estudio.

[355] Waisman, *Una historia de la música colonial*, 46, 49, 51, 84, 185, 256, 310, 317, 332, 334-335, 339, 356, 358-363, 367-369, 377-378, 386, 390, 392, 394-395, 418, 407, 421 y 429.

[356] Ramos *et al.*, "El fondo musical del Colegio Franciscano de Chillán…", 149-169.

[357] Jesús Estevez Monagas, "La vida musical en el colegio franciscano de San Buenaventura de Quito (1813-1839)", *Revista de Musicología* 44, no. 2 (2021): 599-629.

[358] AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, ff. 92r, 103r, 111v, 121v y 132r. Datos como estos pueden complementar significativamente la biografía de este importante religioso franciscano, misma que se puede observar, por ejemplo, en Camilo Destruge, *Álbum biográfico ecuatoriano*, vol.

Aunque las primeras noticias sobre este centro de estudios provienen de las crónicas de Jorge Juan y Antonio de Ulloa en 1736[359], los datos más confiables en torno al Colegio de San Buenaventura de Quito fueron expuestos en 1885 por el padre fray Francisco María Compte[360], indicando que había sido fundado en el último tercio del siglo XVII por fray Dionisio Guerrero. Gracias a dispersos rastros señalados por José Gabriel Navarro y fray Benjamín Gento Sanz en la primera mitad de la vigésima centuria[361], sabemos que la institución estaba destinada principalmente a estudios teológicos superiores y que, pese a estar localizada dentro del Convento Máximo de Quito, contaba con sus propios claustros y aulas, un coro, un órgano y algunos libros corales. En 1965, fray José María Vargas[362], apoyado en la obra del padre Compte, mencionó similar información sobre la instauración del colegio, sin precisar mayores detalles. Desafortunadamente, estos datos resultan insuficientes para comprender no solo su vida musical, sino también su funcionamiento interno, razón por la cual hemos revisado diversa documentación histórica con el fin de mitigar dicha deficiencia.

3.1 Fundación e historia

El origen del Colegio de San Buenaventura se remonta a aquella pionera y emblemática institución educativa franciscana instaurada a mediados del siglo XVI en Quito a la que hemos dedicado el segundo capítulo de esta tesis, a saber, el Colegio de San Andrés, como bien lo señaló Navarro:

> Pasado más de un siglo, ese antiguo colegio de San Andrés, se convirtió por obra y gracia del padre fray Dionisio Guerrero, en Colegio de San Buenaventura, destinado a estudios superiores, célebre en su principio; pues, como el de San Fulgencio de la Orden de San Agustín, tenía el privilegio de conferir el grado de doctor, que después les fue quitado por algunas irregularidades que se les probó a los dos colegios, tales como la de acordar grados a sus favoritos o por dinero. Para reconstruir el viejo edificio, el padre Guerrero recurrió a la

1 (Guayaquil: Tipografía El Vigilante, 1903), 83. Un documento de compraventa localizado en ANH/Q, Notaría I, vol. 381, (28/04/1758), ff. 587v-588r, da cuenta de su posición como rector del colegio.

[359] Recopiladas en el trabajo de Ximena Romero, *Quito en los ojos de los viajeros: el siglo de la Ilustración* (Quito: Abya-Yala, 2003), 65.

[360] Compte, *Varones Ilustres*, I, 254-260.

[361] Navarro, *Contribuciones a la Historia del Arte*, I, 120; y Gento Sanz, *Historia de la Obra Constructiva*, 106 y 111.

[362] Vargas, *Historia de la Cultura*, 222.

> caridad pública, que supo corresponder a la demanda con continuas limosnas colectadas en Quito y otros lugares[363].

El fraile español Dionisio Guerrero (1626-1706)[364] –custodio, secretario, ministro provincial y lector jubilado de la orden– fundó el Colegio de San Buenaventura en el último tercio del siglo decimoséptima centuria, hecho que no solo le dio continuidad, sino también un segundo aire a la educación franciscana intramuros del Convento Máximo de Quito, luego de casi cien años sin tener un centro formal de estudios. Desde sus inicios, el establecimiento estuvo dirigido únicamente a los jóvenes franciscanos que aspiraban al sacerdocio, en donde se formaban en las cátedras de teología, filosofía y artes[365]. Se sabe que la implementación de este tipo de instituciones educativas durante la colonia fue bastante común en las demás provincias franciscanas de Hispanoamérica, como Nueva España, Lima, San Antonio de los Charcas y Santafé de Bogotá[366].

Aunque se desconoce la fecha exacta en la cual se inauguró este centro de estudios, el 19 de enero de 1674 el venerable definitorio capitular planteó la idea de solicitar licencia al comisario general de Indias –quien a la sazón era el padre fray Luis de Cervela– para fundar un colegio intramuros del convento de Quito, dando así inicio a una gestión que tardó un año aproximadamente (Figura 11). En sendo documento se puntualiza lo siguiente:

> Pidan vuestros padres a nuestro reverendísimo padre comisario general de Indias licencia para un colegio intramuros de este convento de Quito o de otro según conviniere con las mismas constituciones que las de España, y a su reverendísima significaran vuestros padres que hay personas que quiera dar diez mil pesos en capellanía para sustentar el colegio. Al Real Consejo no se pida licencia para fundarlo extraclaustra por que no embaracemos con esta fundación la

[363] Navarro, *Contribuciones a la Historia del Arte*, I, 120.
[364] En un listado que resume los lectores jubilados que ha tenido la provincia seráfica de Quito hasta 1731 consta que el padre Guerrero era oriundo de España. Véase AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, f. 261r. Respecto a la fecha de muerte del padre Guerrero, Compte, *Varones Ilustres*, I, 256, afirma que fue el 8 de julio de 1706 a sus 80 años; a su vez, Gento Sanz, *Guía del turista*, 76, afirma que fue en 1707. Lo cierto es que los documentos refieren que el 30 de julio de 1694 el padre Guerrero se encontraba "achacoso [...] en la celda de su morada del Colegio de San Buenaventura", y, además, que en la clausura de un capítulo celebrado el 24 de abril de 1706 en el convento de Santa Clara de Pomasqui aparece la rúbrica del padre Guerrero, acompañada de una nota al margen que reza "murió a 8 de julio de 1706", por lo que la afirmación de Gento Sanz queda desvirtuada. Sin embargo, no hemos podido comprobar que fue a los 80 años como lo señala Compte. Véase AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, ff. 145v-146r y 235r, respectivamente.
[365] Gento Sanz, *El primer colegio para indios*, 163.
[366] Así lo sostienen, por ejemplo, Federico Richter Fernández-Prada, "Colegio de San Buenaventura de Nuestra Señora de Guadalupe", *Revista Peruana de Historia Eclesiástica* 1 (1989): 111-129; José María Kobayashi, *La educación como conquista: Empresa franciscana en México* (Quito: Abya-Yala, 1996); y Barriga Monroy, "La educación musical…", 6-23.

principal que ha de solicitar para Ambato. Y vuestros padres no emprendan alguna de estas instrucciones sin licencia y parecer de nuestro reverendísimo padre comisario general de Indias como lo manda la constitución general[367].

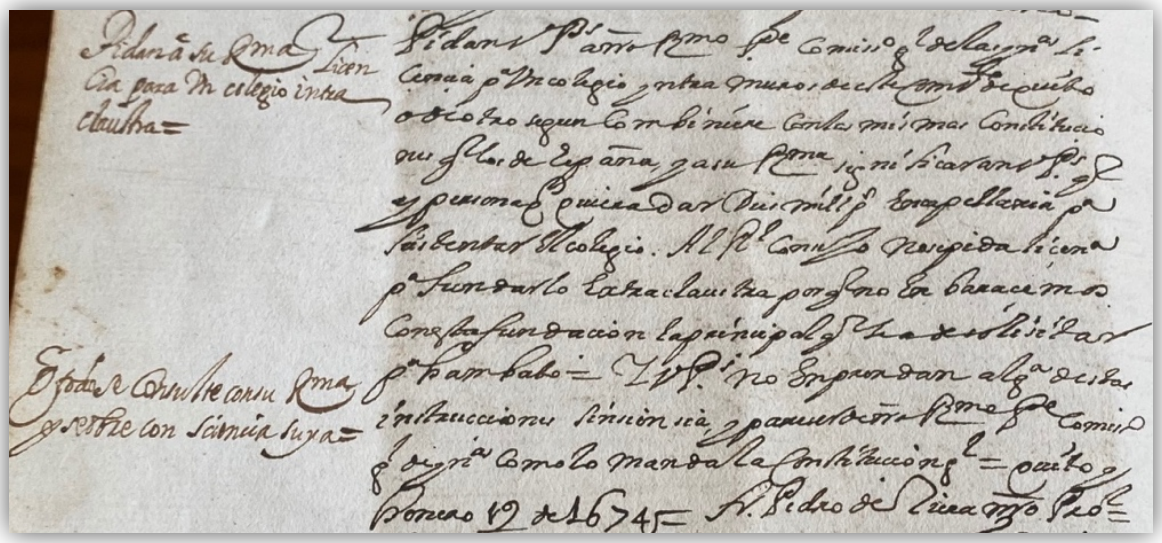


Figura 11. Solicitud de licencia para la fundación del Colegio de San Buenaventura de Quito (1674).

Fuente: AGOFE, 6-2, Leg. 6, Bec. 2, f. 68v.

Luego, durante la décima sesión celebrada por el definitorio la tarde del miércoles 6 de noviembre de 1675, se discutió la posibilidad de que el padre rector de esta casa de estudios tuviese voz y voto en los capítulos provinciales, ordenando que "el secretario de este venerable definitorio propusiese [e] hiciese saber al discretorio capitular, **que estaba bastantemente acabado el colegio de esta provincia, edificado intramuros del convento**"[368]. Tres días más tarde, el venerable definitorio emitió su veredicto a favor del rector fray Gaspar de Santa María –el primero que tuvo la institución[369]–, especificando que las instalaciones del colegio se están "acabando para ocuparse con estudios"[370]. Esta contundente evidencia nos permite precisar mayores detalles sobre la institución, además de aproximar la fecha probable de fundación hacia la segunda mitad de 1675.

Respecto a los adornos internos de la iglesia del colegio, el 23 de junio de 1688 se realizó una petición para el traspaso de una imagen del santo patrono que reposaba en la iglesia del Convento Máximo, y que reza lo siguiente:

[367] AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, f. 68v.
[368] Ibíd., f. 76r; negritas nuestras. El padre rector representaba la máxima autoridad del colegio y se encontraba bajo las órdenes del guardián del Convento Máximo.
[369] Compte, *Varones Ilustres*, I, 272; y Gento Sanz, *El primer colegio para indios*, 163.
[370] AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, ff. 76v-77r y 78r.

> se pidió en este mismo definitorio que la hechura de [la imagen de] San Buenaventura que está en esta iglesia de San Pablo [de Quito], se pasase a la iglesia del colegio de San Buenaventura, pues si hizo tal hechura para ella donde estará más decente es [en] el nicho principal del altar mayor de dicha iglesia debido al titular del colegio y que se verá tan bien que un santo tan grande y doctor de la iglesia sale de lo llano de un pilar a lo más primoroso y decente de su iglesia[371];

solicitud que fue concedida. Varios años después, el 8 de octubre de 1701, el síndico don Simón de Ontañón y Lastra dio por cédula 40 pesos "para ayuda de hacer la lámpara de plata de la capilla de la Veracruz [de los Naturales] del Colegio de San Buenaventura"[372]. Y en lo concerniente a demás ornamentos y reparos, entre 1725 y 1728 se registran numerosos pagos por la adquisición de oro para confeccionar cálices y por materiales y mano de obra indígena para refaccionar la cañería, los pasillos del coro, aulas, claustros, celdas e iglesia del colegio[373]. En 1750 de gastaron 93 pesos y 4 reales en dorar un cerco grande de la iglesia y en la limpieza y pintura de todo el coro[374]. Todo esto nos da una idea general de cómo estaba constituido este centro de estudios.

Por otro lado, la sostenibilidad de la institución fue un tema que se debatió ampliamente durante los primeros años de funcionamiento. Por ejemplo, el 2 de diciembre de 1680, debido a los problemas económicos que tenía el colegio para poder sostener a sus moradores, se determinó que el ministro provincial fray Juan Freire asignara una derrama de 500 pesos anuales provenientes de las diferentes doctrinas administradas por la orden en la provincia de Quito[375]. Luego, el 16 de junio de 1682 se le otorgó una congrua anual de 2.000 pesos para su sustentación; la mitad de esta renta provenía de los ingresos de las doctrinas y la otra mitad de los ingresos directos del Convento Máximo[376]. Esta contribución de las doctrinas para el sustento del colegio seráfico se dispuso como obligación el 20 de noviembre de 1697, cuando el venerable definitorio en su décima sesión realizó un desglose bastante detallado del aporte

[371] Ibíd., f. 106v.
[372] AGOFE, Libro de Provincia que tiene el síndico, 10-2, Leg. 10, N. 1, L. 1, f. 76r. Esta capilla pertenecía a la cofradía de la Veracruz de los Naturales y estaba ubicada en la esquina sureste del convento, contigua a la iglesia del colegio. Actualmente, se le conoce como Capilla de Cantuña. Para más información respecto a esta capilla puede verse Webster, "The Devil and the Dolorosa…", 1-30.
[373] AGOFE, Libro que tiene el síndico..., 10-3, Leg. 10, N. 1, L. 2, ff. 105r-111r.
[374] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6, f. 49r.
[375] AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, f. 189v.
[376] Ibíd., f. 97r.

que le correspondía a cada doctrina[377]. Además, el 23 de julio de 1699 el definitorio hizo un llamado de atención a los padres guardianes y curas doctrineros por la omisión que se había venido haciendo a esta disposición, recordándoles que de no cumplirse podían sufrir una pena de privación de oficios[378]. También, en el congreso capitular del 26 de febrero de 1705 el padre fundador fray Dionisio Guerrero suplicó por la continuidad de la congrua acordada y acostumbrada para el colegio en beneficio de la comunidad franciscana[379].

En obediencia a lo estipulado, en octubre de 1713 se registró un desembolso por la cuantiosa suma de 2.500 pesos "para la congrua del colegio", realizado por el síndico Ontañón y Lastra[380]. De igual manera sucedió entre 1728 y 1731, cuando el síndico don Gerónimo de Urbasos se hizo cargo de 1.188 pesos correspondientes a la derrama para la manutención del colegio[381]. Un caso similar pasó entre 1747 y 1750, cuando se libraron 1.400 pesos "para la manutención, y vestuario, de la comunidad del Colegio de San Buenaventura, al padre rector fray Pedro Tena, en conformidad de la obligación de la provincia"[382]. Esta congrua continuó ininterrumpidamente durante varios años –aunque con algunas variables en las cantidades–, inclusive después del terremoto del 26 de abril de 1755, lo que naturalmente demuestra que la institución todavía gozaba del apoyo económico brindado por la provincia franciscana de Quito, incluso setenta años después de haberse fundado.

En gran parte de la segunda y tercera década del siglo XVIII, el Colegio de San Buenaventura también tuvo otra forma de sustentarse, un dato que, hasta la presente tesis, permanecía desconocido. De acuerdo con un documento de compraventa levantado el 7 de febrero de 1724, el colegio había recibido el 6 de julio de 1715 la donación absoluta y universal de todos los bienes del capitán don Sebastián Pérez Guerrero para "gozar de los derechos y privilegios del patronato de dicho colegio, para el provecho de su alma y salvación de ella". Por vía de limosna y patronato la institución se hizo acreedora de "una hacienda de trapiches, cañaverales y por sembrar en términos del pueblo de Puembo nombrada Mangahuantag, con todos los aperos, herramientas, ganados mayores y menores, y demás pertrechos". En la donación también constaban las casas del capitán Pérez Guerrero, "de altos y bajos de la colación de esta santa iglesia catedral compradas de doña Josefa de Cevallos en precio de 4.500

[377] Ibíd., ff. 159r-159v. Caso similar sucedió en el Colegio San Buenaventura de Nuestra Señora de Guadalupe de Lima, en donde se determinó que los conventos y doctrinas de la provincia realizaran una contribución para el sustento de la institución educativa. Para ello véase Richter Fernández-Prada, "Colegio de San Buenaventura…", 111-129.
[378] AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, f. 193r.
[379] Ibíd., f. 228v.
[380] AGOFE, Libro de Provincia..., 10-2, Leg. 10, N. 1, L. 1, f. 89v.
[381] AGOFE, Libro que tiene el síndico..., 10-3, Leg. 10, N. 1, L. 2, f. 28r.
[382] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6, f. 41v.

pesos", pues "tenía deliberado y era su voluntad se fundase a favor de dicho colegio para que [de] dicha hacienda, casas y demás bienes y su valor se contribuya cada un año lo que reditasen **para la congrua y sustento de dicho colegio**"[383]. Finalmente, el 7 de febrero de 1724 los franciscanos vendieron todos estos bienes al capitán don Tomás Pérez Guerrero –hermano de Sebastián– por un valor de 17.100 pesos.

Parte de la trascendencia lograda por el padre Guerrero como prelado se evidencia a través del impulso brindado a las artes, específicamente a la confección de libros corales durante el último tercio del siglo XVII, de lo cual quedan cinco testimonios fieles. El primero de éstos es un códice de ciento treinta y dos folios con cantos para los santos franciscanos, copiado por fray Francisco de Peña Herrera en 1673 y que documentó Stevenson[384]; los otros cuatro, fueron documentados por primera vez en 2019 en el trabajo de quien suscribe[385]. Se trata de cuatro antifonarios copiados, igualmente, por fray Francisco de Peña Herrera: EC-Qsf8 (1671), EC-Qsf12P12 (*ca*. 1675), EC-Qsf36 y EC-Qsf37 (ambos de 1677); de este último citamos el colofón *in extenso*:

> Acabose este libro el tres de marzo de 1677 año. En tiempo que nuestro muy reverendo padre fray Dionisio Guerrero lector jubilado y por perpetuo segunda vez gobernada con todo acierto y prudencia como provincial nuestro [¿ministro?] de esta santa provincia a cuya protección se dirige, por haber sido por cuyo fomento dio dichoso fin a esta obra el padre fray Francisco de Peña Herrera cura doctrinero de San Pablo de la Laguna[386].

En cuanto a lo descriptivo, las primeras noticias respecto al colegio son aquellas de los cronistas Jorge Juan y Antonio de Ulloa en 1736, cuando afirmaron que "el convento de San Francisco tiene un colegio, o *casa de estudios*, para los religiosos de su orden, con el nombre de *San Buenaventura*; y aunque lo material del edificio forma un cuerpo con él, está en su interior economía separado", acompañado de otro relato crónico anónimo de 1763 que narra que "el convento de los franciscanos tiene un colegio llamado San Buenaventura para los religiosos de su orden, el cual aún se halle bajo el mismo techo, está gobernado y administrado separadamente del convento"[387]. Sin embargo, al confrontar estos relatos con todo el apoyo financiero brindado por el Convento Máximo desde 1680 hasta 1755, tales enunciados quedan

[383] ANH/Q, Notaría IV, vol. 71, (07/02/1724), ff. 23r-26v; negritas nuestras. Según aclara el expediente, fue el padre fray Manuel de Inostroza quien recibió tal donación.
[384] Stevenson, "Music in Quito…", 262.
[385] Estevez Monagas, "The Music Manuscripts…", 29-37.
[386] Ibíd., 38-39.
[387] Ambos recogidos en el trabajo de Romero, *Quito en los ojos de los viajeros*, 65 y 73; cursivas en el original.

totalmente desvirtuados, confirmando una dependencia absoluta en términos económicos. También resulta muy revelador lo dicho por Navarro, quien detalló que esta institución

> llegó a ser una entidad tan importante que **apenas sí dependía del Convento Máximo**; pues tenía autonomía propia. El convento e iglesia de San Buenaventura se hallaban, con todo, unidos al convento e iglesia franciscanos, ya por el coro en la parte de arriba, ya por el corredor que corre a lo largo de la iglesia grande, junto y paralelo al otro que comunica la capilla del Comulgatorio con la de San Benito. Pero estas comunicaciones fueron cerradas por diversas disposiciones capitulares, mucho antes de la venta, que en 1864 hizo la comunidad seráfica, de esta propiedad. Porque hoy no existe nada, o casi nada de lo que fueron el antiguo convento y la iglesia antigua de San Buenaventura, tan interesantes en la historia que estamos haciendo de nuestro arte colonial[388].

De hecho, estas comunicaciones internas entre el convento y el colegio se mandaron a cerrar por orden del comisario general del Perú fray Gabriel de Arregui el 20 de noviembre de 1697, según consta en las propuestas realizadas durante la décima sesión del venerable definitorio, asunto que el propio padre Arregui ratificó diez días más tarde a través de una patente hecha en el Convento Máximo. No obstante, a raíz de los movimientos emancipadores y las pugnas independentistas suscitadas en Quito, el 30 de julio de 1827 el definitorio capitular ordenó que se abrieran las puertas antiguas que conectaban el Convento Máximo y el Colegio de San Buenaventura, cerrando aquellas que miraban hacia la calle por el deterioro y los destrozos causados tras el alojamiento de tropas militares[389].

Por su parte, la autonomía podría inferirse si tomamos en cuenta la documentación interna, ya que los registros de archivo muestran que la institución poseía sus propios libros de disposiciones, inventarios y cuentas, pese a que, desafortunadamente, éstos solo contienen información perteneciente al siglo XIX[390]. También, podemos notar que esta institución no solo era una casa de estudios teológicos superiores, sino que también contaba con una iglesia y sus

---

[388] Navarro, *Contribuciones a la Historia del Arte*, I, 120; negritas nuestras. Para la localización del colegio dentro del Convento Máximo véase la señalización en la esquina inferior izquierda de la Figura 12, tomada de Jorge Juan y Antonio De Ulloa, *Relación Histórica del viaje a la América Meridional*, vol. 1 (Madrid: Antonio Marín, 1748), 362.

[389] Cf. AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, f. 159r; AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, f. 249v; y AGOFE, Libro en que se asientan los decretos y actas definitoriales, 6-5, Leg. 6, Bec. 5, f. 232r.

[390] Nos referimos específicamente las carpetas 4-20 Libro de disposiciones del Colegio Imperial del Señor Doctor San Buenaventura de Quito, 7-47 Inventario de las alhajas pertenecientes a la iglesia y sacristía del Señor Doctor San Buenaventura de esta ciudad de Quito y 10-26 Libro de ingreso y gasto de este Colegio Seráfico Doctor San Buenaventura de la ciudad de Quito. Véase Kennedy Troya, *Catálogo del Archivo*, 85, 114 y 159.

propios claustros, por lo que indudablemente se desarrollaron prácticas litúrgico-musicales desde su fundación.

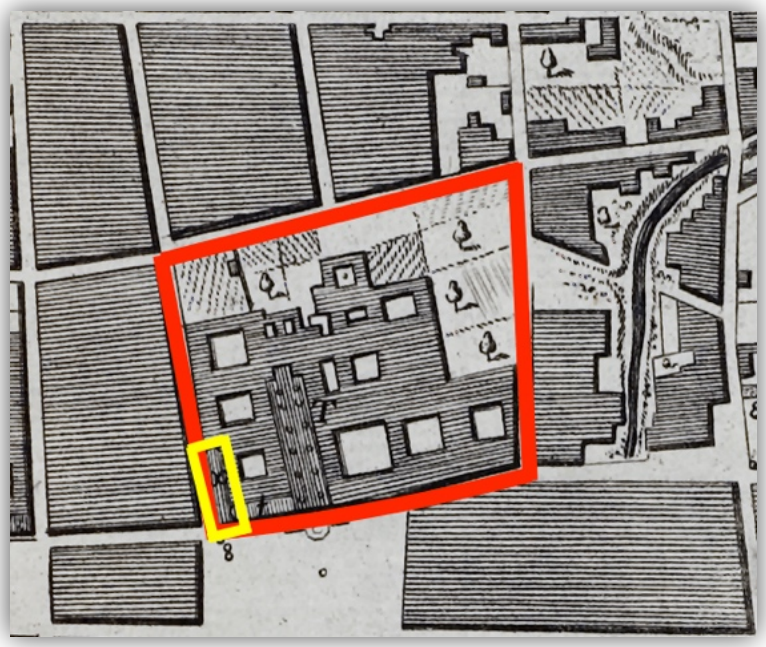


Figura 12. Ubicación del Colegio de San Buenaventura dentro del Convento Máximo de San Francisco de Quito (1748).

Fuente: Jorge Juan y Antonio de Ulloa, *Relación Histórica del viaje a la América Meridional*, vol. 1 (Madrid: Antonio Marín, 1748), 362; señalización propia.

Este centro educativo estuvo en riesgo de ser cerrado desde junio de 1829, cuando se gastaron 55 pesos 6 reales y medio "en defender los años del colegio [¿supiendo?] pleito con el padre reverendo provincial que quiso cerrar las puertas de él"[391]. Es más, un mes más tarde el visitador general de la orden, a saber, fray Manuel Ortiz, elogió la gestión de fray Esteban Riera "considerando que en un tiempo tan calamitoso sin pie de altar ha sostenido con exactitud y esmero las necesidades de los religiosos dándole un peso de semana"[392]. Dos años más tarde, el padre fray Mariano Paz acompañado del secretario de visita fray Enrique Mera también elogiaron la gestión fray Joaquín Martínez a pesar de la "notoria calamidad" que atravesaba el colegio[393]. Pese a la crisis económica, la gestión desarrollada en el trienio de fray Mariano Paz (1833-1836) parece haber sido de las mejores en la época, efusivamente reconocida por el visitador general fray José Manuel López en julio de 1836, dando "infinitas gracias" por el

[391] AGOFE, Libro de ingreso y gasto de este Colegio Seráfico Doctor San Buenaventura de la ciudad de Quito, 10-26, Leg. 10, N. 4, L. 1, f. 137r.
[392] Ibíd., f. 138v.
[393] Ibíd., f. 144v.

esfuerzo "a pesar de la miseria y escasez"[394]. Esto refuerza el difícil momento que vivió la institución en los primeros casi treinta años de república.

El Colegio de San Buenaventura se mantuvo en funciones regulares hasta comenzar su decadencia en el segundo tercio del siglo XIX, transformándose en 1840 en colegio militar tras sufrir todas las reformas de la era republicana[395]. A raíz de este declive institucional, "el padre fray Domingo Benites celebró con el gobierno civil del Ecuador un contrato enfitéutico" en 1851, por hallarse completamente en ruinas y por "la imposibilidad en que se encontraban los franciscanos de atender a la conservación y reparación del convento e iglesia de San Buenaventura"[396]. La enajenación de las instalaciones se dio en 1867[397], y las querellas entre los franciscanos y el gobierno continuaron hasta 1868, "cuando ya lo que fue el colegio pasó a ser propiedad de las Hermanas de la Caridad"[398].

3.2 Regulaciones

Gran parte de los documentos conservados en el fondo franciscano atinentes al Colegio de San Buenaventura pertenecen al siglo XIX, por lo que ha resultado difícil conocer a detalle la información relacionada a su normativa interna, las festividades, los instrumentos y los músicos vinculados desde sus primeros años de establecimiento. Por esta razón, hemos recurrido a otras fuentes de dicho repositorio en búsqueda de datos pertenecientes a los años coloniales.

Gracias a la información recogida en las actas capitulares, sabemos que la máxima autoridad de la institución estaba representada por el rector guardián, el cual debía ser lector jubilado o, en su defecto, lector de sagrada teología, según lo establecido por el definitorio capitular el 3 de julio de 1710[399]. Esta disposición fue flexibilizada tres años más tarde, cuando el venerable definitorio aprobó que cualquier lector podría ser padre rector, cuestión que se había venido implementando en varios colegios de la provincia seráfica de Quito[400]. Esta figura del rector se encontraba bajo la cobertura del guardián del Convento Máximo, situación que conllevó algunas desavenencias internas, como, por ejemplo, el impedimento de que los rectores tocaran la campana grande –perteneciente a una de las torres del Convento Máximo–

[394] Ibíd., f. 168v.
[395] Gento Sanz, *Historia de la Obra Constructiva*, 127-129; y Gento Sanz, *El primer colegio para indios*, 163.
[396] Navarro, *Contribuciones a la Historia del Arte*, I, 120.
[397] Compte, *Varones Ilustres*, I, 214.
[398] Navarro, *Contribuciones a la Historia del Arte*, I, 121.
[399] AGOFE, Libro de las actas capitulares..., 6-1, Leg. 6, Bec. 1, f. 158v.
[400] Ibíd., f. 169v.

para la celebración de las funciones más solemnes del colegio. Esta pendencia se resolvió el 26 de abril de 1750, cuando el venerable definitorio decretó que los guardianes no debían impedir tal actividad a los rectores, especificando que "en caso de romperse la lengüeta o campana este obligado el reverendo padre rector a su composición juntamente con el reverendo padre guardián"[401]. Prosiguiendo con la estructura organizacional se encontraba el vicario de casa, quien era el apoyo directo del rector y segunda autoridad. Luego, se hallaban el maestro de estudiantes y los lectores, y, por último, se ubicaban los religiosos coristas, quienes representaban el personal alumnado.

Figura 13. Estructura organizacional del Colegio de San Buenaventura de Quito.

Entrando en materia de legislación intramuros, durante los primeros años de funcionamiento el *modus vivendi* estaba regido por lo que dictaminaba el definitorio capitular para el Convento Máximo. Así, el 16 de julio de 1676 algunas medidas tocantes a la vida conventual fueron apuntadas por el secretario del definitorio durante los congresos capitulares, en una de las cuales se menciona a los religiosos coristas del Colegio de San Buenaventura de Quito:

> 11° Que los coristas del colegio para salir al Convento [Máximo] pidan licencia a su rector y cuando hubieren de salir salgan dos acompañados, y si el padre provincial del convento o el padre maestro de novicios los encontraren solos en el mismo lugar donde los cogieren les

[401] AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, f. 85r.

> darán una disciplina, y lo mismo si encentrara [o] si encontrasen corista solo de los del noviciado[402]

El 3 de mayo de 1688 el venerable definitorio, en su cuarta sesión, estableció nuevos estatutos para regular el buen gobierno de la provincia franciscana de Quito. En lo concerniente al colegio se dijo en el segundo punto lo siguiente:

> 2° Se manda y ordena que el Colegio de San Buenaventura no se admita más copia de religiosos que los que fueren necesarios para los ejercicios literarios, que son lectores, estudiantes y los vicarios fuera de los cuales no se admitirá otro religioso por morador, y por excusar confusiones y competencias, con el convento grande y se conserve el colegio como casa de estudios, se ordena y manda que no salga la comunidad del colegio a funciones de entierros, ni honras, [a] menos que siendo persona tal a juicio el padre rector y lectores de teología[403].

Del mismo modo, el tercer estatuto establecía que en caso de que algún religioso del colegio estuviese quebrantado de salud y fuese atendido en la enfermería del convento, fuera el padre rector quien se encargue de proveer todo lo necesario para cubrir los gastos de curación[404], medida que se derogó el 5 de diciembre de 1697, cuando el definitorio decretó que todos los enfermos del colegio podían atenderse en dicha enfermería sin necesidad de realizar ninguna contribución[405].

Sin embargo, no fue sino hasta 1685 cuando el comisario general del Perú fray Félix de Como definió la normativa interna de la institución, determinando que

> En cuanto a las observancias del colegio nuestro de San Buenaventura mandamos expresamente al reverendo padre ministro provincial que con vista de las constituciones de nuestro Colegio de Guadalupe en la provincia de Lima disponga, y mande lo que más viere convenir para que se consiga con la aplicación de los estudios la observancia de nuestro instituto[406].

[402] AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, f. 84v.
[403] Ibíd., f. 104v.
[404] Ibíd., f. 104v.
[405] Ibíd., f. 163v.
[406] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, f. 187r.

De manera similar, un recordatorio a estas constituciones también se hizo en 1701, cuando en la undécima sesión capitular del jueves 12 de mayo se recalcó que

> En el punto que toca a las constituciones del Colegio [de San Buenaventura], se verán las del Colegio de [San Buenaventura de Nuestra Señora de] Guadalupe de Lima y se observarán según lo prudencial que se pudiere en ínterin que la provincia [de San Francisco de Quito] ordena otras para su mejor observancia[407].

En este punto, resulta interesante observar que en el Colegio de San Buenaventura de Quito se adoptaron las constituciones establecidas el 22 de marzo de 1637 para su homólogo de Lima, aunque se recalca la idea de determinar otras que traten directamente los asuntos relacionados con la institución educativa quiteña –tema que fue discutido por el definitorio el 21 de agosto de 1725, donde se recalcó que el colegio debía ajustarse a su similar limeña[408].

Los cinco capítulos tocantes a las constituciones del Colegio de San Buenaventura de Nuestra Señora de Guadalupe de Lima fueron brevemente señalados en el citado estudio del padre fray Federico Richter Fernández-Prada, y tratan sobre los colegiales y su admisión, la secuela del coro y la comunidad, la distribución de los estudios, el comportamiento fuera de casa y la labor del padre rector[409].

Respecto al primer capítulo, se especifica que no podía ser admitido ningún colegial que no hubiese cursado tres años de artes y tres de teología –requisitos mínimos para ser ordenado sacerdote–, y, además, que los moradores dentro de la institución podían ser únicamente el padre rector, el vicario de casa, dos lectores –de arte y teología–, ocho colegiales sacerdotes, dos confesores y cuatro hermanos legos. Con relación al segundo capítulo, podemos rescatar las misas a Nuestra Señora todos los sábados luego de prima. Luego, según lo establecido en el tercer capítulo, las clases eran de ocho a diez de la mañana y de tres a cinco de la tarde. En lo concerniente al cuarto capítulo sobre el comportamiento fuera de la institución, desafortunadamente no se da ningún detalle. Finalmente, respecto al quinto capítulo se dice que el padre rector cuide con celo el cumplimiento de las constituciones y del bienestar de la institución, además de velar por la provisión necesaria para los moradores –vestimenta, alimento, calzado, entre otros– y la presencia de un área de enfermería con su oficial médico y un barbero. Asimismo, en este último capítulo de las constituciones se trata el tema de las

[407] AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, f. 206r.
[408] AGOFE, Libro de las actas capitulares..., 6-1, Leg. 6, Bec. 1, f. 226r.
[409] Richter Fernández-Prada, "Colegio de San Buenaventura…", 114-127.

contribuciones obligatorias que debe hacer cada convento y doctrina de la provincia de Lima para el sustento del colegio; esto es lo que se puede rescatar del trabajo del padre Richter.

Por esta misma fecha (1701) también se determinó que los religiosos coristas del colegio vivan solos en un cuarto o claustro separado, o en su defecto, corista con corista en una misma celda y no con sacerdotes, según la disponibilidad de espacio que hubiere[410]. Más de una década después, puntualmente el 27 de octubre de 1713 en la primera sesión del venerable definitorio, se ordenó que en ninguna circunstancia se hospede a religioso alguno de esta o de otra provincia durante corto o largo tiempo, "fuera del rector, lectores, estudiantes y sacerdotes confesores asignados por el prelado", ya que causaban distracción a los estudiantes y a las labores literarias[411].

3.3 Vida musical

Desafortunadamente, la información relacionada a la praxis musical en el Colegio de San Buenaventura de Quito desde sus inicios no es muy específica y mucho menos abundante. Esto se debe, fundamentalmente, a la ausencia de documentos importantes, como inventarios de bienes y libros contables pertenecientes a los primeros años de funcionamiento. Empero, de las actas capitulares del Convento Máximo se han recuperado algunos datos que nos permiten presagiar ciertos destellos de vida musical intramuros.

Por ejemplo, el 30 de marzo de 1693 los padres lectores del colegio pidieron al venerable definitorio que no se les obligase a vestir sobrepellices en las festividades litúrgicas de primera clase, como sí lo hacían los padres definidores, solicitud que fue admitida[412]. Varios años más tarde, específicamente el 23 de julio de 1699, el padre rector fray Pedro Guerrero suplicó al definitorio que la fiesta de la Invención de la Santa Cruz –que se celebra el 3 de mayo– se realizara en la iglesia del colegio por voluntad expresa de los cofrades de la Santa Veracruz, quienes tenían su capilla contigua a la iglesia del colegio –la capilla de Cantuña–, petición que fue concedida[413]. Presuponemos actividad coral en dichas ocasiones litúrgicas.

Ya entrado el siglo XVIII, un superior devoto pidió al definitorio el 15 de abril de 1708 que se ordenase el canto de la Salve en honor a Nuestra Señora de la Chiquinquirá luego de los maitines, solicitud que también fue concedida por las autoridades franciscanas[414]. Varios años

[410] AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, f. 206r.
[411] AGOFE, Libro de las actas capitulares..., 6-1, Leg. 6, Bec. 1, f. 174v.
[412] AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, f. 124v.
[413] Ibíd., f. 193r.
[414] Ibíd., f. 244v.

más tarde, puntualmente el 23 de septiembre de 1727, el definitorio emitió un decreto tocante a la Salve de los sábados, el cual rezaba que "en el Colegio [de San Buenaventura] se quite la Salve revocando el decreto que hubiere sobre ello"[415], esto con motivo de que los religiosos del colegio no interrumpiesen los ejercicios espirituales, específicamente el cuarto de la oración[416].

Efectivamente, los estatutos establecidos en el capítulo general de Roma en 1700 determinaban que, como la oración mental era el camino del religioso hacia Dios y su fin último, el cumplimiento de este ejercicio espiritual se observara con sumo celo, prescribiendo un tiempo adecuado para tal actividad. Además, señala que esta obligación especial no puede ser satisfecha con ninguna otra devoción similar y que ningún religioso, sea cual fuese su estatus, esté exento de cumplirla[417]. No obstante, y como veremos en el quinto capítulo, en 1753 las autoridades del Convento Máximo solicitaron el restablecimiento de la Salve los sábados. Otras devociones veneradas en el colegio desde mediados del siglo XVIII eran Nuestra Señora de los Dolores y el Señor del Milagro.

Aunque es de suponer que la celebración al patrono San Buenaventura se realizó en la institución desde los primeros años de fundación, no es sino hasta 1693 cuando hemos podido identificar un lacónico rastro de esta festividad, cuando se gastaron 40 pesos en cera, 2 pesos para luminarias y 2 pesos para los cajeros "para la fiesta de nuestro padre San Buenaventura"[418]. Ya en 1749, según reza un comprobante de gasto, el síndico don Gerónimo de Urbasos dio 100 pesos al entonces rector fray Pedro de Cevallos y Mena "para hacer la fiesta de San Buenaventura del año [17]49"[419]. Sin embargo, no es sino hasta 1814 cuando hemos podido vislumbrar mayores detalles acerca de la celebración al patrono. En este año se gastó la cuantiosa suma de 284 pesos 5 reales y medio, de los cuales solamente 21 pesos se invirtieron en música de la siguiente manera: 13 pesos "para la música de la noche, y del día, y de las mensales [*sic*]" y 8 pesos "para las cajas de guerra, clarines, [y] tambor de indios"[420].

---

[415] AGOFE, Libro de las actas capitulares..., 6-1, Leg. 6, Bec. 1, f. 247r. Esto podría tener algún rasgo común en las iglesias hispanas. En Santiago de Chile, por ejemplo, se dispuso desde 1721 que la Salve se cantara "los sábados y todos los días de fiesta y clásicos", según sostienen David Andrés Fernández y Alejandro Vera, "De la polifonía al canto llano. Reconstruyendo las prácticas músicolitúrgicas en la Catedral de Santiago de Chile (1721-1840)", *Revista de Musicología* 41, no. 2 (2018): 467; y Vera, *El dulce reato de la música*, 75. Es importante también resaltar que desde el Primer Concilio de Lima se ordenó el canto de la Salve todos los sábados después de las completas, de acuerdo a lo señalado en Vargas Ugarte, *Concilios Limenses*, I, 46; citado en Andrés Fernández y Vera, "De la polifonía al canto llano…", 473-474. Por su parte, las constituciones sinodales de Quito de 1570 especificaban en el trigésimo octavo punto que "todos los prebendados [de la catedral] se hallen en la Salve todos los sábados y vigilias de las cuatro fiestas principales de Nuestra Señora y todos los días de cuaresma como es costumbre". Véase AGI, Patronato, 189, R. 40, 1570, f. 4r.
[416] Sobre el cuarto de oración y demás ejercicios espirituales véase el apartado 5.4.
[417] Quinto estatuto en *Chronologia Historico-Legalis (1718)*, , 293.
[418] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, ff. 232r y 233v.
[419] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6, f. 49r.
[420] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-26, Leg. 10, N. 4, L. 1, f. 65r.

Naturalmente, la misa en honor al patrono formaba parte del protocolo festivo que tenía lugar cada 14 de julio, en donde solemnemente los frailes oficiaban la liturgia correspondiente. La Figura 14 muestra, en efecto, los cantos de la misa en honor a San Buenaventura contenidos en el cantoral EC-Qsf23 de principios del XX, del cual se pueden comentar un par de puntos. Primero, el introito *In medio ecclesiae aperuit*, utilizado para ocasiones del Común de un Confesor y Doctor[421], se encuentra con una rúbrica de llamada que indica que debe utilizarse el mismo que el de la festividad de San Antonio de Padua, incluida también en el cantoral EC-Qsf23 folios 48v-49v. Y segundo, desconocemos las razones por las que no se encuentra indicado el ofertorio –un asunto recurrente en este ejemplar[422]–, como sí sucede, por ejemplo, en el cantoral franciscano MPCANT/18 (pp. 91-92), hecho en 1802 y de uso en el convento del Santo Ángel en Alcalá de Henares[423]. En este ejemplar español, además, el canto *Fidelis servus* utilizado para la comunión –presente en varios misales romanos[424]– no coincide con el utilizado en su similar quiteño *Induite vos ergo*[425]. Vale la pena aclarar que hemos encontrado una concordancia textual con este último canto en el *Graduale Romano-Seraphicum*[426], cuyo texto pertenece a la epístola de San Pablo a los Colosenses, capítulo 3, versículo 12. Ahora bien, ¿qué relación tiene este texto con los franciscanos? La respuesta parece estar en los antiguos sermones del propio San Buenaventura[427], de los cuales se conservaba un tomo en la biblioteca del convento franciscano de Quito según el inventario de 1795[428] y con cuyo ejemplar se confirma la coincidencia.

La vida musical en la institución pervivió incluso en el ajetreado siglo XIX, especialmente durante los años de insurgencia (1809-1822). Tanto el libro de disposiciones conventuales del colegio, como el de inventarios –únicos en sus tipologías de los que se

[421] http://cantusindex.org/id/g01342, acceso el 5 de noviembre de 2021.
[422] Encontramos un caso similar a inicios del siglo XIX en las misiones franciscanas de California, en donde fray Narciso omitía los ofertorios en los libros de coro utilizados, mientras que su compañero de hábito, fray Florencio Ibáñez, sí solía incluirlos. Sobre esta información puede verse Russell, *From Serra to Sancho*, 32.
[423] http://www2.bne.es/CANT_web/verFichaCantoral.do?idBibliografica=14634&idIncipitMusical=324&pestania=infoBiblio, acceso el 5 de noviembre de 2021.
[424] Por ejemplo *Missale Romanum ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum*, (Venetiis: Nicolaum Pezzana, 1749), 360; *Missale Romanum ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum*, (Berolini: Alexandrum Stange, 1849), 592; y *Missale Romanum ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum*, (Ratisbonae: Friederici Puset, 1852), 425. En el misal romano de 1797 este canto es utilizado también para el Común de Doctores, según consta en *Missale Romanum ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum*, (Passavii: Nicolaum Ambrosi, 1797), LVI.
[425] Tampoco coincide el gradual y su verso, ni con MPCANT/18 ni con los misales romanos anteriormente citados.
[426] *Graduale Romano-Seraphicum (1924)*, 70. En esta fuente se presenta en modo 5, por lo que la concordancia en puramente textual.
[427] Véase puntualmente *Sancti Bonaventurae ex ordine minorum S. R. E. Cardinalis Ep. Albanensis eximii ecclesiae doctoris. Operum. Sermones de Tempore ac de Sanctis complectens*, (Roma: Ex Typographia Vaticana, 1596), III, 14.
[428] AGOFE, Inventario de la librería de este Convento Máximo de San Pablo de Quito, 7-46, Leg. 7, N. 1, C. 3, f. 54v.

conservan actualmente en el repositorio franciscano relativos a la institución–, contienen numerosos datos correspondientes al período decimonónico que demuestran esta subsistencia. Por ejemplo, en la rendición de cuentas presentada el 30 de mayo de 1801 por el rector fray Mariano José Murgueitio durante su primera gestión (1799-1801), se evidencia que los oficiales de la institución quedaron completamente pagados, entre ellos el organista, quien a la sazón era un religioso lego citado como fray Marcos y que aparece en la lista de difuntos en 1801[429].

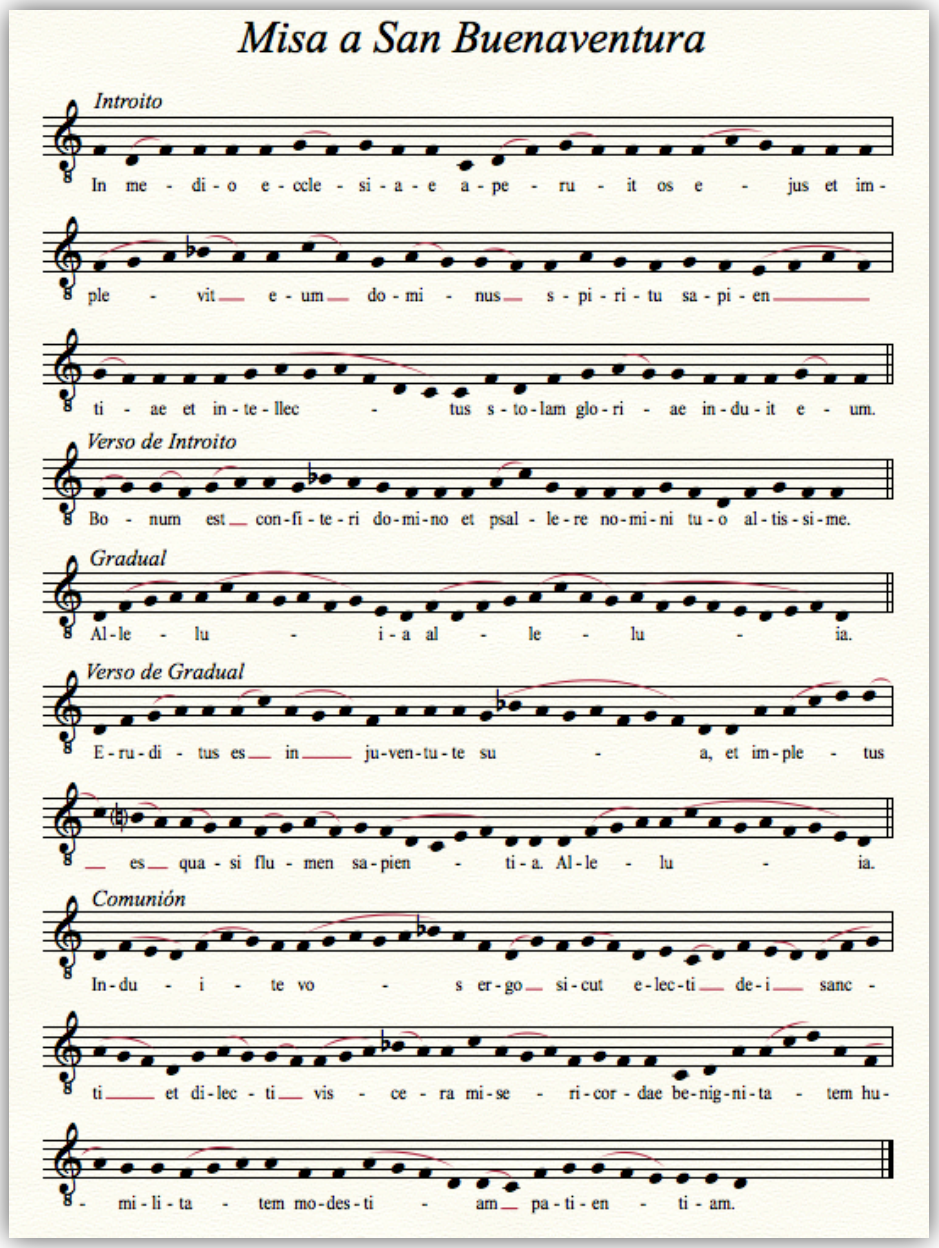


Figura 14. Misa a San Buenaventura.

Fuente: EC-Qsf23, ff. 55r-56v.

[429] AGOFE, Libro de disposiciones del Colegio Imperial del Señor Doctor San Buenaventura de Quito, 4-20, Leg. 4, N. 7, L. 1, ff. 2v y 10r.

Igualmente, en el área del coro se arregló "el órgano de las faltas que tenía, y los fuelles casi de hicieron de nuevo" y, en la sacristía, se compusieron y encuadernaron "seis misales, y a cinco de ellos se le han puesto sus registros de reasas [*sic*] de castilla, con lo que están servibles, y decentes"[430]. Más aún, las mejoras realizadas en el coro durante el rectorado del padre Murgueitio denotan supremo ahínco por el decoro del culto divino y el bienestar de la institución:

> Aquí se han puesto un juego de breviarios en cuatro cuerpos, con su diurno pequeño usados, los que dio nuestro muy reverendo padre provincial. Se ha puesto un martirologio que no había; pero este se sacó de la librería, donde se hallaba descuadernado, y compuesto que fue, se destinó para el uso en que se halla. Se han compuesto y encuadernado los libros que contienen la Benedicta, y los oficios de la Semana Santa. Se ha puesto en la puerta de la torre una aldaba fuerte con su llave correspondiente[431].

Por su parte, el inventario de los bienes y alhajas pertenecientes al colegio realizado en 1800 –bajo la misma administración del padre Murgueitio– contiene información sustanciosa y ampliada. Naturalmente, varios de estos datos concuerdan con aquellos presentados en el congreso capitular del 30 de mayo de 1801 a través de la disposición, si bien se especifican no pocos detalles adicionales.

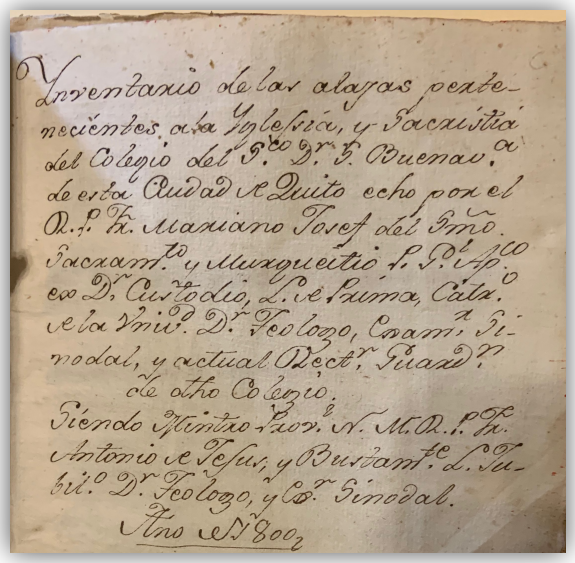


Figura 15. Inventario de alhajas del Colegio de San Buenaventura de Quito (1800).

Fuente: AGOFE, 7-47, Leg. 7, N. 3. C. 1, frontispicio.

[430] Ibíd., f. 4r.
[431] Ibíd., f. 5v.

Misales

Primeramente un misal forrado en terciopelo carmesí; bordado con hilo de plata, y cuatro registros de cintas dobles de prusiana vieja. Sirve para el culto de Nuestro Altísimo.

Ítem. Cinco misales que sirven al ordinario, por la mayor parte despedazados pero ya compuestos.

Ítem. Un misal nuevo que dio el ilustrísimo señor [José Díaz] de la Madrid.

Ítem. Un cuaderno de misas de réquiem.

Ritual

Primeramente un ritual en cuarto forrado en pasta negra[432];

"nueve mesas forradas, sobre la cuales se celebran los Divinos Oficios" y "un estante pequeño de poner los misales"[433]. También, el listado completo de las alhajas del coro sugiere que la institución contaba con los objetos musicales necesarios para la realización de prácticas litúrgicas:

Alhajas del Coro

Primeramente siete libros grandes, que contienen los oficios de dominicas, festividades de el Señor de Nuestra Señora varios santos y la Semana Mayor y aunque de estos libros se hallan algunos destrozados, y desencuadernados pero actualmente se están componiendo.

Ítem. Un breviario de cuerpo entero viejo, y al que se le han puesto registros que no tenía, y es el que sirve a los cantores.

Ítem. Un juego de breviarios en cuatro cuerpos, y un diurno, que a dado ahora nuevamente nuestro actual muy reverendo padre nuestro provincial de los cuales se ha compuesto el un tomo que estaba bastante maltratado.

Ítem. Un facistol corriente con su imagen de [la] Purísima [Concepción] encima.

Ítem. Un juego de breviarios buenos en dos cuerpos que pidió nuestro padre provincial.

Ítem. Dos atriles de madera uno que sirve a los cantores y otro del hebdomadario.

Ítem. Un misal que sirve para cantar las misas.

Ítem. Un martirologio que halló el actual reverendo padre rector en la librería, y lo destinó al coro donde no había, y por este defecto no se leía cada día como es de obligación hacerse en el coro.

Ítem. Un órgano con todas sus llaves, el que se halla enteramente refaccionado y compuesto[434].

[432] AGOFE, Dos inventarios de las alhajas pertenecientes a la iglesia y sacristía del Señor Doctor San Buenaventura de esta ciudad de Quito, 7-47, Leg. 7, N. 3, C. 1, ff. 17r-17v.
[433] Ibíd., ff. 24v y 29v.
[434] Ibíd., ff. 31r-31v.

Por lo tanto, la documentación refiere valiosos datos tocantes a las prácticas litúrgico-musicales que tenían lugar intramuros del colegio, por ejemplo, la Semana Santa, las celebraciones al Altísimo y a la Virgen María, las ceremonias de difuntos y demás ocasiones pertenecientes al propio de los santos, al ordinario y al propio de la misa. Asimismo, la especificación del breviario y el atril "que sirve a los cantores" sugiere que, además de personajes religiosos, algunos sujetos seglares también participaban en la ejecución vocal de las ceremonias litúrgicas.

En la segunda gestión del padre Murgueitio (1801-1803) la institución también cubrió con solvencia el salario de los oficiales –cocinero, barbero, sacristán y, de nuestro interés, organista[435]. De la misma manera, se realizaron algunas reparaciones en las instalaciones del coro como el trastejado del techo y el cambio de llave para la puerta[436]. En cuanto a las mejoras, se indica que en el coro

> Se ha puesto un juego de breviarios en dos cuerpos, el [mismo] que dio nuestro padre provincial. Se ha puesto un molino de oración para los cuartos de ella que deben tenerse por la mañana, y la noche, según nuestras sagradas constituciones, lo que así se ha hecho en todo este tiempo siempre que no ha habido embarazo[437].

Durante el rectorado transicional de fray Manuel Sousa Pereira (1804), un benefactor identificado como "el hermano Espiritual" donó 180 pesos y 1 real "para la sustentación de los hermanos religiosos los perdona, y da por bien empleados", luego de que al realizar el balance pertinente de las cuentas el colegio quedara con un déficit de 380 pesos y 1 un real. A cambio, el bienhechor suplicó al venerable definitorio que "mande al reverendo rector, que fuere en adelante, que el primero jueves [de cada mes] le cante una misa a Nuestro Altísimo por su intención"[438]. Esto denota, por un lado, la condescendencia filantrópica de benefactores devotos que apoyaban la labor de los franciscanos en el colegio, y por otro, la lamentable situación financiera que atravesaba la institución por estos años. No obstante, también se hicieron algunos arreglos en el coro a pesar de la crisis económica. Por ejemplo, "puso el reverendo rector, un santo Cristo grande [...] [y] puso en el facistol una alacena buena, y nueva, con su chapa y llave

[435] AGOFE, Libro de disposiciones del Colegio..., 4-20, Leg. 4, N. 7, L. 1, f. 12v.
[436] Ibíd., ff. 12v-13r.
[437] Ibíd., f. 17r.
[438] Ibíd., ff. 25r-25v.

nuevas, para que se guarden breviarios, y los demás utensilios pertenecientes al servicio de dicho coro"[439].

Un dato digno de mayor atención es aquel que aparece en la rendición de cuentas presentada el 25 de octubre de 1806 por el rector fray José Vizcaíno durante su rectorado (1804-1806), en donde se registra lo siguiente:

> Oficiales
>
> Quedan los dichos como son organista, arpista, y vionelista [*sic*], como también el cocinero, enteramente satisfechos de sus salarios en estos dos años, sin que el colegio, les quede a deber algo; antes el arpista y vionelista [*sic*] han llevado adelantado hasta el día 2 de diciembre [de 1806] en que quedarán absueltos de lo que deben[440].

A diferencia de lo registrado en la documentación hasta 1803, esta cita demuestra que en 1804 la plantilla de músicos del colegio aumentó, incorporando nuevos ministriles como el arpista y el violinista. Éstos, junto al organista y los cantores, conformaban el ensamble *ad hoc* para una praxis musical de tintes evidentemente polifónicos. Hasta donde los documentos de archivo nos han permitido comprobar, este fue el claustro de músicos más completo que tuvo el Colegio de San Buenaventura de Quito durante la época colonial. Aunque no se conservan detalles exactos en lo concerniente a cantidades, el salario de estos mismos instrumentistas consta como cancelado en las siguientes gestiones administrativas, específicamente las de los rectores fray José Vizcaíno (segundo período 1806-1808), fray Juan José Barona (1808-1810) y fray Juan Caicedo (1810-1811)[441].

Aunque los documentos del AGOFE no precisan mayores datos de identificación sobre estos músicos, podemos inferir que, a excepción del organista que era un religioso lego, los cantores, el arpista y el violinista eran seculares. Esto puede explicarse mediante la especificación que hizo el rector fray Mariano José Murgueitio en su rendición de cuentas de 1801, en donde detalló que entre los religiosos difuntos de ese año estaba "el hermano fray Marcos organista muerto en Quito, se ha cantado su vigilia y misa"[442], mientras que del resto de oficiales no se precisan más detalles.

No obstante, esta hipótesis cobra mayor fuerza y verosimilitud al analizar el único libro de cuentas del colegio que se conserva en el repositorio franciscano, ejemplar que cubre parte

[439] Ibíd., f. 25r.
[440] Ibíd., f. 30v.
[441] Ibíd., ff. 37r, 40r y 45r.
[442] Ibíd., f. 10r.

del período de insurgencia (1813-1822) y los tempranos años republicanos (1822-1839). Así, durante esta época la institución tuvo los siguientes organistas: el religioso lego fray Antonio Altuna, a quien se le pagaron 18 pesos en diciembre de 1813 por la fiesta del Jubileo de cuarenta horas[443]; el religioso lego fray Mariano Baca, quien tocó el órgano en los meses de enero y febrero de 1814 –seguramente después del fallecimiento del padre Altuna– y "como se implicaba en las ocupaciones del Convento Máximo, [en marzo] se tomó de concierto a este secular [Juan José]"[444]; el organista interino secular Juan José, a quien se le pagaron 4 pesos y 3 reales por las novenas de San José, Nuestra Señora de los Dolores y la Purísima Concepción en marzo de 1814, ejerciendo el cargo por un lapso de seis meses con un estipendio mensual de 1 peso[445]; y el religioso lego fray Manuel Viteri, quien figura en el cargo desde septiembre del mismo año, cuando el colegio pagó 7 pesos y 4 reales a los oficiales músicos "menos [al] organista porque ya lo toca fray Manuel Viteri"[446], probablemente hasta su muerte acaecida en 1820[447].

Por su parte, las especificaciones al resto del claustro de ministriles del colegio aparecen de la siguiente manera: al trompetista –seguramente un músico ocasional–, en enero de 1815[448]; al músico Estanislao Villacrés, pagos realizados en noviembre y diciembre de 1831, en enero, mayo, junio y diciembre de 1832 y en enero de 1833[449]; al músico Miguel Zúñiga, en enero de 1832[450]; al violinista Francisco Borja, en mayo y diciembre de 1832, y en enero de 1833[451]; al músico "Zambrano", en mayo de 1838[452]; y finalmente a un maestro de capilla desde agosto de 1838 sin nombre especificado[453]. Esto da como resultado una plantilla conformada por cinco músicos, divididos, según refiere la documentación, en: maestro de capilla, organista, arpista,

[443] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-26, Leg. 10, N. 4, L. 1, f. 60v. Es probable que el padre Altuna haya ejercido el cargo de organista de la institución desde 1811, ya que figura como uno de los religiosos legos en las disposiciones conventuales del colegio de ese año, aunque no se especifica su oficio. Véase AGOFE, Libro de disposiciones del Colegio..., 4-20, Leg. 4, N. 7, L. 1, f. 47r.
[444] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-26, Leg. 10, N. 4, L. 1, f. 62r.
[445] Ibíd., ff. 62r, 63v-64v y 65v.
[446] Ibíd., f. 65v.
[447] AGOFE, Libro de disposiciones del Colegio..., 4-20, Leg. 4, N. 7, L. 1, f. 65v. Después de esta fecha aparecen frecuentes desembolsos para los oficiales músicos y también el organista, pese a que no se especifican mayores detalles hasta enero 1830, cuando se le cancelaron 25 pesos a fray Mariano Baca por la música del Jubileo de cuarenta horas y por el "resto de la música". De igual forma, un nuevo desembolso de 30 pesos a favor del padre Baca aparece en abril de 1839 por motivo de una deuda. Véase AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-26, Leg. 10, N. 4, L. 1, ff. 140v-141r y 180r. Por tanto, es probable que el padre Baca haya ejercido el cargo de organista del colegio desde 1814 hasta 1839, al menos, de manera intermitente.
[448] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-26, Leg. 10, N. 4, L. 1, f. 68v.
[449] Ibíd., ff. 150v-151v, 153v, 157r y 158r.
[450] Ibíd., f. 151v.
[451] Ibíd., ff. 153v y 157r.
[452] Ibíd., f. 177v. Podría tratarse de José Zambrano, flautista de la catedral de Quito por los años de 1817 y 1818, según ANH/Q, Corte Suprema, Religiosos, caja 79, expediente 6, (09/05/1817), ff. 38r-39v.
[453] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-26, Leg. 10, N. 4, L. 1, ff. 178v-180r.

flautista y violinista. De éstos, el único religioso era el organista; los demás eran, con lugar a pocas dudas, seglares. A juzgar por los pagos emitidos, el maestro de capilla ganaba 36 pesos anuales y los cuatro instrumentistas recibían un sueldo de 12 pesos anuales cada uno, a lo cual se sumaba los 3 pesos que recibían anualmente tanto el fuellero como la figura del cantor de trisagios[454]. En vista de esto, por la década de 1830 el Colegio de San Buenaventura invertía unos 90 pesos anuales en servicios musicales (Tabla 1).

La documentación explorada demuestra, por un lado, que independientemente de los aprietos económicos que sufría la institución por los tempranos años decimonónicos, sus autoridades se preocuparon por mantener la dignidad del culto divino y de las festividades que allí se celebraban, y por otro, la participación tanto de religiosos como de seculares en las prácticas litúrgico-musicales desarrolladas intramuros del colegio.

Asimismo, y debido a las obligaciones que tenía el maestro de capilla del Convento Máximo con el colegio, se confirma el vínculo existente con parte de la plantilla de músicos que prestaban sus servicios al convento. Además, se ratifica el objetivo principal de esta parte de la tesis doctoral, brindando información inédita relacionada a la fundación e historia del colegio, sus regulaciones internas y su actividad musical, ampliando así el conocimiento que se tenía de este centro educativo asociado al convento matriz de Quito. Por último, aunque no menos importante, la documentación ha permitido ofrecer nombres de personajes que estuvieron ligados a las prácticas musicales de la institución durante el período colonial.

Tabla 1. Plantilla musical del Colegio de San Buenaventura hacia 1839.

Cargo	Nombre	Salario	Observaciones
Maestro de capilla	no especificado	36 ps	
Organista	Fr. Mariano Baca	12 ps	Pluriempleo (organista del convento)
Arpista	¿Miguel Zúñiga?	12 ps	
Flautista	¿José Zambrano?	12 ps	Vinculado a la catedral
Violinista	Francisco Borja	12 ps	Vinculado al Convento Máximo
Cantor	no especificado	3 ps	"el cantor de trisagios"
Fuellero	no especificado	3 ps	
Total		90 ps	

[454] Ibíd., ff. 131v-178r.

II. LEGISLACIÓN Y PRAXIS MUSICAL

Siguiendo esta nuestra Provincia de San Francisco de Quito al
Apóstol San Pablo que amonesta nos renovemos en el espíritu
de nuestra alma y nos vistamos de un nuevo hombre no es
pues de maravillar que las leyes que loablemente ordenaron
nuestros mayores no permanezcan en un mismo estado.
Constituciones de esta Santa Provincia de San Francisco de Quito[455].

[455] AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, f. 172r.

CAPÍTULO 4. NORMATIVA INTERNA

Consideraciones previas: las constituciones generales de la orden

En materia de legislación franciscana, el siglo XVII sirvió para consolidar y ampliar numerosas ideas divulgadas durante gran parte del siglo XVI, a medida que se instituían los distintos recintos en las Indias Occidentales. En este sentido, Sebastián García sintetizó "tres realidades concretas" para los conventos franciscanos de Hispanoamérica: 1) la declaración de igualdad fraterna en las elecciones con la alternativa entre españoles y criollos; 2) la implantación y desarrollo de la recolección de la orden franciscana; y 3) la fundación de los seminarios y colegios apostólicos para la formación de misioneros[456].

En la provincia franciscana de Quito, el influjo de estas realidades señaladas por García se puede comprobar fácilmente a través de: 1) la ley de distribución de oficios en base a la alternativa, la cual se cumplió, al menos, desde agosto de 1647[457]; 2) la fundación de los conventos de recolección de Nuestra Señora de la Caridad de Illescas en la Villa de Ibarra (1607) y de San Pedro Alcántara en Ambato (1683)[458]; y 3) la instauración, por una lado, los colegios de misiones de Pomasqui y San Diego[459], y por otro, los colegios de San Buenaventura en 1675 y, en la siguiente centuria, el de San Juan Capistrano (1742), ambos intramuros del Convento Máximo[460].

---

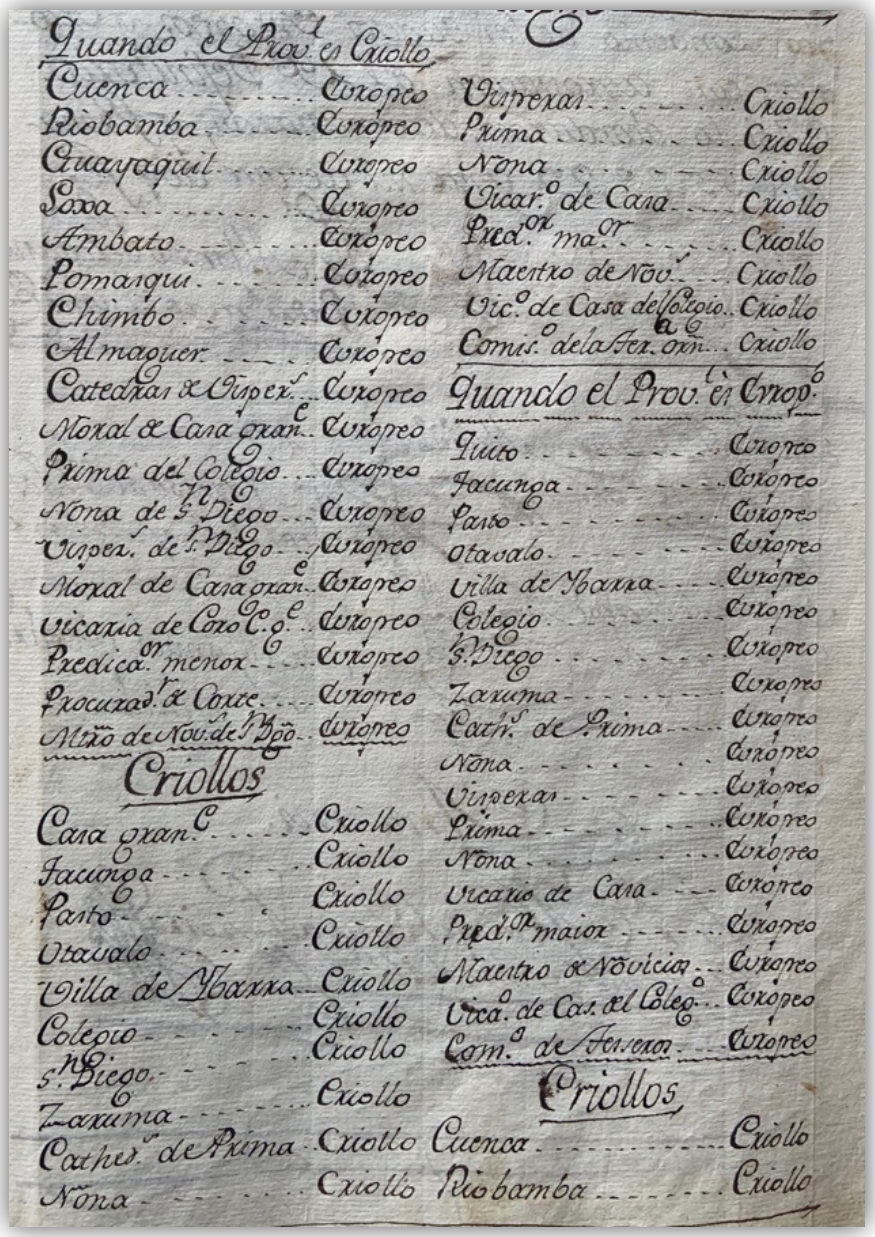
[456] Sebastián García, "América en la legislación franciscana del s. XVII", Actas del III Congreso Internacional sobre los Franciscanos en el Nuevo Mundo (siglo XVII), La Rábida, 18-23 de septiembre, ed. Universidad de Andalucía (Madrid: Editorial Deimos, 1989), 325.

[457] La ley de la alternativa representa la distribución equitativa de oficios sacerdotales para los religiosos de la nación europea y criolla. Para una mejor comprensión véanse las leyes de distribución de cargos en AGOFE, Libro de las actas capitulares..., 6-1, Leg. 6, Bec. 1, ff. 107v-108r; y AGOFE, Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio de esta Santa Provincia de Nuestro Seráfico Padre San Francisco de Quito, 6-4, Leg. 6, Bec. 4, ff. 278r-278v (Figura 16). Para la provincia franciscana de Quito, esta ley de la alternativa entre padres españoles y criollos se estableció en el capítulo general de Toledo (1645), específicamente en la cláusula número catorce. Para mayor información sobre este tópico véase García, "América en la legislación franciscana...", 340. También puede ser de utilidad el opúsculo de Antonine Tibesar, "The Alternativa: A Study in Spanish-Creole Relations in Seventeenth-Century Peru", *The Americas* 11, no. 3 (1955): 229-283.

[458] Compte, *Varones Ilustres*, I, 110-111 y 272.

[459] Ibíd., 243-260; y Navarro, *Contribuciones a la Historia del Arte*, I, 141-176.

[460] Para información sobre el primero de estos colegios véase el capítulo número cinco. Acerca del colegio San Juan Capistrano se conoce muy poco. A diferencia de su homólogo de San Buenaventura –que estaba dedicado a estudios superiores de teología–, el colegio de San Juan Capistrano estaba dedicado a estudios misionales. Por la tabla capitular del 11 de agosto de 1742, se sabe que la institución era *noviter erecto pro Studiis Recollectionis S. Didaci* de Quito. Sin embargo, la historiografía existente no establece ninguna información tocante a este colegio. Véase AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, f. 12v.


Quando el Prov.l es Criollo

Cuenca	Europeo
Riobamba	Europeo
Guayaquil	Europeo
Loxa	Europeo
Ambato	Europeo
Pomanqui	Europeo
Chimbo	Europeo
Almaguer	Europeo
Catedrat.co de Vispera.s	Europeo
Moral de Casa gran.de	Europeo
Prima del Colegio	Europeo
Nona de S.n Diego	Europeo
Vispera.s de S.n Diego	Europeo
Moral de Casa gran.de	Europeo
Vicaria de Coro C.o.de	Europeo
Predica.or menor	Europeo
Procurad.or de Corte	Europeo
Mtro de Nov.os de S.n Dgo	Europeo

Criollos

Casa gran.de	Criollo
Facunga	Criollo
Pasto	Criollo
Otavalo	Criollo
Villa de Ybarra	Criollo
Colegio	Criollo
S.n Diego	Criollo
Zaruma	Criollo
Cathed.co de Prima	Criollo
Nona	Criollo
Visperas	Criollo
Prima	Criollo
Nona	Criollo
Vicario de Casa	Criollo
Pred.or maior	Criollo
Maestro de Novicios	Criollo
Vica.o de Cas. del Coleg.o	Criollo
Com.o de Aseseos	Criollo

Quando el Prov.l es Europ.o

Quito	Europeo
Facunga	Europeo
Pasto	Europeo
Otavalo	Europeo
Villa de Ybarra	Europeo
Colegio	Europeo
S.n Diego	Europeo
Zaruma	Europeo
Cathed.co de Prima	Europeo
Nona	Europeo
Visperas	Europeo
Prima	Europeo
Nona	Europeo
Vicario de Casa	Europeo
Pred.or maior	Europeo
Maestro de Novicios	Europeo
Vica.o de Cas. del Coleg.o	Europeo
Com.o de Aseseos	Europeo

Criollos

Cuenca	Criollo
Riobamba	Criollo

Figura 16. Distribución de oficios en base a la ley de la alternativa (s. XVIII).

Fuente: AGOFE, 6-4 Leg. 6, Bec. 4, f. 278r.

Aunque en el capítulo general de Roma celebrado en 1639 se trataron temas específicos para las Indias Occidentales[461], los aspectos atinentes a la participación de los frailes en el divino oficio fueron definidos en la tercera sección intitulada *Clerici faciant divinam Officium*, mediante treinta y siete puntos[462], si bien éstos representaban una ampliación y mejora de los estatutos establecidos en los capítulos generales previos de Barcelona (1585), Toledo (1606) y

[461] Para ello puede verse García, "América en la legislación franciscana...", 334-338.
[462] *Chronologia Historico-Legalis (1718)*, 28-29.

Segovia (1621)[463]. Empero, todos los estatutos relacionados con el ejercicio del divino oficio establecidos en el capítulo de Roma (1639) y en el capítulo de Toledo (1658) fueron compilados en 1718 por el ministro general de la orden fray Miguel Ángel de Sambuca[464]. En este mismo capítulo de Roma (1639), también se estableció el uso del ceremonial romano-franciscano, aprobado por el ministro general de la orden fray Juan Merinero e impreso al año siguiente[465]. El uso de este ceremonial también fue confirmado por su santidad el Papa Urbano VIII, según consta en una patente del ministro provincial fray Francisco Becerra dada el 30 de marzo de 1645 en el Convento Máximo[466]. Por su parte, la presencia de un "ceremonial romano por Zamora" en el inventario de la biblioteca del convento, hecho en 1795, sugiere que desde inicios del siglo XVII los franciscanos de Quito se regían por este ejemplar[467], como, al parecer, también lo hacían los franciscanos en Venezuela[468].

Naturalmente, varios de los estatutos generales tuvieron un influjo directo en la legislación interna del Convento Máximo de San Francisco de Quito. Otros preceptos, sin embargo, fueron ordenados para abordar concretamente alguna problemática originada en la institución, ya que se evidencian rasgos inherentes al convento quiteño. Todo esto quedará demostrado en los párrafos y epígrafes subsiguientes, en los cuales también se expone información sobre: aspectos musicales y litúrgicos establecidos en las constituciones para provincia franciscana de Quito, específicamente el modo de ejecutar el canto dentro del convento, la importancia en instrucción de novicios en materia de canto llano para aspirar al sacerdocio y la permisividad en el uso de algunos instrumentos musicales.

Aparentemente, las adaptaciones legislativas se justifican al observar en los estatutos generales de Roma (1639) términos como "a discreción del superior local y conforme a la costumbre" y "permitiéndole al ministro provincial con el definitorio"[469], lo que denota cierta

[463] Cf., *Estatutos Generales de Barcelona (1585)*, con *Chronologia Historico-Legalis (1650)*, 526-537 y 599-673.
[464] *Chronologia Historico-Legalis (1718)*, 402-405 [18-21].
[465] *Caeremoniale Romanvm (1640)*.
[466] AGOFE, Libro de patentes auténticas de los ministros generales, provinciales, etc., 5-2, Leg. 5, N. 2, f. 6r.
[467] Zamora, *Ceremonial romano (1603)*. En el inventario de 1795 también consta un "ceremonial franciscano" que no hemos podido localizar, aunque probablemente sea el de 1640. Véase AGOFE, Inventario de la librería..., 7-46, Leg. 7, N. 1, C. 3, ff. 30r-30v.
[468] Coifman Michailos, *De obispos, reyes, santos y señas*, 71-72, alude a un ceremonial de Zamora citando a Lino Gómez Canedo, *La provincia franciscana de Santa Cruz de Caracas: cuerpo de documentos para su historia*, 3 vols. (Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de Historia, 1974), vol. 2, 251, sosteniendo que podría referirse a las Reglas de coro de la catedral de Zamora. Sin embargo, nos inclinamos más hacia la idea de que tal dato se refiere al ceremonial del padre Iván Zamora, citado anteriormente; aspectos como la cercanía entre la provincia de Cartagena y la de Santa Cruz de Caracas, y lo conocido que era este ceremonial para la orden franciscana incluso en Quito, sustentan en parte nuestra inclinación. Más aún, valdría la pena indicar que el mismo Coifman Michailos ha señalado que, a mediados del siglo XVII, la música en las fiestas más solemnes llevadas a cabo en la catedral de Caracas era dirigida por músicos franciscanos, lo que daría mayor peso a nuestra presunción.
[469] Véanse los estatutos número tres y once en *Chronologia Historico-Legalis (1718)*, 28.

potestad institucional para adecuar la normativa en función de los requerimientos internos. De hecho, en los estatutos generales de Barcelona (1585) se dispuso que ningún prelado podía hacer constituciones sin el debido consentimiento del capítulo general o provincial, pese a que sí podían determinar preceptos internos, siempre y cuando guardasen con sumo celo los estatutos generales de la orden[470]. Estos decretos, que mejoraban el gobierno de la provincia franciscana de Quito, se emitían a través de patentes expedidas por los comisarios generales, visitadores o los propios ministros provinciales de la orden, y se mantenían en vigencia durante el tiempo de prelacía de la autoridad que los hubiese ordenado, por lo cual estaban sujetos a constantes cambios.

Otra legislación que impactó de manera más evidente al Convento Máximo de Quito fue la establecida en el capítulo general de Roma, celebrado el 29 de mayo de 1700, cuyas ordenanzas se obedecieron directamente en el caso de algunos maestros de novicios y vicarios de coro de la casa seráfica quiteña, como se verá en el sexto capítulo del presente estudio[471].

4.1 Las constituciones provinciales de 1650

En los párrafos arriba expuestos se puede observar como la adaptabilidad constitucional representaba una cualidad propia de cada recinto franciscano, masculino o femenino. De esto, las constituciones para la orden de Santa Clara hechas en 1639 y contenidas en un libro manuscrito perteneciente al convento San Antonio de Padua del Cuzco, Perú, constituyen un claro ejemplo:

> Considerando que la regla misma es inmutable y su fuerza legislativa universal, las constituciones de las casas respondían al tiempo y al lugar. Dan fe de la manera en que el espíritu de la regla (cualquiera que sea) se realizó en una casa particular durante un período determinado de su historia. En parte explicativas, en parte interpretativas, transmiten la codificación de costumbres y tradiciones locales que dieron expresión al *ethos* de una comunidad en particular. En este sentido, fueron personalizadas[472].

---

[470] *Estatutos Generales de Barcelona (1585)*, ff. 97v-98r.
[471] Véase exactamente la nota 897.
[472] Robert Curry, "Si tu hęc servaveris, vitam ęternam promito. A Seventeenth-Century Personal Copy of the Clarist Rule and Constitutions from Peru (Fisher Library RB Add. Ms. 364)", en *Into the Diaspora: Essays on Medieval and Early Modern Liturgical Music Manuscripts at the University of Sydney*, eds. David Andrés Fernández y Jane Morlet Hardie (Kitchener, ON: The Institute of Mediaeval Music, 2020), 84; cursivas nuestras. Un ejemplo de adaptabilidad para los franciscanos de la Tercera Orden puede verse en Alison More, "Institutionalization of Disorder: The Franciscan Third Order and Canonical Change in Sixteenth Century", *Franciscan Studies* 71 (2013): 158-161.

Envuelto en tal entorno legislativo, y atendiendo a las palabras de David Rex Galindo en su estudio sobre los franciscanos en el mundo hispánico, "nada [era] más característico en la vida de un fraile franciscano que los ejercicios espirituales, el canto celestial y la música desde el coro, las ceremonias divinas, el silencio y el estudio"[473]. Todo esto reflejaba el pensamiento y la espiritualidad franciscana, aspectos que, desde la propia fundación de la orden, guardaban estrecha relación con la música[474]. Particularmente, la *forma vitae* en el Convento Máximo de San Francisco de Quito estaba regida por una serie de constituciones que también fueron dispuestas para todos los recintos religiosos de la orden en la provincia franciscana quiteña[475]. Con el propósito de atender a circunstancias ocasionadas en los distintos recintos franciscanos de la provincia, estos preceptos eran revisados y renovados con moderada frecuencia durante las distintas sesiones definitoriales previas a los capítulos provinciales cada vez que los prelados lo consideraban necesario.

Para definir la legislación provincial se realizaron adaptaciones en base a ciertos estatutos generales de la orden establecidos en los distintos capítulos, especialmente aquellos celebrados en Barcelona (1585) y en Roma (1639), abrogando algunos que "por la experiencia se pueden seguir inconvenientes"[476]. Así, con este espíritu reformador, el 25 de septiembre de 1650 el venerable definitorio celebró un nuevo capítulo con el objetivo de fijar las constituciones para el buen gobierno de la provincia franciscana de Quito, las cuales fueron definidas y admitidas al día siguiente. A lo largo de toda la legislación –son cuarenta y tres ítems en total– se tratan varios puntos tocantes a criterios de admisión, limpieza de sangre, cualidades, aptitudes, conductas, sanciones, administración de doctrinas y, afortunadamente para este trabajo, temas relacionados con el ejercicio litúrgico-musical[477].

---

[473] David Rex Galindo, *To Sin No More: Franciscans and Conversion in the Hispanic World, 1683-1830* (California: Stanford University Press, 2017), 125. Similares comportamientos de vida conventual comunitaria aplicaban para los franciscanos de la Tercera Orden. En relación con este tema puede verse More, "Institutionalization of Disorder…", 155.

[474] Los estudios más destacados sobre la música reflejada en el pensamiento y en la espiritualidad franciscana son los de Andrew W. Mitchell, "The Chant of the Earliest Franciscan Office" (Tesis Doctoral, University of Western Ontario, 2003); Peter Victor Loewen, *Music in Early Franciscan Thought* (Leiden: Brill, 2013); y más recientemente Ilaria Culshaw, "*Joculatores domini*: Music and Franciscan Spirituality in Hagiographic and Liturgical Sources" (Tesis de Maestría, Dalhousie University, 2020).

[475] Nos referimos a un documento intitulado Libro de Constituciones y otras cosas tocantes a esta santa Provincia de N. P. S. Francisco de Quito (Figura 17), el cual está insertado en el ejemplar AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, ff. 172r-177v.

[476] Ibíd., f. 172r.

[477] En este sentido, hemos decidido presentar las constituciones de interés musical conforme a su aparición en la documentación, no sin antes advertir una posible consideración de presentación por áreas temáticas, por ejemplo: admisión de aspirantes al hábito, comportamiento de religiosos, labores del prelado, asistencia al coro y otras obligaciones del clero, instrucción musical, interpretación del repertorio litúrgico, entre otros.

En este marco destacan, por ejemplo, los tres primeros, los cuales indican que en ninguna circunstancia se admitiesen mestizos o hijos de mestizos, expulsados de otras órdenes religiosas, ni tampoco portugueses, disponiendo una pena de privación de oficios para los implicados –ministros provinciales, guardianes y secretarios de provincia– que oscilaba entre seis meses y seis años, y en algunos casos extremos, hasta la excomunión[478]. Asimismo, se ordenaba que el trato entre los religiosos fuese siempre con la deferencia adecuada –de padre si era sacerdote y de hermano si era novicio, converso o donado– y que en ningún momento se tratasen de corista o lego, ni de tú, ni de vos[479].

Figura 17. Anuncio de las constituciones provinciales de 1650.

Fuente: AGOFE, 6-2, Leg. 6, Bec. 2, f. 172r.

Evidentemente, resultan de mayor interés para nosotros aquellos tocantes a lo litúrgico-musical, específicamente el quinto:

> Después del cuarto de la oración santamente ha observado en esta nuestra santa provincia decir por los bienhechores la sufragia [*sic*] al Espíritu Santo a Nuestra Señora a nuestro padre San Francisco [y] a todos los santos con las antífonas *Veni Sancte spiritus*, *Sub tuum presidium*,

[478] AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, f. 172v; decretos 1, 2 y 3.
[479] Ibíd., f. 172v; decreto 4.

> *Salve Sancte Pater*, *Sancti Dei omnes*, *Da pacem domini* con sus versos y oraciones y queremos que de aquí [en] adelante se observen y guarden[480];

el séptimo:

> Para dar favor a los que quieren aprovechar en el santo ejercicio de las letras ordenamos que en este convento de San Pablo de Quito se les dé tiempo y comodidad para que estudien de tal manera que no faltando a la obligación precisa del coro se partan los estudiantes en dos clases quedándose una semana la mitad de maitines y misa mayor y la otra mitad de prima y vísperas alternándose por todas las semanas y para que se sepa a quiénes toca la secuela del coro abra una tabla en la porte [*sic*] de la hebdómada [del coro] con los nombres de dichos estudiantes repartidos en la manera dicha. Y los estudiantes que hubiesen de sustentar conclusiones públicas se les señalará un mes del coro para que con más comodidad se puedan prevenir[481];

y especialmente el décimo:

> Y porque no falten ministros que con toda suficiencia ayudan al coro a cantar las alabanzas divinas ordenamos y mandamos al padre guardián de este convento de San Pablo de Quito que es o fuere que con todo cuidado y diligencia procure que todos los religiosos que están en el noviciado aprendan canto llano y a los más hábiles a tocar el órgano concertando para esto un maestro de capilla que los enseñe todos los días a la hora que el padre guardián señalare y el que fuere remiso en el cumplimiento de esta constitución sea castigado al arbitrio del reverendo padre provincial[482].

Primeramente, inquiriendo en la información extraída podemos inferir, en cuanto al quinto precepto, que la entonación de las antífonas *Veni sancte spiritus*, *Sub tuum presidium*, *Salve sancte pater*, *Sancti Dei omnes* y *Da pacem domini* pareciera ser un fenómeno de raigambre provincial quiteña, a juzgar por lo que precisa la documentación respecto a que se ha "observado decir por los benefactores de esta provincia". Esto tiene, a su vez, estrecha relación con aquel tercer punto de los estatutos generales de Roma (1639), que, retomando lo dicho, precisa que los oficios devocionales a Nuestra Señora y Nuestro Señor deben hacerse a discreción del superior local[483]. En lo concerniente a las antífonas, *Salve sancte pater* (Figura

[480] Ibíd., f. 172v; cursivas nuestras.
[481] Ibíd., f. 173r.
[482] Ibíd., f. 173v.
[483] Cf. nota 469.

18) es una de las dos que hemos podido hallar en la colección de cantorales, desafortunadamente. Esta se encuentra en el tardío manuscrito EC-Qsf10 –pues data de fines del siglo XIX o principios del XX– y su melodía se presenta en modo 2, una característica similar a la encontrada en otras fuentes franciscanas más tempranas[484].

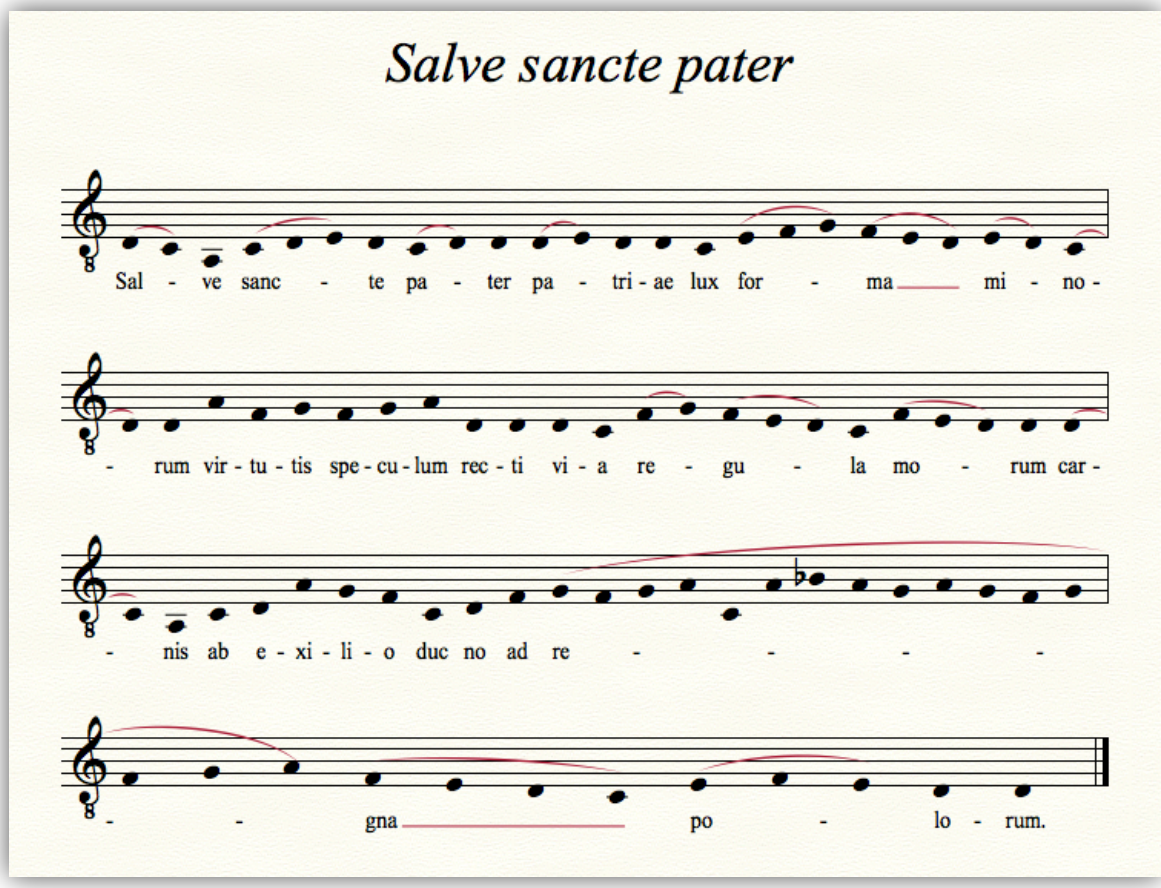


Figura 18. Antífona *Salve sancte pater*.

Fuente: EC-Qsf10, ff. 26v-27v.

Luego, destaca la preocupación del prelado por fomentar el estudio y la preparación académica de los jóvenes religiosos, demostrando flexibilidad en las asignaciones del coro. Por último, también resalta la atención que se pone en el aprendizaje de canto llano y el órgano para ocupar las plazas musicales del coro en el ejercicio litúrgico-musical diario, acudiendo, de ser necesario, a personajes seglares que faciliten tales conocimientos. Dicho sea de paso, el *modus*

[484] Véanse, por ejemplo, CDN-Mlr MS Medieval 0111, CH-Fco 2 y US-CHNbcbl 097 en https://cantus.uwaterloo.ca/search?op=starts&t=salve+sancte+pater&genre=All&cid=&mode=&feast=&volpiano=1&field_differentia_new_value_op=contains&field_differentia_new_value=, acceso el 30 de octubre de 2021. También véanse concordancias con MPCANT/2 y MPCANT/48 –excepto la melodía en el primero de estos– en http://www2.bne.es/CANT_web/irListadoPentagrama.do?tipo=exacta&tipo=exacta&tipo=exacta&idIncipitMusical=5565, acceso el 30 de octubre de 2021.

cantus fue un punto de suma importancia tanto en el convento matriz de Quito, como también en todos los conventos de la provincia, y los prelados franciscanos no pasaron por alto los preceptos atinentes al tema. Sin embargo, hay evidencia de contravenciones relativas a la práctica del canto en algunos recintos seráficos del Virreinato del Perú. En enero de 1624, el comisario general de Indias fray Juan Moreno Verdugo estableció una serie de medidas para todas las provincias del virreinato peruano, en cuyo tercer punto se indica que

> porque dice mal reforma con canto de órgano, y en algunos conventos de estas provincias se ha introducido el cantarlo, siendo como es contra el estatuto antiguo y santo de Barcelona que dice totalmente se prohíbe en todos los conventos de la orden el canto de órgano, y reforzado en todos los capítulos generales y ahora en particular en la congregación general de Segovia; ordenamos que de aquí adelante en ningún convento grande ni pequeño se cante por los religiosos, sino que todos con autoridad, y gravedad paguemos las divinas alabanzas clara y distintamente con el canto llano acostumbrado en la iglesia, desde apóstoles y santos padres, y en nuestra sagrada orden desde su principio y origen, y que algunos lo han convertido de canto de órgano, en canto de guitarras, tocándolas en presencia de los seglares, así en la iglesia, como en los conventos y fuera de ellos, con general sentir de los buenos religiosos; ordenamos que de aquí adelante por ninguna causa, ni razón religioso alguno pueda tocarlas ni tenerlas en su celda, ni fuera de ella sino que luego que esta nuestra patente fuere leída, en cualquier convento sean echadas fuera del la que hubiere. Y si de aquí [en] adelante algún religioso fuere convencido de tenerla, o haberla tocado en el convento, o fuera del sea puesto en la cárcel, como hombre que contraviniendo autoridad y gravedad de la religión, del oficio sacerdotal e instituto religioso, quien por ser farsante, y no hombre penitente, e hijo de nuestro padre San Francisco. Y el guardián, vicario o presidente que permitiere quebrantar alguna cosa de lo contenido en este apuntamiento desde luego lo declaramos por privado de voz actúa, y pasiva por un año, y de no ser proveído en oficio alguno por tres años. Podrán empero los religiosos a quien Nuestro Señor de su gracia, y voz, cantar algún verso, o versos de los salmos, y cantos de magníficat y benedictus y en la gloria, y mientras se alza el Señor en las misas solemnes[485].

A todo esto, y para confrontar lo ordenado para los conventos seráficos asentados en tierras virreinales peruanas, los citados estatutos generales de Barcelona (1585) especificaban que "se excusen los gestos livianos, y cantos disolutos y quebrados, y canten a tracto –esto es,

[485] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, f. 26v. A juzgar por la presencia de este documento en el repositorio franciscano de Quito, no resulta descabellado pensar que estas contravenciones también se sucedieran en los conventos seráficos de la provincia quiteña. Sin embargo, no hemos encontrado evidencias de ningún tipo que aludan a frailes practicando el canto de órgano y, menos aún, con guitarras dentro del Convento Máximo de Quito.

espaciado o pausado[486]– según la debida costumbre: comenzando y prosiguiendo, y pausando juntamente, y los que en estos fueren defectuosos, sean gravemente penitenciados"; y los de la congregación de Segovia (1621), que "no se cante [el canto de órgano] en nuestras iglesias, y mucho menos fuera de ellas por nuestros frailes"[487]. Por su parte, el ceremonial romano de uso franciscano (1640) especificaba que regularmente debía utilizarse el canto gregoriano[488], aunque también señala algunas excepciones como la del Jueves Santo, en donde se permitía el canto de órgano[489]. Lo cierto es que esto era un problema compartido con otras órdenes religiosas que buscaban ser más austeros; en casos extremos lo hacían "en tono" sin que fuese propiamente canto[490].

Para la mitad del siglo XVII, las constituciones generales de la orden mandaban que "para precaver y evitar escándalos incómodos, decidimos que en ningún tiempo o bajo ningún pretexto, se utilicen instrumentos musicales además del órgano [o en su defecto, el monocordio], el cual es la voz real en los divinos oficios y las misas", además de prohibir rotundamente el canto figurado, todo esto bajo penas de privación de oficios[491]. En virtud de esto, el ceremonial romano de 1600 trataba en su vigésimo octavo capítulo acerca del modo en que se ha de cantar en las ocasiones litúrgicas, acompañadas con el órgano como instrumento apropiado para todas las iglesias, asunto que estaba en completa sintonía con el ceremonial de uso franciscano de 1640[492].

El 2 de mayo de 1679, fray Marcos Terán –a la sazón comisario general del Perú– redactó una patente en el propio Convento Máximo de Quito, especificando en lo concerniente a la enseñanza del canto llano y del tañido instrumentos de tecla a los neófitos, que

[486] La primera acepción de la RAE indica que "tracto" es un "espacio que media entre dos lugares", por lo que el término "cantar a tracto" podría referirse, casi seguramente, a un tipo de canto espaciado entre las palabras o sílabas a entonar, es decir, a un canto pausado y sin interrupciones. Este término "cantar a tracto" no tiene relación con el género homónimo presente en las misas.
[487] *Estatutos Generales de Barcelona (1585)*, f. 15v; y *Estatutos Generales de Barcelona, para la Familia Cismontana de la Regular Observancia de N. P. San Francisco*, (Madrid: Imprenta Real, 1622), 11.
[488] *Caeremoniale Romanvm (1640)*, 123, 136 y 174.
[489] Para más detalles sobre el tipo de canto utilizado por los franciscanos en la festividad del Jueves Santo puede verse el apartado 5.2.
[490] Sobre este asunto véase, por ejemplo, Andrés Fernández y Vera, "Cantar a Dios desde la periferia…", 3-25; y David Andrés Fernández, "«Decir en tono». A Terminological Issue About Performing Chant in the Sixteenth- and Seventeenth-Century Spanish Domains", en *Making Musical Work in Renaissance Spain*, eds. Soterraña Aguirre Rincón y John Griffiths (Turnhout: Brepols, 2022), en prensa. Según señala Vera, *El dulce reato de la música*, 105, el término "decir en tono" obedecía, probablemente, a una escasez de libros corales o de cantores en la catedral de Santiago de Chile.
[491] *Chronologia Historico-Legalis (1718)*, 403 [19].
[492] Cf. *Caeremoniale episcoporum iussu Clementis 8. pont. max. nouissimè reformatum.*, (Roma: ex Typographia linguarum externarum, 1600), 111-113, con *Caeremoniale Romanvm (1640)*, 155-156.

> en los conventos de número se enseñe, indefectiblemente, canto llano, y tecla a todos los novicios, y profesos, y [e]n este convento de San Pablo de Quito, sea esta advertencia indefectiblemente, ejecutiva, y al reverendo padre provincial se le manda, que al corista, que estuviese notado, de omiso o flojo en la aplicación al canto, y tecla, no se le dé por ningún caso, patente para ordenarse [sacerdote], y ordénesele también al reverendo padre provincial, se desvele mucho en buscar religiosos diestros en uno, y otro ejercicio, para que los enseñen, o sino buscar seglares modestos y cristianos para este punto[493].

Precisamente, los estatutos de Segovia (1621) señalaban que ningún religioso podía "ser ordenado de orden sacro, sino supiere cantar canto llano", y que "todos los guardianes y ministros tengan mucho cuidado, que todos los que están diputados para el coro sepan canto llano[494]. Este mismo tópico siguió resonando con el pasar de los años, siendo uno de los puntos dispuestos por el comisario general del Perú fray Félix de Como en su patente del 28 de junio de 1685, hecha en el propio Convento Máximo:

> Y porque la asistencia del santo coro en las divinas alabanzas tenga el debido concierto y uniformidad de voces, la cual no se consigue muchas veces por no hallarse los religiosos vastamente instruidos en el canto llano, mandamos por santa obediencia **que ningún corista pueda pasar a órdenes mayores, sin que tenga bastante ejercicio, y suficiencia del canto; y los padres vicarios de coro los examinarán con todo rigor en este ejercicio, sin cuya aprobación no se admitirán al santo sacerdocio**[495];

asunto que fue reiterado el 15 de octubre de 1723 por el visitador general fray Francisco Guerrero y el 22 de octubre de 1747 por el comisario general fray Eugenio Ibáñez Cuevas[496]. Es evidente, por tanto, que existía un claro interés por realizar un culto adecuado y digno, para lo cual era indispensable que los frailes tuvieran considerables habilidades en temas de canto llano.

Por su parte, en 1770, el venerable definitorio del Convento Máximo dispuso que todos los religiosos que "tuviesen metal de voz" se capacitaran en "canto llano y [de] punto", con la finalidad de que pudiesen servir en el oficio de vicario de coro[497]. Esto indica que, para la

[493] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, f. 161v.
[494] *Estatutos Generales de Segovia (1621)*, 10 y 13.
[495] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-2, Leg. 5, N. 2, f. 51v; y AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, f. 185v; negritas nuestras.
[496] Ibíd., f. 51v; y f. 289v.
[497] AGOFE, Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio de esta Santa Provincia de Nuestro Seráfico Padre San Francisco de Quito, 6-4, Leg. 6, Bec. 4, f. 46v.

segunda mitad del siglo XVIII, la normativa que regía el modo de ejecutar el canto en el ejercicio litúrgico-musical de la institución había cambiado, pues se conoce que el término punto aludía a prácticas vocales polifónicas[498]. De hecho, y pese a lo preceptivo que había resultado la ejecución del canto llano dentro del Convento Máximo hasta la primera mitad del siglo XVIII, existen evidencias claras acerca de ocasiones litúrgicas puntuales donde se permitía que los frailes entonaran el canto de órgano. El 22 de febrero de 1757 el ministro provincial fray Ramón de Sequeira y Mendiburú emitió una patente pastoral en la cual ordenó, entre otras cosas, lo siguiente:

> Y también por lo particular a este nuestro Convento Máximo de San Pablo de Quito, ordenamos y mandamos al reverendo padre guardián que al presente es, y en adelante fuere: despida a los cantores seculares, **admitiendo el canto de órgano en solas** [*sic*] **las festividades de nuestro padre San Francisco a vísperas, y misa mayor: de la Purísima Concepción, Jueves Santo, y fiesta de Corpus en solas** [*sic*] **las misas mayores**. Para las que costeará la expresada música el hermano fray Juan de Zúñiga, organista mayor, y maestro de capilla, por los emolumentos que le contribuye la iglesia catedral: coadyuvándole en la parte posible el reverendo padre guardián[499].

Por tanto, se puede afirmar que las festividades litúrgicas que incluían una práctica musical de mayor solemnidad en el Convento Máximo eran: las vísperas y misa del patriarca San Francisco, las misas mayores los domingos, la misa de la Inmaculada Concepción en su festividad y los primeros sábados de cada mes, el Jueves Santo y Corpus Christi (Tabla 2), naturalmente, las de mayor importancia[500]. De hecho, si tomamos en cuenta el segundo motivo expuesto por Nassarre, tendría sentido que se haya emitido tal precepto acerca de la admisión del canto de órgano dentro del Convento Máximo, ya que era una práctica bastante común en las iglesias hispanas:

---

[498] Como bien señaló Vera, "Coros de cisnes, cantos de sirenas…", 38; y Vera, *El dulce reato de la música*, 151 y 394.

[499] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, f. 325v; negritas nuestras.

[500] Se conoce que, desde el siglo XVI, las fiestas de mayor importancia para las iglesias hispanoamericanas eran, precisamente, el momento adecuado para que las capillas musicales de las instituciones religiosas ejecutaran el canto de órgano y así exhibir la solemnidad pertinente. Véase, por ejemplo, Vera, *El dulce reato de la música*, 110-111, 319-320 y 556. Otro ejemplo lo constituye la vida musical en el convento de Santa Catalina de Sena, en Córdoba del Tucumán, Argentina, donde se empleaba el canto llano en la temporada penitencial, "con excepción del Jueves Santo", cuestión que alude a una probable apertura para la interpretación del canto de órgano. Véase Marisa Restiffo, "El Códice Polifónico del Monasterio de Santa Catalina de Sena. Vida y práctica musical en Córdoba del Tucumán (1613-1830)" (Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Córdoba, 2020), 349.

> El segundo motivo, porque dice estaba introducido el canto [de órgano] en la iglesia, es para mayor solemnidad de los Divinos Oficios. Señala la iglesia distintos ritos, dándonos a entender en ellos las solemnidades de las fiestas; pues unas se celebran con más que otras, como las de primera clase, más que las de segunda, y las de segunda, más que las dobles, etc. y por ello en las iglesias catedrales, y otras muchas, en que se usa la música de canto de órgano en las mayores celebridades, como son las de primera, o segunda clase, es cuando más se ejercita, expresando la música la mayor solemnidad y alegría con que se debe solemnizar la fiesta; porque como dice Durando, el canto significa la alegría del cielo, pues así como allá se gozan aquellos sagrados cortesanos en los divinos misterios y gloria de los santos, así acá a imitación suya es razón se solemnice también, y por eso tiene instituido la iglesia que en las mayores solemnidades se abstengan las gentes de obras serviles, para que se puedan emplear en las divinas alabanzas en honra y gloria de Dios y de sus santos, como dice Durando, porque quiere que solemnicemos con alegría espiritual estos días, a que convida la música en semejantes celebridades al pueblo para que asista al templo al ejercicio de las alabanzas divinas[501].

La organización para la interpretación musical estaba a cargo del religioso lego fray Juan de Santa María y Zúñiga –a quien nos referiremos más adelante[502]–, el cual debía costear los gastos con el estipendio que recibía como organista mayor de la catedral de Quito, apoyándose en el padre guardián en caso de ser necesario.

Tabla 2. Festividades litúrgicas en donde se permitía el canto de órgano según la patente de fray Ramón Sequeira y Mendiburu (1757).

Festividad	Ocasiones	Fecha de celebración
Jueves Santo	Misa	Movible entre marzo y abril
Corpus Christi	Misa	Movible entre mayo y junio
San Francisco de Asís	Vísperas y misa	4 de octubre
Inmaculada Concepción de María	Misa	8 de diciembre y los primeros sábados de cada mes[503]
Dominicas	Misa	Todos los domingos del año

[501] Pablo Nassarre, *Escuela Música según la práctica moderna* (Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe, 1724), 212-213; citado parcialmente en Russell, *From Serra to Sancho*, 41.
[502] Todo lo relacionado con el hermano fray Juan de Santa María y Zúñiga se expondrá en el apartado 7.9. También advertimos que el "despido" de los cantores seculares es un asunto que se aclarará en dicho apartado.
[503] Desde 1724, el ministro general de la orden fray José García había ordenado que el primer sábado de cada mes, no impedido con fiesta doble, se cante la misa de la Inmaculada Concepción con toda solemnidad después de prima en todos los conventos. Cf. nota 717. Parece que se trata de una costumbre local, puesto que no hemos podido hallar similar práctica en otra institución eclesiástica hispanoamericana.

A modo comparativo, en el convento de San Francisco el Grande de Madrid, Sandra Myers Brown señaló que hasta la fecha de su estudio (2002), no había documentación suficiente para demostrar que en dicho convento hayan existido "músicos instruidos en el canto de música polifónica"[504]. A pesar de ello, se tienen otras noticias en instituciones seráficas de Hispanoamérica, como por ejemplo en el Colegio de Misiones de Chillán, en Chile, donde esta práctica del *modus cantus* se había flexibilizado hacia fines del siglo XIX, ya que a pesar de que todos los religiosos estaban obligados a aprender canto llano, se reservaba la ejecución del canto de órgano para los más aptos a discreción del vicario de coro[505].

Por otro lado, y como una característica propia de numerosos conventos y monasterios hispanoamericanos, figuran los maestros de música, personajes laicos que prestaban sus servicios instruyendo no solo a los novicios, sino también a los vicarios de coro, tal y como lo muestra un documento referente al desembolso realizado en diciembre de 1734 por 21 pesos "para comprar una lira para el coro, y para pagar al maestro que venía a enseñar solfa a los vicarios de coro"[506]. Afortunadamente, este dato permite comprobar la participación de personas externas al convento –y ligadas a la vida musical en el Quito colonial– encargados de la impartición de clases de solfa a los religiosos franciscanos. Empero, esto también demuestra que no siempre existió total capacidad interna para suplir esta materia, cuestión que, como se verá en el tercer bloque de esta tesis, se fue mermando hacia mediados del siglo XVIII con la presencia de competentes vicarios de coro, maestros de capilla y organistas religiosos propios de la institución franciscana.

Equiparando tal información, podríamos destacar lo también preceptivo en torno a la instrucción, la interpretación del canto y el uso del órgano y otros instrumentos en otros establecimientos religiosos de Quito. En el recinto catedralicio, por ejemplo, se debía entonar

---

[504] Myers Brown, "La música en San Francisco el Grande de Madrid (Primera parte)…", 94.
[505] Ramos *et al.*, "El fondo musical del Colegio Franciscano de Chillán…", 162.
[506] AGOFE, Libro de Provincia..., 10-2, Leg. 10, N. 1, L. 1, f. 112v; y AGOFE, Libro que tiene el síndico..., 10-3, Leg. 10, N. 1, L. 2, f. 117v; negritas nuestras. Esto no es un hecho atípico en Hispanoamérica. En algunas iglesias, conventos y monasterios del Cuzco, por ejemplo, también se contrataban maestros seculares de música, según lo señalado por Geoffrey Baker, "Indigenous musicians in the urban *parroquias de indios* of colonial Cuzco, Peru", *Il Saggiatore musicale* 9, no. 1/2 (2002): 54, 57 y 59; Baker, "Music in the Convents and Monasteries…", 4, 6, 7 y 10; y Baker, *Imposing Harmony*, 116, 123 y 144. En Chile, se registra un caso similar en el monasterio clarisa de La Victoria, de acuerdo a lo indicado en Vera, "Coros de cisnes, cantos de sirenas…", 34; y Vera, *El dulce reato de la música*, 146-147. Otros casos en Chile también se evidencian durante el siglo XIX en el convento de la Recoleta Dominicana y en el colegio franciscano de Chillán, según acotan Víctor Rondón, "Música y cotidianeidad en el Convento de la Recoleta Dominicana de Santiago de Chile en la primera mitad del siglo 19", *Revista Musical Chilena* 53, no. 192 (1999): 69; y Ramos *et al.*, "El fondo musical del Colegio Franciscano de Chillán…", 160. En Argentina, varios músicos de Buenos Aires instruyeron a otros músicos esclavos del convento mercedario de San Ramón, según lo precisado por Illari, "The slave's progress…", 205. También en Argentina, Restiffo, "El Códice Polifónico…", 461, concluye que, en sus inicios, las monjas del monasterio de Santa Catalina de Sena pudieron haber sido instruidas en materia musical por un maestro externo a la institución.

el canto "moderado para que provoque devoción al pueblo", el "gloria credo prefacio y pater noster, cantado y no se tañan con el órgano", según el decimocuarto y decimoquinto punto de las constituciones sinodales de 1570[507]. Otro ejemplo data de abril de 1654, cuando las autoridades del convento de San Agustín ordenaron la impartición de estas lecciones "porque el órgano y canto llano están en notable baja y [...] no hay religioso alguno que se aplique voluntariamente a ministerios de tanta importancia como son éstos"[508], lo cual expone el estado en el que se encontraba el ministerio musical en la entidad agustina a mediados del siglo XVII.

Por el contrario, resulta curioso que se registraran contrataciones de maestros de música en el monasterio de Santa Clara –perteneciente a la orden franciscana– a inicios del siglo XVII pero para el canto polifónico y el tañido de varios instrumentos, ya que se le pagaron 240 pesos al maestro quiteño Antonio Navarro para que en el lapso de un año instruyera "a las monjas el canto de órgano y ha de tañer vihuela de arco y práctica de canto de órgano y de los demás instrumentos y música que sabe y les dará cada día una lección por la mañana y la tarde"[509]. En virtud de esto, podemos colegir que en el recinto seráfico femenino de Santa Clara de Quito existía mayor libertad que en su contraparte masculino para la interpretación del canto y en el uso de instrumentos musicales distintos al órgano[510]. Esta mayor libertad podría deberse, entre otras cosas, a que las instituciones monásticas femeninas vivían en insularidad, por lo que el contacto con el exterior y la participación de músicos hombres eran asuntos mucho más restringidos que en los conventos masculinos. Este es un tema que podría estar estrechamente ligado a estilo de vida conservador de la época –máxime en cenobios femeninos–, trasplantado a América mediante el proceso de colonización española. De manera más amplia, un claro ejemplo de ello para las instituciones monásticas femeninas se ve representado por una labor asignada por la Corona a Antonio de Nebrija, quien debía "elaborar una versión en castellano de este manual [las *Introducciones*] a fin de ayudar en el aprendizaje a quienes no conocían previamente la lengua romana; **como las monjas, que así la estudiarían 'sin participación de varones' en ese proceso**[511]. Ya en el plano musical, bien dijo Estenssoro que, en los monasterios limeños,

---

[507] AGI, Patronato, 189, R. 40, 1570, f. 2r.
[508] AHSA/Q, Archivo de la provincia agustina, N. 12, años 1670-1927, f. 267r; citado en Peñaherrera de Costales y Costales Samaniego, *Los agustinos*, 31.
[509] Fernández-Salvador y Costales Samaniego, *Arte colonial quiteño*, 295-296; citado en Godoy Aguirre, "La Música en los Monasterios...", 408-409. Por ejemplo, en otra casa religiosa femenina de Hispanoamérica como el monasterio de Santa Catalina de Sena en Córdoba del Tucumán, Argentina, también practicaba el canto polifónico durante los años coloniales. Véase Restiffo, "El Códice Polifónico…", 424-425.
[510] En otro convento hispano de clarisas también se entonaba polifonía vocal en el siglo XVII. Véase Aguirre Rincón, "El manuscrito polifónico…", 185-198.
[511] Álex Grijelmo, "La gramática fue lo de menos", *El País*, 18 de junio de 2022, 3. Debemos esta referencia al Dr. Juan Francisco Sans, a quien agradecemos encarecidamente su remisión.

> las monjas no pueden, como los músicos de la catedral, los grupos indígenas o los grupos negros, salir a la calle con su música para representarse [...] [Por tanto,] hay grupos instrumentales muy distintos a los que tenemos en las catedrales [y conventos masculinos], algo que debemos tener muy en cuenta. No solo se hacía música en las catedrales: las formaciones de los conventos, de las parroquias y de los grupos populares de las monjas son distintos[512].

En consecuencia, se conformaban capillas musicales integradas por las propias monjas, quienes muchas veces ingresaban a la institución gracias a una reducción en la dote debido a sus habilidades artísticas. Esto explica por qué en numerosos claustros hispanos sobresalieron monjas músicas, las cuales interpretaban una mayor variedad de instrumentos que los frailes: además del órgano, el arpa, la vihuela, la flauta y el violín, por mencionar algunos[513]. Dicho sea

[512] Estenssoro, "Música y fiestas…", 127.

[513] Sin ánimos exhaustivos, pueden verse algunos ejemplos de ello en Fernando García, "En busca de música colonial sacra en los conventos de monjas limeños", en *Ensayos de Música Latinoamericana. Selección del Boletín de Música de la Casa de las Américas* (La Habana: Casa de las Américas, 1982), 57-69; Alfonso De Vicente, *La música en el Monasterio de Santa Ana de Ávila (siglos XVI-XVIII): catálogo* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1989); Matilde María Olarte Martínez, "Las monjas músicas en los conventos españoles del barroco. Una aproximación etnohistórica", *Revista de Folklore* 146 (1993): 55-63; Estenssoro, "Música y fiestas…", 127-135; María Julieta Vega García-Ferrer, "La música en los conventos femeninos de clausura en Granada" (Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 1998); Jorge Isaac Cazorla, *El Monasterio de las Monjas y la creación de los primeros poemas y música polifónica en Ibarra* (Ibarra: Pontificia Universidad Católica, Sede Ibarra, s.f.); Soterraña Aguirre Rincón, "Sonidos en el silencio: monjas y músicas en la España de 1550 a 1650", en *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II : estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*, eds. Javier Suárez-Pajares y John Griffiths (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004), 285-318; Godoy Aguirre, *Breve Historia*, 123-134; Muriel y Lledías, *La música en las instituciones*; Matilde del Tránsito Cháves de Tobar, "La vida musical en los conventos femeninos de Alba de Tormes - Salamanca" (Tesis Doctoral, Universidad de Salamanca, 2009); Colleen R. Baade, "Monjas músicas y música de monjas en los conventos franciscanos de Toledo, siglos XVI-XVIII", La clausura femenina en el Mundo Hispánico. Una fidelidad secular: Simposium (XIX Edición) San Lorenzo del Escorial, 2 al 5 de septiembre, ed. Javier Campos y Fernández de Sevilla (San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2011), 545-562; Nuria Salazar Simarro, "Música y coro en el convento de Jesús María de México", en *Música de tecla en los monasterios femeninos y conventos de España, Portugal y las Américas*, ed. Luisa Morales (Almería: Asociación Cultural LEAL, 2011), 29-48; Godoy Aguirre, "La Música en los Monasterios...", 388-425; Ana Sabe Andreu, "Monjas músicas en el monasterio de la Encarnación (Ávila)", en *La Institución Gran Duque de Alba a Santa Teresa de Jesús en el V centenario de su nacimiento*, ed. Carmelo Luis López (Ávila: Diputación de Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2015), 175-198; Mercedes Pérez Vidal, "Arte y liturgia de los monasterios femeninos en América. Un enfoque metodológico", *Quiroga* 7 (2015): 64; Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 297-332; Marisa Restiffo, "De la música al poder: los oficios musicales como estrategia de ascenso político en el monasterio de Santa Catalina de Sena (Córdoba, siglo XVIII)", *Revista Argentina de Musicología* 19 (2018): 143-173; Marisa Restiffo, "Ilustración, polifonía e identidad en Santa Catalina de Sena, Córdoba del Tucumán", en *Músicas coloniales a debate: procesos de intercambio euroamericanos*, ed. Javier Marín López (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018), 243-258; Restiffo, "El Códice Polifónico…"; Vera, *El dulce reato de la música*, 142-168; Torres Vega, "Música en los espacios conventuales…", 165-177; Casas Figueroa, *Testigo silencioso*, 107-124; y Luisa Morales, "Ángeles y anónimas: la profesión de monja música y sus límites espacio-sonoros en conventos y monasterios femeninos castellanos (siglos XVI a XVIII)", *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro* 9, no. 2 (2021): 327-343.

de paso, esto podría ser un denominador común de la orden franciscana y otros establecimientos reglares, ya que en el Cuzco ocurría exactamente la misma situación: en el recinto de las clarisas se ejecutaba polifonía vocal y el tañido de varios instrumentos con amplia libertad, mientras que en el establecimiento franciscano masculino, todo apunta hacia la limitada ejecución del canto llano acompañado con órgano, según lo señalado por Baker:

> mientras la música en los conventos [femeninos] era frecuentemente suntuosa y a gran escala, con compleja polifonía vocal e instrumental ejecutada por las propias monjas, la música de los frailes parece haber sido más restringida, probablemente limitada al canto llano con órgano en la mayoría de las ocasiones[514].

Lo cierto es que, hasta la aparición del primer organista franciscano en los documentos (*ca*. 1740), en el convento matriz de Quito los frailes se encargaban de ejecutar el canto llano mientras un organista laico los acompañaba, dejándoles a los músicos seculares la ejecución de polifonía tanto instrumental como vocal[515]. Este asunto cambió, aparentemente, desde febrero de 1757 con la patente del ministro provincial Sequeira y Mendiburu, por lo cual es probable que algunos frailes fuesen instruidos y ejecutaran también el canto de órgano.

Un recordatorio para el cumplimiento cabal de las constituciones provinciales de 1650 fue anunciado por el venerable definitorio en su primera sesión el 15 de enero de 1666, ordenando, además, que el ministro provincial las haga copiar para que haya un ejemplar en todos los conventos y doctrinas de la provincia[516]. No obstante –y como queda reflejado a través de la emisión de numerosas patentes–, con el paso de los años los prelados continuaron dictaminando nuevos puntos para mejorar el gobierno y la vida conventual de la provincia seráfica de Quito conforme a las necesidades puntuales que iban emergiendo.

Grosso modo, las constituciones provinciales redactadas para el Convento Máximo de San Francisco de Quito en 1650 contenían, naturalmente, el espíritu de la orden como eje transversal, sobre el cual se fueron ramificando otros preceptos inherentes a las circunstancias que se iban suscitando. Así, puntos como el sexto y el vigésimo primero aludían a las constituciones generales como sustento[517], situación que también se reforzó en las distintas patentes emitidas por los prelados. Los estatutos pautados en las diferentes congregaciones y capítulos generales celebrados por la orden franciscana a los que se aludía mayormente en la

[514] Baker, *Imposing Harmony*, 128-129.
[515] Caso similar a lo apuntado por Baker en los conventos de la ciudad del Cuzco. Véase Ibíd., 132-133.
[516] AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, f. 9v.
[517] Ibíd., ff. 172v y 174v.

legislación para la provincia quiteña –ya en las constituciones provinciales ya en las patentes– eran los de Barcelona (1585), Toledo (1606), Segovia (1621), Roma (1639), Toledo (1658) y Roma (1700).

4.2 Asistencia al coro

Desde la primera mitad del siglo XVI, la Corona se preocupó por regular explícitamente la asiduidad del clero al servicio del culto divino, una costumbre de raigambre medieval. El mismo rey Carlos I de España (Carlos V) había ordenado que todos los prebendados "residieran en sus iglesias para que pudieran realizar con normalidad el servicio del coro", cuestión que, debido a una consuetudinaria laxitud, tuvo que ser ratificada en varias ocasiones por los monarcas, como lo indicó David Andrés Fernández en su opúsculo sobre las celebraciones del culto en América Latina[518]. Mientras que en las catedrales las contravenciones del clero secular se sancionaban interviniendo los salarios, en las instituciones reglares las ausencias en el coro se afrontaban con castigos diversos[519]. En el caso del Convento Máximo de San Francisco de Quito, los encierros en el reclusorio, la alimentación en base a pan y agua, comer en el suelo y la suspensión y privación de oficios fueron los más comunes desde el establecimiento de la legislación provincial de 1650.

Para mediados de la decimoséptima centuria, el *modus vivendi* en un coro franciscano estaba regido, principalmente, por algunos de los treinta y siete estatutos generales dictaminados para la orden en la tercera sección del capítulo de Roma (1639)[520]. En esta sección se encuentran varias directrices a observar durante el ejercicio litúrgico-musical, por ejemplo:

- el primer punto indica que al sonido de la campana toda la comunidad debe acudir al coro sin ningún impedimento, en donde en silencio prepararán su corazón al Señor y con toda solemnidad religiosa, voz sonora y pausa adecuada, dirán o cantarán las horas canónicas sin cantos fraccionados ni contrapuntos –es decir, se dirán en canto llano–,

[518] Andrés Fernández, "Canto, liturgia, ceremonial y culto…", 17-18.
[519] En el ámbito catedralicio puede verse, por ejemplo, en México, Spell, "Music in the Cathedral…", 307, y Aurelio Tello, "El Siglo de Oro en Puebla: los maestros de capilla catedralicios (1603-1705)", Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología, Musicología desde Ecuador (Loja, 22-26 de octubre de 2012), ed. Mario Godoy Aguirre Gráficas Argenis, 2012), 290; en Perú, Sas, "La vida musical…", 33, y Vega Salvatierra, *Música en la Catedral de Arequipa*, 44; en Cuba, Hernández Balaguer, "La capilla de música…", 17 y 24; en Colombia, Bermúdez, "Organización musical y repertorio…", 45 y 50; en Chile, Vera, "La capilla musical…", 17; y en Ecuador, Stevenson, "Music in Quito…", 249, y Molerio Rosa, "La Catedral Matriz de Cuenca…", 93-94. Por su parte, en el ámbito conventual/monacal puede verse, por ejemplo, en Chile, Vera, "La música en el convento de la Merced…", 39; en Colombia, Gutiérrez Reyes, "El coro de la iglesia…", 47 y 103-105; y en Nueva España, Rubial García, *El convento agustino*, 136, 143 y 160.
[520] Localizados en *Chronologia Historico-Legalis (1718)*, 28-29.

sin apoyarse en las sillas –especialmente los jóvenes y los más adultos– al entonar el *Te Deum laudamus*, *Magnificat*, *Benedictus* y *Nunc dimittis*;

- el tercero, que los oficios devocionales a Nuestra Señora y Nuestro Señor deben hacerse a discreción del padre superior local, conforme a la costumbre y en voz baja;
- el sexto, que tanto sacerdotes como legos deben acudir al coro en maitines y al *Te Deum laudamus*;
- el octavo, que los maitines se harán no más allá de las cinco de la mañana ni más tarde de las siete de la noche;
- el noveno, que la prima se dirá al amanecer y, si es época de invierno, a la aurora;
- el décimo puntualiza que para los oficios propios de la orden se utilizará el breviario más actualizado;
- el undécimo indica que, infaliblemente, la comunidad haga dos horas de oración mental diaria, una después de completas y otra después de nona, permitiéndole modificar el tiempo de oración al ministro provincial y al definitorio de cualquier convento;
- y especialmente, los puntos trigésimo y trigésimo primero, que prohíbe cualquier sonido fuerte y canto figurado, y solo se permite el canto firme –es decir, el canto llano–, incurriendo en pena de excomunión cualquiera que introduzca el canto de órgano[521].

Todas estas cláusulas nos ilustran, al menos parcialmente, cómo debía ser la vida cotidiana en un coro franciscano desde mediados del siglo XVII. En efecto, varios de estos estatutos también eran obedecidos en otros conventos seráficos novohispanos[522], con lo cual se puede evidenciar el alto nivel de incidencia que dichos preceptos tenían en la vida conventual franciscana. De acuerdo con lo señalado en el ceremonial franciscano de Zamora (1603), el coro estaba conformado por

> todos los religiosos congregados en él, o fuera de él, para cantar las cosas pertenecientes a la misa y oficio divino. Su oficio es pagar las divinas alabanzas, entera, atenta y devotamente, es a saber: siete horas canónicas y una misa conventual cada día [...] También es oficio de todo el coro proseguir todas las cosas que los cantores[523] comienzan, repetir los responsos,

[521] Ibíd., 28-29.
[522] Cf. García Icazbalceta, *Nueva colección de documentos*, 35, 147-148 y 153; Ricard, *La Conquista Espiritual*, 234-251; Vásquez Conde, "Un acercamiento a la vida cotidiana…", 43-61; y José Refugio De la Torre Curiel, ed. *Los franciscanos y las sociedades locales del norte y el occidente de México, siglos XVI-XIX* (Jalisco: El Colegio de Jalisco, 2018), 93, 114, 164, 185, 246, 331 y 388. Para un ejemplo en el territorio del virreinato peruano Martínez i Àlvarez, "Espiritualidad franciscana en el Perú…", 227-272.
[523] Se refiere a los religiosos asignados por el vicario de coro para ejecutar el canto.

> responder a las capitulas, bendiciones, absoluciones y oraciones. Cuando los kyries se tañen con el órgano, [en] todos los versos que no tañe el órgano debe proseguir todo el coro, advirtiendo que el último kyrie, y el fin de la gloria, se acabe con el órgano. Y aunque el credo se diga alternativamente, aquellas palabras: *Et homo factus est*, y aquellas del fin, *et vitam venturi seculi, amen*, las ha de cantar todo el coro junto[524].

Como en cualquier comunidad religiosa regular, la asistencia al coro era de carácter obligatorio y, de forma general, sin excepción de dignidades[525]. Gran parte de la vida cotidiana conventual sucedía en este lugar, desde donde se acompañaba con música las misas, los oficios y las distintas ceremonias litúrgicas de la iglesia. A mediados del siglo XVII, la comunidad franciscana gozaba de una reputación más que respetable en la sociedad colonial quiteña, siendo reconocidos por su especial ejemplaridad en las tareas relacionadas al coro, a juzgar por el informe enviado a la Corona por el escribano público Diego Rodríguez de Ocampo, el cual reza que la orden franciscana en Quito "es ejemplar religión y la que jamás deja de acudir a las horas canónicas, cantándolas en el coro y a medianoche maitines, cuya observancia tienen por las principales de su religión"[526]. Y es que, a decir verdad, desde los estatutos generales de la orden hasta los particulares de Quito, las regulaciones corales debían cumplirse "non escusati da legitimo impedimento, [advirtiendo que] li negligenti siano puniti gravemente"[527].

Afortunadamente, la información de archivo relacionada a las obligaciones de concurrencia al coro en el convento quiteño es lo suficientemente específica al respecto para poder sustentar senda idea. Por ejemplo, atender al coro era visto como una señal de obediencia al momento de analizar una posible absolución de penitencias impuestas a los religiosos, como le sucedió al padre fray Francisco de Sosa el 20 de septiembre de 1677, quien habiendo demostrado humildad en la sanción de pan y agua impuesta el mes de julio, y su constante asistencia al coro y a otros actos de la comunidad, el definitorio le dispensó tal penitencia[528].

En el caso de los padres de provincia –ministros y ex-ministros provinciales–, aunque por su jerarquía gozaban de una deferencia más que considerable en la institución, el 13 de mayo de 1669 el venerable definitorio les hizo un llamado de atención, recordándoles que debían cantar "las misas de Nuestra Señora los sábados y la Benedicta" y salir al coro en "la

[524] Zamora, *Ceremonial romano (1603)*, ff. 117r-117v; cursivas en el original.
[525] Un ejemplo de la comunidad religiosa agustina en Nueva España puede verse en Gutiérrez Reyes, "El coro de la iglesia…", 47.
[526] Rodríguez de Ocampo, "Descripción y Relación…", LI.
[527] *Chronologia Historico-Legalis (1718)*, 28.
[528] AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, f. 86v.

aleluya, o tracto de la misa"[529]. Al día siguiente, se catalogó como un inconveniente grave que la comunidad "saliese plena a las procesiones religiosas y otras fiestas, que se ofrecen en esta ciudad, faltando a lo más preciso como lo es la asistencia del coro, y celebración de la misa mayor con la solemnidad que se requiere", por lo que el definitorio determinó que "desde hoy en adelante no salga dicha comunidad a festividad alguna fuera de [este] convento, exceptuando las vísperas y fiesta de Santa Clara, y a lo que fuere de tabla en el convento", y si se irrumpía esta disposición, el definitorio decretó que se penalizara con una suspensión de oficio por seis meses al guardián que permitiera dicha salida o al ministro provincial que concediese tal licencia a algún religioso[530]. De hecho, y debido a la problemática que naturalmente podría suscitarse entre hombres y mujeres en horas canónicas como los maitines, este asunto fue mencionado y reformado en una patente expedida el 24 de septiembre de 1675, en la cual el comisario general del Perú fray Alonso Garrido Melgar determinó que

> por cuanto ha llegado a nuestra noticia que las religiosas de Santa Clara suelen convidar a esta comunidad, para sus fiestas, no solo para que se les cante la misa y la[s] vísperas y asistencia de uno y otro [religioso franciscano]; sino también para cantar maitines [y] acción de gracias se siguen gravísimos inconvenientes, contra el recogimiento, modestia y observancia religiosa; ordenamos y mandamos que de aquí adelante, solo se admita el convite (en días muy señalados) para el altar, pulpito, procesión y vísperas, pero de ninguna suerte para cantar maitines, ni asistir a ellos, aunque se digan de día o a cualquier otra hora y el guardián que ello consintiere sea privado de su oficio por seis meses[531].

Tres años después –en relación con el llamado de atención del 13 de mayo de 1669–, el comisario general de la orden fray Antonio de Somoza estableció doce medidas para todos los conventos del virreinato peruano, a través de una patente dirigida al comisario general del Perú, a la sazón fray Luis de Cervela, fechada el 16 de enero de 1672[532]. En estas normas se evidencia la obligatoriedad en la concurrencia de religiosos al coro no solo en el convento matriz de Quito,

[529] AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, f. 35v. Esta norma fue dispuesta en una patente hecha por el ministro provincial fray Bernabé de Santa María Mosquera el 27 de abril de 1669, tras ser electo para dicho cargo. Véase AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, f. 111r.
[530] AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, f. 36r; norma también dispuesta por el padre Mosquera.
[531] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, f. 136r.
[532] AGOFE, Libro de las actas capitulares..., 6-1, Leg. 6, Bec. 1, ff. 56r-58r; y AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, ff. 121r-123r.

sino también en todos los conventos y doctrinas de la provincia. Más aún, también se nota claramente la participación indígena en varias ocasiones litúrgicas:

> Sexto. Procurará vuestro padre provincial que todas las doctrinas donde hubieren cuatro religiosos por lo menos sean conventos de secuela de comunidad para que se siga la vida común del coro a las horas acostumbradas de día y de noche según la posibilidad de los tiempos y calidad de los templos y que **aunque los indios oficien la misa mayor las vísperas y demás horas, los religiosos que no estuvieren ocupados en el altar asistan en el coro** y dado caso que este apuntamiento no pueda tener lugar por los inconvenientes que se conocieron ordenamos que en cada provincia, haya seis u ocho conventos de comunidad que tengan religiosos suficientes para secuela del coro y enfermería con todos los requisitos de convento de comunidad y en ellos se les dé a los religiosos lo necesario[533].

Luego, el 16 de julio de 1676 el secretario del definitorio apuntó otra serie de medidas –veintidós en total– tocantes a la vida conventual, entre las que destaca una obligación de asistencia al coro de toda la comunidad durante la primera hora canónica del día:

> 12° Que se observen los maitines rezados y cantados a medianoche inviolablemente según la constitución general y en los casos formales que se ofrecieren solo los dispense nuestro muy reverendo padre ministro provincial y en su ausencia el reverendo padre guardián y el que se excusarse de ir a maitines a medianoche teniendo obligación de acudir a ellos estare [*sic*] recluso dos semanas por cada vez que faltare[534].

En un sentido mucho más figurativo, las medidas decimosexta y decimoséptima ilustran claramente el protocolo a seguir para el ingreso de los religiosos, tanto a la iglesia como al coro, durante algunas ceremonias, así como también los castigos a recibir en caso de irrumpir el orden establecido:

> Que cuando el reverendo padre guardián de Quito cantare misa se vistan por diáconos los padres lectores de teología y predicador mayor del convento por su orden, y por subdiáconos los padres lectores de artes y predicadores segundos, y maestros de estudiantes, y al que se excusare sin justa causa se le señalen quince días de reclusión con advertencia [,] que excuse

[533] Ibíd., f. 57r; y f. 121v. Este asunto fue reforzado casi una década más tarde por fray Miguel de Abengozar, quien a la sazón (1681) fungía de comisario general de Indias. Véase AGOFE, Libro de las actas capitulares..., 6-1, Leg. 6, Bec. 1, f. 71r.
[534] AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, f. 84v.

> el reverendo padre guardián cantar las misas que no fueren de actos graves de honras o festividades, y el padrea vicario de coro tendrá cuidado en las tablas los sábados según las solemnidades de las fiestas por su orden, y como se fueren siguiendo echar los oficios de suerte [,] que en las festividades de prime[r]a clase entren por su orden los reverendos padres definidores actuales y habituales y en las de segunda clase todos los lectores actuales y predicador mayor del convento y en las demás festividades dobles mayores entrarán por sus antigüedades todos los oficiales y que se observe el dicho orden en las sobrepellices;

y respecto a otras dignidades de menor jerarquía se manda

> Que el hebdomadario con los diáconos y acólitos, todos juntos suban revestidos al coro, y al que faltare haga por la primera vez la penitencia de pan y agua, y a la segunda que sea recluso un mes en el convento, y el que tuviere oficio por tabla y no lo encomiende a otro religioso sino fuere por causa de enfermedad, y el que hiciere lo contrario, y el que admitiese el oficio que se le encomendare, por la primera vez que coma en tierra, y por la segunda un mes de reclusión[535].

Para enero de 1679, el comisario visitador fray Cristóbal de Bustillo recordó, mediante una patente hecha el en convento de Ibarra, la obligatoriedad de asistir al coro aún en las doctrinas de naturales, "considerando que el fin principal de nuestro instituto es emplearnos en las divinas alabanzas" y especificando que

> no solo en los conventos de españoles, sino es también, en las guardianías de indios, donde hay número suficiente de religiosos, se rece el oficio divino, en comunidad a sus horas, en la conformidad que se hace en los conventos, y disponen nuestras sagradas leyes, pues gozando del título de guardianías deben hacer y observar lo que se hace en las que lo son, pues estamos obligados a dar satisfacción de esta deuda a su divina majestad todos los días[536];

replicándolo nuevamente al cabo de tres meses, luego de que, a raíz de una visita sorpresa al convento matriz de Quito, se le notificó –al padre Bustillo– que "por omisión de los

[535] Ibíd., f. 84v. Similares castigos existían dentro del convento de San Agustín de Bogotá. Véase Gutiérrez Reyes, "El coro de la iglesia…", 47. Respecto a la catedral quiteña, la multa era de un tomín de oro para "los que en el canto del Oficio Divino, o en la lectura de profecías [y] lecciones dislocaban los acentos y pronunciaban incorrectamente las palabras latinas; los que no guardaban silencio en el coro, por cada vez que hablasen sin necesidad durante la celebración de la misa mayor y el rezo de las horas canónicas". Véase González Suárez, *Historia General*, III, 89.
[536] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, f. 151v.

prelados se han introducido algunos abusos contrarios a [la provincia franciscana de Quito] [...] que deslustran lo perfecto de nuestro sagrado instituto". En consecuencia, ordenó que a todos los frailes "que no estuvieren legítimamente impedidos, u ocupados por la obediencia, asistan a las comunidades del coro y refectorio, así de noche, como de día, y que a los que en estos fueren defectuosos, los compela el padre guardián a cumplir con esa obligación"[537].

Obedeciendo a un edicto expedido en Madrid el 28 de marzo de 1677 por el ministro general de la orden franciscana fray José Jiménez Samaniego, en junio 1681 el comisario general de Indias fray Miguel de Abengozar emitió una serie de ordenanzas mediante una patente, en donde señaló que

> a ningún padre por calificado que sea se le permitan excepciones y preeminencias que las constituciones generales les conceden y así mismo declaramos que ningún padre por calificado que sea este excepto del coro y comunidades sino que debe acudir a lo menos al día al refectorio común, a tercia, misa[,] vísperas[,] cuarto de oración y misa solemne de Nuestra Señora[,] Benedicta[,] disciplina[,] procesión de las ánimas[,] maitines[,] clásicos y que a los notablemente defectuosos en el cumplimento de estas obligaciones les castigaremos con la suspensión de los privilegios que gozan procurándonos informar como lo hacemos por todos los medios de cómo cumplen estas obligaciones[538].

En abril de 1690, el comisario general del Perú fray Basilio Pons recordaba en una patente expedida desde el convento de Lima que la primera obligación de la religión seráfica era la asistencia al coro, detallando, además, las ocasiones preceptivas "para que nadie [pudiera] alegar ignorancia [...] en orden a esta materia":

> Que todos los religiosos están obligados a la secuela de todo coro de día y de noche menos los padres de provincia, definidores actuales, y habituales, y lectores jubilados: que todos estos solo están obligados a tercia, misa, y vísperas todos los días, y los clásicos también a maitines[;] los lectores actuales están exentos de todo coro; más los domingos y fiestas de guardar tienen obligación de ir a tercia, misa y vísperas y los clásicos también a maitines [...] a la Benedicta los viernes, a la misa de Concepción los sábados, a la procesión de difuntos los lunes, a la disciplina los lunes, miércoles y viernes, y a los cuartos de oración mental están obligados todos los dichos padres de provincia, definidores actuales y habituales, lectores jubilados, lectores de

[537] Ibíd., f. 155r.
[538] AGOFE, Libro de las actas capitulares..., 6-1, Leg. 6, Bec. 1, f. 71r; y AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, ff. 156v y 170r.

> artes y teología y maestros de estudiantes y todos los demás de la comunidad sin exceptuar alguno. Los viejos, y achacosos, que por su vejez, y achaques están dispensados de maitines a medianoche: mas no lo están de ir a prima a que acudirán sin falta, y no dirán misa a esa hora salvo los confesores cotidianos que están asignados por el prelado para que puedan acudir a sus confesionarios [...] [y] en días de fiestas no se dé licencia para que salga[n] los religiosos fuera de los conventos, ni vayan a decir misa a ninguna parte[539].

A decir verdad, todo este tema de asistencia al coro y sanciones no es para nada característico del convento seráfico quiteño. Ejemplos claros de la asiduidad en el coro de un convento seráfico pueden evidenciarse también en los trabajos de Paloma Vásquez Valdivia sobre los franciscanos descalzos de España y de Sergio Ramírez González sobre las franciscanas concepcionistas de Málaga, en donde se encuentran algunas normas y castigos bastante similares a las establecidas por la orden en Quito, como las penitencias de alimentación y la suspensión y privación de oficios[540]. Del mismo modo, la obligación de asistencia al coro era un problema común en otras instituciones reglares hispanas, como, por ejemplo, en los monasterios jerónimos, en el convento de San Felipe el Real de Madrid y en los conventos agustinos de Nueva España y Nueva Granada[541].

Realizando una comparación, nos damos cuenta de que estos asuntos también fueron advertidos mediante patentes dirigidas a los conventos franciscanos –y de otras órdenes religiosas– en territorio novohispano, en donde se evidencia la misma laxitud[542]. Los frailes del convento agustino de Bogotá debían cantar la Salve todos los sábados antes del anochecer[543]. Los religiosos del convento mercedario de Santiago de Chile, por su parte, también debían asistir indefectiblemente al coro en la misa mayor en días festivos, la misa de Nuestra Señora y la Salve los sábados, la misa de Renovación –o del Santísimo Sacramento– los jueves y la procesión de difuntos los lunes[544]. Y es que, precisamente, oficiar la misa del Santísimo Sacramento los jueves era un precepto para las Indias Occidentales desde 1619[545]. Este mandato era obedecido también por los religiosos del colegio franciscano de San Diego de Alcalá, en

---

[539] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, f. 207r.
[540] Vásquez Valdivia, "El constitucionalismo descalzo…", 550-557, específicamente en 551; y Sergio Ramírez González, "Málaga seráfica. Arquitectura, patrimonio y discurso simbólico de los conventos franciscanos (1485-1835)" (Tesis Doctoral, Universidad de Málaga, 2006), 204.
[541] Véase, por ejemplo, De Vicente Delgado, "Los cargos musicales…", 111-112 y 223; Gutiérrez Álvarez, "La música del convento…", 170; Rubial García, *El convento agustino*, 143; y Gutiérrez Reyes, "El coro de la iglesia…", 47-48, respectivamente.
[542] Vásquez Conde, "Un acercamiento a la vida cotidiana…", 48-50.
[543] Gutiérrez Reyes, "El coro de la iglesia…", 52-53.
[544] Vera, "La música en el convento de la Merced…", 39.
[545] Andrés Fernández, "Canto, liturgia, ceremonial y culto…", 24.

Santiago de Chile, desde fines del siglo XVII[546], lo que en síntesis demuestra una normativa bastante similar incluso en una institución conventual de distinta orden como la mercedaria, y en otro país, lo cual expone, realmente, la importancia que tenían estas celebraciones litúrgicas en el contexto hispanoamericano. Desde 1585, por su parte, los franciscanos ordenaron suspender el rezo del oficio del Santísimo Sacramento que también tenía lugar los jueves[547]. De igual manera, en la catedral de Caracas se cantaba la Salve los sábados y se realizaba misa y procesión de difuntos los primeros lunes de cada mes[548]. Por último, en la catedral de Quito la Salve debía cantarse todos los sábados del año después de completas[549].

En el ocaso del siglo XVII, el comisario general de Indias fray Antonio de Cardona encargaba a los padres guardianes la mayor observancia en "la indefectible asistencia al coro de día, y de noche; las disciplinas, cuartos de oración a sus horas determinadas [...] a los cuales todos deben asistir sin excepción, salvo los que estuviesen legítimamente ocupados con oficios, o ejercicios incompatibles, o imposibilitados por sus achaques"[550].

Ya entrada la decimoctava centuria, el venerable definitorio aprobó el 4 de julio de 1710 cinco propuestas realizadas por los padres del discretorio, entre las que resalta la exclusión de algunos religiosos coristas en las actividades de comunidades religiosas externas al convento franciscano, presuntamente por no cumplir con sus obligaciones en el coro durante el oficio divino[551]. Casi una década más tarde, el comisario general de Indias fray José Sanz ordenó, mediante una patente fechada el 22 de julio de 1719, el cumplimiento de ciertas medidas particulares, entre las que destaca la asistencia al coro durante la Semana Santa, evitando a toda costa que la comunidad salga a alumbrar las procesiones del Viernes Santo que se realizaban fuera del convento[552].

En el tercer punto de su patente hecha el 11 de noviembre de 1746, el comisario general del Perú fray Eugenio Ibáñez Cuevas ordenó a los padres guardianes que "todos los religiosos, que no estuvieren legítimamente ocupados, asistan al coro, y [a] todos los demás actos de comunidad", y, además, les exhortó a que éstos –los padres guardianes– fueran "los primeros [en asistir] a la tercia, misa conventual, vísperas, y al cuarto de oración"[553].

---

[546] Vera, *El dulce reato de la música*, 186.
[547] *Estatutos Generales de Barcelona (1585)*, f. 15r.
[548] Coifman Michailos, *De obispos, reyes, santos y señas*, 54, 57, 60 y 74.
[549] González Suárez, *Historia General*, III, 89.
[550] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-2, Leg. 5, N. 2, f. 30r.
[551] AGOFE, Libro de las actas capitulares..., 6-1, Leg. 6, Bec. 1, f. 159v.
[552] Ibíd., f. 196r.
[553] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, f. 282r.

Pese a todo esto, la concurrencia al coro podía ser dispensada en algunos casos excepcionales, como, por ejemplo, en el oficio de enseñanza y aprendizaje de las cátedras. Así lo admitió el definitorio el 26 de abril de 1669 tras una serie de propuestas realizadas por los padres vocales del discretorio, exhortando a los guardianes que fomenten los estudios "por ser el lustre de la religión y que si pareciere convenir a los que vieren que aprovechan mediante examen al cabo de dos, o tres meses se les conceda suficiente [tiempo del] coro"[554]. Por ejemplo, un estudio en los conventos de franciscanos descalzos pertenecientes a la provincia de San José, en España, muestra que los padres lectores y predicadores eran los únicos exentos de las obligaciones del coro "para que pudieran ejercer bien sus respectivos oficios"[555].

Por tanto, la dispensación de asistencia al coro estaba permitida únicamente para los ministros o ex-ministros provinciales, definidores, lectores jubilados y lectores en ejercicio, maestro de estudiantes, estudiantes próximos a ser evaluados y religiosos indispuestos por enfermedad o vejez. Sin embargo, todos éstos debían asistir indefectiblemente a: todas las misas de domingos y de fiestas a guardar, misa y procesión de difuntos los lunes, disciplina los lunes, miércoles y viernes, la benedicta de los viernes, misa de la Inmaculada Concepción los sábados, tercia y vísperas todos los días, maitines clásicos y cuarto de oración. El resto de la comunidad estaba en obligación inexcusable a la asiduidad del coro en todas las ocasiones litúrgicas[556].

En términos generales, se puede evidenciar una recurrente preocupación por parte de las autoridades franciscanas acerca de las ocasiones de asistencia al coro. El escrutinio de la documentación normativa atinente a este tema muestra, asimismo, exiguos procesos de cambio, en donde resalta mayormente los asuntos relacionados a los estudios sacerdotales. La permanencia de los preceptos descritos anteriormente permite entender, por tanto, que la asiduidad al coro dentro del Convento Máximo y otros conventos de la provincia franciscana de Quito era un fundamento lo suficientemente importante para establecer una serie de cánones muy poco flexibles, acompañados, además, de puniciones que no solo afectaban el desempeño de un oficio sacerdotal, sino también el propio estado físico de los frailes.

[554] AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, f. 178v. Esto también se rescata al final de la séptima cláusula en las constituciones provinciales de 1650. Véase nota 481.
[555] Vásquez Valdivia, “El constitucionalismo descalzo…”, 551.
[556] En este punto puede servir como apoyo la Tabla 7 que ilustra la liturgia desarrollada semanalmente en el coro.

4.3 Prohibiciones relativas al entretenimiento: comedias y naipes

Desde mediados del siglo XVII, la Corona había sido informada acerca de múltiples problemáticas que se originaban a las puertas de algunos conventos en distintas ciudades de las Indias Occidentales, como las comedias, juegos de apuestas y de azar. Particularmente, las comedias contenían música, razón por la cual son motivo de estudio en el presente epígrafe. En el caso de los juegos de azar, éstos atentaban contra la vida conventual, principalmente incitando al ocio de los frailes, lo que desencadenaba el incumplimiento de actividades dentro de la comunidad religiosa entre las que se encontraba la asistencia al coro.

Fuera de Ecuador, por ejemplo, las comedias eran frecuentes durante la fiesta del Corpus Christi en la catedral de Puebla a inicios del siglo XVII[557]. En el colegio jesuita de la Asunción, Paraguay, se realizaban entremeses indecentes, por lo que, en 1637, las autoridades solicitaron remediar tal situación[558]. En 1640, los franciscanos del convento de Cholula ofrecieron una comedia al virrey por su llegada a la ciudad[559]. Ya en la segunda mitad del siglo XVII, "la presencia de música y comedias profanas en los monasterios fue repetidamente censurada por el rey y las autoridades eclesiásticas" en Santiago de Chile [560]. En la catedral de Caracas, las loas, danzas y otras representaciones estaban censuradas durante las misas de los Santos Inocentes, Natividad, entre otras, de acuerdo con el sínodo de 1687[561]. En el Cuzco, por su parte, luego de que las comedias representaran un acto bastante común en el Seminario de San Antonio Abad desde 1743, el mismo rey Carlos III las prohibió en 1770 debido a "los graves daños que [causaban] al mismo Colegio, y a la buena educación, y enseñanza de sus individuos", tras recibir una queja formal del rector de dicho centro de estudios[562]. También durante el siglo XVIII, el obispo Martín de Elizacochea advertía a los mayordomos de la cofradía de Nuestro Padre San Francisco en la villa de Chihuahua que organizaran fiestas "con decencia, humildad y reverencia", pues en éstas se hacían corridas de toros y comedias que no siempre se sujetaban al culto del santo patriarca[563].

---

[557] Omar Morales Abril, "El esclavo negro Juan de Vera: cantor, arpista y compositor de la catedral de Puebla (*florevit* 1575-1617)", en *Música y catedral: nuevos enfoques, viejas temáticas*, ed. Raúl Torres Medina (México: UACM, 2016), 17-18 y 33.
[558] Fahrenkrog Cianelli, "Música y ciudad colonial...", 38.
[559] Ruiz Torres, "Los indios como músicos…", 139.
[560] Vera, "Coros de cisnes, cantos de sirenas…", 37.
[561] Coifman Michailos, *De obispos, reyes, santos y señas*, 79.
[562] Samuel Claro Valdés y Gilbert Chase, "Música Dramática en el Cuzco durante el siglo XVIII y Catálogo de Manuscritos de Música del Seminario de San Antonio Abad (Cuzco, Peru)", *Anuario* 5 (1969): 27; citado en Baker, *Imposing Harmony*, 61 y 80.
[563] Hugo Mendoza Flores, "Representación corporativa, mayordomos, fondos y festejos: la cofradía de Nuestro Padre San Francisco en la villa de Chihuahua, siglo XVIII", en *Los franciscanos y las sociedades locales del norte*

Durante la época colonial, varias de las festividades más importantes establecidas en el calendario litúrgico, como la de los santos patronos de las órdenes religiosas, se celebraban con gran boato, utilizando fuegos artificiales, representaciones teatrales, desfiles, ágapes y demás agasajos que duraban incluso varios días[564]. En el caso de los franciscanos de Quito, los prelados de la orden hacían sumo hincapié en el control de estas celebraciones para evitar cualquier hecho que atentara contra la regular observancia de la vida conventual. En materia de legislación franciscana, los estatutos generales de Barcelona (1585) vedaban el uso de vestimenta de otra religión ni de seculares, así como también el hacimiento de comedias, tragedias y cualquier tipo de representación teatral intramuros, ya por los frailes, ya por los seglares devotos, estableciendo penas de privación de oficios y otros actos legítimos de la comunidad conventual[565]. Así, el mismo rey Felipe IV emitió una Real Cédula hecha en Madrid el 9 de septiembre de 1660, cuyo tenor es el siguiente:

> Venerables y devotos padres provinciales de las órdenes de Santo Domingo, San Francisco, San Agustín, La Merced, Carmelitas Descalzas y Compañía de Jesús de mis indias occidentales. Por diferentes cartas y testimonios que algunos ministros míos han remitido a mi Consejo Real de Indias se han reconocido los graves daños e inconvenientes que se siguen de tener abiertas las puertas de las iglesias de algunos de los conventos de vuestras órdenes a horas extraordinarias de la noche, y hacerse en ellas y en los monasterios de las monjas comedias y otras representaciones contra la reverencia que se debe a lugares tan sagrados siguiéndose de ello algunas ofensas [a] Dios nuestro señor y mal ejemplo y escándalo a los fieles y más particularmente a los naturales de esas provincias recién convertidos a nuestra santa fe. Y para que en lo de adelante se eviten eficazmente los daños que se pueden seguir de que se continúe semejante abuso y perjudicial abusión habiéndose visto, y considerado por los del dicho mi consejo muy atentamente he resuelto dar la presente por la cual os encargo mucho que de aquí adelante con ningún pretexto permitáis se tengan abiertas las puertas de vuestras iglesias después de puesto el sol y que de ninguna manera por ningún caso ni por efecto alguno que sea por la que os tocare y perteneciere deis licencia ni consintáis que en ninguno de los conventos de religiosos o religiosas de vuestra jurisdicción se hagan ni representen comedias en las iglesias como fuera de ellas y que ejecutéis este orden precisamente dando para ello todos los que tuvieres por necesarios para que cesen los inconvenientes: que de esto se pueden

y el occidente de México, siglos XVI-XIX, ed. José Refugio De la Torre Curiel (Jalisco: El Colegio de Jalisco, 2018), 185.

[564] Para más información acerca de las fiestas celebradas en Quito durante el siglo XVIII puede verse Alfonso Mola y Martínez Shaw, "Fiestas reales y toros...", 123-138.

[565] *Estatutos Generales de Barcelona (1585)*, ff. 31r-31v.

> seguir y todos se conserven en la unión y conformidad que tanto conviene establecer en las religiones. Confío en vuestro celo y amor al servicio de Dios y mío; y del recibo de este despacho y su puntual observancia me avisaréis[566].

A todo esto, una vez leído el edicto en presencia de toda la comunidad del Convento Máximo de Quito el 26 de enero de 1662, el ministro provincial fray Blas López estableció, bajo el consentimiento del venerable definitorio, que

> en ninguna manera en las iglesias ni en sus cementerios se representen comedias ni saraos ni consientan otro entretenimiento alguno porque cumplimos como fieles vasallos el mandato del rey nuestro señor ni se abran las iglesias así de los conventos como de las doctrinas después de puesto el sol ni por causa de sermones ni ejemplos en la cuaresma; y los padres doctrineros porque no falte el pasto espiritual y la enseñanza a sus feligreses los domingos de cuaresma en la misa mayor y a la tarde sus explicaciones del evangelio como es costumbre y los días de domingo por la mañana se les predique o digan ejemplos en la dicha cuaresma. Y solamente estarán abiertas las iglesias los tres días de Semana Santa como son miércoles, jueves y viernes por causa de los oficios y procesiones que en estos días se acostumbran [a] hacer. También las abrirán las noches de los primeros días de pascua de resurrección y navidad a los maitines y misa que se celebran sin que en todo lo demás del año por pretexto ninguno se abran[567].

Este asunto fue mencionado el 22 de agosto de 1670 por el comisario general del Perú fray Luis de Cervela, cuando a través de una patente ordenó que "en ninguno de nuestros conventos, y doctrinas se permita representar comedias, ni por religiosos, ni donados, ni por seculares, por excusar las inquietudes que traen consigo, y el padre guardián que lo permitiere sea privado ipso facto de su oficio"[568]. Este mismo tópico también fue resaltado en una patente expedida el 24 de septiembre de 1675, en la cual, el comisario general del Perú fray Alonso Garrido Melgar, determinó

> que de ninguna manera, ni por algún pretexto salgan los religiosos de noche de la portería fuera para ver fuegos, aunque sean del convento ni otros entretenimientos ni comedias, en

[566] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, f. 85r. En su aproximación sobre la música en los monasterios de Santiago de Chile, Vera, “Coros de cisnes, cantos de sirenas…”, 37, comenta que "en 1660 Felipe IV emitió una cédula prohibiendo la representación de comedias en los monasterios de América", sin mayores detalles ni referencia alguna. Afortunadamente, una copia de esta Cédula Real reposa en el archivo franciscano, exactamente en el citado libro de patentes, razón por la cual podemos presentar más información acerca de este documento expedido por la Corona.
[567] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, ff. 85r-85v.
[568] Ibíd., ff. 112r-112v.

> cuya ejecución y observancia ha de poner el padre guardián toda vigilancia, [so] pena que al que lo contrario hiciere le castigaremos como inobedientes; y al religioso o religiosos, que después de esta nuestra orden, supiéremos haber salido de noche a ver fuegos o comedias u otras funciones ajenas de nuestro estado, les declaramos desde luego por inhábiles para los oficios de la orden; además de castigarlos con otras penas que reservamos a nuestro arbitrio; y en este mandato, no se entiende entrar los religiosos destinados para las confesiones de noche, a quienes encargamos el buen ejemplo en las ocasiones que salieren y hubiere estos festejos en Quito[569];

prescripciones que también fueron dirigidas a los neófitos, puntualizando que

> [como] el coristado [*sic*] y noviciado debe ser la idea de la religión y observancia donde ha de resplandecer con eminencia, el esmero de las virtudes, recogimiento, modestia y compostura; ordenamos y mandamos, que de aquí adelante en los días de carnestolendas ni en otro cualquier del año con ningún pretexto no se hagan en los noviciados capítulos, ni comedias y al que lo quebrantare se le aplican luego las penas de la constitución general, y el maestro de novicios que lo consintiere sea privado de su oficio, y el padre guardián suspenso por seis meses del suyo[570].

El 2 de abril de 1698, el comisario general de Indias fray Antonio de Cardona recordaba que en las provincias del Perú, Tierra firme y Chile estaba terminantemente prohibido

> todo género de comedias, disfraces, y entremeses, y cualquier género de saraos, danzas, y bailes profanos, en que nuestros religiosos salgan vestidos de seglares, hombres, o mujeres. Y mandamos a todos los religiosos, así súbditos, como prelados, [so] pena de privación de sus oficios, y empleos, que de ningún modo lo ejecuten, consientan, permita[n], ni den licencia para ello, ni tampoco para que en las lecciones de oposición de cátedras se alquilen, o en cualquiera manera se usen banderas, **trompetas, atabales, ni chirimías para celebrarlas; que estas mejor se celebran con gravedad, y sabiduría (que son los clarines, e instrumentos, que más afaman, y resuenan), que con instrumentos de ruido, y música**[571].

En virtud de lo citado en el documento, las lecciones de oposición a las distintas cátedras de estudio –teología, arte y filosofía– eran eventos extramuros donde se permitía la presencia

[569] Ibíd., f. 136r.
[570] Ibíd., f. 136v.
[571] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-2, Leg. 5, N. 2, ff. 23r-27v; negritas nuestras.

de música exclusivamente con clarines, vedando el empleo de instrumentos que provocaban mayor algarabía como trompetas, tambores y chirimías, que seguro eran interpretados por nativos como era usual en toda la América colonial. De hecho, así quedó demostrado en una patente expedida el 19 de diciembre de 1713 por el ministro provincial fray Luis Fresnillo, en donde también aclara que ante la visita de un prelado a un convento o doctrina

> se excusarán los recibimientos con instrumentos ruidosos de cohetes, griterías, y mucho menos habrá saraos, y danzas, por ser todo de gran improporción a nuestro estado, y de gran afán, y mortificación, a los dichos curas, y guardianes, **por constarnos venderse muy caros los mestizos o indios en dichas ocasiones**[572];

lo cual muestra, incuestionablemente, que los recibimientos con música y danza eran actividades que se practicaban con cierta frecuencia en la provincia seráfica de Quito, mismas que fueron vedadas a causa del gasto que representaba la contratación de nativos o mestizos para su celebración.

Ya entrado el siglo XVIII, se aprecia que tales preceptos continuaban vigentes en la institución seráfica quiteña, seguramente por la persistencia de estos sucesos. En su patente hecha el 11 de enero de 1712, el comisario general de Indias fray José Sanz recapitulaba enfáticamente los escándalos que se originaban en las "cuelgas de los prelados" a causa de las comedias, prohibiéndolas rotundamente, al igual que el uso de disfraces y los juegos de mesa[573]. De igual manera lo hizo su homólogo del Perú fray Eugenio Ibáñez Cuevas, quien presentó el 14 de agosto de 1747 una serie de propuestas ante el definitorio capitular para mejorar el gobierno de la provincia franciscana de Quito, entre las cuales sobresale la octava: "que se procure extirpar del todo el abuso de vestir trajes profanos y ridículos para celebridad de los oidores ni se representen comedias, ni entremeses vistiendo sin el hábito trajes seculares para ninguna función"[574]; a lo cual se respondió favorablemente.

Estas medidas se extendieron, incluso, hacia otros recintos franciscanos de la provincia y la ciudad. Por ejemplo, el 5 de octubre de 1694 el ministro provincial fray José Janed emitió un auto ordenando que en la iglesia del convento de San Antonio de Pasto se prohibieran "saraos, bailes, festejos, luminarias, ni otras cosas semejantes, con ruidos de instrumentos profanos como arpas, vihuelas, guitarras, castañetas, sonajas y carraspas [*sic*]" desde las cinco

[572] Ibíd., f. 39r; negritas nuestras.
[573] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, f. 263v.
[574] AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, f. 60r.

y media de la tarde[575]. Lo mismo sucedió en el convento de la Recolección de San Diego –ubicado a 1.5 kilómetros al suroeste del Convento Máximo–, cuando el 21 de enero de 1760 el venerable definitorio determinó

> que los padres habitantes en la Recolección de San Diego de Quito, no solemnicen los maitines de la Natividad del Señor, ni otra festividad alguna, con comedias, coloquios, saraos ni otras farsas publicas [...] y que de ningún modo salga la comunidad de dicha recolección a funciones particulares del siglo; ni aún con colorido de conducir los cuerpos muertos de difuntos que se han de enterrar en su respectiva iglesia, a excepción de los entierros de los señores ilustrísimos obispos, señores presidentes, deán provisor, o al de algún insigne benefactor[576].

Así bien, todas estas advertencias, al ser tan reiterativas, sugieren claramente que en la provincia seráfica de Quito el tema de las comedias no era una práctica ajena a la vida conventual, más bien todo lo contrario. La permanencia de las prohibiciones relativas a las comedias durante más de un siglo es la prueba más palpable de una práctica recurrente. Dicho sea de paso, un ejemplar de las "comedias de Calderón [de la Barca]" consta en el inventario de 1795 de la biblioteca del Convento Máximo, lo cual pone en incuestionable evidencia lo anteriormente dicho[577]. Un aspecto interesante que se desprende de estas proscripciones es que nos permite vislumbrar cómo era la vida musical paralitúrgica en el convento franciscano de Quito y en los demás conventos de la orden. Así, encontramos manifestaciones artísticas como danzas, comedias, saraos, entremeses, loas, bailes y demás representaciones teatrales con disfraces[578]. La música profana empleada en estas ocasiones está estrechamente vinculada con los ambientes de algarabía, en donde, naturalmente, prevalecían instrumentos como trompetas, chirimías, pífanos, clarines, atabales, arpas, vihuelas, guitarras, castañetas y sonajas interpretados por nativos.

Parte del repertorio poético y musical interpretado en la ciudad durante la segunda mitad del siglo XVIII podría ilustrarse a través de los párrafos y breves composiciones contenidas en el cuadernillo 1138, una fuente poco conocida que reposa en el AHQ-MCYP y que está vinculada con las monjas conceptas[579]. Pese a que se trata de una fuente que difícilmente reposó

[575] AGOFE, Libro de patentes y despachos..., 5-3, Leg. 5, N. 4, f. 21v.
[576] Ibíd., f. 157r; y AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, f. 344v.
[577] AGOFE, Inventario de la librería..., 7-46, Leg. 7, N. 1, C. 3, f. 31v.
[578] Ejemplos de la diversidad de bailes practicados en el Ecuador pre-republicano pueden verse en Guerrero Gutiérrez, *Enciclopedia de la Música*, I, 281-288. Sobre danzas, Ibíd., 531-538.
[579] Se trata de un cuadernillo manuscrito del siglo XVIII poco conocido, catalogado como AHQ-MCYP, Fondo Manuscrito, Doc. 0001.01138, de 116 folios y no páginas, como lo mencionó en un folleto José Alejandro López, *Datos sobre poesía religiosa e inédita del siglo XVIII* (Ambato: Imp. del Tungurahua por Teodomiro Merino,

en el convento franciscano de Quito, no resulta del todo extraña a la comunidad seráfica, pues se sabe que desde sus inicios en 1575 hasta 1607 el monasterio de las conceptas estuvo bajo el gobierno de los franciscanos[580]. En este mismo sentido, el uso de fuentes musicales ajenas a una institución en particular no es algo inédito, ya que, en su capítulo sobre la música en los conventos femeninos y masculinos de Santiago de Chile, Alejandro Vera se sirve de piezas que pertenecen a la catedral santiaguina para así ejemplificar qué tipo de música sonaba[581]. De cualquier modo, utilizaremos una obra hasta el momento inédita para ilustrar el tipo de música paralitúrgica empleado en la época. Se trata del primer verso del romance *Llagado Job de mi vida* que se cantaba el Viernes Santo, una pieza polifónica anónima, pero de uso religioso[582].

Resulta propicio indicar un par de aspectos en torno a este repertorio. Primero, se muestra a Job como imagen análoga de Jesucristo, reflejando similitudes en sus vidas: la riqueza, las tres tentaciones, la pérdida y la recompensa en Dios Padre[583]. Luego, lo que podría revelar la procedencia monacal de este cuadernillo está ligado también al texto del primer verso de este romance: la frase *quiero llorar mis culpas con llanto de contrición*, que sin duda alude a un modo de vida penitente[584].

1889), 7-9. Otro autores que han mencionado esta fuente a partir del folleto de López son Isaac J. Barrera, *Historia de la literatura ecuatoriana* (Quito: Libresa, 1975), 338-344; Alejandro Carrión, *Antología general de la poesía ecuatoriana durante la colonia española* (Quito: Grafiesa, 1992), 312-323; Hernán Rodríguez Castelo, *Literatura en la Audiencia de Quito. Siglo XVIII* (Ambato: Casa de la Cultura, núcleo Tungurahua, 2002), 1498-1502; y Patrizia Di Patre, "Literatura *a latere* del setecientos ecuatoriano", *Bulletin Hispanique* 117, no. 1 (2015): 395-404. Nosotros, gracias a la generosidad del actual director del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio Francisco Trujillo, pudimos acceder brevemente a consultar el propio manuscrito y extraer más información. Los pocos rastros de música escrita en esta fuente muestran una estrecha similitud con los contenidos musicales del manuscrito *La perla mystica*, expuestos por Catalina Andrango-Walker, "Armonías de descontento: la música de Gertrudes de San Ildefonso en Quito colonial", en *Historia, arte y música en el manuscrito "La perla mystica" del monasterio de Santa Clara, Quito (1700-1718)*, ed. Regina Harrison (Quito: Corporación Editora Nacional / Universidad Andina Simón Bolívar, 2019), 178, máxime en cuestiones paleográficas y de notación musical. Nos referiremos a esta fuente también en el siguiente capítulo al momento de exponer información relativa al repertorio mariano.

[580] Cf. González Suárez, *Historia General*, III, 160; y Godoy Aguirre, "La Música en los Monasterios...", 398-399.

[581] Vera, *El dulce reato de la música*, 158-168 y 197-217.

[582] Vale la pena recalcar que este manuscrito presenta una doble foliación: una antigua en tinta y la otra más reciente a lápiz. Para fines de localización en futuras investigaciones, advertimos que hemos utilizado la foliación a lápiz. Además, agradecemos al Dr. Omar Morales Abril por su generosidad y guía en la transcripción de esta obra, de la cual advertimos que, aunque la hemos fechado en el siglo XVIII, su estilo y uso de clave alta (clave de *sol* en segunda línea) podrían constituir características que la vinculen con las últimas décadas del siglo XVII. Agradecemos esta última reflexión sobre este romance al profesor Alejandro Vera.

[583] Estas similitudes han sido rescatadas del artículo de Tomás Cremades, "El santo Job como imagen de Jesucristo", 4 de junio de 2018, *Camino de Emaús*, https://www.caminodeemaus.net/espiritualidad/el-santo-job-como-imagen-de-jesucristo/, acceso el 21 de junio de 2022.

[584] De acuerdo con la segunda acepción de "contrición" en la RAE.

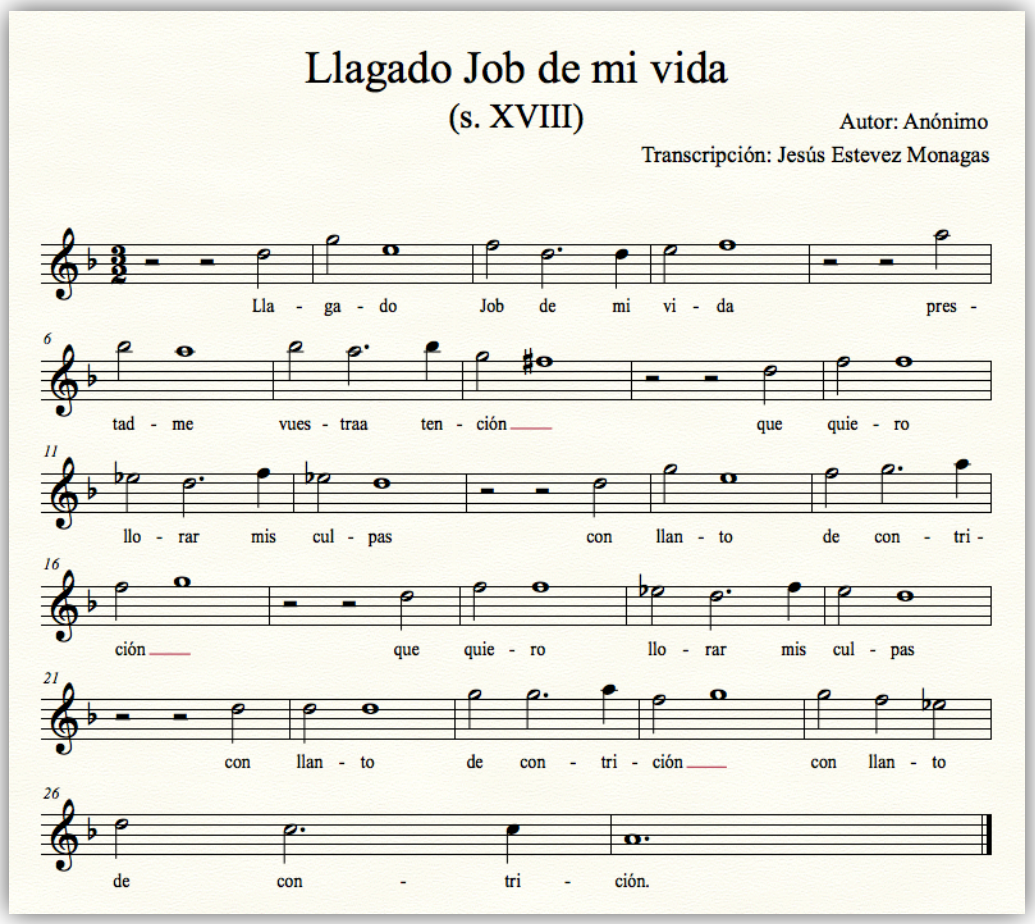



Figura 19. Romance *Llagado Job de mi vida* (s. XVIII).

Fuente: AHQ-MCYP, Fondo Manuscrito, Doc. 0001.01138, ff. 43r-44v.

Otro tema de indisciplina que inquietó en gran magnitud a los prelados del Convento Máximo fue el de los juegos de naipes, en el cual, aparentemente, algunos religiosos estaban implicados. A raíz de una Cédula Real emitida el 15 de septiembre de 1674 por la reina Mariana de Austria, el ministro provincial fray Dionisio Guerrero fijó ciertos puntos –el 26 de julio de 1676– en obediencia al edicto recibido, ordenando que

> ningún religioso de cualquier estado y calidad que sea se atreva a jugar a los naipes, ni a otro juego con los seculares, aunque sea por entretenimiento por el gravísimo escándalo que se sigue de ello y contravención de nuestra regla y leyes [so] pena al guardián que lo consintiere de privación de su oficio y al súbdito que cometiere tal delito de los actos legítimos por cuatro años y del beneficio y doctrina si la tuviere[585].

[585] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, ff. 137v-138r.

Casi una década después, en junio de 1685, el comisario general del Perú fray Félix de Como volvió a recalcar este asunto en su patente, si bien se notan mayores detalles y diversos tipos de juegos:

> [debido a la] lamentable corruptela introducida en algunos conventos, y casas regulares de nuestra provincia de los juegos de tabla, y naipes, a que concurren no solo los religiosos nuestros pero seglares, y personas de otras religiones, con no poca admiración, y escándalo de los devotos de nuestro santo hábito, ordenamos por santa obediencia en virtud del Espíritu Santo pena de privación de los actos legítimos que ningún religioso se ocupe en semejantes divertimientos, y lo encargamos así a los superiores locales que son o fueren so pena de suspensión de oficio si lo consintieren contra este nuestro mandato con advertencia, que solo en tiempo de asuetos se podrá permitir algún entretenimiento de tablas en términos religiosos, como han acostumbrado nuestros mayores; pero el juego de naipes en ningún tiempo, como escandaloso al siglo, y totalmente ajeno de nuestra seráfica profesión. Del religiosos súbdito que contraviniere, y el prelado que permitiere se contravenga a este nuestro precepto será irremisiblemente castigado con las penas fulminadas, y otras a nos arbitrarias, sin que exista notable defecto se les haya de admitir disculpa ninguna, y con el mismo rigor se procederá contra los superiores locales que permitieren cualquier género de juego, aunque sea de bolas, o pelota a los seglares y criados de estas nuestras casas regulares fuera del dicho tiempo de los asuetos, que acostumbra nuestra religión[586].

Si bien este documento hace claro énfasis en la prohibición de los juegos de naipes, alude a otro tipo de juegos que sí eran permitidos bajo específicas condiciones, además de señalar que no solo los frailes estaban obligados a obedecer tales preceptos, sino también los seculares que moraban en el convento. El 25 de septiembre de 1690, el comisario visitador de la orden fray José Maldonado, recalcó nuevamente el tema de los juegos de "naipes, tablas reales, ni otros cualesquiera, ni privada, ni descubiertamente, ni con pretexto de divertimiento", bajo pena de excomunión mayor[587]. De igual forma lo hicieron en 1697 fray Gabriel de Arregui –comisario general del Perú– y fray Antonio de Cardona –comisario general de Indias–, insistiendo en la gravedad de la práctica de estos juegos cuando existe dinero de por medio y en lo mucho que Dios se ofende ante este vicio[588].

[586] Ibíd., ff. 185v-186r.
[587] Ibíd., f. 227r.
[588] Ibíd., f. 250v; y AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-2, Leg. 5, N. 2, f. 27v.

El 11 de agosto de 1742, el comisario general de Indias fray Juan Larios convocó a los padres definidores durante la congregación celebrada en el convento de la Asunción de Guano con el propósito de conferir algunos preceptos relativos a este embarazo. En esa ocasión, se prescribió "que ningún religioso juegue naipes, especialmente cuando se atraviesa interés de plata"[589], so pena de cárcel para el fraile que incurriese en ello. Durante el resto del siglo XVIII la alusión a esta prohibición continuó siendo reiterada, lo que indica que era una práctica común en la que se veían involucrados algunos religiosos franciscanos.

Y es que, precisamente, los juegos de naipes con sus respectivas apuestas eran bastante común en la Real Audiencia de Quito por aquellos años, pasatiempo que causó no pocos inconvenientes entre los distintos estratos de la sociedad colonial quiteña que confluían a tal actividad. Las primeras medidas atinentes a la veda de este juego de azar en las Indias Occidentales datan del 7 julio de 1539, con las "ordenanzas hechas por el virrey [de Nueva España Antonio de Mendoza] sobre prohibición de juego de naipes"[590]. Paradójicamente, en el Quito colonial de inicios del siglo XVII, esta actividad estaba auspiciada nada menos que por el polémico presidente de la Real Audiencia Antonio de Morga, quien

> solía concurrir a los juegos que se desarrollaban en diversas casas, montado en su coche, el primero que recorrió las empedradas calles de Quito; pero luego, prevalido de poder e importancia como primera autoridad de la Audiencia, colocó en su quinta del Ejido y en su casa de la ciudad sendas mesas de juego, donde reunía a sus amigos ricos para instalar la tenida. Si alguno de ellos, por cualquier razón, se abstenía de asistir, lo mandaba a traer por la fuerza con sus criados[591].

Más relevante aún para nuestro estudio resulta la relación entre el presidente y los franciscanos de Quito, ya que, al morir en 1636, Morga fue enterrado en la iglesia del convento seráfico[592]. A modo de comparación, pese a que en la primera mitad del siglo XVII las autoridades del convento agustino de Quito habían prohibido a los religiosos el juego de naipes, durante el capítulo privado de 1641 se expidió una patente con fecha 17 de octubre en la que se

[589] AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, f. 15r.
[590] AGI, Patronato, 180, R. 76, 1539; citado en Richard Flint y Shirley Cushing Flint, *A most splendid company. The Coronado Expedition in Global Perspective* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2019), 253 y 424.
[591] Gomezjurado Zevallos, *Quito: historia del Cabildo y la ciudad*, 128-129; cita a Ricardo Descalzi, *La Real Audiencia de Quito: claustro en los andes*, vol. 2 (Quito: Editorial Universitaria, 1981), 266. Sobre la vida y obra de Antonio de Morga puede verse José Antonio Gómez Iturralde, *Antonio de Morga, un presidente con rabo de paja* (Guayaquil: Archivo Histórico del Guayas, 1998).
[592] Gomezjurado Zevallos, *Quito: historia del Cabildo y la ciudad*, 154; cita a Descalzi, *La Real Audiencia de Quito*, 2, 242.

aclara que únicamente el padre provincial tenía la potestad para dispensar tal prohibición a uno hasta cuatro religiosos, de manera que pudieran jugar dentro o fuera del recinto conventual[593]. Adentrado el segundo tercio de siglo, varios altercados se ocasionaron en 1663 "en las casas particulares y pulperías, en especial los viernes y sábados"; algunas de ellas terminaron con la vida de los implicados[594]. Y aún en el siglo XVIII, las proscripciones sobre los juegos de azar continuaron, en una sociedad quiteña donde se acrecentaban cada vez más los conflictos debido a esta práctica lúdica. En el opúsculo de Carmen Ruigómez Gómez, por ejemplo, se pueden evidenciar cuantiosas denuncias que se realizaron entre 1737 y 1747, pese a ser una actividad que estaba regulada en la *Recopilación de Leyes de Indias*[595]. De hecho, las restricciones tocantes a los juegos de azar no era puramente un hecho distintivo en el Virreinato del Perú, también en su homónimo de Nueva España se registraron contravenciones y conflictos debido a estas prácticas[596].

Nuevamente, el hecho de que las prohibiciones relacionadas con los juegos de azar fuesen tan insistentes es el reflejo más claro de una práctica recurrente. A nuestro modo de ver, esto era un pasatiempo que originaba distracciones en los religiosos, quienes, al verse implicados, transgredían los actos de comunidad, entre los cuales se encontraba la asistencia al coro, aspecto inamovible de la vida conventual. También, se vio cómo otra comunidad religiosa en Quito, los agustinos, tenían la posibilidad de participar en los juegos de naipes intra y extramuros, siempre que contaran con el visto bueno del padre provincial, algo que, hasta lo que pudimos observar en los documentos, los franciscanos jamás permitieron.

[593] AHSA/Q, Libro segundo de registros, N. 7, f. 137r.
[594] Jean-Pierre Tardieu, *El negro en la Real Audiencia de Quito (Ecuador): SS. XVI-XVIII* (Quito: Abya-Yala, 2006), 215. Una breve acotación de los juegos de naipes en la Real Audiencia de Quito durante el siglo XVII también puede verse en Pilar Ponce Leiva, "Elite local y Cabildo de Quito, siglo XVII" (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1996), 349.
[595] Carmen Ruigómez Gómez, "Conflictos entre los grupos de poder quiteños en torno a los juegos de azar (1737-1747)", *Estudios Humanísticos. Historia* 4 (2005): 223-240.
[596] Sobre este asunto véase, por ejemplo, Jorge Ignacio Rubio Mañé, *El virreinato. I: orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes*, 2 ed. (México: Fondo de Cultura Económica / Instituto de Investigaciones Históricas UNAM, 1983), 65; Teresa Lozano Armendares, "Los juegos de azar: ¿Una pasión novohispana?", *Estudios de Historia Novohispana* 11, no. 11 (1991): 155-181; e Isabel M. Povea Moreno, "Los juegos de azar en los reales mineros novohispanos y el papel de las autoridades civiles: el caso de Zimapán a finales del siglo XVIII," *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2017), http://journals.openedition.org/nuevomundo/71241. Acceso el 30 de junio de 2021.

4.4 Festividades para el obispado de Quito: el Tercer Concilio de Lima (1582-1583) y las constituciones sinodales quiteñas (1570 y 1594)

Con la erección del obispado quiteño el 8 de enero de 1545, la diócesis dependió de la arquidiócesis de Lima hasta su separación en 1848. Desde un inicio, los asuntos relacionados con el culto divino estuvieron delimitados por los concilios de Lima, incluso luego de la promulgación del primer sínodo de Quito, realizado por el obispo fray Pedro de la Peña en 1570 como "un esfuerzo para aplicar la normativa tridentina a la realidad local"[597], a la cual los franciscanos estuvieron sujetos. En este importante documento (el sínodo de Quito), a cuya lectura los días 4 y 5 de junio asistió el ministro provincial de los franciscanos fray Marcos Jofre, se especificaron las fiestas a guardar por los curas de los pueblos de españoles y que naturalmente repercutieron en la sociedad nativa, mismas que sintetizamos en la siguiente tabla para una mejor visualización.

Tabla 3. Calendario de las festividades litúrgicas a guardar en todas las iglesias de pueblos de españoles del obispado de Quito según las constituciones sinodales de 1570.

Fiestas a guardar en los pueblos de españoles del obispado de Quito (1570)					
Enero	**Febrero**	**Marzo**	**Abril**	**Mayo**	**Junio**
- Circuncisión - Epifanía - San Sebastián	- Purificación de María - San Matías	- Anunciación de María	- San Marcos	- San Felipe - Invención de la Cruz	- San Bernabé - San Juan Bautista - San Pedro y San Pablo
Julio	**Agosto**	**Septiembre**	**Octubre**	**Noviembre**	**Diciembre**
- Visitación de María - María Magdalena - Santiago	- Santo Domingo - Transfiguración - San Lorenzo - Asunción de María - San Bartolomé	- Natividad de María - San Mateo - San Miguel Arcángel	- San Francisco - San Lucas - San Simón y San Judas	- Todos Santos - Santa Catalina - San Andrés	- Santo Tomás - Concepción de María

Fuentes: AGI, Patronato, 189, R. 40, 1570, ff. 10v-11r; y Vargas, "El primer sínodo...", 40-41.

[597] Fabio Giovanni Locatelli, "El sacramento de la confesión en la diócesis de Quito, 1570-1668" (Tesis Doctoral, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO Ecuador, 2017), 38. Nosotros hemos consultado directamente el documento original en el AGI, Patronato, 189, R. 40, 1570, sin embargo, puede consultarse también la transcripción de José María Vargas, "El primer sínodo de Quito", *Revista del Instituto de Historia Eclesiástica Ecuatoriana* 3-4 (1978): 5-85.

Asimismo, se especifica que deben guardarse todos los domingos del año, la Pascua de la Natividad del Señor con tres días siguientes, la Pascua de Resurrección con dos días siguientes, la Ascensión del Señor, la Pascua de Pentecostés con dos días siguientes y el Corpus Christi[598].

Casi un cuarto de siglo más tarde, el entonces obispo fray Luis López de Solís convocó a un segundo sínodo diocesano, el cual duró del 15 al 24 de agosto de 1594 y tenía como objetivo principal "revisar la vida religiosa [...] e imponer los estatutos de los concilios provinciales de Lima y del concilio universal de Trento"[599]. A este sínodo asistieron numerosos representantes del clero secular y regular, entre ellos el guardián del convento franciscano fray Juan de Santiago, y una vez terminada la misa solemne con el himno *Veni creator spiritus*[600], se establecieron los capítulos pertinentes del sínodo. De éstos, resultan de cierto interés para nuestro estudio el trece que trata acerca de las fiestas que han de guardar los españoles –además de las estipuladas en el tercer concilio limeño[601]– y el ciento nueve que trata acerca de los sermones que se predican por año, tanto por el clero secular como regular[602]. En este último capítulo señalado se especifica el orden de los sermones que por tabla han de predicar los religiosos, en donde se observa en primer lugar los de Santo Domingo, seguidos de los de San Francisco, San Agustín y la Compañía de Jesús[603]. En Quito, estos sermones se celebraban en el recinto catedralicio y, puntualmente, a los religiosos franciscanos les correspondía: el segundo domingo de Adviento, el domingo de Sexagésima, el tercer domingo de Cuaresma y la octava de Pascua de Resurrección, conocida como *Dominica in Albis*[604].

---

[598] AGI, Patronato, 189, R. 40, 1570, f. 11r; y Vargas, "El primer sínodo...", 41.

[599] Jorge Villalba, "Los sínodos del Ilmo. Sr. Fray Luis López de Solís: 1594 y 1596", *Revista del Instituto de Historia Eclesiástica Ecuatoriana* 3-4 (1978): 69 y 72. El obispo López de Solís también convocó a un tercer sínodo en 1596, el cual se celebró en la ciudad de Loja ubicada aproximadamente a 680 kilómetros al sur de Quito. En este tercer sínodo no se evidencian cambios con relación a la celebración de las festividades litúrgicas establecidas en el sínodo anterior, razón por la cual no lo hemos considerado. Las constituciones dispuestas en estos dos sínodos han sido parcialmente reproducidas por Hugo Burgos Guevara, *Primeras doctrinas en la Real Audiencia de Quito 1570-1640* (Quito: Abya-Yala, 1995), 473-488, pese a que no se indica la fuente.

[600] AGI, Quito, 76, N. 42, 1594, ff. 2r-2v.

[601] Para conocer tales festividades litúrgicas véase Vargas Ugarte, *Concilios Limenses*, 365-366; citado en Vega Salvatierra, *Música en la Catedral de Arequipa*, 22-24.

[602] AGI, Quito, 76, N. 42, 1594, ff. 4v y 20v-21v; citado en Villalba, "Los sínodos…", 96-97, y 150-152. En esta última referencia el capítulo ciento nueve está escrito en romanos como CLX, un claro error de escritura.

[603] Esta disposición por parte del clero secular resulta muy similar a lo señalado por Geoffrey Baker en la ciudad del Cuzco, en donde el Oficio de Difuntos tras la muerte de Felipe V "se distribuyó entre las órdenes religiosas de la siguiente manera: los dominicos cantaron el primer nocturno, los franciscanos el segundo, los agustinos el tercero y los mercedarios cantaron los laudes", lo que podría sugerir cierto factor común en el orden de las primeras tres órdenes religiosas. Véase Baker, *Imposing Harmony*, 89; quien cita a Diego De Esquivel y Navia, *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco*, ed. Félix Denegri Luna, Horacio Villanueva Urteaga y César Gutiérrez Muñoz, 2 vols. (Lima: Fundación Augusto N. Wiese, Banco Wiese, 1980), II, 248.

[604] AGI, Quito, 76, N. 42, 1594, f. 21r; citado en Villalba, "Los sínodos…", 151.

Con relación a las festividades litúrgicas a guardar en los pueblos de españoles, también las hemos condensado en una tabla que se muestra a continuación, no solo para una mejor visualización sino también para facilitar un cotejamiento más preciso con el calendario de 1570 expuesto anteriormente.

Tabla 4. Calendario de las festividades litúrgicas a guardar en todas las iglesias de pueblos de españoles del obispado de Quito según las constituciones sinodales de 1594.

Fiestas a guardar en los pueblos de españoles del obispado de Quito (1594)					
Enero	**Febrero**	**Marzo**	**Abril**	**Mayo**	**Junio**
- Circuncisión - Epifanía - San Sebastián	- San Blas - Purificación de María - San Matías	- Anunciación de María	- San Marcos	- San Felipe - Invención de la Cruz	- San Bernabé - San Juan Bautista - San Pedro y San Pablo
Julio	**Agosto**	**Septiembre**	**Octubre**	**Noviembre**	**Diciembre**
- Visitación de María - María Magdalena - Santiago	- Santo Domingo - Transfiguración - San Lorenzo - Asunción de María - San Bartolomé - San Luis	- Natividad de María - San Mateo - San Miguel Arcángel - San Jerónimo	- San Francisco - San Lucas - San Simón y San Judas	- Todos Santos - Santa Catalina - San Andrés	- Santa Bárbara - Santa Lucía - Expectación de María - Santo Tomás - Concepción de María - Natividad del Señor - San Esteban - San Juan Apóstol

Fuentes: AGI, Quito, 76, N. 42, 1594, ff. 4v; Vargas Ugarte, *Concilios Limenses*, 365-366; y Villalba, "Los sínodos…", 96-97.

Del mismo modo que en las constituciones de 1570, se especifican algunas fiestas movibles como la Pascua de Resurrección con sus dos días siguientes, la Pascua de Pentecostés –o del Espíritu Santo– con sus dos días siguientes, la Santísima Trinidad y Corpus Christi, además de todos los domingos del año. En relación con las constituciones de 1570, solamente se evidencia la adición de las fiestas de San Esteban y San Juan Apóstol. Las fiestas correspondientes a los patronos de las órdenes religiosas de Santo Domingo, San Francisco y

San Agustín, no se especificaron en el Tercer Concilio de Lima, sin embargo, sí están añadidas en las constituciones sinodales de Quito de 1594. A éstas se les agregaron las correspondientes advocaciones de las primeras parroquias de la ciudad, como fueron San Sebastián, San Blas, Santa Bárbara y San Jerónimo, además de San Luis Rey de Francia por ser la del Colegio Seminario –fundado en la parte posterior de la catedral[605]–, y otras no obligatorias como Santa Lucía, la Visitación y la Expectación de María.

A mediados del siglo XVII don Agustín de Ugarte Saravia –obispo de Quito entre 1647 y 1650– remitió una copia de la bula *Universa per orbem* de Urbano VIII, hecha el 13 de septiembre de 1642 y traducida al castellano, en donde se trata sobre las fiestas a guardar para el obispado (Tabla 5). En ella se aclara que debían celebrarse preceptivamente

> los días de domingo de todo el año, el de la Natividad de Jesucristo Nuestro Señor, el de la Circuncisión, el de los Reyes, el de la Resurrección, con las dos ferias siguientes, el de la Ascensión, el de Pentecostés, asimismo con las dos ferias siguientes, el de la Santísima Trinidad, el de la solemnidad del Cuerpo de Cristo, el de la Invención de la Santa Cruz, y asimismo los de las festividades de la Purificación, Anunciación, Asunción, y Natividad de la Virgen madre de Dios, el de la Dedicación de San Miguel Arcángel, el de la Natividad de San Juan Bautista, el de San Pedro, y San Pablo, el de San Andrés, el de Santiago, el de San Juan, el de Santo Tomás, el de San Felipe, y Santiago, el de San Bartolomé, el de San Mateo, el de los santos Simón, y Judas, y el de San Matías, que son de los Apóstoles de Cristo Nuestro Señor. Ítem el de San Esteban protomártir, el de los santos Inocentes, el de San Lorenzo mártir, el de San Silvestre Papa, y confesor, el de San José, también confesor, y el de Santa Ana, respectivamente esposo, y madre de la madre de Dios, el de la solemnidad de todos los santos, y el de uno de los más principales patronos en cualquier reino, o provincia, y el de otro asimismo el más principal en cualquier ciudad, villa, o lugar, donde aconteciere haber, y venerarse estos patronos[606].

Más aún, un documento anunciado por el ministro provincial fray Nicolás de Guevara Castañeda el 11 de marzo de 1692 refiere que las constituciones sinodales de 1594 seguían vigentes y eran acatadas por la comunidad franciscana, incluso casi un siglo más tarde[607]. Esto ratifica que los franciscanos de Quito atendían a lo estipulado por el Concilio de Trento en el

[605] Para más detalles sobre la localización de este colegio véase la Figura 3.
[606] AGOFE, El Obispo de Quito, Agustín de Ugarte Saravia, informa sobre la bula apostólica concedida por Urbano VIII acerca de las fiestas a guardar, 3-21b, Leg. 3, N. 4, F. 28, ff. 1r-2v. Este documento está incompleto.
[607] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, f. 231v.

capítulo número doce de la vigesimoquinta sesión, en donde se ordenaba que se guardaran "los días de fiesta que el mismo obispo mande observar en su diócesis"[608].

Tabla 5. Fiestas preceptivas en el obispado de Quito según la bula *Universa per orbem* de Urbano VIII y el anuncio del obispo Agustín de Ugarte Saravia.

Fiestas fijas					
Enero	**Febrero**	**Marzo**	**Abril**	**Mayo**	**Junio**
- Circuncisión - Santos Reyes	- Purificación de María	- Anunciación de María - San José		. San Felipe - Invención de la Cruz	- San Juan Bautista - San Pedro y San Pablo
Julio	**Agosto**	**Septiembre**	**Octubre**	**Noviembre**	**Diciembre**
- Santiago - Santa Ana	- San Lorenzo - Asunción de María - San Bartolomé	- Natividad de María - San Mateo - San Miguel Arcángel	- San Simón y San Judas	- Todos Santos - San Andrés	- Santo Tomás - Natividad del Señor - San Esteban - San Juan Apóstol - Santos Inocentes
Fiestas movibles					
Ascensión	Resurrección	Domingo de Pentecostés	Santísima Trinidad	Corpus Christi	
Patrono de la ciudad y otros patriarcas					
San Francisco	Santo Domingo	San Agustín	San Ignacio	San Pedro Nolasco	Santa Clara
Santa Catalina de Sena					

Fuente: AGOFE, 3-21b, Leg. 3, N. 4, F. 28, ff. 1r-2v.

Si bien la Tabla 5 contiene menos festividades que aquellas ordenadas en las constituciones sinodales a fines del siglo XVI, la bula de Urbano VIII dejaba una clara apertura para las demás fiestas que tradicionalmente solían celebrarse en la ciudad. Por esta razón, hemos añadido –sin ánimos exhaustivos– al patrono de la ciudad, San Francisco, así como

[608] Latre, *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio*, 344.

también a los santos fundadores de las demás órdenes religiosas regulares. En el siguiente capítulo se verá cómo los libros de coro testifican que los franciscanos de Quito oficiaban la liturgia de varias de las ocasiones indicadas, además de su participación en la celebración de las festividades de los patriarcas, mismas que tenían, naturalmente, un alto impacto en el espacio público.

Balance final

Más allá de los detalles relativos a la vida intramuros, las obligaciones de asistencia al coro, la indumentaria y las sanciones en caso de algún incumplimiento por parte de los religiosos, la documentación también refiere cuantiosas especificaciones que sugieren que en el Convento Máximo de Quito existía una normativa taxativa amparada, naturalmente, bajo las constituciones generales de la orden. Los preceptos inherentes, por su parte, eran emitidos y recordados a través de patentes hechas en su mayoría por los comisarios generales, quienes demandaban la mayor observancia de éstos a cada prelado provincial. A su vez, esto demuestra que la institución seráfica quiteña representaba un punto intermedio de la norma general, en donde las autoridades procuraban de manera muy equilibrada que "las leyes que loablemente ordenaron [sus] mayores no [permanecieran] en un mismo estado"[609]. Varios comisarios generales también hicieron hincapié en sus patentes acerca de la asiduidad al coro, lo que naturalmente ratifica esto como un tema de alta importancia dentro de la vida conventual y para la actividad musical diaria.

La admonición del comisario general Moreno Verdugo en enero de 1624 demuestra que el canto de órgano se practicaba clandestinamente en algunos conventos del virreinato peruano. Además, el hecho de que se conserve una copia de su patente deja entrever que también en el de Quito se contravenía el modo de ejecutar el canto, el cual estaba regulado por las constituciones generales para asegurar la austeridad del rito. Empero, a raíz de otra patente, expedida por el ministro provincial Sequeira y Mendiburu en febrero de 1757, se flexibilizó el *modus cantus*, al menos, en los conventos pertenecientes a la provincia seráfica de Quito, pormenorizando las festividades litúrgicas en las que se permitía la práctica del canto llano, del canto de órgano y del uso de instrumentos (ver Tabla 2).

Con relación a las advertencias, los documentos sugieren que gran parte de éstas trataban especialmente sobre la hora canónica de los maitines, lo cual no tiene nada de

[609] AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, f. 172r.

sorprendente ya que, debido al horario en el cual se celebraban –a la media noche–, existía mayor propensión a las inasistencias de los religiosos al coro, tal y como sucede en la mayor parte de las instituciones eclesiásticas a lo largo de la historia. De ello, hemos dado todos los registros hallados alusivos al Convento Máximo. Además, también se presentó información acerca de algunas labores que estaban a cargo del padre vicario de coro, detalles que serán profundizados en el sexto capítulo.

En lo concerniente a las prohibiciones relacionadas con el entretenimiento, la manera tan enfática y recurrente en que el prelado franciscano aludía a ellas sugiere que eran actividades con contenido musical –excepto, claro está, los juegos de mesa– que sucedían con moderada frecuencia y que, además, pervivieron durante varios años. Este hecho refiere que la actividad musical no solo trascendía los muros conventuales en algunas ocasiones, sino también transgredía las regulaciones establecidas. Sin embargo, notamos que este tipo de acciones también ocurrían en otras instituciones eclesiásticas de la ciudad y la región, aunque con cierta flexibilidad en el caso de los frailes agustinos de Quito. También, expusimos otras manifestaciones musicales que contravenían la vida conventual (comedias, loas, danzas, entremeses, saraos, etc.), un tópico que se desprendió de las propias proscripciones hechas por las autoridades. En ese punto presentamos una muestra de un posible repertorio paralitúrgico que debió ser semejante al utilizado por los frailes en el Convento Máximo.

Por último, vimos cómo los franciscanos estaban sujetos a lo que el concilio tridentino ordenaba con relación a las festividades litúrgicas que el obispo determinara guardar en la ciudad. Sin embargo, en el siguiente capítulo echaremos un vistazo a las particularidades de algunas fiestas celebradas en el Convento Máximo. También, podemos añadir que futuras investigaciones en otros archivos religiosos de la ciudad pueden matizar el conocimiento sobre legislación y praxis musical.

CAPÍTULO 5. MÚSICA Y RITO EN EL CONVENTO MÁXIMO

Consideraciones previas

Este capítulo da cuenta de la música litúrgica que se practicaba en el Convento Máximo, atendiendo tanto a lo estipulado por la orden franciscana como a lo dispuesto para el obispado de Quito. En ambos casos, algunas gestiones llevadas a cabo durante el papado de Urbano VIII tuvieron su influjo directo en las prácticas litúrgicas desarrolladas por los franciscanos de Quito, específicamente las reformas al breviario romano de 1632 y la bula *Universa per orbem*, como quedará demostrado al hablar de ciertos himnos utilizados en la fiesta de la Natividad de Cristo. Para cumplir tal fin, consideramos ineludible un punto al que ya nos referimos anteriormente[610]: asociar la documentación histórica con las fuentes musicales –los cantorales– de la época para contextualizar la información suministrada con mayor precisión, lo cual facilitará también su comprensión. En este sentido, los libros contables han jugado un papel importante ya que atestiguan numerosos desembolsos económicos para cubrir gastos musicales en distintas celebraciones del año litúrgico, cuestión que ha sido determinante en la elección de las fiestas a explorar.

Hemos estructurado este apartado de acuerdo con las dos grandes ocasiones ceremoniales de la liturgia católica: el oficio divino y la misa. Ello obedece a la forma en que se hallan los datos en la documentación histórica, puntualmente en las patentes y actas capitulares, en donde se dedican puntos exclusivos al rezo y canto de las horas canónicas, así como también a la celebración de misas. También hemos añadido, por un lado, el denominado cuarto de oración, una práctica bastante común en los conventos franciscanos de Hispanoamérica, y por otro, ciertas ocasiones extraordinarias en la que había presencial musical, como el jubileo de las cuarenta horas, la celebración de los capítulos provinciales con su respectivo protocolo cultual, las visitas de autoridades del clero secular o regular y las exequias. Algunas de ellas han sido menos estudiadas en la historiografía musical. Finalmente, brindamos un balance final que sintetiza los aspectos más relevantes de la información proporcionada.

En el caso del repertorio, hemos utilizado preferencialmente los libros de coro como evidencia de la música en sí misma, tratando de enmarcarla dentro del rito romano o hispano/local sin pretender evaluar su contexto en profundidad, ya que esto ameritaría un

[610] Puntualmente en apartado C de la introducción.

análisis independiente que sobrepasaría los límites de esta tesis. Respecto a las festividades litúrgicas, advertimos que hemos suministrado información de manera disímil, es decir, detallada o someramente, todo ello a tenor de lo contenido en los documentos de archivo. Puesto que no todo el repertorio aludido en este capítulo está contenido en cantorales de los siglos XVII y XVIII –como hubiésemos deseado–, hemos recurrido a aquellos libros que datan de fines del siglo XIX y comienzos del XX para poder ilustrar la música practicada en el convento, asumiendo cierta continuidad en la transmisión del repertorio. Además, nos hemos servido de algunas ediciones impresas coetáneas y actuales de uso común como herramienta para cotejar el repertorio litúrgico y determinar su posible procedencia[611]. Varios de estos ejemplares impresos guardan afinidad romano-franciscana, razón por la cual han sido considerados.

Como es sabido, en el rito romano el año litúrgico transcurre entre dos ciclos: el del tiempo (también llamado *temporal*), que se estructura por la vida y pasión de Cristo, y el de los santos (denominado *santoral*), que se constituye por las fiestas de los santos venerados por la iglesia católica. Comúnmente, los libros de la liturgia romana dividen las fiestas, de mayor a menor solemnidad, a saber: dobles de primera clase, dobles de segunda clase, dobles mayores, dobles, semidobles y simples, además de los domingos de primera y segunda clase, división que también aplica para el ciclo santoral[612]. Además, la solemnidad de una fiesta determinaba los repiques de campanas a utilizar y, al respecto, un documento de 1738 especificaba que solo se debía repicar la campana grande del Convento Máximo los días siguientes:

> en todas las festividades de los patrones de las religiones, en que se comprende la festividad de los santos apóstoles San Pedro y San Pablo; todas las pascuas, con la Ascensión del Señor

[611] Específicamente: *Breviarum Romanum Ex decreto Sacros. Conc. Trid. Restitutum*, (Romae: Typis Vaticanis, 1632); *Breviarium Romanum Ex Decr. Sacr. Concilii Tridentini restitutum*, (Venetiis: Cieras, 1639); *Breviarium Romanum Ex Decr. Sacr. Concilii Tridentini restitutum*, (Antuerpiae: Balthasaris Moreti, 1646); *Breviarium Romanum Ex Decr. Sacr. Concilii Tridentini restitutum*, (Leodii: Arnoldi Bronckart, 1686); *Antiphonale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae*, (Romae: Typis Polyglottis Vaticanis, 1912); *Antiphonarium Sacri Ordinis Praedicatorum pro diurnis horis*, (Romae: Typis Polyglottis Vaticanis, 1933); *Antiphonale Monasticum pro diurnis horis*, (Tournai: Desclée & Company, 1934); *Antiphonale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae*, (Tournai: Desclée & Company, 1949); *Antiphonale Romano-Seraphicum (1928); Cantus Varii In Usu Apud Nostrates Ab Origine Ordinis, Aliaque Carmina In Decursu Sæculorum Pie Usu Parta*, (Romae: Desclée, Lefebvre & Soc., 1902); *Graduale Romano-Seraphicum (1924)*; *Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae de tempore et de sanctis*, (Tournai: Desclée & Socii, 1961); *Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae de tempore et de sanctis*, (Tournai: Desclée & Socii, 1974); *Graduale Triplex seu graduale romanum Pauli PP.VI*, (Tournai: Desclée & Socii, 1979); Guido Maria Dreves *et al.*, eds., *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 55 vols. (Leipzig: Fue's Verlag R. Reisland, 1886-1922); y *Liber Usualis*, (París: Desclée & Company, 1961).

[612] Juan De Alcocer, *Ceremonial de la Misa, en el qual se ponen todas las rubricas generales y particulares del Missal Romano que diuulgo Pio V y mando reconocer Clemente VIII con aduertencias y resoluciones de muchas dudas que se pueden ofrecer* (Madrid: Imprenta Real, 1609), 3-7; citado en Andrés Fernández y Vera, "De la polifonía al canto llano…", 467. La misma clasificación se menciona en Vera, *El dulce reato de la música*, 93, aunque se cita otra fuente.

> y Asunción de Nuestra Señora; los Dolores de María Santísima y su fiesta; la Purísima Concepción; el día de Todos los Santos; la Conversión de San Pablo; la patrona Santa Rosa de Santa María [de Lima]; el día de la fiesta de San José [...]; la fiesta de Santiago Apóstol; la fiesta de Santa Rosa de Viterbo; la de San Buenaventura; San Pedro de Alcántara; San Antonio [de Padua]; San Luis Obispo; el día de San Diego; y el día de las llagas de nuestro padre San Francisco, y si se transfiere la fiesta de la Tercera Orden no se repique con dicha campana; el día de la Porciúncula; y se advierte que en las pascuas solo se repica el primer día y sus vísperas [...] Ítem se concede que se pueda repicar con dicha campana grande el día de nuestra madre Santa Clara y el de la Invención de la Cruz[613].

No obstante, tales preceptos parecen haber sido actualizados hacia 1753, ya que en una sesión del definitorio se determinó que

> en los dobles de primera clase, todos los días de pascuas, festividades de la Encarnación y Natividad de Nuestra Señora, y así mismo en las fiestas celebradas por devotos se haga el repique de todas las campanas y con disminución proporcional en las clasitudes [*sic*] de segunda clase, dobles mayores, menores y semidobles, por ser todo conforme a los ritos y ceremonias, los que debe imitar con exacta puntualidad nuestra religión seráfica[614].

En lo tocante al rito, sirvió de guía el ceremonial romano de uso franciscano compuesto en 1603 por el padre fray Iván Zamora, del cual, como dijimos anteriormente, se conservaba un ejemplar en el convento quiteño por el año 1795[615]. Esta fuente guarda estrecha relación con las fiestas del ciclo santoral y, además, reza lo siguiente:

> En nuestra orden las fiestas principales son, las de nuestro padre San Francisco, conviene a saber: la fiesta principal de su muerte, que es de primera clase: y la de las llagas, que es de la segunda: y la de San Bernardino, San Antonio de Padua, San Buenaventura, San Luis Obispo, San Diego [de Alcalá], Santa Clara con sus octavas, y la Porciúncula, y la fiesta de los Mártires de Marruecos, y Ceuta: las cuales todas en nuestra religión son fiestas de segunda clase[616].

Casi todas estas fiestas señaladas en el ceremonial de 1603 se celebraron al menos con convite de frutas en el Convento Máximo de Quito, cuyos gastos constan en los libros contables.

---

[613] AGOFE, Libro de las actas capitulares..., 6-1, Leg. 6, Bec. 1, f. 125r.
[614] AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, ff. 100r-100v.
[615] Cf. nota 467.
[616] Zamora, *Ceremonial romano (1603)*, f. 20r.

Excepciones son la fiesta de San Luis Obispo y la de los cinco Mártires de Marruecos y Ceuta, pese a que ello no necesariamente significa que carecieran de celebración. Un caso particular es el tocante a la fiesta de San Diego de Alcalá, ya que ésta tenía lugar en el convento fundado bajo la misma advocación –ubicado a 1.5 kilómetros al suroeste del Convento Máximo–, pero existen evidencias de que los músicos religiosos y seculares circulaban entre un convento y otro[617]. Por esta razón, hemos examinado la documentación perteneciente al establecimiento dieguino[618] para así dar noticias sobre la actividad musical de la fiesta en honor a su patrón. Por el lado de la fiesta de San Buenaventura, ya hemos dado información en el tercer capítulo de la presente tesis, motivo por el cual omitiremos dicha festividad en este capítulo.

En todo caso, debe considerarse que, a pesar de que la liturgia suele ser conservadora en cuanto a su repertorio y celebraciones, el convento franciscano de Quito, al igual que otras instituciones eclesiásticas, varió las celebraciones y cantos a lo largo de su historia. Por ello, este apartado pretende ofrecer una visión de conjunto y considerar los cambios y pervivencias de los repertorios en la medida de lo posible.

5.1 Liturgia de las horas

El oficio divino, definido por la RAE como la "oración litúrgica de la iglesia católica que se distribuye a lo largo de las horas del día", constituye la mayor parte del culto diario en cualquier comunidad religiosa hispanoamericana y se compone de las siguientes horas canónicas: maitines, laudes, prima, tercia, sexta, nona, vísperas y completas[619]. Dependiendo de la solemnidad de la festividad a celebrarse, del tipo de clero (secular o regular) y sus respectivas disposiciones, la liturgia de las horas podía ser rezada o cantada. Por ejemplo, para los agustinos de Nueva España "en el rezo cotidiano de algunas horas canónicas, intervenían músicos y cantores"[620]. En el caso de los franciscanos, los estatutos generales de Barcelona (1585) mandaban cantarlo "a tracto", es decir, pausadamente y sin interrupciones[621]. Las constituciones generales de Roma (1639), por su parte, ordenaban que al primer tañido de la campana toda la comunidad debía concurrir indefectiblemente al coro, en donde con todo el

[617] Estas evidencias pueden verse en el epígrafe 7.10.
[618] Término acuñado por Vásquez Conde, "Un acercamiento a la vida cotidiana…", 43-61, para referirse a los religiosos pertenecientes a algún convento franciscano novohispano bajo advocación de San Diego.
[619] Osvaldo Rodolfo Moutin, "Las horas canónicas en la primera evangelización del Nuevo Mundo", en *Christian Discourses of the Holy and the Sacred from the 15th to the 17th Century*, eds. Teresa Hiergeist y Ismael Del Olmo (Berlín: Peter Lang, 2020), 263. Willi Apel, *Grgeorian Chant* (Bloomington: Indiana University Press, 1958), 19-23.
[620] Rubial García, *El convento agustino*, 153.
[621] Cf. nota 486.

corazón hacia el Señor y con la solemnidad pertinente entonaban en canto llano las horas canónicas con voz clara y pausada, cuestión que naturalmente estaba especificada también en el ceremonial de 1640[622].

Precisamente, el ministro general de la orden fray José Jiménez Samaniego había dispuesto en 1677 que todas las horas canónicas se dijeran a su debido tiempo, con la pausa debida y en cada uno de los conventos seráficos, sin importar el poco número de religiosos que moraren, bastando dos "cuando no hubiese más"[623]. En el Convento Máximo de San Francisco de Quito, así como en todos los conventos de la provincia, el acatamiento de esta ordenanza se observaba con sumo celo por parte de los padres guardianes. En numerosas ocasiones, el definitorio estableció penas como la suspensión parcial de oficios a tal dignidad en caso de que permitiera que algún religioso de la comunidad quebrantara los estatutos.

En una serie de medidas ordenadas el 16 de julio de 1676 y apuntadas por el secretario del venerable definitorio, se estableció que en todos los conventos de la provincia se observaran "los maitines rezados y cantados a medianoche inviolablemente según la constitución general"[624]. Esta medida resonaba en consonancia perfecta con lo estipulado en el capítulo general del 23 de mayo del mismo año, celebrado en el convento de Aracoeli, en Roma, cuyo primer estatuto indicaba que los maitines se debían oficiar, indispensablemente, a la media noche[625]. Tres años más tarde, fray Marcos Terán, quien fungía de comisario general del Perú, ordenó el 2 de mayo de 1679 que, debido a la solemnidad que representa rezar y cantar el divino oficio, ningún religioso lo haga fuera de casa, y menos aún, falte a tan loable obligación[626]. También, en junio 1681 el comisario general de Indias fray Miguel de Abengozar había ordenado mediante una patente que todos los religiosos, sin excepción alguna, asistieran a tercia y vísperas, so pena de suspensión de prerrogativas[627]. De manera similar lo hicieron el ministro provincial fray José Janed en enero de 1695, y el comisario general de Indias fray José Sanz en enero de 1712, catalogando como intolerable que en los conventos de la provincia no se hiciera

[622] *Caeremoniale Romanvm (1640)*, 112-114. De hecho, según lo indicado en Loewen, *Music in Early*, 95, este comportamiento tiene su origen en el tratado *De exterioris et interioris hominis compositione*, del sacerdote franciscano alemán David von Ausburg. Para más detalles véase David Von Ausburg, *Spiritual Life and Progress*, trad. Dominic Devas (London: Burns, Oates & Washbourne, 1937), 7. De manera similar se realizaba el canto algunos conventos franciscanos novohispanos, de acuerdo con Vásquez Conde, "Un acercamiento a la vida cotidiana…", 48-49 y 55.
[623] Patente hecha en Madrid el 28 de marzo de 1677, localizada en AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, f. 157v.
[624] AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, f. 84v. Esta medida quedó prescrita en una patente expedida por el ministro provincial fray Dionisio Guerrero al año siguiente, según consta en AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-2, Leg. 5, N. 2, ff. 13r-13v.
[625] *Chronologia Historico-Legalis (1718)*, 144.
[626] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, f. 161v.
[627] AGOFE, Libro de las actas capitulares..., 6-1, Leg. 6, Bec. 1, f. 71r.

todo el oficio desde el coro, estableciendo castigos severos para el padre guardián que no se aplique en tal tarea[628]. En líneas generales, estos decretos refuerzan lo imperativo de la asistencia al coro para toda la comunidad de frailes en los distintos conventos de la provincia franciscana de Quito, lo que a su vez denota la importancia de oficiar las horas canónicas rezadas o cantadas según la solemnidad de la ocasión litúrgica.

La Figura 20 muestra la antífona *In pace in idipsum*, localizada en el antifonario EC-Qsf31 copiado hacia fines del siglo XVII[629] e iluminada con una atractiva inicial de lacería dorada acompañada con motivos antropomorfos, en donde dos ángeles brindan una ofrenda floral seguramente al Dios de paz en el cual se puede descansar.

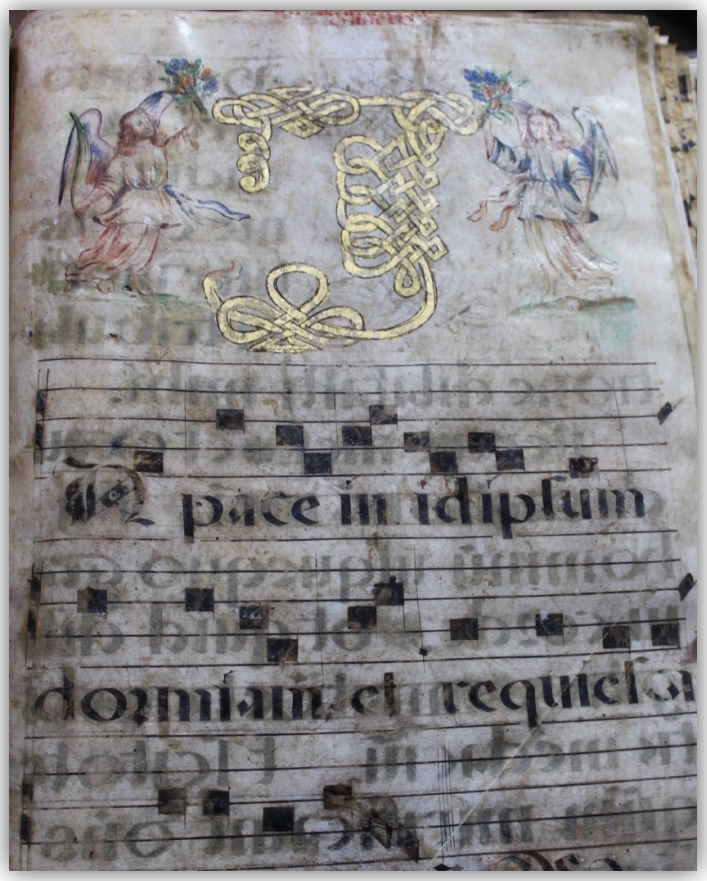



Figura 20. Antífona *In pace in idipsum*.

Fuente: EC-Qsf31, f. 59r.

[628] AGOFE, Libro de patentes y despachos..., 5-3, Leg. 5, N. 4, f. 14v; y AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, f. 264r. De igual manera sucedía en el convento franciscano de Valladolid, según sostiene Francisco Javier Rojo Alique, "El convento de San Francisco de Valladolid en la Edad Media (h. 1220-1518) (III). Vida en el convento y proyección social", *Archivo Ibero-Americano* 66, no. 255 (2006): 478. Muy parecido era el caso de los agustinos de Colombia, quienes estaban obligados a rezar las horas canónicas en el coro, así en el convento principal del Bogotá como en las demás vicarías del país, de acuerdo con lo indicado en Gutiérrez Reyes, "El coro de la iglesia…", 47. También, los agustinos en Nueva España debían rezar las horas canónicas desde el coro, según sostiene Rubial García, *El convento agustino*, 143.

[629] Estevez Monagas, "The Music Manuscripts…", 35-36.

Esta era la primera antífona del primer nocturno que se cantaba en los maitines del Sábado Santo –después de todos los cantos introductorios de dicho oficio–, precisamente una de las ocasiones litúrgicas más solemnes del año, seguida del salmo 4, *Cum invocarem exaudivit*, tal y como lo estipulaba el breviario romano de 1632 reformado por Urbano VIII[630]. La melodía de esta antífona sugiere una estrecha filiación con otras fuentes de tradición romana, tanto por hallarse en el sobredicho breviario como por las concordancias encontradas en Cantus Index[631].

Una fuente que nos informa sobre la interpretación musical en la liturgia de ciertas horas, especificada por el comisario general del Perú fray Eugenio Ibáñez Cuevas en octubre de 1747, ordena que

> cuando el coro alterna con el órgano en tercia [y] vísperas, el versiculario no diga más que un verso porque de otro modo no se cumple con el divino oficio y esto por especial privilegio y en orden al oficio divino todo defecto que en comunidad se comete es culpa grave[632].

En junio de 1750 el ministro provincial fray Domingo Bandín le recordaba al padre guardián del Convento Máximo que "haga que se canten las completas, desde las dobles mayores de Nuestra Señora, hasta las festividades de primera clase"[633]. Este dato revela información significativa acerca de la manera de oficiar el culto. Así, por ejemplo, en las fiestas litúrgicas de mayor importancia las completas debían cantarse y no rezarse, lo que implica una mayor solemnidad en el ejercicio cultual. A todo esto, los franciscanos del convento de Santiago de Chile añadieron en sus estatutos hechos en 1686 "la obligación de cantar las vísperas a diario sin decir junto a ellas las completas", un dato que muestra que la hora canónica en cuestión –es decir, las completas– no se cantaban, sino que se decían[634]. En otro caso relativo a los monjes jerónimos de España, el uso del órgano en las completas del Sábado Santo sugiere que las completas eran cantadas y no rezadas, pues "en las horas menores comúnmente no suele haber órgano"[635].

---

[630] *Breviarum Romanum (1632)*, 416. En el capítulo anterior de esta tesis doctoral vimos cómo Urbano VIII había confirmado en 1639 el uso del ceremonial romano-franciscano, mismo que fue publicado al año siguiente, cuestión que también denota el influjo de esta gestión papal sobre la orden seráfica. Cf. nota 466.
[631] http://cantusindex.org/id/003265, acceso el 25 de octubre de 2021.
[632] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, f. 289v.
[633] Ibíd., f. 298v.
[634] Vera, *El dulce reato de la música*, 176. Es muy probable que "decir" las completas tenga que ver con rezarlas y no con cantarlas, pues pese a estar en desuso actualmente, la RAE define en su segunda opción "decir" como una "composición poética no destinada al canto".
[635] De Vicente Delgado, "Los cargos musicales…", 171. Para otros ejemplos conventuales sobre las completas cantadas o rezadas puede verse Vásquez Valdivia, "El constitucionalismo descalzo…", 140, 378 y 380; Cháves

Parece ser, entonces, que en los conventos de la provincia franciscana de Quito era más frecuente emplear el canto llano acompañado con el órgano durante el divino oficio[636], reservando, seguramente, el canto polifónico para las festividades de mayor solemnidad. Sin embargo, el 20 de diciembre de 1770, durante la sesión vespertina del capítulo, el venerable definitorio determinó cinco puntos a observar en todos los conventos y doctrinas de la provincia seráfica de Quito, los cuales se "confirmaron [al día siguiente] por [hallarse] arreglados al ritual: a las constituciones, y santas costumbres de nuestra sagrada religión: mandado, como estrictamente mandan al reverendo padre ministro provincial que fuere electo, los promulgue en sus letras pastorales, y cele su observancia"[637]. Efectivamente, destaca en cuanto al cumplimiento de las horas canónicas el segundo:

> Que las horas canónicas, se recen en los conventos de afuera, a las mismas horas, y tiempo, que en los de Quito: y las tardes que hubiese ejercicios devotos de Escuela de Cristo, o María, en los conventos que los acostumbrasen: se recen los maitines después de dichos ejercicios; pero si estos fuesen de noche, deberá anteponerse el rezo a las cuatro de la tarde[638].

En virtud de los datos expuestos, primeramente, podemos deducir que toda la liturgia de las horas debía oficiarse uniformemente desde el coro, ya en el Convento Máximo ya en los demás conventos de la provincia franciscana de Quito[639]. Empero, para esta fecha (1770), resalta un cambio en ejercicio cultual, pues se ordenó que las horas canónicas ahora fuesen rezadas y no cantadas. No podemos descartar, sin embargo, que se reservase el canto de las horas canónicas en las festividades litúrgicas de mayor relevancia, pese a no estar especificado en la cita anterior. Además, existían ciertos protocolos musicales que perseguían la uniformidad y el orden al momento de oficiar la liturgia de las horas, como la mencionada alternancia entre el organista y el versiculario, cuestión que sucedía de forma similar en los conventos

---

de Tobar, "La vida musical en los conventos femeninos…", 127-129, 188 y 358; Vásquez Conde, "Un acercamiento a la vida cotidiana…", 48 y 52; María Isabel Arias Villanueva, "El canto llano en la liturgia del monasterio de San Miguel de los Reyes a través de los cantorales conservados en la Catedral de Valencia" (Tesis Doctoral, Universitat de València, 2017), 71-72; Gutiérrez Álvarez, "La música del convento…", 195, 209-210, 230-231 y 265; y José Carlos Badillo Vásquez, "Entre el genio y el deseo: los años formativos de fray Luis del Refugio Palacio en el colegio apostólico de Cholula", en *Los franciscanos y las sociedades locales del norte y el occidente de México, siglos XVI-XIX*, ed. José Refugio De la Torre Curiel (Jalisco: El Colegio de Jalisco, 2018), 388, por mencionar algunos.

[636] De manera similar sucedía en el convento franciscano de Valladolid, de acuerdo con Rojo Alique, "El convento de San Francisco…", 480.

[637] AGOFE, Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio..., 6-4, Leg. 6, Bec. 4, f. 45r.

[638] Ibíd., f. 45r.

[639] Esto también ocurría en los conventos franciscanos de la Nueva España, según sostiene Vásquez Conde, "Un acercamiento a la vida cotidiana…", 46.

franciscanos de Venezuela, según rezan sus propios estatutos provinciales de 1653[640]. Por lo tanto, el rezo o canto de las horas canónicas obedecía mayormente a la solemnidad de la festividad litúrgica a celebrarse; desde 1770 se predominó el rezo, mientras que anterior a este año se empleaba el canto llano.

Como es sabido, el año litúrgico comienza con el Adviento, tiempo en el que se prepara la llegada de la Natividad de Cristo, una de las fiestas dobles de primera clase más importantes del calendario[641]. En este sentido, el cantoral EC-Qsf4 copiado en 1648 contiene los himnos *Jesu redemptor omnium* y *A solis ortus cardine*, los cuales eran utilizados en la Natividad y se cantaban el 25 de diciembre en vísperas y laudes, respectivamente[642]. Pero quizá lo más importante es que ambos himnos también reflejan las reformas realizadas por Urbano VIII al breviario de 1632[643]. Recientemente, hemos encontrado el himno *Jesu redemptor omnium* en el denominado Antifonario de Larreta 2035/980 que reposa en un museo de la ciudad de Buenos Aires, Argentina[644], sin embargo, la melodía en este cantoral de uso franciscano se presenta en modo 6, por lo que no concuerda con el hallado en el cantoral EC-Qsf4, en donde se presenta en modo 7. Esto se debe, seguramente, a que en el Antifonario de Larreta 2035/980 este himno es utilizado para una ocasión diferente: la de un confesor pontífice.

Una interesante concordancia encontrada hasta el momento es con un himnario manuscrito de procedencia franciscana o clarisa (CDN-WAwlul 1, ff. 5r-11r), cuya datación crónica es cercana al siglo XV, pero que contiene algunas adaptaciones hechas ya en el siglo XVII que reflejan las reformas de Urbano VIII[645]; tanto textos como modos coinciden en ambas fuentes. En lo concerniente a las características textuales, ambos himnarios presentan una ligera diferencia en *A solis ortus cardine*, específicamente el cuarto verso en las palabras *concepit alvo*, ya que en el breviario de 1632 se hallan invertidas *–alvo concepit–*, lo que a su vez sugiere una filiación más afín al breviario de 1639 y a otros posteriores[646]. Esto resulta comprensible debido a que los breviarios de 1639 y 1646, por ejemplo, son los más cercanos al manuscrito

[640] Coifman Michailos, *De obispos, reyes, santos y señas*, 179-180.
[641] *Breviarum Romanum (1632)*, LXIV. Esta jerarquía coincide con la de 1773 en la Archidiócesis de Lima y la diócesis de Santiago de Chile, de acuerdo con Andrés Fernández y Vera, "De la polifonía al canto llano…", 484.
[642] Estos cantos pueden verse en https://cantus.uwaterloo.ca/chants?source=672452&feast=2745, acceso el 8 de octubre de 2021.
[643] Véanse los textos reformados de estos dos himnos en *Breviarum Romanum (1632)*, 169 y 180.
[644] Massa, "Los himnos del Antifonario franciscano…", 238. De este himno solo se encuentra indicado su íncipit en una tabla, por lo que ha sido imposible comparar su melodía con el del cantoral EC-Qsf4.
[645] https://cantus.uwaterloo.ca/source/589057, acceso el 8 de octubre de 2021. Este himnario reposa actualmente en la biblioteca de la Wilfrid Laurier University, en Waterloo, Canadá, y se encuentra bajo estudio por las profesoras Alma Santosuosso, Debra Lacoste y Barbara Swanson, a quienes agradezco su generosa ayuda y sus oportunos comentarios respecto a los himnarios y a las reformas del breviario romano de 1632.
[646] Cf. *Breviarum Romanum (1632)*, 180, con *Breviarium Romanum (1639)*, 147. En *Breviarium Romanum (1646)*, 226; y *Breviarium Romanum (1686)*, 248 también se hallan como *concepit alvo*.

EC-Qsf4, confeccionado en 1648. Por tales motivos, el himnario EC-Qsf4 constituye una fuente litúrgico-musical de gran valor e interés[647].

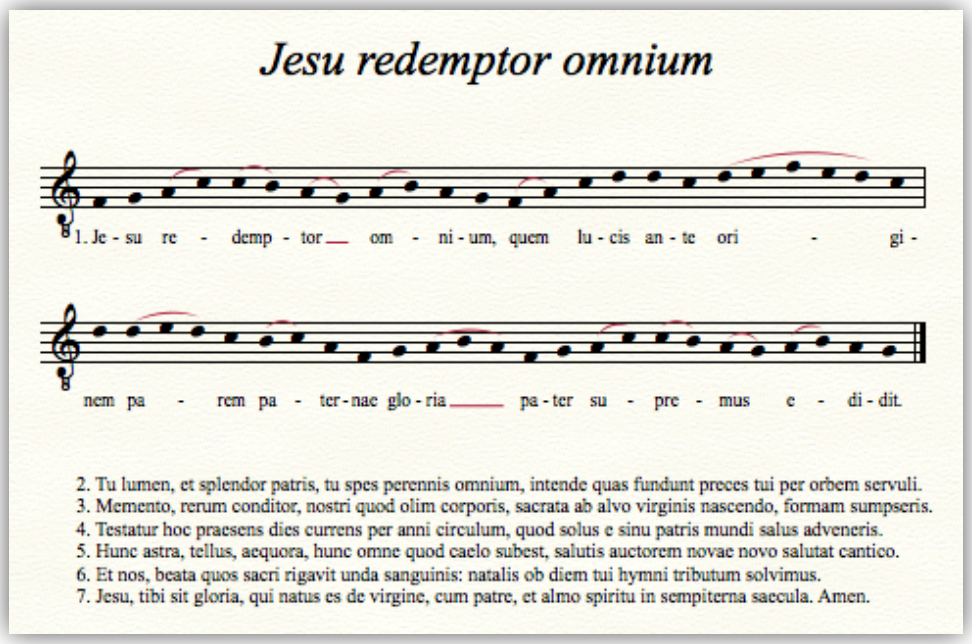


Figura 21. Himno *Jesu redemptor omnium*.

Fuente: EC-Qsf4, ff. 9r-9v.

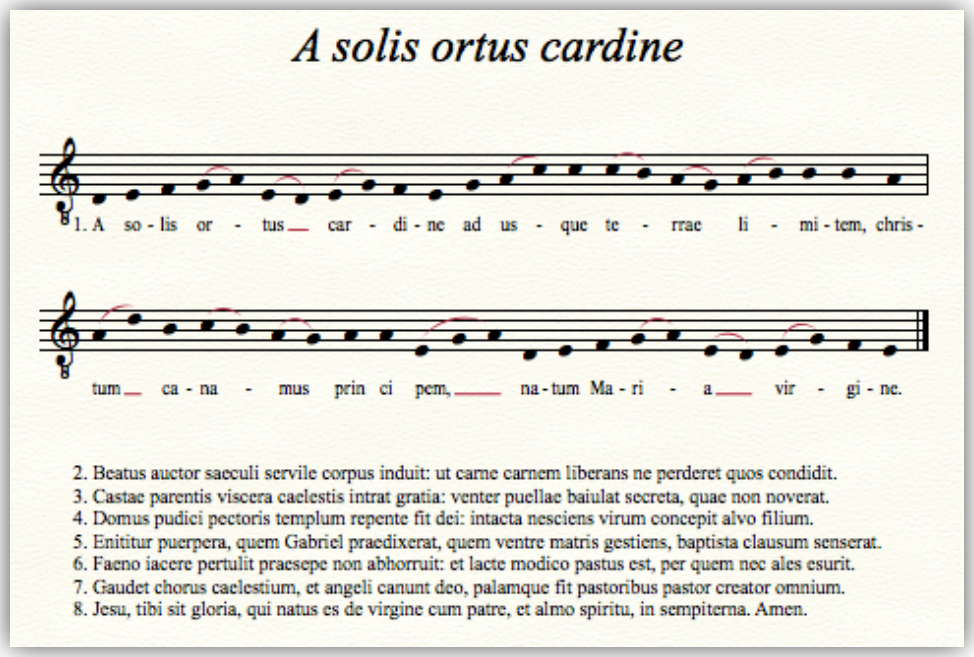


Figura 22. Himno *A solis ortum cardine*.

Fuente: EC-Qsf4, ff. 10v-11r.

[647] En el noveno capítulo de esta tesis daremos más información acerca de la colección de libros corales del Convento Máximo.

Ya en el plano extraconventual, la fiesta de la Natividad de Cristo tenía un impacto directo en el espacio público, donde los feligreses disfrutaban de un convite de frutas, refrescos y música de atabales, clarines y chirimías contratada por los franciscanos de Quito, la cual perduraba desde las primeras vísperas, el 24 de diciembre, hasta la llegada de la noche buena con la misa del gallo[648]. Precisamente, esta ocasión litúrgica fue la que sirvió de inspiración al padre fray Fernando de Jesús Larrea para escribir la conocida *Novena para el Aguinaldo* en la primera mitad del siglo XVIII, de la cual se conserva un ejemplar publicado en Lima en 1788 dentro de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit (BEAEP)[649]. Lo interesante es que un desembolso de 6 pesos realizado el 20 de diciembre de 1743 "para gastos de la música de aguinaldo"[650] testifica una práctica que se creía más tardía, específicamente del último cuarto del siglo XVIII[651].

En primera instancia y a la luz de los datos que aporta la documentación, resulta un poco comprometedor afirmar que "la música de aguinaldo" fuera puntualmente la que acompañaba el texto escrito por el padre Larrea, ya que la RAE también define *aguinaldo* como un "villancico de navidad". Benavides Silva y Unigarro Caguasango, por su parte, afirman que "la propia comunidad franciscana reconoce que la circulación y adopción de su texto [la novena para el aguinaldo] en principio no logró traspasar los muros conventuales y se mantuvo como una práctica de la orden durante los siglos XVIII y XIX", razón por la cual podría cobrar mayor fuerza la hipótesis de que para 1743 los franciscanos de Quito ya acompañaban musicalmente la *Novena para el Aguinaldo* compuesta por el padre Larrea. Sin embargo, lo que sustenta en gran medida nuestra hipótesis es el hecho de que la novena en cuestión contiene el texto de un reconocido villancico de raigambre quiteña titulado *Dulce Jesús mío*, que se entonaba el tercer día de dicha novena[652] y que ha sido atribuido erróneamente al compositor lojano Salvador

[648] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, ff. 240r y 447r; AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, f. 411r; AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6, f. 82r; AGOFE, Libro de recibo y gasto del síndico de este convento de San Pablo de Quito, 10-11, Leg. 10, N. 1, L. 15, ff. 120r y 128r.

[649] BEAEP, FAE 4658, Fernando de Jesús Larrea, *Novena para el aguinaldo* (Lima: s.n., 1788). Esta edición ha sido utilizada por Fabián Leonardo Benavides Silva y Daniel Esteban Unigarro Caguasango, *La Novena del niño Dios en Colombia: historias de una devoción y tradición navideña de finales del siglo XVIII a nuestros días* (Bogotá: Universidad Santo Tomás, 2017), 87-103.

[650] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-11, Leg. 10, N. 1, L. 15, f. 120r.

[651] Benavides Silva y Unigarro Caguasango, *La Novena del niño Dios*, 86 y 107. Sobre la Novena de Aguinaldo practicada por los franciscanos en Quito hemos dado noticias previas en Estevez Monagas, "La vida musical…", 620-621. Para un ejemplo en el convento recoleto dominico de Santiago de Chile durante el siglo XIX véase Rondón, "Música y cotidianeidad…", 60; y en la catedral de Caracas, la misa de aguinaldo estaba regulada en el sínodo de 1687, según sostiene Coifman Michailos, *De obispos, reyes, santos y señas*, 79.

[652] Larrea, *Novena para el aguinaldo*, 9-12.

Bustamante Celi (1876-1935)[653], una tesis que parece seguir siendo replicada sin reservas salvo alguna excepción notable[654]. De lo que no queda duda es que el texto del villancico *Dulce Jesús mío* es de procedencia franciscana, aserción que nos permite transitar en terreno especulativo, pues no sería descabellado pensar que fuese musicalizado por los propios frailes del convento, aunque no hemos encontrado documentos musicales que lo demuestren, solamente el documento administrativo que contiene el citado pago en 1743 por "la música de aguinaldo".

La preparación para la Pascua era la Cuaresma, temporada sobre la cual la documentación histórica del repositorio franciscano arroja no pocos datos dignos de mención. Durante esta temporada cuaresmal, por ejemplo, en la catedral de Quito la Salve debía cantarse todos los días después de completas y, al menos desde 1692, los franciscanos acostumbraban a pagar 12 pesos a "los cantores por las Salves de la Cuaresma"[655], que en otras ocasiones se especifica al "maestro de capilla" o a "los músicos de la cuaresma". Sin embargo, ya en el siglo XIX este valor aumentó a 16, 18 y hasta 20 pesos[656], lo que demuestra la continuidad de esta costumbre. En cualquier caso, lo cierto es que era el maestro el encargado de recibir el dinero y distribuirlo entre los músicos "de afuera" que participaban en tales ocasiones, tal y como lo demuestra un documento fechado en febrero de 1695, cuando don Miguel Sangoquiza y Zúñiga lideraba la capilla[657]. Para las pascuas de abril de 1706 y marzo de 1708, hizo acto de presencia

---

[653] Pues Guerrero Gutiérrez, *Enciclopedia de la Música*, I, 14 y 357, afirma que el texto de este villancico se encuentra en un cuadernillo del siglo XVII y XVIII "con piezas religiosas de tipo popular", ejemplar que, previo al año 2002, reposaba en el AHBCE. El problema radica en que el autor se contradice al atribuir el villancico a Bustamante Celi, pues este compositor nació en el último cuarto del siglo XIX, época totalmente anacrónica en relación con el mencionado cuadernillo.

[654] Esta errada atribución ha sido mencionada en Jannet Alvarado Delgado, *Los Tonos del Niño Cuencanos. Estudio Etnomusicológico* (Cuenca: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2011), 24; y Jannet Alvarado Delgado, "Villancicos cuencanos y tonos del Niño", Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología, Musicología desde Ecuador vol. 1 (Loja, 22-26 de octubre de 2012), ed. Mario Godoy Aguirre (Quito: Gráficas Argenis, 2012), 117. La excepción está representada por el destacado estudio de Chemary Larez *et al.*, *Colección de literatura musical académica de mediados del siglo XIX y siglo XX en la ciudad de Loja*, vol. 1 Salvador Bustamante Celi (Loja: Universidad Nacional de Loja, 2020), 39. Asimismo, una reciente publicación en un periódico local muestra que el historiador Alfredo Fuentes Roldán también afirma que el texto del villancico Dulce Jesús mío es de raigambre quiteña y que fue escrito por el padre Larrea. Véase https://www.ultimasnoticias.ec/las-ultimas/dulce-jesus-villancico-quito-navidad.html, acceso el 12 de diciembre de 2021.

[655] . González Suárez, *Historia General*, III, 89. A juzgar por un documento citado por Vera, *El dulce reato de la música*, 513, en la catedral de Santiago de Chile se cantaba la Salve en la mañana y en la tarde durante el tiempo cuaresmal.

[656] Para fines del siglo XVII y primera década del XVIII puede verse, por ejemplo, AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, ff. 2v, 243v, 273v, 300r, 313v, 337r, 358r, 403r, 421r y 450v. Ya en las primeras décadas del siglo XIX puede verse, por ejemplo, AGOFE, Libro de gasto de este Convento Máximo de San Pablo de Quito, 10-22, Leg. 10, N. 1, L. 4, f. 359r; y AGOFE, Libro de gasto de este Convento Máximo de Nuestro Padre San Francisco, 10-24, Leg. 10, N. 1, L. 16, ff. 11r, 17r, 20v, 25v, 33r, 37v y 44v.

[657] Es decir, se trataba de músicos externos al convento. Véase AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, f. 252v. Sobre el maestro de capilla don Miguel Sangoquiza y Zúñiga hablaremos en el apartado 7.1. Un caso similar ocurría a inicios del siglo XVII en la catedral de Puebla, en donde también el maestro de capilla repartía las obvenciones a los músicos por las salves de los sábados, según sostiene Morales Abril, "El esclavo negro Juan de Vera…", 20.

en el Convento Máximo el entonces obispo Diego Ladrón de Guevara Orozco y Calderón, a quien recibieron con fuegos artificiales, convite de frutas y almuerzo, clarines, cajas y pífanos[658].

Por su parte, otro de los músicos especificados en la documentación y que participó en las salves cuaresmales fue el bajonista Ventura Maza, a quien se le cancelaron 6 pesos el 14 de abril de 1710, ocasión en la que también estuvo involucrado el entonces maestro de capilla don Alonso de Morales, percibiendo la misma cantidad que Maza[659]. Y es que, precisamente, en el convento franciscano de Quito la participación de los bajonistas durante la Cuaresma –e incluso la Semana Santa– parece haber sido algo bastante común a lo largo de la decimoctava y albores de la decimonovena centuria, al menos así lo sugieren algunos pagos realizados a intérpretes de este instrumento hasta el año 1800[660]. Dicho sea de paso, esto también era habitual en la catedral de México, pues se conoce que previo a 1778 las salves cuaresmales y de los sábados eran interpretadas con el bajón por José Antonio Agapito Portillo, quien en ese año (1778) fue liberado de tal obligación ya que se acompañaban con el órgano[661]. La realidad es que, para la primera década decimonónica, la antigua tarifa de 12 pesos que se pagaba a los músicos externos durante las salves de la Cuaresma se incrementó gradualmente, pasando de 16 pesos en 1804 a 20 en 1814, de acuerdo con los libros de cuentas del convento[662].

Al igual que las festividades de Nuestro Señor Jesucristo, aquellas en honor a la Virgen María también fueron especificadas como dobles mayores en el capítulo general de Toledo (1682)[663] y constituían una parte fundamental de la liturgia practicada por los franciscanos desde la segunda mitad del siglo XVI, tal y como quedó demostrado, por ejemplo, cuando aludimos a la enseñanza impartida en el Colegio de San Andrés[664]. A inicios del siglo XVII, sin embargo, la documentación examinada refiere información más detallada. Mediante una patente hecha en el convento franciscano de Lima el 26 de enero de 1624, el comisario general de Indias fray Juan Moreno Verdugo ordenó una serie de reformas para todas las provincias franciscanas del virreinato peruano, entre las cuales destaca musicalmente, en el contexto litúrgico mariano, la primera:

---

658 AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, ff. 367v y 421r.
659 Ibíd., f. 437v.
660 AGOFE, Libro de gasto..., 10-22, Leg. 10, N. 1, L. 4, ff. 131v, 285r, 313v y 322r.
661 Raúl Torres Medina, "La vida extramuros. El caso de José Antonio Agapito Portillo", en *Música y catedral: nuevos enfoques, viejas temáticas*, ed. Raúl Torres Medina (México: UACM, 2016), 50.
662 AGOFE, Libro de gasto..., 10-22, Leg. 10, N. 1, L. 4, f. 359r; y AGOFE, Libro de gasto..., 10-24, Leg. 10, N. 1, L. 16, ff. 11r, 17r, 20v, 25v, 33r, 37v y 44v.
663 *Chronologia Historico-Legalis (1718)*, 177.
664 Véase apartado 2.2.

> Y porque siempre nuestra sagrada religión ha tenido por su abogada y patrona a la princesa del cielo María nuestra señora, ordenamos a todos los padres guardianes y por su ausencia a los que hicieren sus veces, pena de privación de los actos legítimos que con toda brevedad, pongan en el claustro, donde lo hubiere, y donde no a la salida del coro, una imagen de la purísima concepción de la madre [de] Dios, y saliendo de vísperas en el mismo lugar, hincados de rodillas **digan cantada la antífona tota pulchra est María con su verso, y oración**, reconociéndola por señora, y patrona, y rindiendo gracias a su hijo vendito nuestro señor Jesucristo por las buenas nuevas que tenemos de Roma que con mucha brevedad, saldrá el ultimo decreto en favor de la purísima limpieza de su madre, y señora nuestra, y porque tenemos mandado y ordenado que las constituciones generales de Barcelona reformadas en Toledo, y reconocidas en Segovia, se guarden puntualmente, de nuevo rogamos, y encargamos encarecidamente a todos los religiosos la observen y guarden, so las penas en ellas contenidas, y protestamos que infaliblemente ejecutaremos las dichas penas sin dispensación, en los quebrantadores de los dichos estatutos[665].

Además de las indicaciones devocionales para la interpretación de la antífona *Tota pulchra*, también se confirma el influjo que tuvieron los estatutos generales de Barcelona (1585) en el Convento Máximo de Quito, así como también sus reformas en el de Toledo (1606) y Segovia (1621)[666], respectivamente. De hecho, existen pruebas de que esta práctica también era común en el convento franciscano de Santiago de Chile y que había sido establecida en las constituciones de 1689[667]. Luego de la *Tota pulchra*, los franciscanos de Santiago debían cantar de rodillas el verso *Monstra te esse matrem*, indicación que no se especifica explícitamente en los preceptos ordenados para la provincia seráfica de Quito, aunque no descartamos que así se hiciese, ya que la *Tota pulchra* se debía cantar de rodillas, con su verso y oración, según lo que había dispuesto por el padre Moreno Verdugo. El cantoral EC-Qsf8, copiado en 1671 por fray Francisco de Peña Herrera, contiene esta antífona, la cual se cantaba después de vísperas y que nos permite vislumbrar el texto y la música en una fuente de uso en la época (Figura 23).

Se trata de un canto de uso común en la liturgia mariana, pero que posee características melódicas bastante peculiares. Aunque se presenta en modo 1, la *Tota pulchra* que cantaban los franciscanos en el Convento Máximo difiere sustancialmente a la cantada por la misma orden religiosa en el convento de Alcalá de Henares contenida en el manuscrito MPCANT/18

[665] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, f. 26r; negritas nuestras.
[666] *Estatutos Generales de Segovia (1621)*, 150.
[667] Vera, *El dulce reato de la música*, 175.

(pp. 126 y 171-173)[668]. Mayor diferencia aún hay con otros cantorales hispanos, como el MPCANT/46 (f. 1v) de tradición trinitaria, en donde se presenta en modo 3, y el MPCANT/51 (ff. 137v-138v), en donde se presenta en modo 1 y tampoco coincide su melodía con la contenida en el Coral 15 (f. 2v) de 1763 de la catedral de Lima[669]. Otras búsquedas –aunque fuera del ámbito hispano– han arrojado resultados también en modo 1, pero asimismo difieren melódicamente, como en el caso del manuscrito portugués P-VV A.M. D-001 (ff. 3v-4r), de curso secular y que data del siglo XVII[670]. Por tanto, esta antífona constituye un canto litúrgico de gran interés musicológico, pues da cuenta de una entonación melódica que podría ser particular al menos en Hispanoamérica.

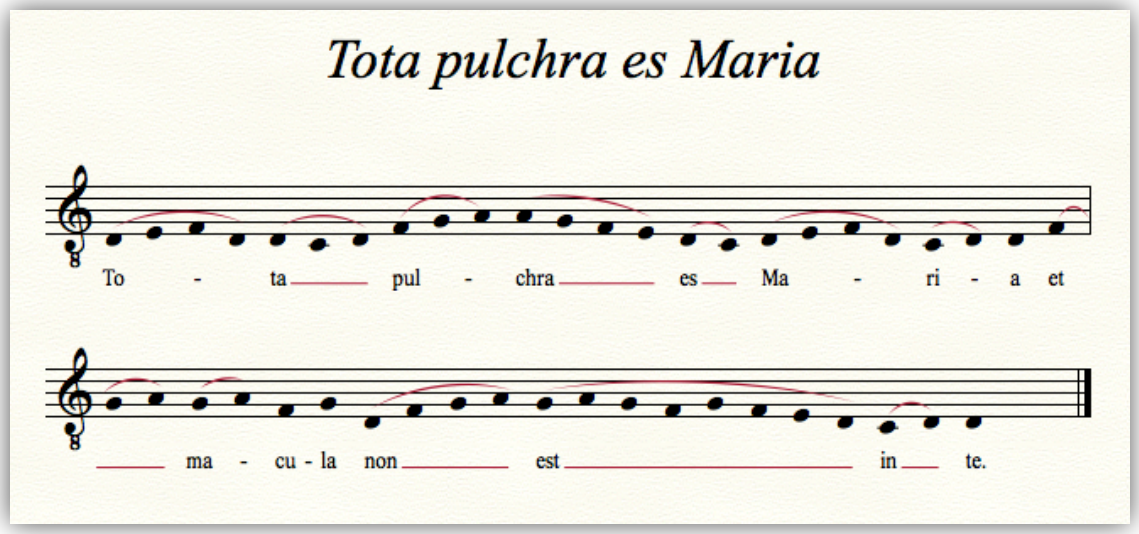



Figura 23. Antífona *Tota pulchra es Maria* (1671).

Fuente: EC-Qsf8, ff. 3v-4r.

Una variante de la *Tota pulchra* del cantoral EC-Qsf8 está ubicada en otro cantoral manuscrito, el EC-Qsf30P11 (ff. 98v-99r), copiado probablemente a principios del XX[671]. Pese a su tardía datación en relación con nuestro estudio, es interesante traerla a colación puesto que no concuerda con algunas ediciones litúrgicas modernas como AM (1934), AR (1912), AR

668 http://www2.bne.es/CANT_web/irListadoPentagrama.do?tipo=exacta&tipo=exacta&idIncipitMusical=423, acceso el 2 de enero de 2022. De hecho, la *Tota pulchra* de la página 126 está en modo 6.
669 http://www2.bne.es/CANT_web/verFichaIncipitMusical.do?idIncipitMusical=1952 y; http://www2.bne.es/CANT_web/verFichaIncipitMusical.do?idIncipitMusical=8972, acceso el 2 de enero de 2022. Véase la portada del libro de Andrés Fernández y Vera, *Los cantorales de la Catedral de Lima*.
670 http://pemdatabase.eu/musical-item/83706, acceso el 2 de enero de 2022.
671 Estevez Monagas, "The Music Manuscripts…", 35.

(1949) y LU (1961)[672], sino con la edición *Cantus varii romano-seraphici*[673], lo que a su vez confirma la tradición franciscana del manuscrito EC-Qsf30P11. Fortalece aún más esta idea el hecho de que en el inventario de 1913 constan dos ejemplares del mencionado *Cantus varii*[674].

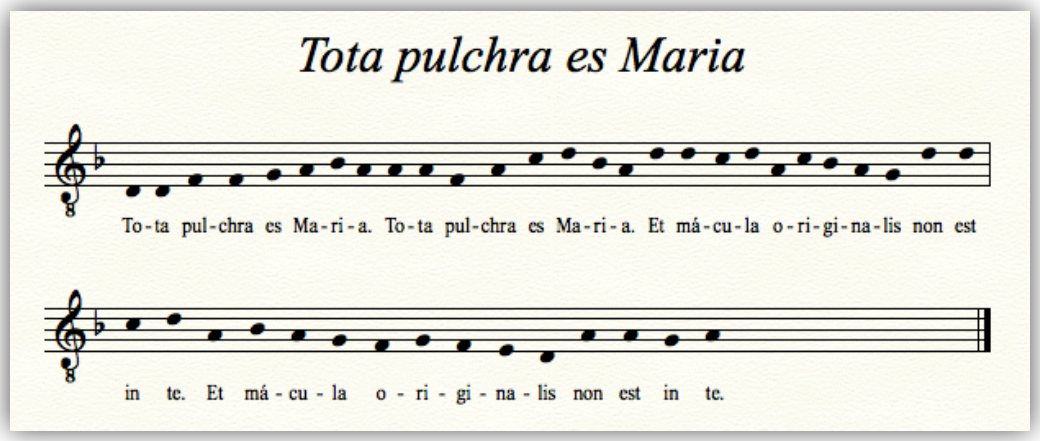



Figura 24. Antífona *Tota pulchra es Maria* (s. XX *in.*).

Fuente: EC-Qsf30P11, ff. 98v-99r.

Continuando con las tradiciones litúrgicas marianas, el 23 de septiembre de 1727 el venerable definitorio ordenó en primera instancia que se quitara la oración vocal Benedicta de los viernes y se sustituyera por la Salve de los sábados. Sin embargo, decidieron derogar tal ordenanza[675]. La entonación de la Benedicta, antífona correspondiente al primer nocturno de los oficios de la Purificación y la Asunción de María, ya había sido decretada en el capítulo general de Barcelona (1585), donde se especificó

> que todos los viernes del año después de completas, en honra y alabanza de la Virgen María, se cante el nocturno que comienza, Benedicta: del cual se cantarán los dos responsos: y el sábado siguiente, después de prima se cantará solemnemente la misa a Nuestra Señora. Mas si en el sábado se celebrare alguna fiesta doble, o de guardar, o de Nuestra Señora, o se celebrare de octava de Nuestra Señora, no se dirá la Benedicta, ni se cantará la misa sobredicha[676];

[672] *Antiphonale Sacrosanctae Romanae 1912*, 493; *Antiphonale Monasticum*, 763-764; *Antiphonale Sacrosanctae Romanae*, 586; y *Liber Usualis*, 1320.
[673] *Cantus Varii (1902)*, 3.
[674] AGOFE, Libro de inventarios del Convento de San Francisco, 7-52, 129; citado en Estevez Monagas, "Documentación musical…", 53.
[675] AGOFE, Libro de las actas capitulares..., 6-1, Leg. 6, Bec. 1, f. 247r. Recordemos que el canto de la Salve se hacía conforme a lo establecido desde mediados del siglo XVI en la constitución número veinte del Primer Concilio de Lima. Véase Vargas Ugarte, *Concilios Limenses*, I, 46.
[676] *Estatutos Generales de Barcelona (1585)*, ff. 16v-17r.

asunto que también sucedía en el convento agustino de Santiago de Chile por los años de 1662 y en los conventos de franciscanos descalzos de España[677]. La Figura 25 corresponde a la antífona *Benedicta tu in mulieribus*, entonada los viernes después de completas y localizada en el cantoral EC-Qsf8, ejemplar de uso intramuros de la institución seráfica desde el último tercio del siglo XVII que contiene festividades marianas únicamente[678].

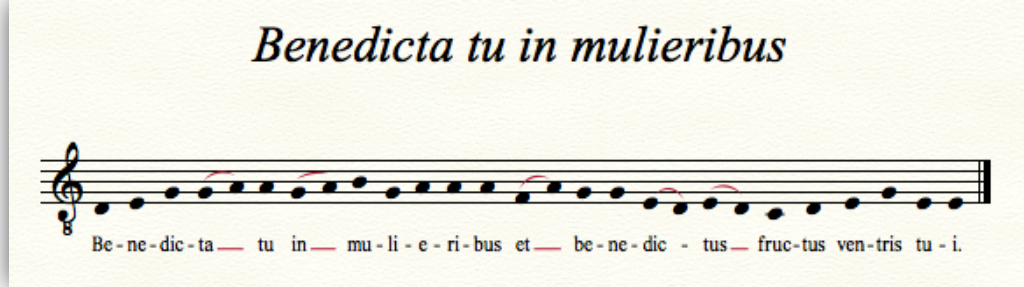



Figura 25. Antífona *Benedicta tu in mulieribus*.

Fuente: EC-Qsf8, ff. 62r-62v.

En el caso de la Salve, todo apunta hacia una merma ceremonial suscitada durante la primera mitad del siglo XVIII, a juzgar por el tono enfático de las autoridades del Convento Máximo en este asunto: debido a casos de omisión y negligencia por parte de algunos religiosos, el 4 de octubre de 1749 el ministro provincial fray José de Jesús y Olmos ordenó que en todos los conventos de la provincia

> indispensablemente todos los sábados del año, como es y ha sido costumbre con toda solemnidad se cante la Salve, a [la] que acudirán todos los religiosos salvo los enfermos, previniéndose con repiques, y las señales acostumbradas de campana; de suerte que por ninguna causa, excusa, ni motivo, se dispense en los dichos días la Salve[679].

En la misma dirección, el 18 de octubre de 1753 los prelados del Convento Máximo hicieron un llamado de atención, solicitando al definitorio capitular que en todos los conventos y doctrinas de la provincia "se restablezca la Salve a Nuestra Señora con la solemnidad antigua

[677] Vera, *El dulce reato de la música*, 175; y Vásquez Valdivia, "El constitucionalismo descalzo…", 380.
[678] En el sobredicho cantoral se encuentra duplicada esta antífona con idénticas características textuales y musicales, exactamente en los ff. 62r-62v y 92r-92v, que corresponden a los oficios de la Purificación y Asunción de María, respectivamente.
[679] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, f. 295v.

todos los sábados", asunto que se ratificó el 16 de noviembre del mismo año a través de una patente emitida por el ministro provincial fray José Fernández Salvador[680]. El único indicio musical relativo a la Salve que hemos podido hallar se encuentra en el mencionado cantoral EC-Qsf30P11, confeccionado a inicios del siglo XX y que contiene una versión idéntica a la localizada en ediciones modernas, como AM (1934) y LU (1961)[681].

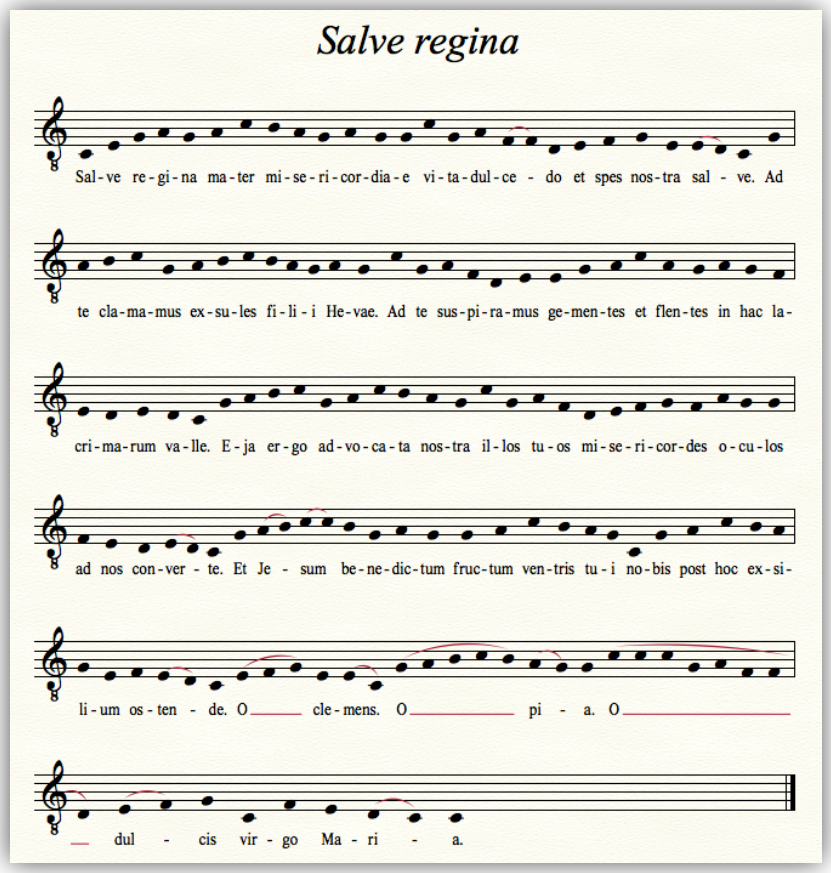



Figura 26. Antífona *Salve regina*.

Fuente: EC-Qsf30P11, ff. 97v-98v.

Por todo lo expuesto, el canto –y no solo el rezo– del oficio divino también representaba un elemento característico de los franciscanos en Quito, una actividad que se realizaba desde el coro de la iglesia. Durante el siglo XVII y gran parte del XVIII se emitieron algunos edictos que perseguían la regulación y uniformidad del culto en lo concerniente al canto del oficio

[680] AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, f. 100v; y AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, f. 317v. Un resumen sobre la historia de la ejecución de la Salve en algunos conventos franciscanos del Nuevo Mundo puede verse en Robert J. Snow, *A New World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service "Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4"* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 68-74; citado en Russell, *From Serra to Sancho*, 149-150.
[681] *Antiphonale Monasticum*, 180; y *Liber Usualis*, 279.

divino. Empero, a raíz de lo estipulado por el definitorio el 20 de diciembre de 1770, comenzó a prevalecer el rezo de las horas canónicas, reservando el canto llano para las ocasiones litúrgicas de mayor solemnidad, lo que apunta hacia una mayor austeridad cotidiana.

5.2 Liturgia de la misa

Otra de las ceremonias católicas en el culto divino, además de la liturgia de las horas, es la santa misa, definida por la RAE como una "celebración en la que el sacerdote renueva en el altar el sacrificio del cuerpo y de la sangre de Cristo bajo las especies de pan y vino". Compuesta por una estructura un poco más compleja que la del oficio divino, la misa posee cantos clasificados como ordinarios y propios, los cuales se van alternando a lo largo de la ceremonia eucarística. Los cantos ordinarios tienen un texto fijo y son el *kyrie*, *gloria*, *credo*, *sanctus* y *agnus dei*. Los cantos propios, por su parte, tienen un texto variable y específico para cada festividad, y son el introito, gradual, aleluya o tracto –dependiendo de la ocasión–, ofertorio y comunión[682].

Litúrgicamente, la Semana Santa constituía un tiempo primordial en el calendario de todo el clero. La conmemoración del triduo pascual, cuyos días estaban obviamente señalados como fiestas dobles de primera clase[683], comenzaba el Jueves Santo, única ocasión de la Semana Mayor en la que estaba permitido el canto de órgano, según la citada patente del provincial Sequeira y Mendiburú expedida el 22 de febrero de 1757[684]. Precisamente, el ceremonial de 1640 determinaba que, desde el Domingo de Pasión hasta el Domingo de Resurrección, excepto el Jueves Santo, "los cantores no entonaran canto figurado, sino gregoriano, llamado [*cantus*] *firmus*"[685]. Por ende, es altamente probable que se ejecutara polifonía vocal durante la misa de la Cena del Señor previo a 1757, si bien se evidencia que lo afirmado en la patente del padre Sequeira y Mendiburú estaba en sintonía con lo establecido en el sobredicho ceremonial. Lo cierto es que existe un repertorio conservado que sugiere una ejecución cantollanística, el cual transcribimos en la Figura 27 y que corresponde a la misa del Jueves Santo, Cena del Señor. Esta se copió en el cantoral EC-Qsf18P16 (ff. 33v-37r), un ejemplar confeccionado entre fines del siglo XVI y principios del XVII[686].

---

[682] Una detallada explicación de la estructura de la misa puede verse en Apel, *Grgeorian Chant*, 23-28.
[683] *Breviarum Romanum (1632)*, LXIV; y *Caeremoniale Romanvm (1640)*, 123-124.
[684] Cf. nota 499 y Tabla 2.
[685] *Caeremoniale Romanvm (1640)*, 123; cursivas nuestras. Una plausible explicación sobre el *canto figurado* en el contexto musical franciscano puede verse en Russell, *From Serra to Sancho*, 42-49.
[686] Estevez Monagas, "El manuscrito musical…", 9; Estevez Monagas, "The Music Manuscripts…", 33; y https://cantus.uwaterloo.ca/source/669907, acceso el 15 de noviembre de 2021.

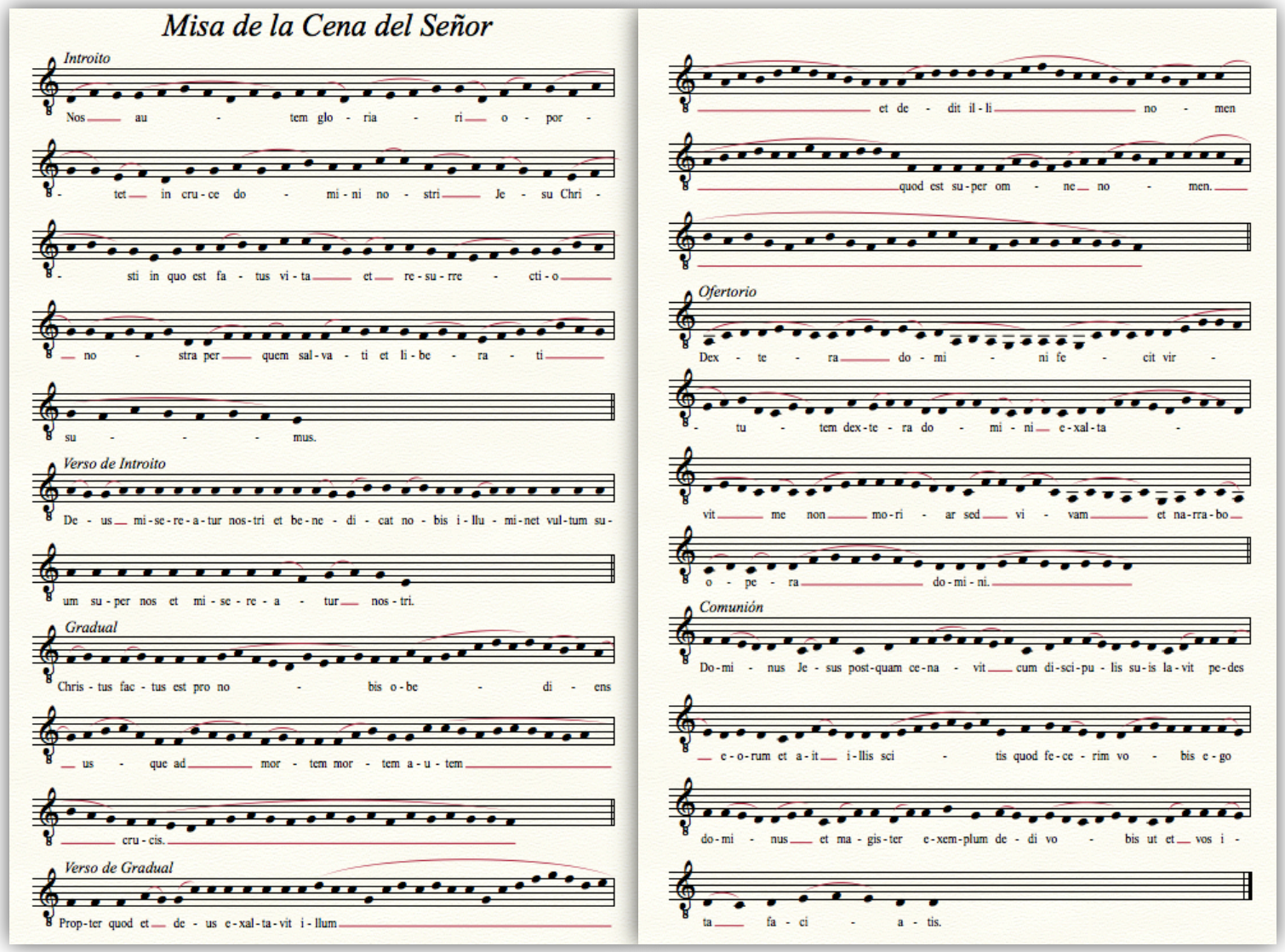


Figura 27. Misa de la Cena del Señor.

Fuente: EC-Qsf18P16, ff. 33v-34r.

Una vez terminada la misa de la Cena del Señor, el ceremonial de 1640 detallaba que debía realizarse una procesión al Santísimo Sacramento, en la cual intervenían el diácono, el subdiácono y el acólito, quienes se encargaban de llevar la imagen en brazos junto al incensario mientras los frailes iniciaban el himno *Pange lingua gloriosi*[687]. Al día siguiente, es decir, el Viernes Santo, también se realizaba una procesión después de la misa, pero en esa ocasión se entonaba el himno *Vexilla regis*[688], como parte de la Adoración de la Cruz, otro de los elementos que conforman los complejos ritos del triduo pascual.

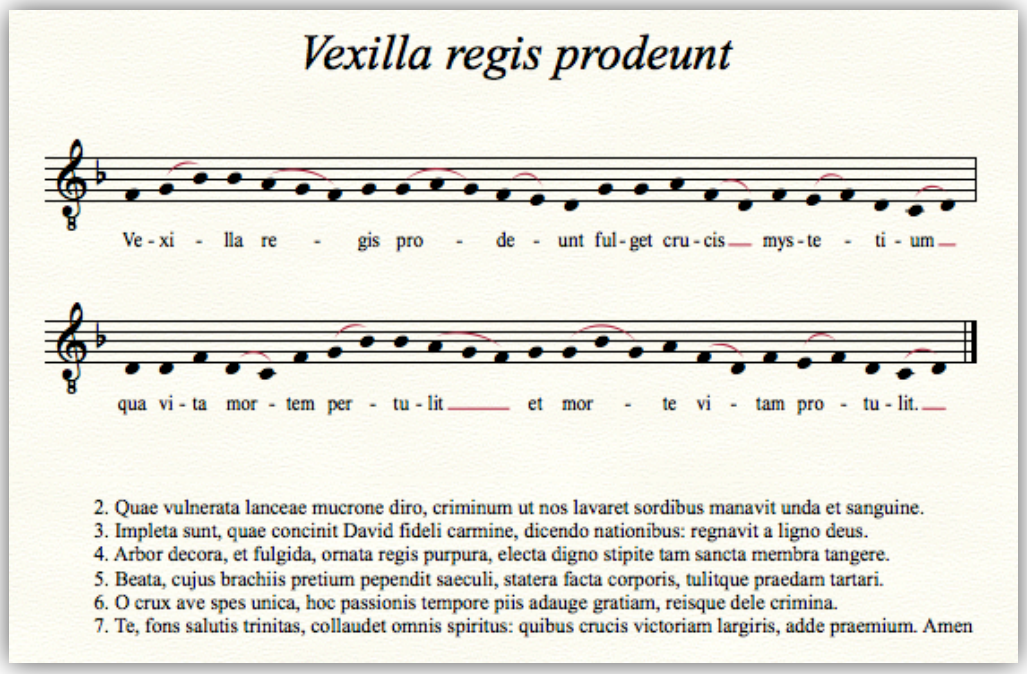


Figura 28. Himno *Vexilla regis prodeunt*.

Fuente: EC-Qsf4, ff. 19v-20r.

La temporada del triduo pascual también tenía su impacto extramuros del Convento Máximo, en donde participaban músicos seglares. Más allá de los pagos que se registran en los libros contables desde inicios del siglo XVIII por "aguardiente para los cantores de la Semana Santa" sin mayores especificaciones[689], resultan de especial interés los siguientes estipendios: 1 peso 4 reales en dos ocasiones –18 de marzo de 1717 y 19 de abril de 1745– por aguardiente

[687] *Caeremoniale Romanvm (1640)*, 21.
[688] Ibíd., 25.
[689] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, ff. 277r, 384r y 403v; AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, ff. 193r, 205r y 236v; y AGOFE, Libro de los recibos y gastos..., 10-5, Leg. 10, N. 1, L. 9, f. 451v.

para los músicos de las noches tinieblas[690]; 1 peso 4 reales el 11 de abril de 1747 "para el arpista y rabelista para cuerdas de la Semana Santa"[691]; 10 pesos 2 reales el 29 de marzo de 1785 "para las procesiones del Jueves y Viernes Santo, y Domingo de Resurrección"[692]; y 3 pesos el 7 de abril de 1792 "para dos clarineros a razón de 1 peso 4 reales cada uno por la misa y procesión de la Resurrección del Señor"[693].

Varios son los detalles que se desprenden de estos estipendios. En primer lugar, las denominadas "noches de tinieblas" tienen que ver con el conocido *oficio de tinieblas*, que según la RAE es el "se celebraba durante los antiguos maitines [y laudes] los tres últimos días de la Semana Santa, especialmente el Viernes Santo"[694], por lo que los pagos sin mayores especificaciones que mencionamos arriba probablemente se refieran a esta ocasión. En segundo lugar, para la fecha en que recibieron 1 peso 4 reales para adquirir cuerdas –11 de abril de 1747–, el arpista y el rabelista del Convento Máximo eran Sebastián Bermeo y Juan Pérez, respectivamente, de quienes hablaremos en el séptimo capítulo de esta tesis. En tercer lugar, el desembolso de 10 pesos y 2 reales fue para "la merma y alquiler de 50 velas de cera" para las procesiones de todo el triduo pascual, lo que denota una inversión relevante para la ocasión. En cuarto y último lugar, los clarineros que participaron en la misa y procesión del Domingo de Resurrección eran, con gran probabilidad, indígenas, ya que frecuentemente interpretaban este instrumento musical –junto a las cajas, tambores y pífanos– a las afueras de las iglesias en las grandes fiestas religiosas de la ciudad[695]. Todos estos gastos muestran la importancia que el triduo pascual tenía para los franciscanos de Quito, en donde la música formaba parte inamovible de cada celebración, ejecutada por los frailes, los músicos que prestaban su servicio a la institución y otros sujetos identificados como nativos.

El día de la Ascensión del Señor también constituía una de las ocasiones de gran trascendencia en el calendario litúrgico dentro del tiempo pascual. Celebrada cuarenta días

[690] AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, f. 250v; y AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-11, Leg. 10, N. 1, L. 15, f. 111v.
[691] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-11, Leg. 10, N. 1, L. 15, f. 130v.
[692] AGOFE, Libro de gasto..., 10-22, Leg. 10, N. 1, L. 4, f. 63r.
[693] Ibíd., f. 203r.
[694] Cf. también Thomas Carson y Joann Cerritos, eds., *New Catholic Encyclopedia*, 14 vols. (Michigan: Gale, 2003), vol. 13, 819-820; y Jane Morlet Hardie, "Kyries tenebrarum in Sixteenth-Century Spain", *Nassarre* 4, no. 1-2 (1988): 161-194. Para un ejemplo en la catedral de Santiago de Chile véase Vera, *El dulce reato de la música*, 116.
[695] Marín López, "A conflicted relationship…", 62; y Coifman Michailos, *De obispos, reyes, santos y señas*, 80-81. Según Vera, *El dulce reato de la música*, 207 y 466, en los conventos de Santiago de Chile se contrataban sujetos que interpretaban estos instrumentos durante las celebraciones de mayor relevancia, así como también lo hacían en una cofradía de indios durante la procesión del Domingo de Resurrección. En el caso de los franciscanos de Quito véase, por ejemplo, AGOFE, Libro de Provincia..., 10-2, Leg. 10, N. 1, L. 1, f. 76r. Para más información sobre la presencia indígena en las distintas celebraciones religiosas de la ciudad de Quito véase Webster, "La presencia indígena…", 129-143.

después del Domingo de Resurrección, la fiesta de la Ascensión conllevaba gastos por fruta para el convite a los feligreses, fuegos artificiales y música de cajas, clarines y pífanos, al menos así lo atestiguan desde 1700 los libros contables del Convento Máximo[696]. Ya en la primera década decimonónica, un desembolso de 40 pesos realizado a mediados del año 1807 para la "música en el día de la Ascensión, Pentecostés y Corpus" demuestra actividad musical en estas tres festividades[697]. Finalmente, el tiempo pascual concluía con el Domingo de Pentecostés.

Avanzando en el calendario litúrgico, otra de las fiestas relevantes era la del Corpus Christi, a juzgar por los numerosos gastos que los franciscanos realizaban para celebrar esta ocasión. La noticia musical más temprana en el archivo seráfico data del 30 de abril 1693, cuando se cancelaron 6 pesos "para los cantores de los maitines del Corpus Christi", un monto que fue constante tanto para músicos como para los fuegos artificiales, clarines, cajas y pífanos hasta 1717[698]. Asimismo, se registran estipendios de 6 pesos "para el maestro de capilla y cantores", lo cual confirma la presencia del primero, aunque su rol estuviese omitido en los documentos, lo que nos hace pensar que los cantores también eran sujetos vinculados de alguna manera al convento y que estaban bajo las órdenes del maestro de capilla[699]. Otros gastos durante esta celebración eran aquellos realizados por la compra de frutas para el convite y de cosas necesarias para el arreglo del altar[700].

El 17 de junio de 1699, se resolvió un litigio de varios años en la ciudad y que trataba acerca de la procesión del Corpus. Una vez examinados los argumentos de religiosos dominicos y franciscanos, el obispo Sancho de Andrade y Figueroa señaló las horas

> para las procesiones del Santísimo Cuerpo de Cristo señor nuestro que sus religiones tienen de hacer en la dominica infra octava respecto de que hecha la asignación a elección de dicho reverendo padre prior viceprovincial de la hora que escogiere no les ha de ser lícito a los religiosos del dicho orden de predicadores el apartarse de ella; y estando así juntos los reverendos padres prior [de Santo Domingo] y guardián [de San Francisco] dijo su señoría

[696] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, ff. 278r, 367v y 423r; AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, f. 194v; AGOFE, Cuenta de los gastos del convento de San Francisco, 10-18, Leg. 10, N. 7, C. 15, f. 16v y AGOFE, Libro de gasto..., 10-22, Leg. 10, N. 1, L. 4, f. 206v.
[697] AGOFE, Libro de gasto..., 10-24, Leg. 10, N. 1, L. 16, f. 17r.
[698] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, ff. 231v, 321v-322r, 368v, 406r, 440r y 453v; AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, ff. 195v, 207v y 256v.
[699] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, ff. 361v, 388r y 425r. Un ejemplo hispano sobre la importancia organizacional del maestro de capilla en la festividad de Corpus Christi puede verse en María Sanhuesa Fonseca, "Corpus Christi en la Catedral de Oviedo (siglos XVII-XX): el repertorio musical", Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía. Actas del Simposium (II), ed. Javier Campos y Fernández de Sevilla (Madrid: Estudios Superiores del Escorial, 2003), 991-1012.
[700] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, ff. 321r, 322r, 362r, 368r, 387v y 440r.

> ilustrísima: [...] al dicho reverendo padre prior viceprovincial la hora de las nueve del día de la dicha dominica para entrar en ella a misa y acabada esta y su sermón hacer su procesión[,] y **al reverendo padre guardián la de las diez y que saliese la procesión de su religión después de las once de dicho día**, y habiéndolo oído y entendido dijeron sus paternidades reverendas que con toda voluntad y resignación consentían en la dicha asignación y la aceptaban[701].

De este acuerdo dio testimonio en 1706 el escribano público del cabildo Antonio López de Urquía:

> El domingo [...] seis de este presente mes de junio y año de mil setecientos y seis, me hallé y asistí en la iglesia del convento de nuestro padre San Francisco de esta dicha ciudad a la fiesta del Corpus, que en ella se hizo y celebró solemnemente; y [...] esperando la misa mayor que se había de decir a esta solemnidad, observé que los religiosos estaban en comunidad, parados en la puerta y cuerpo de dicha iglesia[.] Aguardaban que la campana del reloj de la Compañía de Jesús tocar la hora de las diez, y habiéndolas dado, se recogieron para la sacristía; y después del cuarto para las once vi que el reverendo padre fray Manuel de Almeida, guardián de dicho convento, salió revestido a decir la misa de dicha fiesta con diácono y subdiácono, y la dijo en el altar mayor, y estándola oficiando dijeron generalmente muchas personas que asistían a dicha fiesta que ya dejaban en el convento de Santo Domingo para entrar a la misma fiesta del Corpus, que se celebró en la dicha iglesia del convento de predicadores, la cual circunstancia me la advirtió el padre lector fray Miguel de Larios del orden de San Francisco llegándose al lugar donde yo estaba oyendo misa, y después que salí de la dicha iglesia (acabada la fiesta) me requirió y pidió testimonio de lo referido el padre fray Manuel de San Buenaventura, procurador general del dicho convento de San Francisco[702].

Sin embargo, hacia finales del siglo XVIII esta costumbre parece haber cambiado. El 22 de abril de 1793, el definitorio capitular entró en sesión con el objetivo de establecer un acuerdo con los religiosos dominicos para la celebración de la infra octava del Corpus. Para ello, el ministro provincial franciscano

> propuso al venerable congreso de parte de la religión de Nuestro Padre Santo Domingo el convenio de que aquella religión sagrada celebre la festividad del Corpus de Nuestro Señor

[701] AGOFE, Copia de los autos en favor de la fiesta del Corpus, de este santo convento de San Pablo de Quito, 9-6, I, Leg. 5, N. 5, F. 14, ff. 11r-11v; negritas nuestras.
[702] Ibíd., ff. 14r-14v.

> Jesucristo en su domingo infra octavo un año, y el otro alternativamente la nuestra del Santo Padre San Francisco [...] y accedieron de unánime consentimiento [...] sin que se entienda hacer dimisión ni perder el derecho que tiene esta sagrada religión por sentencia definitiva de la silla apostólica para celebrar la sobredicha función la misma dominica infra octava del Corpus desde las ocho de la mañana en adelante[703].

Lo cierto es que el tema relacionado con las preeminencias religiosas en procesiones y sermones había sido legislado por la Corona Española en la *Recopilación de las Leyes de los Reinos de Indias*, en donde las órdenes religiosas debían distribuirse los días de participación en festividades como la del Corpus, entre otras[704]. Además, recordemos que esta repartición ya había sido establecida en el sínodo quiteño de 1594[705].

Con el paso de los años y, naturalmente, el aumento del costo de la vida en la ciudad, los gastos para la celebración del Corpus Christi parecen haberse incrementado, al menos así lo sugieren pagos posteriores a 1745[706]. Pero lo que despierta mayor interés musical sobre esta festividad es una serie de estipendios realizados entre 1785 y 1790 –con excepción de 1787 y 1788 donde no se registran– para cancelar valores correspondientes a: velas, fuegos artificiales, clarineros, cajeros, pifaneros, organista, fuellero y "los cargadores del organito delante de nuestro Altísimo" durante la procesión[707]. Sin lugar a duda, esto alude a la procesión que comenzaba intramuros y recorría los exteriores del Convento Máximo, desde la llamada plaza de San Francisco hasta la catedral donde generalmente se concentraban los asistentes, un acto bastante habitual e implantado desde España hacia las Indias Occidentales.

Esta información resulta interesante en algunos aspectos: primero, porque ilustra cómo era la celebración en el espacio público; segundo, porque describe brevemente el desplazamiento de sujetos durante la procesión, entre los que destacan el organista, el fuellero y los cargadores del "organito" que, por cómo están documentados, parecieran ser seculares, pues sus estipendios se registran junto a los de los clarineros, pifaneros y cajeros; y tercero, en lo que al instrumento se refiere, seguramente se trataba de un objeto musical de pequeñas o medianas proporciones, capaz de ser portátil. Si el segundo aspecto resultara ser cierto, podríamos afirmar, con ciertas reservas, que se trataba de Antonio Fernández, quien figura

[703] AGOFE, Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio..., 6-4, Leg. 6, Bec. 4, f. 302v.
[704] Andrés Fernández, "Canto, liturgia, ceremonial y culto…", 25.
[705] AGI, Quito, 76, N. 42, 1594, ff. 4v y 20v-21v; citado en Villalba, "Los sínodos…", 96-97, y 150-152. Cf. nota 603.
[706] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-11, Leg. 10, N. 1, L. 15, f. 113r; y AGOFE, Libro de gasto..., 10-22, Leg. 10, N. 1, L. 4, f. 339v.
[707] AGOFE, Libro de gasto..., 10-22, Leg. 10, N. 1, L. 4, ff. 65v, 83v, 137v y 161r.

como organista primero del Convento Máximo en 1788 (cf. Tabla 21). En su defecto, para tal fecha el organista religioso –y segundo– del recinto seráfico era el entonces novicio fray Antonio Altuna, de quien hablaremos en el séptimo capítulo de la presente tesis.

De cualquier manera, resulta curioso la exclusión de la figura del maestro de capilla en la documentación, pero esto puede explicarse fácilmente: desde 1750 el magisterio de capilla comenzó a estar bajo el mando de los propios músicos religiosos en lugar de los seculares, por lo que su participación musical en las festividades estaba implícita. Dicho sea de paso, es menester recordar que el canto de órgano era permitido durante la celebración del Corpus Christi, según la citada patente de febrero de 1757 emitida por provincial Sequeira y Mendiburú (cf. Tabla 2), cuando se le encargó la organización musical al entonces maestro de capilla fray Juan de Santa María y Zúñiga. Además, la patente exigía el despido de todos los cantores seculares[708], lo que a su vez explica la ausencia de otros pagos a éstos, a diferencia de lo que sucedió durante la primera mitad del siglo XVIII.

Si bien durante el Corpus Christi se acostumbraba a venerar al Santísimo Sacramento, esta no era la única ocasión en la cual los franciscanos de Quito oficiaban actos litúrgicos en honor a este misterio cristiano. El 26 de abril de 1641, por ejemplo, el ministro provincial fray Pedro Dorado anunció la llegada de una patente expedida por el comisario general del Perú fray José de Cisneros en la cual se ordenó que, después de los sufragios acostumbrados en vísperas, maitines y misa mayor una vez leída la dicha patente, se hiciera el primer jueves una misa al Santísimo Sacramento "descubriéndole en el ínterin que se dice, y todos los domingos de aquel mes se hará una procesión por el claustro después de tercia y antes de misa mayor cantando las letanías mayores y diciendo las oraciones acostumbradas"[709]. De igual manera lo hizo el comisario general fray Miguel de Abengozar, tras expedir su patente el 6 de junio de 1681, ordenando que dijera una misa al Santísimo Sacramento con toda solemnidad y procesión una vez leído el documento oficial[710]. En junio de 1786 las autoridades franciscanas determinaron que se descubriera el Santísimo únicamente los jueves –pues, como ya vimos en capítulo anterior, las misas al Santísimo Sacramento eran preceptivas en este día de la semana[711]– y en

[708] Cf. nota 499.
[709] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, ff. 57r-57v.
[710] AGOFE, Libro de las actas capitulares..., 6-1, Leg. 6, Bec. 1, f. 70v-72r. Pero la misa solemne y la procesión al Santísimo Sacramento no solo ocurrían al recibir una patente de los prelados franciscanos. Como se verá en el último apartado de este quinto capítulo, los monarcas de la Corona también solicitaban a las autoridades franciscanas que se hicieran misas y procesiones votivas en honor a este misterio cristiano, con la intención de protegerlos de sus enemigos, ampararlos en algún viaje o para celebrar compromisos, matrimonios, nacimientos y fallecimientos.
[711] Andrés Fernández, "Canto, liturgia, ceremonial y culto…", 24.

las novenas principales. Liderados por su comisario, los hermanos terciarios adoptaron la misma medida, pero en los ejercicios espirituales de la denominada Escuela de Cristo[712].

Adicionalmente, las celebraciones al Santísimo Sacramento tenían su impacto en el espacio público, en donde participaban, naturalmente, músicos externos al convento. Al menos así lo sugiere un pago hecho el 29 de noviembre de 1744 "para aguardiente y bizcochuelos de los músicos del Sacramento"[713]. Pese a que Quito no es una ciudad portuaria, este hecho podría estar en sintonía con lo señalado por David Andrés Fernández, quien indicó que desde 1625 todos los 29 de noviembre se celebraba "una fiesta perpetua y solemne, con misa y sermón, del Santísimo Sacramento en las Indias por la llegada a salvo de las flotas y galeones"[714] y, además, sugiere que los franciscanos de Quito todavía obedecían en ese tiempo este precepto contenido en la *Recopilación de Leyes de los Reinos de Indias*.

El 21 de diciembre de 1770, el definitorio añadió cuatro puntos más, los cuales también aludían tanto al convento matriz de Quito como a todos los conventos de la provincia:

> Punto segundo. Que en los conventos de afuera se canten las misas del Señor Sacramentado, y de Nuestra Señora con diáconos, y toda la solemnidad posible, como corresponde; y no del modo, que están practicando, a causa de que los [padres] conventuales, atropellando su obligación, salen fuera de los conventos de mañana; y los predicadores mayores de ellos, se excusan de servir de diáconos, por decir [que] gozan de la [misma] excepción, que los predicadores mayores del Convento Máximo[715].

En relación con las misas de Nuestra Señora a las que hace referencia el documento citado anteriormente, la de la Inmaculada Concepción, por ejemplo, se cantaba el primer sábado de cada mes después de prima, siempre y cuando no hubiese alguna fiesta doble, tal y como se estipuló en los estatutos generales de Barcelona (1585)[716], asunto que también se reforzó en una patente expedida por el ministro general fray José García el 12 de febrero de 1724:

> ordenamos que el primer sábado no impedido con fiesta doble, en todos los conventos, se cante la misa de la Inmaculada Concepción con toda solemnidad, acudiendo a ella toda la comunidad

[712] AGOFE, Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio..., 6-4, Leg. 6, Bec. 4, f. 201r.
[713] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-11, Leg. 10, N. 1, L. 15, f. 106r.
[714] Andrés Fernández, "Canto, liturgia, ceremonial y culto…", 24.
[715] AGOFE, Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio..., 6-4, Leg. 6, Bec. 4, f. 46r.
[716] Cf. nota 676.

> [...] y acabada la misa, se hará solemne procesión por el claustro cantando la letanía de Nuestra Señora y terminando con la antífona *Conceptio tua*[717].

Esta ocasión litúrgica, celebrada cada 8 de diciembre y establecida inicialmente en el breviario romano de 1632 como doble mayor, también era preceptiva en los conventos de franciscanos descalzos de España, en el convento de La Merced en Santiago de Chile y, seguramente, en varios conventos de la Archidiócesis de Lima[718]. No obstante, en el capítulo general de 1676 fue instituida como doble de primera clase[719]. Tras la declaración hecha por Carlos III en 1761 y el posterior decreto del papa Clemente XIII, las iglesias hispanas adoptaron el oficio y la misa de la Inmaculada Concepción al estilo de los franciscanos[720]. La misa (Figura 29) está localizada en el ya mencionado manuscrito EC-Qsf8 que forma parte de corpus musical del Convento Máximo de Quito, aunque el lamentable estado actual de los mutilados folios 42 y 47, que contienen el inicio del introito y de la comunión, ha impedido que podamos transcribir completamente la misa.

Hemos encontrado concordancias litúrgicas y textuales con dos cantorales hispanos de tradición franciscana, como: MPCANT/18 (pp. 129-142) y MPCANT/26 (ff. 14r-19v). Las características melódicas que tiene la misa contenida en el manuscrito EC-Qsf8 en relación con los cantorales arriba citados pueden reflejarse en la siguiente tabla.

Tabla 6. Características melódicas de la misa a la Inmaculada Concepción en EC-Qsf8.

EC-Qsf8	MPCANT/18	MPCANT/26
(In) *Egredimini et videte* (modo 1)	(In) *Egredimini et videte* (modo 4)	(In) *Egredimini et videte* (modo 8)
(Al) *Veni regina nostra* (modo 1)	(Al) *Veni regina nostra* (modo 1)	(Al) *Veni reginanostra* (modo 7)
(Tc) *Gaude Maria virgo* (modo 2)		(Tc) *Gaude Maria virgo* (modo 2)
(Al) *Virga Jesse floruit* (modo 8)		(Al) *Virga Jesse floruit* (modo 8)
(Of) *Hortus conclusus* (modo 1)	(Of) *Hortus conclusus* (modo 7)	(Of) *Hortus conclusus* (modo 1)
(Cm) *Gloriosa dicta* (modo 1)	(Cm) *Gloriosa dicta* (modo 1)	(Cm) *Gloriosa dicta* (modo 8)

[717] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-2, Leg. 5, N. 2, f. 54v; cursivas nuestras.
[718] Vásquez Valdivia, "El constitucionalismo descalzo…", 380; Vera, "La música en el convento de la Merced…", 39; y Andrés Fernández y Vera, "De la polifonía al canto llano…", 484.
[719] Cf. *Breviarum Romanum (1632)*, LXV, con *Chronologia Historico-Legalis (1718)*, 160. Esta última jerarquía coincide con la de 1773 en la Archidiócesis de Lima y la diócesis de Santiago de Chile, de acuerdo con Andrés Fernández y Vera, "De la polifonía al canto llano…", 484.
720 Andrés Fernández y Vera, *Los cantorales de la Catedral de Lima*, 107-108. De hecho, luego de que en 1854 Pío IX proclamara la bula *Ineffabilis Deus*, fueron los franciscanos –junto a los jesuitas– quienes mayor apoyo dieron al dogma de la Inmaculada Concepción. Véase Hayley R. Bowman, "The Church Divided: The Dominicans, Franciscans, and Jesuits and The Immacultate Conception Controversy in Seventeenth-Century Spain" (Tesis de Maestría, Purdue University, 2015).

Particularmente, resaltan dos aspectos: 1) la predominancia del modo 1 en los cantos; y 2) la particularidad melódica del introito *Egredimini et videte*, el cual difiere del hallado en los cantorales hispanos MPCANT/18 y MPCANT/26[721]. De hecho, aquellos cantos cuyas melodías coinciden modalmente en realidad presentan leves variaciones entre sí.

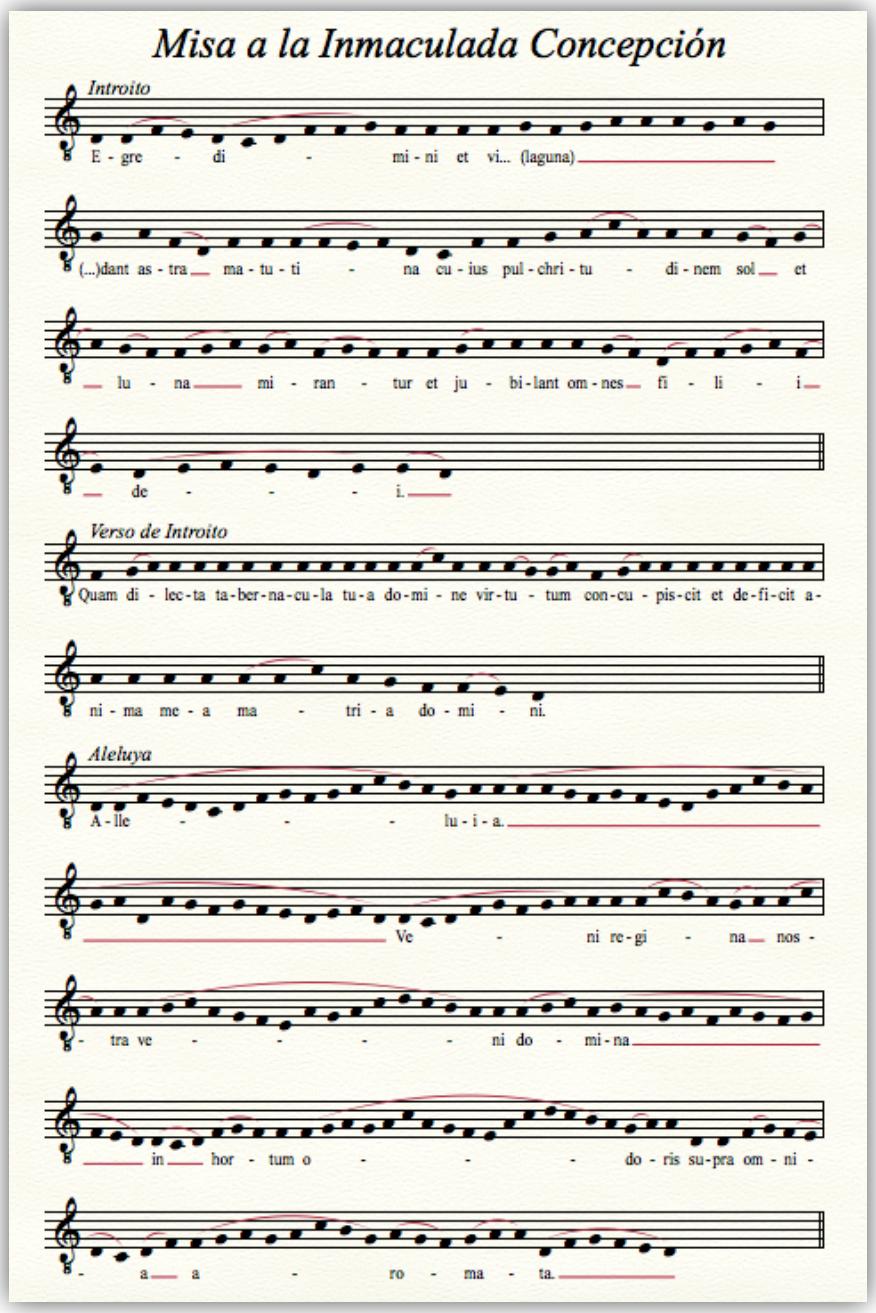
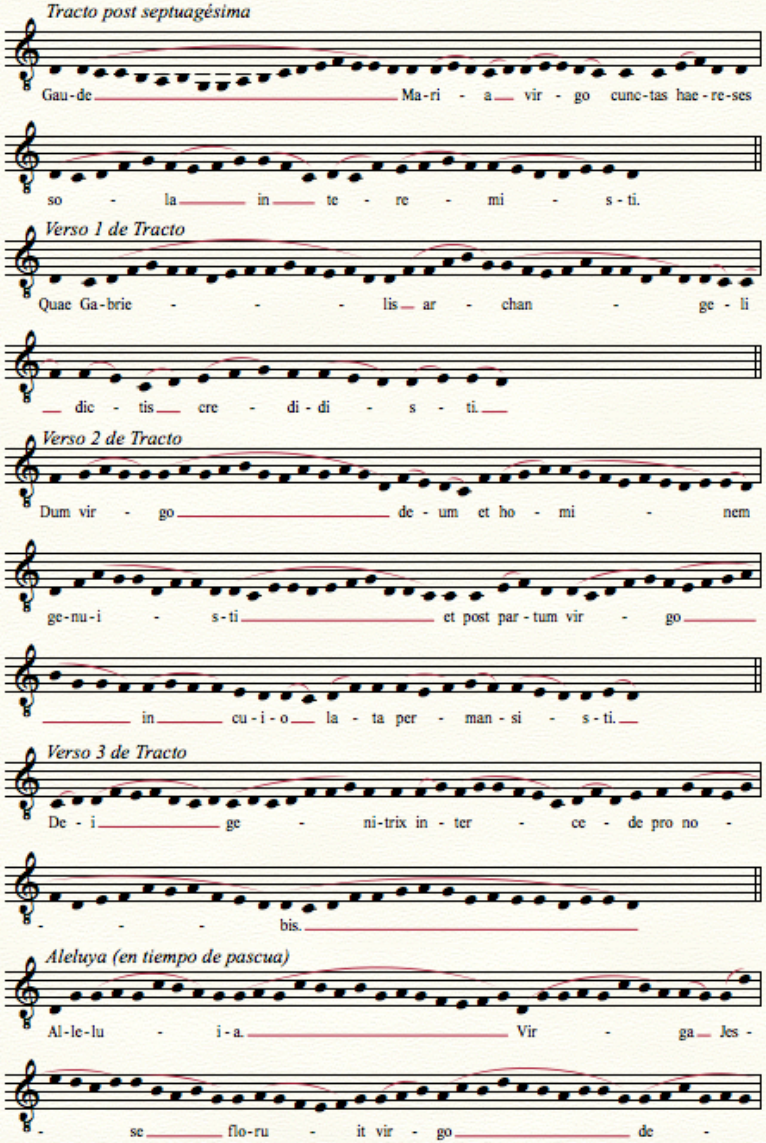


Figura 29. Misa a la Inmaculada Concepción.

Fuente: EC-Qsf8, ff. 42v-48v.

[721] http://www2.bne.es/CANT_web/irListadoPentagrama.do?tipo=exacta&idIncipitMusical=370, acceso el 31 de agosto de 2022.

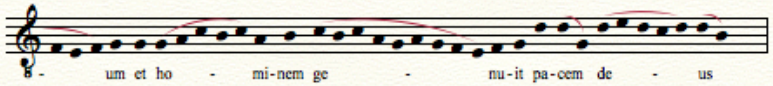
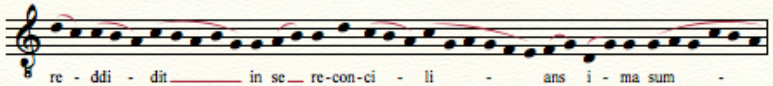
Tracto post septuagésima

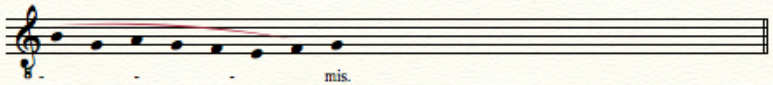


Verso 1 de Tracto

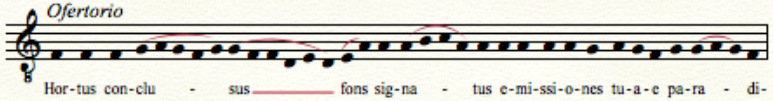
Verso 2 de Tracto

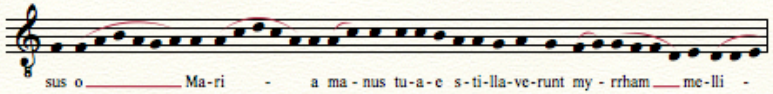
Verso 3 de Tracto

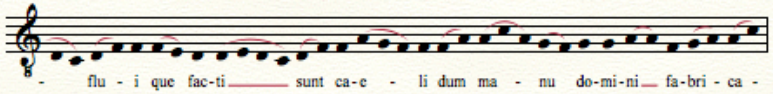
Aleluya (en tiempo de pascua)



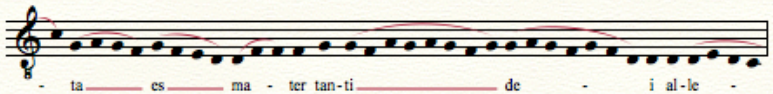
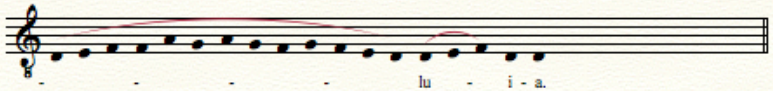


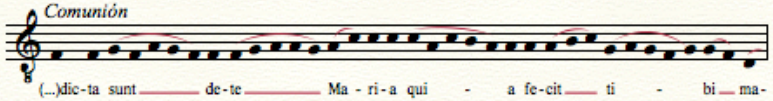
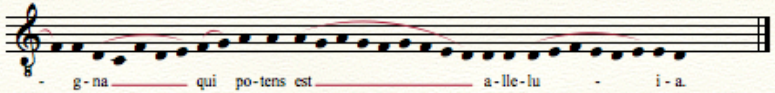
Ofertorio









Comunión

Respecto a la celebración intramuros de la misa a la Inmaculada Concepción, una noticia relevante es la solicitud hecha el 23 de agosto de 1760 por fray Fernando Fajardo:

> Leyose [*sic*] una petición del padre fray Fernando Fajardo, en que pide: que atento a que las misas a Nuestra Señora en los sábados de cada hebdómada no se cantan con la solemnidad de cantores que antiguamente se practicaba, se innove dicha antigua costumbre, costeando la música el hermano fray Juan Zúñiga con las limosnas que percibe dicho hermano del rey nuestro señor (que Dios guarde) como organista mayor de la santa iglesia catedral de este Quito; y se le responde que, supuesto que también su reverenda percibe en la misma catedral limosna competente por sochantre de su coro, concurra al costeo de dicha música en la siguiente forma: en los seis meses primeros de cada una año pondrá la relacionada música el hermano fray Juan Zúñiga; y en los otros seis restantes la costearán los padres José Salazar, lector en teología, y el suplicante fray Fernando Fajardo, predicador general[722].

Tal cita resulta interesante por varios motivos. Primero, porque corrobora que la misa a la Inmaculada Concepción era una ocasión litúrgica bastante especial en el rito de los franciscanos. Segundo, porque se aprecia que, desde tiempos anteriores, la música empleada para tal ocasión era considerablemente solemne, una costumbre que se había perdido y que se pretendía rescatar. Y tercero, porque proporciona información acerca de tres personajes fuertemente vinculados a la música en la catedral de Quito, a saber: fray José de Salazar, maestro de capilla; fray Fernando Fajardo, sochantre; y fray Juan de Zúñiga, organista mayor. Los últimos dos también desempeñaron importantes cargos musicales intramuros del Convento Máximo, tal y como lo señalaremos en los capítulos subsiguientes[723].

En cuanto a la letanía de Nuestra Señora podemos servirnos del citado cuadernillo 1138 para tener una noción poética propia de la época y la ciudad, que pertenece al último cuarto del siglo XVIII[724]. La datación crónica de este curioso cuadernillo puede realizarse fácilmente a partir de una obra titulada *Otra loa a lo umano para recevimiento del obispo* y que seguidamente contiene la indicación "Minayo", ubicada en los folios 98v-99r. Está claro entonces que se trata de una pieza compuesta para recibir a don Blas Manuel Sobrino y Minayo el 18 de septiembre de 1777 en su llegada a Quito, tras ser nombrado obispo el 16 de diciembre de 1776 por el sumo pontífice Pío VI[725]. En esta fuente se halla un extracto de la conocida obra

[722] AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, f. 165r.
[723] Sobre estos tres músicos franciscanos y su participación en la catedral de Quito véase los capítulos 6 y 7.
[724] Nos referimos a esta fuente en la nota 579.
[725] Vargas, *Historia de la Iglesia*, 417-430.

dedicada a la Virgen María titulada *Letanía y nombres misteriosos de la Reina del Cielo, mi señora*, compuesta por Sor María de Jesús Agreda[726] y que transcribimos a continuación:

Letanías:

Hija querida del eterno Padre; ruega Virgen María por nosotros.
Madre amada del hijo de Dios, ruega...
Esposa del Espíritu Divino, ruega...
Templo de la trinidad incomprensible, ruega...
Sagrario del cordero inmaculado, ruega...
Esfera de toda la omnipotencia, ruega...
Centro de la bondad interminable, ruega...
Lucero de una luz inaccesible, ruega...
Ejemplar de supremos serafines, ruega...
Resplandor de abrazados querubines, ruega...
Victoria de los ejércitos de Dios, ruega...
Hermosura de todo lo creado, ruega...
Jardín devoto de los del rosario, ruega...
Objeto noble de predestinados, ruega...
Corono de bienaventurados, ruega...
Bálsamo de pureza, ruega...
Vencedora de la muerte y del pecado, ruega...
Poderosa Judith contra el pecado, ruega...
Torre fuerte de David contra el infierno, ruega...
Escala de Jacob que llega al cielo, ruega...
Manantial de la gracia y vida eterna, ruega...
Archivo de riquezas prodigiosas, ruega...
Origen de los dones de su diestra, ruega...
Arco que pronostica la bonanza, ruega...
Arca hermosa del nuevo testamento, ruega...
Mesa franca del pacífico Asuero, ruega...
Zarza no consumida y abrazada, ruega...
Vida que a las almas resucita, ruega...
Reina de tus vasallos fidelísima, ruega...
Retrato que engrandeces a su artífice, ruega...

[726] Fernando Guillén Armendáriz, "Archivo de la venerable madre María de Jesús de Agreda en el convento franciscano de Aránzazu (1643-1835)", *Archivo Ibero-Americano* 75, no. 281 (2015): 609-610.

Estampa que acredita el ser hermosa, ruega...
Atalaya que avisa al navegante, ruega...
Receta para enfermos incurables, ruega...
Imán que lleva a sí los corazones, ruega...
Abogada que alegas en favor, ruega...
Medianera de los pecadores, ruega...
Defensora en los abismos, ruega...
Alivio de las almas, ruega...
Consuelo de los corazones afligidos, ruega...
Amada madre de Dios
Querida hija del Padre
Esposa del Espíritu Santo
Única, hermosa y santa en el cielo, ruega...[727]

Además, existe un testimonio de Alexander von Humboldt tras su visita a Quito por el año de 1802, en donde respecto a la advocación de Nuestra Señora de Guápulo[728], afirmó lo siguiente:

> Me atrevería a decir que casi la mayor parte del año permanece aquella celebérrima imagen en la catedral de Quito, ya que en la menor adversidad y calamidad, va inmediatamente todo aquel pueblo en procesión a *Guápulo*, y cantando el rosario con instrumentos músicos y las letanías lauretanas conducen a María Santísima a la ciudad donde por nueve, quince y en alguna ocasión por cuarenta días, la mantuvieron cada día con misa cantada y por la tarde con *Salve Regina* y las letanías cantadas, con música y la mayor solemnidad[729].

Lo interesante de este testimonio no es necesariamente la advocación, sino más bien la demostración de que en Quito se cantaban las letanías lauretanas en procesiones con música y gran solemnidad, lo que a su vez denota un impacto en el entorno sonoro de la ciudad. Dicho sea de paso, el canto de las letanías lauretanas durante las procesiones por la ciudad también era practicado por los agustinos en territorios novohispanos, específicamente en Tiripetío, donde

[727] AHQ-MCYP, Fondo Manuscrito, Doc. 0001.01138, f. 9r.
[728] Guápulo es un barrio de la ciudad de Quito ubicado a 7.3 kilómetros al noreste del Convento Máximo. Fue el primer santuario mariano de la ciudad y su iglesia la construyó el fraile franciscano Antonio Rodríguez. Para más detalles sobre este centro religioso puede verse Lorena Andino Jaramillo, "Guápulo y su santuario un destino turístico" (Tesis de Grado, Universidad Internacional SEK, 1997).
[729] Romero, *Quito en los ojos de los viajeros*, 81; cursivas en la original.

> cada viernes la llevaban [a la imagen de la Virgen María] a la iglesia en procesión, para retornar con ella al día siguiente al hospital [de Tiripetío]. Procesiones lúcidas y devotísimas ambas, acompañadas de repiques, cantos y música, entre arcos florales y con flores en las manos y los estandartes en alto. Yendo de compañía con la santa imagen los sábados, los indios iban cantando las letanías lauretanas[730].

Ahora bien, el porqué de nuestro interés en el testimonio de Humboldt radica en que en el inventario de la biblioteca del Convento Máximo realizado en 1795 constan, por un lado, un ejemplar de las letanías lauretanas "con estampas", y por otro, cuatro tomos de la *Mística Ciudad de Dios*, obra atribuida a Sor María de Jesús Agreda[731]. Por estas razones, podemos colegir y confirmar que este tipo de música y poesía mariana era bastante conocida y utilizada en la vida conventual de los franciscanos de Quito.

Por su parte, la antífona *Conceptio tua dei genetrix* –mencionada en la citada patente del ministro general fray José García– no consta en alguno de los treinta y ocho libros corales que reposan actualmente en el Convento Máximo. Esto se puede explicar porque, después del Concilio de Trento, para el oficio de la Inmaculada Concepción se utilizó la antífona *Nativitas tua dei genetrix* –correspondiente a la Natividad de María–, en la cual se sustituyó la palabra *Nativitas* por *Conceptio*[732]. Esto cambió hacia 1761, luego de la citada declaración hecha por Carlos III y el posterior decreto del papa Clemente XIII. Por tanto, para 1770, año en el que el ministro general García emitió su edicto, ya se empleaba esta variación. Precisamente, la antífona *Nativitas tua dei genetrix* sí está registrada en el cantoral EC-Qsf8 (ff. 107r-108r) y su melodía se encuentra en modo 1, una característica afín al repertorio litúrgico de tradición romana.

Por otro lado, los libros contables también ofrecen algunos detalles relevantes en relación con la festividad de la Inmaculada Concepción. Por ejemplo, desde 1693 los gastos para su celebración incluían convites de frutas, fuegos artificiales, luminarias y música con atabales, clarines y pífanos, elementos que denotan una auténtica fiesta en el espacio público de la ciudad. En estas ocasiones las autoridades franciscanas desembolsaban buenas sumas de dinero, superando incluso los 100 pesos para cubrir todos los gastos de la fiesta y también de

[730] Ricard, *La Conquista Espiritual*, 237-238.
[731] AGOFE, Inventario de la librería..., 7-46, Leg. 7, N. 1, C. 3, ff. 32r y 42v.
[732] Cf. Andrés Fernández y Vera, *Los cantorales de la Catedral de Lima*, 113.

su novena[733]. Asimismo, se registran dos pagos de 18 pesos cada uno en noviembre y diciembre de 1803 "para los músicos que tocan en la misa de Nuestra Señora los sábados", además de 8 pesos "para la música del novenario de la Concepción"[734].

Antes de concluir este apartado, quisiéramos exponer algunas advocaciones veneradas en el convento franciscano de Quito en las que intervenía el arte musical. A tenor de la cantidad y especificidad de la documentación recogida, una de las más importantes parece haber sido la de Nuestra Señora de El Quinche, a quien los quiteños –y demás ecuatorianos– continúan teniendo gran devoción[735]. Celebrada cada 21 de noviembre, el culto a la Virgen de El Quinche tiene su origen a inicios del siglo XVII, después que el escultor Diego de Robles labrara la imagen para los indígenas de Oyacachi, quienes en 1604 –y por orden del obispo fray Luis López de Solís– la trasladaron al poblado de El Quinche, en donde ha permanecido por más de cuatro centurias[736]. La liturgia y música para esta festividad –ausente en la colección de cantorales del Convento Máximo– todavía es un tema pendiente de estudio, por lo que a continuación presentamos incipientes rastros que pueden contribuir a este asunto. Entre el 19 y el 30 de abril de 1717 los libros de cuentas manifiestan varios gastos:

> 8 pesos [en] cera [...] para el novenario de Nuestra Señora de El Quinche [...] 8 pesos para el cohetero por 8 docenas de voladores dobles y 8 ruedas para traer a Nuestra Señora de El Quinche de la iglesia de San Agustín a esta nuestra y volverla a llevar a la iglesia mayor [catedral], 1 peso y 4 reales para cajeros, pifaneros y clarineros para ambas funciones [...] [y] 6 pesos para dos arpistas, rabelistas y organista que han asistido tocando en la novena de Nuestra Señora de El Quinche[737].

De hecho, el mismo 30 de abril se cancelaron 7 pesos al maestro de capilla don Alonso de Morales, 2 pesos al arpista Francisco –sin apellido indicado–, 2 pesos al organista Felipe de Cartagena y Medrano, 1 peso al chirimía Dionisio Silva y 1 peso 4 reales al cantor Damián de la Fuente, quienes muy probablemente también participaron en esta ocasión. Por tanto, estos

[733] Información sobre estos gastos puede verse en AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, ff. 240r, 247v, 249v, 354r y 377v; AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-11, Leg. 10, N. 1, L. 15, f. 128r; AGOFE, Cuenta de los gastos..., 10-18, Leg. 10, N. 7, C. 15, f. 23r; AGOFE, Libro de gasto..., 10-22, Leg. 10, N. 1, L. 4, ff. 123v, 344r, 346v, 355v y 361v; y AGOFE, Libro de gasto..., 10-24, Leg. 10, N. 1, L. 16, ff. 2v, 36r y 40v.
[734] AGOFE, Libro de gasto..., 10-22, Leg. 10, N. 1, L. 4, ff. 355v-356r.
[735] Gomezjurado Zevallos, *Quito: historia del Cabildo y la ciudad*, 129.
[736] Para conocer más sobre la historia y devoción a la Virgen de El Quinche véase, sin ánimos exhaustivos, Patricio Guerrero Arias, *El Quinche a cuatro siglos de religiosidad y su actual proceso de secularización* (Quito: Universidad Politécnica Salesiana, 1996); y Richard Salazar Medina, *El santuario de la Virgen de El Quinche. Peregrinación en un espacio sagrado milenario* (Quito: Abya-Yala, 2001), 29-96.
[737] AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, ff. 251v-252r.

datos sugestivos nos dan, al menos, una idea general de la orquestación utilizada para interpretar un repertorio evidentemente polifónico durante esta novena.

La tarde del 22 de junio de 1745 llegó al convento la efigie de la Virgen de El Quinche, la cual fue recibida con atabales, clarineros, y fuegos artificiales. El 11 del mes siguiente se gastaron 33 pesos en la música del novenario, además de 5 pesos 1 real para llevar la imagen en procesión hasta la iglesia de El Carmen –ubicada 1 kilómetro al norte del recinto seráfico–, acompañada de más juegos pirotécnicos, clarineros y cajeros[738]. Un dispendio llamativo se observa en un expediente que recopila los egresos del Convento Máximo entre el 11 de agosto de 1747 y el 25 de abril de 1750: 213 pesos y 7 reales "que se gastaron en cera y cantores en el tiempo que estuvo Nuestra Señora de El Quinche en nuestra iglesia"[739]. Por último, el 7 de octubre de 1785 las autoridades franciscanas de Quito pagaron 26 pesos con motivo del novenario y procesión en honor a la Virgen de El Quinche y para que intercediera ante la devastadora peste de viruelas que azotó a la ciudad a mediados de aquel año[740].

Otra de las advocaciones distinguidas era la de Nuestra Señora de los Dolores. Un documento testamentario del herrero del Convento Máximo a fines del siglo XVII, Francisco Cantuña, nos permite conocer que la fiesta a Nuestra Señora de los Dolores se realizaba el "sábado víspera del Domingo de Ramos de cada año en la capilla de la Veracruz de los Naturales del Convento de San Francisco de esta ciudad"[741]. En esta capilla, conocida como la Capilla de Cantuña, se estableció la cofradía de la Veracruz de los Naturales a fines del siglo XVI. Desde entonces, los cofrades indígenas rendían culto a la imagen de Cristo crucificado y, hacia fines del siglo XVII, también veneraban una efigie de la Virgen Dolorosa[742]. La información histórico-musical más antigua que hemos podido hallar data del 27 de marzo de 1744, cuando se le cancelaron 2 pesos 5 reales a dos músicos por la novena a la Virgen de los Dolores[743]. Casi una década más tarde, don Antonio de Vera Pizarro –quien era mayordomo de la cofradía del Rosario[744]– solicitó al definitorio capitular el permiso para ser enterrado en la bóveda bajo el coro, ofreciendo 2.420 pesos a cambio de que se celebrase una misa a Nuestra

[738] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-11, Leg. 10, N. 1, L. 15, ff. 113r y 114v.
[739] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6, f. 43r.
[740] AGOFE, Libro de gasto..., 10-22, Leg. 10, N. 1, L. 4, f. 70v. Sobre la peste de viruelas en Quito puede verse, por ejemplo, Plutarco Naranjo, "El etnocidio epidémico en el Ecuador", *Revista Ecuatoriana de Medicina* 23, no. 2 (1986): 139; y Carlos Paladines, "Una nueva política sanitaria para la Real Audiencia de Quito y para el Imperio Español: Eugenio Espejo y Francisco Gil", *Revista Historia de la Educación Colombiana* 23, no. 23 (2019): 256-259.
[741] ANH/Q, Notaría IV, vol. 51, (08/11/1701), ff. 231r-231v.
[742] Para más información respecto a esta capilla, conocida como Capilla de Cantuña, puede verse Webster, "The Devil and the Dolorosa…", 1-30.
[743] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-11, Leg. 10, N. 1, L. 15, f. 97v.
[744] Guerra, *La Cofradía de la Virgen del Pilar*, 90.

Señora de los Dolores cada viernes y su novenario anual, lo cual se le concedió[745]. Los documentos contables entre 1753 y 1756 contienen gastos de 23 pesos 7 reales por el novenario y la fiesta que se hizo en el noviciado y por la música de las tres horas en la iglesia del Convento Máximo[746]. Finalmente, en 1785, 1786 y 1789 se gastaron aproximadamente 50 pesos por año para la música, los cajeros, clarineros y sermones[747].

Similares eran las celebraciones en honor a Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, Nuestra Señora del Rosario y Nuestra Señora de la Consolación y la Correa, las cuales incluían luminarias, fuegos artificiales y gran algarabía de atabales, pífanos y clarines[748]. Un par de casos más relevantes pertenecen a la primera década del siglo XIX: en febrero de 1804 se pagaron 3 pesos para la música de Nuestra Señora de Guápulo en la catedral y, en 1806, 25 pesos para la música y cera para dejar [en procesión] a Nuestra Señora de la Merced en la catedral[749]. Todos estos datos suministrados sugieren, entre otras cosas, una considerable movilidad, interacción y, por tanto, una destacada participación en el entorno sonoro de la ciudad de Quito por parte de los franciscanos.

Dejando a un lado la liturgia mariana, una patente de mediados del siglo XVIII nos lleva a relatar otra celebración santoral preceptiva en la ciudad. En obediencia a lo decretado por el Papa Benedicto XIV, el 4 de octubre de 1749 el ministro provincial fray José de Jesús y Olmos dictaminó que en todos los conventos y doctrinas de la provincia franciscana de Quito

> se establezca como ley inviolable la misa mensal [*sic*] del Santísimo Patriarca José en el día 19 de cada mes en todo el año, por ser así expreso mandato de Nuestro Beatísimo Padre Benedicto 14º, que Dios Nuestro Señor guarde y estar[á] esta loable costumbre introducida en la iglesia y será de grande edificación para las repúblicas;

[745] AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, f. 96r.
[746] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6, f. 62v.
[747] AGOFE, Libro de gasto..., 10-22, Leg. 10, N. 1, L. 4, ff. 78v y 132v.
[748] AGOFE, Libro de gasto y recibo de este convento de San Pablo de Quito, 10-12, Leg. 10, N. 1, L. 13, ff. 322v-323v; y AGOFE, Libro de gasto..., 10-22, Leg. 10, N. 1, L. 4, ff. 67v, 255v, 256v y 286v. En lo concerniente a la Virgen del Pilar de Zaragoza, el 15 de mayo de 1671 se fundó una cofradía en el Convento Máximo bajo esta advocación. La fiesta se celebraba cada 17 de septiembre y su historia, culto y devoción han sido ampliamente estudiados por Guerra, *La Cofradía de la Virgen del Pilar*, 31-92. Por su parte, las fiestas de las vírgenes del Rosario y de la Consolación y la Correa se celebraban cada 7 de octubre y 3 de septiembre, respectivamente.
[749] AGOFE, Libro de gasto..., 10-22, Leg. 10, N. 1, L. 4, f. 358r; y AGOFE, Libro de gasto..., 10-24, Leg. 10, N. 1, L. 16, f. 15r. Respecto a la Virgen de Guápulo, se trata de una de las primeras devociones marianas veneradas en la ciudad de Quito. Su culto se remonta hacia fines del siglo XVI y está fuertemente ligada a los franciscanos, ya que el fraile Antonio Rodríguez fue el arquitecto y constructor del templo en honor a esta virgen. Para más información véase Andino Jaramillo, "Guápulo y su santuario…".

ordenando, inclusive, que se coloque una efigie de San José en los establecimientos donde no la haya, solicitando al hermano síndico los recursos necesarios para su adquisición[750]. Un cantoral de principios del siglo XX (EC-Qsf23) contiene una misa en honor al patriarca San José. La Figura 30 muestra el introito *Justus ut palma florebit* y su verso *Bonum est confiteri*, de uso habitual en otros contextos litúrgicos, como el Común de un Confesor no Papa[751].

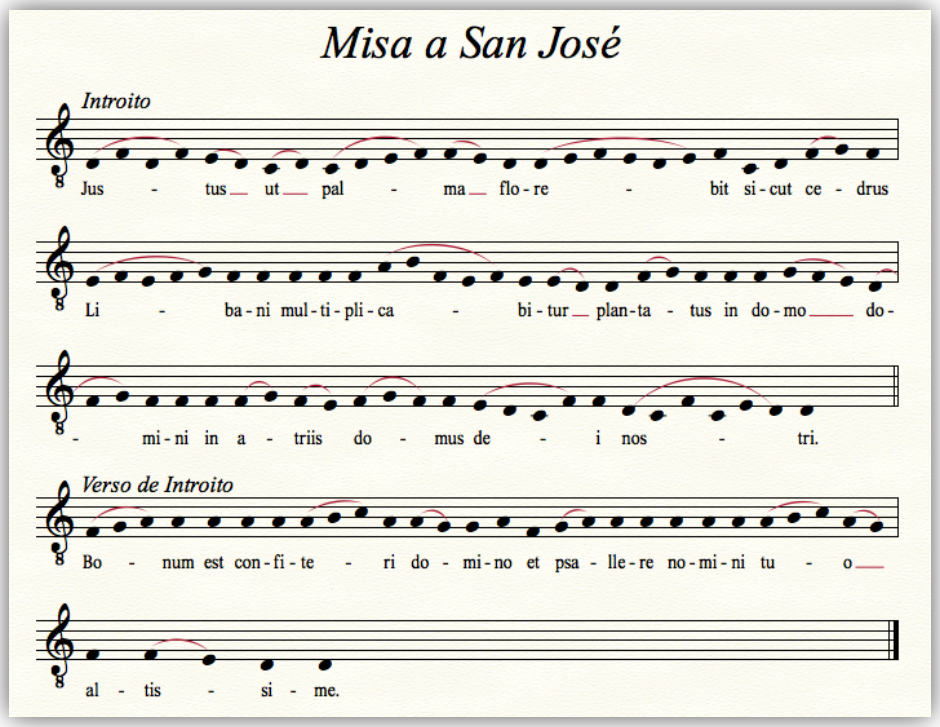


Figura 30. Introito de la misa a San José *Justus ut palma florebit*.

Fuente: EC-Qsf23, ff. 41r-41v.

Celebrada oficialmente cada 19 de marzo en el calendario litúrgico romano, en el Convento Máximo la festividad en honor a San José, esposo de María, se destacaba por el ofrecimiento de un convite de frutas, a juzgar por dos gastos de 3 pesos registrados en los años 1708 y 1713[752]. Sin embargo, tal y como ordenó Benedicto XIV y anunció el ministro provincial Olmos, desde 1749 en adelante comenzó a oficiarse intramuros una misa en honor al patriarca

[750] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, ff. 295v-296r.
[751] Este canto ha sido utilizado en diferentes géneros y festividades litúrgicas. Para ello véase las concordancias en http://cantusindex.org/id/g01355, acceso el 26 de septiembre de 2021. En cantorales hispanos también ha sido utilizado como introito en la ocasión de San José, específicamente en: MPCANT/7 (ff. 70v-71v), de tradición dominica; MPCANT/18 (pp. 14-15), de tradición franciscana; y MPCANT/44 (ff. 67r-68r). Véase http://www2.bne.es/CANT_web/irListadoPentagrama.do?tipo=exacta&tipo=exacta&tipo=exacta&tipo=exacta&idIncipitMusical=1751, acceso el 5 de septiembre de 2022.
[752] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, f. 402r; y AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, f. 204r.

San José el 19 de cada mes, ocasión que también se celebraba de manera similar en las catedrales de Santiago de Chile y en la de México por la década de 1780[753].

Continuando con el calendario litúrgico del ciclo santoral, las cuentas del Convento Máximo reflejan gastos con motivo de la fiesta de San Antonio de Padua –celebrada cada 13 de junio– en escasas ocasiones, pero que conservan cierto interés histórico-musical. El 20 de diciembre de 1723, luego de que la imagen del santo permaneciera seis meses en una capilla dentro de las instalaciones del convento franciscano, se pagó 1 peso para trasladar la efigie a la catedral[754]. Con toda certeza, este traslado está estrechamente vinculado a la declaración de fiesta preceptiva para la ciudad de Quito, asentida por el presidente y oidores de la Real Audiencia en un escrito fechado el 29 de noviembre de 1723[755].

Un documento capitular de 1793 muestra que el obispo franciscano fray José Díaz de la Madrid donó una colgadura de mil varas de damasco carmesí, con la condición de que solo se usara en las festividades del Corpus Christi, San Antonio, San Francisco, la Purísima Concepción y la Porciúncula[756]. Ya cumplida la primera década decimonónica se tiene la única noticia musical relativa a la fiesta que hemos podido encontrar; data de la primera semana de junio de 1810, cuando se gastaron 10 pesos "en la música para la iglesia y almuerzo que se le puso al señor obispo [José de Cuero y Caicedo] con la decencia correspondiente cuando vino a decir misa a San Antonio"[757].

Estos sugestivos datos muestran que: por un lado, había una buena relación entre el principal recinto conventual de la ciudad y la catedral, lo que a su vez promovía la circulación de personas, actos religiosos y, como veremos más adelante, de la música en sí misma entre las dos instituciones; y, por otro lado, que eran dos lugares específicos donde se interpretaba música dentro del convento: la iglesia en el caso de la misa y el refectorio en el caso del almuerzo. Dicho sea de paso, se tienen otros registros de actividad musical en el refectorio, puntualmente durante la fiesta de San Francisco, a la que nos referiremos en breve[758].

En cuanto al repertorio litúrgico se refiere, solamente los cantorales EC-Qsf23, EC-Qsf28 y EC-Qsf33P10, que datan del siglo XX, contienen información musical sobre la misa y el oficio para la fiesta de San Antonio de Padua. Los cantos pertenecientes a la misa y localizados en el primero de los sobredichos cantorales (ff. 48v-50v) son:

---

[753] Vera, *El dulce reato de la música*, 505 y 513; y Torres Medina, "La vida extramuros…", 55.
[754] AGOFE, Libro de los recibos y gastos..., 10-5, Leg. 10, N. 1, L. 9, f. 412v.
[755] AGI, Quito, 129, N. 78, 1723.
[756] AGOFE, Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio..., 6-4, Leg. 6, Bec. 4, ff. 305v-307r.
[757] AGOFE, Libro de gasto..., 10-24, Leg. 10, N. 1, L. 16, f. 34r.
[758] AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-12, Leg. 10, N. 1, L. 13, f. 322v; y AGOFE, Libro de gasto..., 10-24, Leg. 10, N. 1, L. 16, f. 40r.

- Introito: *In medio ecclesiae* (modo 6)
- Aleluya: *In vita sua* (modo 1)
- Comunión *Dedit mihi dominus* (modo 7)

Estos tres cantos obedecen a lo establecido en el GRS (1924)[759], hecho que no es de extrañar, puesto que en un inventario del coro del Convento Máximo hecho en 1913 constan ocho ejemplares de un gradual romano-seráfico, como ya hemos dado cuenta en un trabajo anterior[760].

En el mes de agosto, específicamente el día 2, tenía lugar una de las festividades de mayor abolengo franciscano: la celebración de la Indulgencia de la Porciúncula. Obtenida alrededor de 1216 por el propio San Francisco de Asís, esta festividad fue posteriormente extendida a todas las iglesias franciscanas en 1622[761]. Sin embargo, en el Convento Máximo se conserva una copia del jubileo otorgado el 17 de mayo de 1578 por el Papa Gregorio XIII, "para que se gane en todos los conventos de nuestra orden", fechado el 23 de marzo de 1610, por lo que es de suponer que esta festividad se celebraba con cierta anterioridad[762]. Clarisa Eugenia Pedrotti, por ejemplo, ha identificado esta misma celebración en el convento franciscano de San Jorge, en Córdoba del Tucumán, Argentina, durante los años 1754 y 1815[763].

Los libros de cuentas muestran que la fiesta de la Porciúncula se celebraba con convite de frutas, al menos, desde 1703[764]. Pasada la primera década decimonónica, los documentos de igual tipología revelan egresos de 10 pesos en 1810 y 6 pesos en 1811 por la "música, cera y otros gastos el día de la Porciúncula" y por "gastos de música, almuerzos, pan y comida de los músicos" durante dicho día[765]. Estos datos sugieren que, evidentemente, se trata de músicos externos a la institución contratados para la ocasión. Similares gastos se evidencian en 1801 y 1804 y 1807 con motivo de la música del jubileo y almuerzo de los músicos[766].

---

[759] *Graduale Romano-Seraphicum (1924)*, 56-57 y 60.
[760] AGOFE, Libro de inventarios..., 7-52, 129; citado en Estevez Monagas, "Documentación musical…", 53.
[761] Carson y Cerritos, *New Catholic Encyclopedia*, 527-528, contiene una buena cantidad de información bibliográfica. Más información puede verse también en un ejemplar hispano hecho por "un religioso franciscano exclaustrado", titulado *Indulgencia de la Porciuncula. Historia, origen y promulgación. Extención, requisitos y modo de aplicarla*, (Bogotá: Imprenta de Ortis Malo, 1870).
[762] AGOFE, Jubileo plenísimo [dado por Gregorio XIII en 17 de mayo de 1578], de la Porciúncula, para que se gane en todos los conventos de Nuestra Orden, 3-23, Leg. 3, No. 9, F. 23. f. 1r.
[763] Pedrotti, "La Música Religiosa en Córdoba…", 142.
[764] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, ff. 326r, 370r y 389v.
[765] AGOFE, Libro de gasto..., 10-24, Leg. 10, N. 1, L. 16, ff. 34v y 39r.
[766] AGOFE, Libro de gasto..., 10-22, Leg. 10, N. 1, L. 4, ff. 332r y 364r; y AGOFE, Libro de gasto..., 10-24, Leg. 10, N. 1, L. 16, f. 18r.

Para obtener información relativa al repertorio musical es necesario recurrir nuevamente al tardío cantoral EC-Qsf23 (ff. 58v-61r), el cual contiene una misa adaptada para esta ocasión litúrgica que, a su vez, coincide con el repertorio romano comúnmente utilizado para la Dedicación de una Iglesia:

- Introito: *Terribilis est locus* (modo 2)
- Aleluya: *Adorabo ad templum* (modo 8)
- Comunión: *Domus mea* (modo 5)

A continuación de la Porciúncula, la fiesta en honor a Santo Domingo de Guzmán constituía otra de las ocasiones litúrgicas de mayor celebración en el convento franciscano de Quito, a juzgar por el buen número de datos que hemos podido recopilar en la documentación histórica. Y es que la relación entre frailes franciscanos y dominicos fue bastante cercana desde el inicio de la época colonial, afianzándose a través de la evangelización de los naturales. En el capítulo provincial dominico de 1613 se ordenó que recibieran con libertad y caridad a los religiosos franciscanos en cualquier convento o doctrina de la ciudad, lo que "contribuyó a estrechar los lazos de fraternidad entre las familias religiosas"[767]. También afirmaba en 1989 el padre Vargas que:

> Este afecto fraternal se tradujo en la costumbre tradicional de que en la fiesta de Santo Domingo oficiaran los franciscanos y en la de San Francisco, los dominicos, con el ritual del albazo en las dos iglesias[768], los repiques de campana para la misa, el intercambio de predicadores y el almuerzo de fiesta. Durante la colonia, la fiesta de los patriarcas se celebraba con inusitada pompa, que no fue interrumpida por el cambio de emancipación política[769].

Esta información suministrada por el padre Vargas se puede reforzar aún más mediante los documentos históricos depositados en el archivo franciscano. Así, un expediente que contiene un largo litigio resuelto en junio de 1699 –y que citamos anteriormente[770]– indica también que

> en señal de buena concordia, paz y uniformidad con que abrazaron la dicha asignación de horas [para la procesión] prometió que en este presente año irá el dicho reverendo padre prior

[767] Vargas, *El Arte Ecuatoriano*, 293-294.
[768] La segunda acepción de la RAE define albazo como "música al amanecer y al aire libre".
[769] Vargas, *El Arte Ecuatoriano*, 294.
[770] Cf. nota 701.

> y viceprovincial [de Santo Domingo] a cantar la misa de dicha festividad a la iglesia del convento de San Francisco, y en su correspondencia el dicho reverendo padre guardián [de San Francisco] irá a cantar la de la festividad [al] convento de Santo Domingo en la misma dominica, y que esta alternativa se entendiese por sola esta vez sin que para los años venideros haya de ser de obligación de la una ni otra religión sino *mere ad libitum*[771].

Varios años más tarde, puntualmente el 31 de mayo de 1727, los padres fray José Arias de Espinosa –prior y provincial de Santo Domingo– y fray Bartolomé de Alacano –ministro provincial de San Francisco– convinieron una nueva alternancia para la celebración del Corpus Christi en sus respectivos conventos, lo que extendió la fraternidad entre hermanos religiosos[772]. De este mismo "amor fraterno" entre franciscanos y dominicos habló Vásquez Conde en su opúsculo sobre la vida cotidiana de los dieguinos novohispanos, citando una patente de 1660 que reposa en el Archivo Histórico de la Provincia del Santo Evangelio y que, por su notable interés, reproducimos a continuación:

> la debida estimación y aprecios grandes que nuestra sagrada religión ha hecho siempre de la amistosa hermandad que profesa con la esclarecida orden de predicadores, en todos los conventos de la provincia a las horas de vísperas y laudes, en los días que se conmemora a Nuestro Padre San Francisco, se haga primero la de Nuestro Padre Santo Domingo, con las antífonas, versos y oraciones del mismo que se pondrán en una tablilla en el coro[773].

Es evidente, por tanto, que la afinidad religiosa entre frailes franciscanos y dominicos se extendía más allá del virreinato peruano. Además, esta fraternidad tenía un impacto en el ámbito litúrgico-musical, como lo demuestran algunos documentos de descargo. Por ejemplo, desde 1701 hasta 1807 los franciscanos realizaron varios gastos para las vísperas del patriarca dominico, entre los que se encuentran ruedas capitanas, voladores, cohetes y demás fuegos artificiales, alquileres de cera y velas, cajeros, pifaneros, clarineros, chirimías y para la música en general durante la procesión desde el convento de San Francisco hasta su similar de Santo Domingo[774].

---

[771] AGOFE, Copia de los autos en favor de la fiesta del Corpus..., 9-6, I, Leg. 5, N. 5, F. 14, ff. 11v-12r; cursivas nuestras.
[772] Ibíd., ff. 15r-15v.
[773] Vásquez Conde, "Un acercamiento a la vida cotidiana…", 48.
[774] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, f. 288r; AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, ff. 214r, 223r, 242r, 256r, 271v, 284v, 298v y 312r; AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-7, Leg. 10, N. 1, L. 12, ff. 273v y 291v; AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6, f. 83r;

De hecho, en Quito, los festejos a los patriarcas de las distintas órdenes religiosas, se realizaban con similar pompa a la descrita para la fiesta de Santo Domingo, una característica común en varias ciudades hispanoamericanas durante la época colonial, como se evidenciará en breve al hablar sobre la celebración al patrón San Francisco. Así, los libros de cuentas del Convento Máximo reflejan, a lo largo de varios años, gastos por las fiestas de los patriarcas San Agustín, San Ignacio y San Pedro Nolasco[775].

Indudablemente, la fiesta más importante del año litúrgico en el Convento Máximo era la del patrón San Francisco, catalogada como doble de primera clase[776], celebrada cada 4 de octubre con gran boato y llena de fuegos artificiales, corridas de toros, convites y, por supuesto, música. Dicho sea de paso, respecto a las corridas de toros en la ciudad, González Suárez señala que "eran la diversión obligada con que se solemnizaba el culto divino y se festejaban los acontecimientos civiles de la colonia"[777]. Lo significativo de esta festividad sobrepasaba los muros conventuales, pues, recordando que San Francisco también era patrón de la ciudad, el 2 de octubre de 1738 el procurador general de Indias fray Diego José de la Fuente reclamó al virrey

> que esta Real Audiencia asista con su presidente con la solemnidad acostumbrada en las fiestas de tabla en la iglesia catedral, el día que celebremos en esta nuestra iglesia la fiesta de nuestro seráfico patriarca por ser tutelar y patrón de esta ciudad y provincia que fue conquistada por nuestros religiosos, y que se ponga entre las fiestas de tabla de esta Real Audiencia la cual siempre ha asistido a dicha fiestas como a las de los demás patrones de las religiones; pero ahora por diferencias que ha tenido dicha Real Audiencia con el señor obispo y canónigos en la catedral ha hecho decreto en acuerdo para solo asistir en la dicha santa iglesia [catedral] a las fiestas de tabla y no a otra aunque sean de patrones de religiones como así lo ha practicado el día de San Ignacio, San Agustín y nuestro padre Santo Domingo[778].

AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-11, Leg. 10, N. 1, L. 15, ff. 115r y 136r; AGOFE, Cuenta de los gastos..., 10-18, Leg. 10, N. 7, C. 15, f. 18r; y AGOFE, Libro de gasto..., 10-24, Leg. 10, N. 1, L. 16, ff. 12v y 18r.

[775] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, ff. 232r, 233v, 252v, 261v, 268r, 298v, 322r, 323v, 335r, 356r, 363r, 369r, 370r, 373r, 380v, 389r-389v, 393v, 401r, 408v, 410v y 459v; AGOFE, Libro que tiene el síndico..., 10-3, Leg. 10, N. 1, L. 2, f. 112v; AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, ff. 191v, 197r, 202v, 208v, 224r, 229r, 233r, 255v, 264r, 278r y 291r; y AGOFE, Libro de ingreso y gasto de este convento de San Pablo de Quito, 10-7, Leg. 10, N. 1, L. 12, f. 198r.

[776] Zamora, *Ceremonial romano (1603)*, f. 20r.

[777] González Suárez, *Historia General*, V, 168. Sin embargo, queda claro que González Suárez estaba radicalmente en contra de tales espectáculos taurinos. Cf. Ibíd., 510-511.

[778] AGOFE, Reclamo para que la Real Audiencia asista con solemnidad a la fiesta del patriarca San Francisco y de la Purísima Concepción, 9-2, XIII, f. 37r.

Precisamente, la fiesta del patrón San Francisco –así como la de todos los patrones de las órdenes religiosas– era considerada como una ocasión de tabla para el clero secular[779] y, respecto a esto, la Corona ya había emitido dos Cédulas Reales al presidente y oidores de la Real Audiencia de Quito –el 15 de noviembre de 1666 y el 20 de mayo de 1669, respectivamente–, ordenándoles que no concurran a las fiestas que hacen las órdenes religiosas o los vecinos de la ciudad, sino únicamente aquellas que fuesen consideradas de tabla, entre las cuales se especifica: las del Santísimo Sacramento en Corpus Christi y su octava, las de los patrones de las religiones, la de la Santísima Trinidad, San Pedro y de la Visitación de María[780]. A todo esto, el 17 de febrero de 1672 el presidente de la Real Audiencia don Diego del Corro Carrascal envió una carta al rey en la cual rindió cuentas acerca de la obediencia de los mandatos reales de 1666 y 1669[781].

A través de la relación hecha por Rodríguez de Ocampo, se aprecia que el cabildo y la ciudad participaba en las festividades de los patrones de las distintas órdenes regulares, asistiendo

> con toda solemnidad incesablemente en altar y coro, cumpliéndose con puntualidad en rezo de la santa iglesia y santos de cada día; y en las dichas parroquias San Sebastián, San Blas, Santa Bárbara, San Roque –a la cual pertenece el Convento Máximo– y San Marcos, se va de ellas en procesión a la catedral, a donde concurre el pueblo y se hacen éstas –las fiestas– y las procesiones de rogaciones con todo cuidado[782].

Una buena descripción de los preparativos para la fiesta del patrón San Francisco se observa en un documento que muestra los gastos realizados el 25 de agosto de 1709:

> 27 pesos 1 real en esta manera: 13 pesos por 4 vigas a 3 pesos 2 [reales] cada una, 1 peso 2 [reales] por 500 soguillas, 1 peso 5 [reales] para los indios que hicieron el andamio, 4 pesos 1 [real] para clavos palmares y pequeños para clavar la tribuna, 1 peso 1 [real] para el carpintero, 6 pesos para gamuzas y otras cosas necesarias para el aliño de los órganos[783].

El mismo expediente también muestra que en días anteriores se habían gastado 24 pesos "para conducir la fruta de Neblí –antiguo poblado ubicado cerca de la parroquia Calacalí, 34

[779] Vargas, *El Arte Ecuatoriano*, 301.
[780] AGI, Quito, 13, R. 13, N. 41, 1665, ff. 1r-2v; y AGI, Quito, 210, L. 4, 1669, ff. 108r-108v.
[781] AGI, Quito, 14, R. 3, N. 22, 1672, ff. 1r-1v.
[782] Rodríguez de Ocampo, "Descripción y Relación…", XXXI.
[783] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, f. 428r.

kilómetros al noroeste de Quito– como son sandías y papayas [,] plátanos y guineos y otras cosas necesarias para la fiesta de nuestro padre San Francisco", así como 10 pesos "para enviar a Pujilí –poblado ubicado 114 kilómetros al sur de Quito– por 6 tinajas y jarros para la fiesta de nuestro padre San Francisco".

Considerando las distancias indicadas, no resulta descabellado pensar que los franciscanos comenzaran los preparativos para la fiesta del patrón incluso con más de un mes de anticipación. Otro punto que resaltar es la instalación de la tribuna, entendida como una "plataforma elevada para presenciar un espectáculo público, como un desfile, una procesión, etc.", tal y como lo define la RAE en su quinta acepción. Con relación a esto, y tomando en cuenta que se requería de un andamio, una vasta cantidad de soguillas y clavos, queda claro que se trata de una plataforma de considerables dimensiones colocada seguramente en la plaza de San Francisco[784].

Allí tenía lugar la fiesta, celebrada con luminarias, castillos de fuego y convites, como lo demuestran varios documentos contables[785]. La música, por su parte, constituía una parte inamovible en la celebración, especialmente al amanecer con el albazo y durante la procesión y la misa; era en esas ocasiones donde participaban tanto músicos de la capilla, como otros intérpretes externos. Estos últimos eran, en su mayoría, un grupo de cuatro hasta ocho nativos, quienes tocaban cajas, pífanos, clarines y chirimías, a juzgar por un pago de 12 pesos realizado el 8 de octubre de 1701 a unos indios cajeros[786]. Todo este aparato, que alude a música de carácter marcial, era de uso común en Hispanoamérica durante las grandes fiestas religiosas, como ya ha quedado demostrado en estudios que relatan –directa o tangencialmente– aspectos de la vida musical en conventos de Argentina y Chile, por mencionar algunos ejemplos[787]. En

[784] Así lo sugiere claramente un documento hecho el 30 de septiembre de 1737 que contiene los gastos realizados para la fiesta del patriarca, entre los que sobresalen 9 pesos y medio real "para el acarreo del castillo [de fuego] a la plazuela". Dicho sea de paso, en aquella ocasión se gastó la cuantiosa suma de 2444 pesos 4 reales para cubrir todos los gastos de la fiesta. Véase AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-7, Leg. 10, N. 1, L. 12, f. 228r.

[785] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, ff. 283v, 303v, 326r-326v, 328v-329r, 364v, 373r, 389v, 394r-394v, 411v y 428r; AGOFE, Libro de Provincia..., 10-2, Leg. 10, N. 1, L. 1, f. 71r; y AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, ff. 259r, 273r, 301r y 364r.

[786] AGOFE, Libro de Provincia..., 10-2, Leg. 10, N. 1, L. 1, f. 76r. Otros desembolsos realizados a favor de estos músicos se hallan en AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, ff. 329r, 350r y 457v; AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, ff. 199r, 211r, 224r, 243v, 259r, 273r, 287r, 301r, 315r, 323r, 347v, 353v, 367v, 396r y 407r; AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-7, Leg. 10, N. 1, L. 12, ff. 180r, 216r y 228r; AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-11, Leg. 10, N. 1, L. 15, f. 74r; AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-12, Leg. 10, N. 1, L. 13, f. 322v; AGOFE, Libro de gasto..., 10-22, Leg. 10, N. 1, L. 4, f. 310v; y AGOFE, Libro de gasto..., 10-24, Leg. 10, N. 1, L. 16, f. 8r. Los pagos oscilaban entre 6 reales y 1 peso 2 reales por músico.

[787] Francisco Curt Lange, "Convento de Predicadores de Nuestro Padre Santo Domingo de Córdoba (Argentina)", *Latin American Music Review* 7, no. 2 (1986): 179; Gesualdo, "La música en la Argentina…", 125; Vera, "La música en el convento de la Merced…", 39; Illari, "The slave's progress…", 192; Pedrotti, "La Música Religiosa en Córdoba…", 143; y Restiffo, "El Códice Polifónico…", 697. Respecto al término música marcial se sigue a Vera, *El dulce reato de la música*, 159, 161-162 y 164.

el caso de Quito, se puede tener una idea del entorno festivo a través del testimonio histórico de González Suárez, quien indica que

> Las manifestaciones del culto público, la celebración de fiestas y procesiones, la competencia en el adorno de los templos, la profusión del alumbrado en los altares, y la música, siempre magnífica, contribuían durante toda la colonia a mantener constantemente vivo y excitado el sentimiento religioso[788].

Por el lado de la capilla musical, era, naturalmente, el maestro quien dirigía a los músicos, administraba los estipendios y hasta les daba de comer. Para esto, desde fines del siglo XVII y gran parte del XVIII, el Convento Máximo dispuso de 12 pesos para "pagar a los cantores por la música para la fiesta de nuestro padre San Francisco", añadiendo 1 peso cuando incluía la alimentación[789]. Desde 1744 se refleja un incremento de 10 pesos que obedece a "la música de la novena", lo que expone una nueva ocasión para la interpretación musical[790]. De 1805 a 1813 se evidencia un nuevo incremento que oscilaba entre 25 y 40 pesos por "la música de la novena y fiesta"[791]. Pero no todo fue beneficioso para los integrantes de la capilla musical durante la fiesta del patrón San Francisco, pues en la última década del siglo XVIII hubo una disminución del cincuenta por ciento en el presupuesto destinado, es decir, se les pagaba 6 pesos –y ya no 12– por la participación en esta celebración[792]. Un par de veces también se registran pagos por "la música en el refectorio al tiempo de la comida", lo que indica otro momento de interpretación musical seguramente para amenizar la ocasión[793].

Un par de desembolsos hechos el 3 de octubre de 1724 y de 1725 son dignos de atención: primero se pagaron 13 pesos 1 real "para el maestro de capilla los 12 pesos por la música de la fiesta nuestro padre San Francisco [y] los 9 reales para una mano de papel", y segundo, 12 pesos "para la música de dicha fiesta [la de San Francisco] [...] 1 peso para el aderezo de los fuelles de los órganos [y] 16 pesos para una resma de papel"[794]. Todo esto induce a pensar acerca de

---

[788] González Suárez, *Historia General*, V, 510.
[789] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, ff. 264r, 289v, 328v, 349r, 365v, 373r, 392v, 445r y 457v; AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, ff. 199r, 211r, 224r, 243v, 258r, 273r, 287r, 301r, 347v, 353v, 367v y 407r; AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-7, Leg. 10, N. 1, L. 12, ff. 168r, 258r, 276v y 293r; AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-11, Leg. 10, N. 1, L. 15, ff. 73v, 88r y 105r; AGOFE, Libro de gasto y recibo de este convento de San Pablo de Quito, 10-12, Leg. 10, N. 1, L. 13, ff. 255r, 306r, 322v y 344r.
[790] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-11, Leg. 10, N. 1, L. 15, ff. 105r, 117v, 127r y 255r; y AGOFE, Libro de gasto..., 10-22, Leg. 10, N. 1, L. 4, ff. 325r, 333v y 343v.
[791] AGOFE, Libro de gasto..., 10-24, Leg. 10, N. 1, L. 16, ff. 8r, 18r, 23v, 29v, 35v, 40r y 41v.
[792] AGOFE, Libro de gasto..., 10-22, Leg. 10, N. 1, L. 4, ff. 191r, 287v, 298r, 310r y 317v.
[793] AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-12, Leg. 10, N. 1, L. 13, f. 322v; y AGOFE, Libro de gasto..., 10-24, Leg. 10, N. 1, L. 16, f. 40r.
[794] AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, ff. 323r y 336v.

una posible labor compositiva del entonces maestro de capilla don Alonso de Morales, quien, como veremos más adelante, fue un músico local bastante preparado[795].

Las autoridades civiles y del clero secular se hicieron presentes al menos en dos ocasiones a lo largo del siglo XVIII. En la fiesta del año 1717 se invirtieron 10 pesos 4 reales en almendras, maní, anís y en la paga al "confitero que labró la colación para los días de las comedias para los señores oidores en dicha fiesta"[796]. Evidentemente, se trata de los oidores de la Real Audiencia de Quito, quienes asistieron durante la celebración al patrón San Francisco. Sin embargo, lo que no queda muy claro es quiénes interpretaron las comedias, pues recordemos que, desde mediados del siglo XVII, tanto las autoridades franciscanas como la Corona prohibieron el hacimiento de comedias intra y extramuros del convento en reiteradas ocasiones, asunto que cobra sentido al evidenciarse una contravención como la señalada[797]. Varios años más tarde, puntualmente en 1793, se dieron cita el cabildo, los oidores y el obispo –quien para la fecha era el ilustre franciscano fray José Díaz de la Madrid[798]–, en una celebración donde se gastaron 700 pesos y que incluyó, además del convite, un albazo, un castillo de fuego y cuatro ruedas de fuego durante la fiesta y vísperas[799].

En lo que concierne al repertorio, el cantoral EC-Qsf22 hecho en 1761 es el que contiene información litúrgico-musical más temprana de la conservada hasta ahora: nos referimos a la misa en honor a San Francisco, expuesta en la Figura 31. Se compone del introito *Mihi autem absit gloriari*, de uso común para los santos confesores, pero que en el caso de esta festividad su melodía se presenta en modo 1 y difiere completamente de las encontradas en los cantorales hispanos MPCANT/22 (f. 84v), MPCANT/29 (ff. 8v-9r) y MPCANT/72 (ff. 184v-186r), ejemplares que datan del siglo XVII y XVIII y que contienen este introito para la misma festividad, pero en modo 4[800]. Todo lo contrario ocurre con el aleluya *Fraciscus pauper*, cuya melodía, presentada también en modo 1, concuerda con las contenidas en los sobredichos cantorales hispanos[801]. El tracto *Beatus vir qui timet*, el ofertorio *Veritas mea* y la comunión

[795] Para conocer más sobre el maestro de capilla don Alonso de Morales véase el apartado 7.3.
[796] AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, f. 259r.
[797] Véase apartado 4.3.
[798] Para más información sobre el obispado de fray José Díaz de la Madrid véase Compte, *Varones Ilustres*, II, 156-160; y Vargas, *Historia de la Iglesia*, 441-443.
[799] AGOFE, Libro de gasto..., 10-22, Leg. 10, N. 1, L. 4, f. 236v.
[800] http://www2.bne.es/CANT_web/verFichaIncipitMusical.do?tipo=exacta&idIncipitMusical=894; http://www2.bne.es/CANT_web/verFichaIncipitMusical.do?tipo=exacta&idIncipitMusical=4377; y http://www2.bne.es/CANT_web/verFichaIncipitMusical.do?tipo=exacta&idIncipitMusical=4234, acceso el 17 de enero de 2022.
[801] Folios 85r, 10r-11r y 186r-187v, respectivamente.

Fidelis servus –presentados en modos 7, 2 y 7, respectivamente– concuerdan con algunas búsquedas en cantorales hispanos, pero están vinculados a otras festividades santorales[802].

Pese a que se sale del marco cronológico acotado para la presente tesis, vale la pena manifestar brevemente que muy disímil es la misa a San Francisco que se cantaba en el Convento Máximo por el primer cuarto del siglo XX, a juzgar por los cantos dispuestos para esta ocasión litúrgica en el cantoral EC-Qsf23 (ff. 67v-72v):

- Introito: *Gaudeamus omnes in domino* (modo 1)
- Aleluya: *O patriarcha pauperum Francisce* (modo 1)
- Secuencia: *Sanctitatis nova signa* (modo 5)
- Comunión: *Non sunt condignae* (modo 8)

A excepción del introito, todos estos cantos están ausentes en ediciones modernas de raigambre romana, como, por ejemplo, GR (1961), LU (1961), GR (1974) y GT (1979), pero con leves variaciones[803]. De hecho, y a excepción de la secuencia *Sanctitatis nova signa*, las concordancias son idénticas con el GRS (1924), lo que denota una auténtica tradición franciscana en esta misa y sus cantos[804]. Por su parte, pocas concordancias con cantorales hispanos pueden encontrarse en: MPCANT/18 (pp. 107-108), modal y textual en el caso del introito, y MPCANT/29 (ff. 9v-10r), solo textual en el caso del aleluya[805].

Otra de las festividades en honor al patrón San Francisco que consta en los libros contables –y que también estaba especificada en el ceremonial de 1603– es la de las Llagas o Estigmas, celebrada cada 17 de septiembre como doble de segunda clase. Los gastos realizados durante esta ocasión litúrgica, lejos de ser numerosos, no muestran rubros atinentes a lo musical; únicamente se compraron frutas variadas para el convite[806]. Sin embargo, esto no implica, necesariamente, que la música haya estado ausente en tal momento.

[802] Véase puntualmente MPCANT/22 ff. 40r-40v; MPCANT/29 ff. 55v-56r; MPCANT/18 p. 92; y MPCANT/29 ff. 59v-60r, por citar algunos ejemplos.
[803] *Graduale Romanum (1961)*, 647; *Liber Usualis*, 1724; *Graduale Romanum (1974)*, 619 y *Graduale Triplex (1979)*, 619.
[804] *Graduale Romano-Seraphicum (1924)*, 119, 121, 124 y 128, respectivamente. En esta fuente moderna la secuencia *Sanctitatis nova signa* se encuentra en modo 7 y una variante en modo 1.
[805] http://www2.bne.es/CANT_web/verFichaIncipitMusical.do?tipo=exacta&idIncipitMusical=346; y http://www2.bne.es/CANT_web/verFichaIncipitMusical.do?tipo=exacta&idIncipitMusical=4379, acceso el 19 de enero de 2022.
[806] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, ff. 263r, 392v, 410v y 457r; y AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, f. 210v.

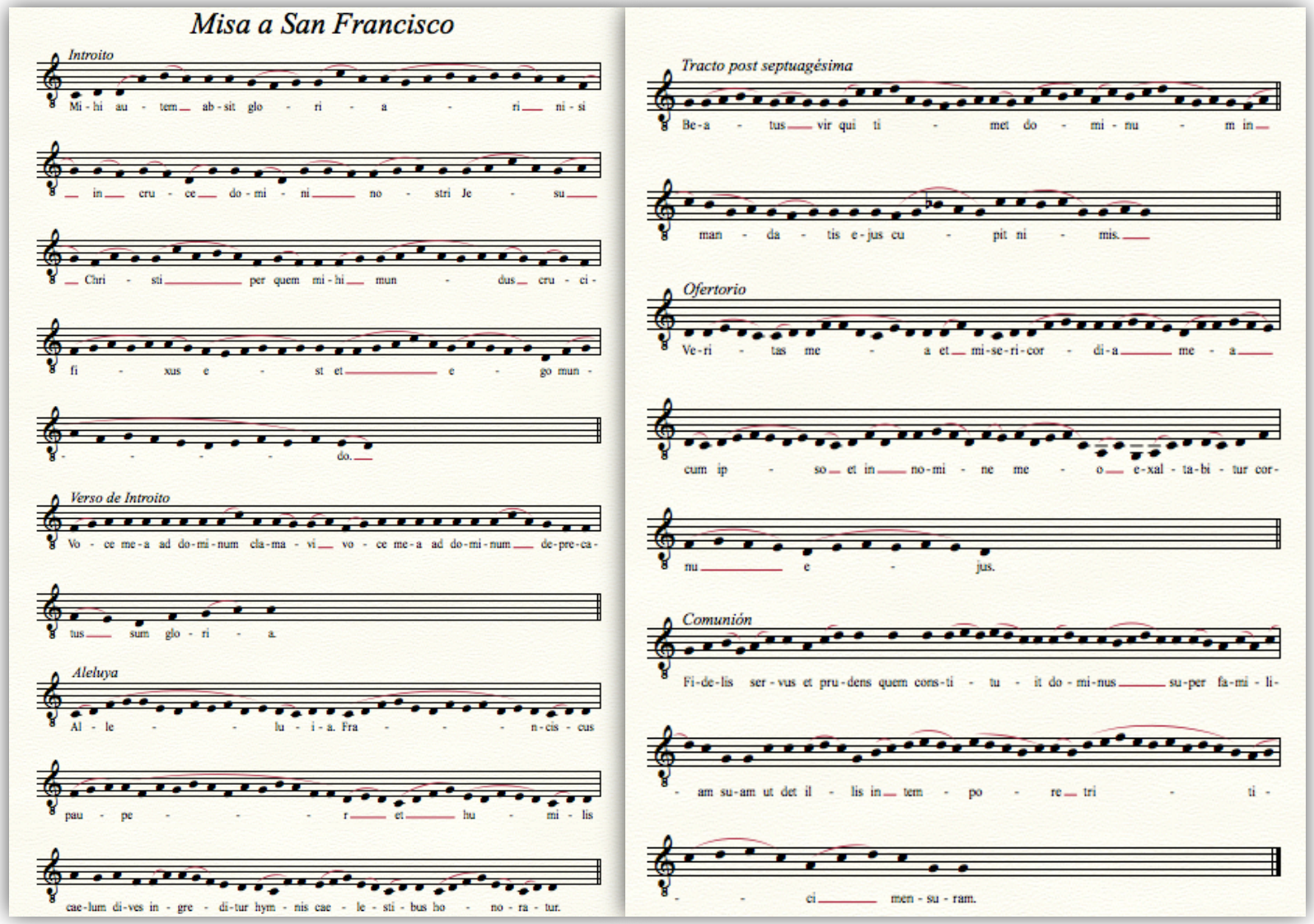


Figura 31. Misa a San Francisco.

Fuente: EC-Qsf22, ff. 43v-48r.

Las evidencias musicales relativas a la fiesta de las Llagas se encuentran en cantorales mucho más tardíos, específicamente el ya mencionado EC-Qsf23 y el EC-Qsf33P10 –ambos de inicios del siglo XX–, y contienen la misa y el oficio de vísperas en los ff. 85r-87v y 48r-51r, respectivamente. En el primer caso –la misa–, los cantos dispuestos son los siguientes:

- Introito: *Mihi autem absit gloriari* (modo 4)[807]
- Aleluya: *Fraciscus pauper* (modo 1)[808]
- Comunión: *Qui vult venire* (modo 1)[809]

Quedan por mencionar dos últimas festividades santorales de tradición franciscana que explícitamente incluyeron gastos para música: la de San Pedro de Alcántara, celebrada cada 19 de octubre, y la de San Diego de Alcalá, celebrada cada 13 de noviembre. En lo que respecta a la primera de éstas, aunque un libro de descargo de 1721 muestra un desembolso de 3 pesos por la compra de frutas para esta fiesta[810], nos interesa, fundamentalmente, otro gasto de 2 pesos 2 reales hecho el 24 de octubre de 1745 para pagar al arpista y violinista del convento por la novena; para esa fecha, tales músicos eran Sebastián Bermeo y Mariano Navarro (cf. Tabla 18).

En lo concerniente a la fiesta de San Diego de Alcalá, ya hemos advertido que se celebraba dentro de las instalaciones del convento recoleto que lleva la misma advocación del santo en cuestión. Canonizado el 2 de julio de 1588 por el Papa Sixto V, su veneración comenzó en Alcalá de Henares, España, en 1589, tras celebrarse una ceremonia festiva auspiciada por el propio Felipe II[811]. En Quito, el culto a San Diego se remonta al año 1598, luego de la fundación realizada por fray Bartolomé Rubio[812]. Este recinto franciscano contaba con sus propios libros de cuentas, a los que hemos pasado breve revista en búsqueda de datos que evidencien prácticas musicales. En este sentido, para mediados de la decimoctava centuria el convento de San Diego contaba, al menos, con organista y arpista, como lo sugieren numerosos pagos a favor de estos

[807] Aunque está en el mismo modo, este introito difiere totalmente del localizado en *Graduale Romano-Seraphicum (1924)*, 109.
[808] Con leves diferencias melódicas en relación con el expuesto en la Figura 31, localizado en el cantoral EC-Qsf22 ff. 45r-45v.
[809] Con características melódicas idénticas al localizado en ediciones modernas, como *Liber Usualis*, 1138; *Graduale Romanum (1961)*, [12]; *Graduale Romanum (1974)*, 484; y *Graduale Triplex (1979)*, 484.
[810] AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, f. 315v.
[811] Diego Suárez Quevedo, "Del pincel a la gubia. Sobre San Diego de Alcalá y su iconografía en el Siglo de Oro", en *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, ed. Real Centro Universitario Escorial (San Lorenzo de El Escorial: Ediciones Escurialenses, 2008), 362.
[812] Compte, *Varones Ilustres*, I, 72. Kennedy Troya y Ortiz Crespo, *Recoleta de San Diego de Quito*, 34, han profundizado en la investigación histórica sobre este convento franciscano, señalando que la verdadera fecha de fundación es el 30 de enero de 1597, fecha en la cual se obtuvo la aprobación legal de las autoridades civiles y religiosas de la ciudad para comenzar la construcción del templo.

músicos[813]. Se trata, con toda seguridad, de sujetos seculares, pues los estipendios a favor del organista desaparecen a mediados de 1753, justo cuando figura en los registros el hermano organista fray Francisco de la Caridad, a quien se le dieron 6 pesos para comprar un monocordio y otros 6 pesos en febrero de 1754 para vestirle de sayal[814]. Para la fiesta, por su parte, se realizaron desembolsos para comida, montos que superaban los 25 pesos, como sucedió en noviembre de 1752[815]. Otro documento fechado el 10 de noviembre de 1759 indica que se gastaron "18 reales en tamboreros y pifaneros, chirimías 2 pesos" y, además, "para los cantores y músicos 7 pesos y medio"[816].

En lo que concierne al repertorio litúrgico-musical, hemos dado noticias en un trabajo anterior en cual se presentó una transcripción de una interesante misa en honor a San Diego de Alcalá localizada en el cantoral EC-Qsf18P16 (ff. 143r-145v) y que utilizaremos como ilustración (Figura 32)[817]. Por su relevancia, resulta necesario profundizar en torno a los cantos contenidos en esta misa, pues hace poco hemos encontrado una coincidencia parcial con el cantoral MPCANT/34 (ff. 15r-16v) de tradición franciscana y que data de mediados del siglo XVIII[818]. Debido a la exacta disposición de los cantos de la misa entre ambos manuscritos y a la concordancia de las últimas dos palabras *sanctum ejus* del versículo de introito *Benedic anima mea*, nos atrevemos a afirmar, con pocas reservas, que el folio faltante en MPCANT/34 corresponde al introito *Humiliavit se in omnibus*. Si nuestra hipótesis resultase cierta, estaríamos en presencia de la única concordancia hallada hasta la fecha. Pero esto no es todo; lo más apreciable es que la misa en honor a San Diego de Alcalá localizada en EC-Qsf18P16, además de estar conservada íntegramente, sería la más temprana de la que se tiene información hasta los momentos, ya que el sobredicho cantoral ha sido datado de manera crónica hacia inicios del siglo XVII. Aún más, los cantos entre estas dos fuentes musicales manuscritas coinciden en texto, pero no melódicamente. Por estas razones, estamos en presencia de una pieza particular y de alto interés histórico-musical.

[813] Por ejemplo, AGOFE, Libro del Colegio de Misiones de San Diego de la ciudad de Quito donde se asientan las limosnas que dan los bienhechores y el gasto de ellas..., 10-67a, Leg. 10, N. 2, L.1, ff. 92v, 94-94v, 96r, 98v, 102v, 104r, 105r, 107v-108r, 109v-110r, 111r, 112v-113r y 114r.
[814] Ibíd., ff. 117v y 120v. De este destacado músico franciscano hablaremos en el apartado 7.10.
[815] Ibíd., f. 113v.
[816] Ibíd., f. 146r.
[817] Estevez Monagas, "El manuscrito musical…", 10-11.
[818] http://www2.bne.es/CANT_web/verFichaCantoral.do?idBibliografica=71331&idIncipitMusical=6121&pestania=infoBiblio, acceso el 27 de enero de 2022.

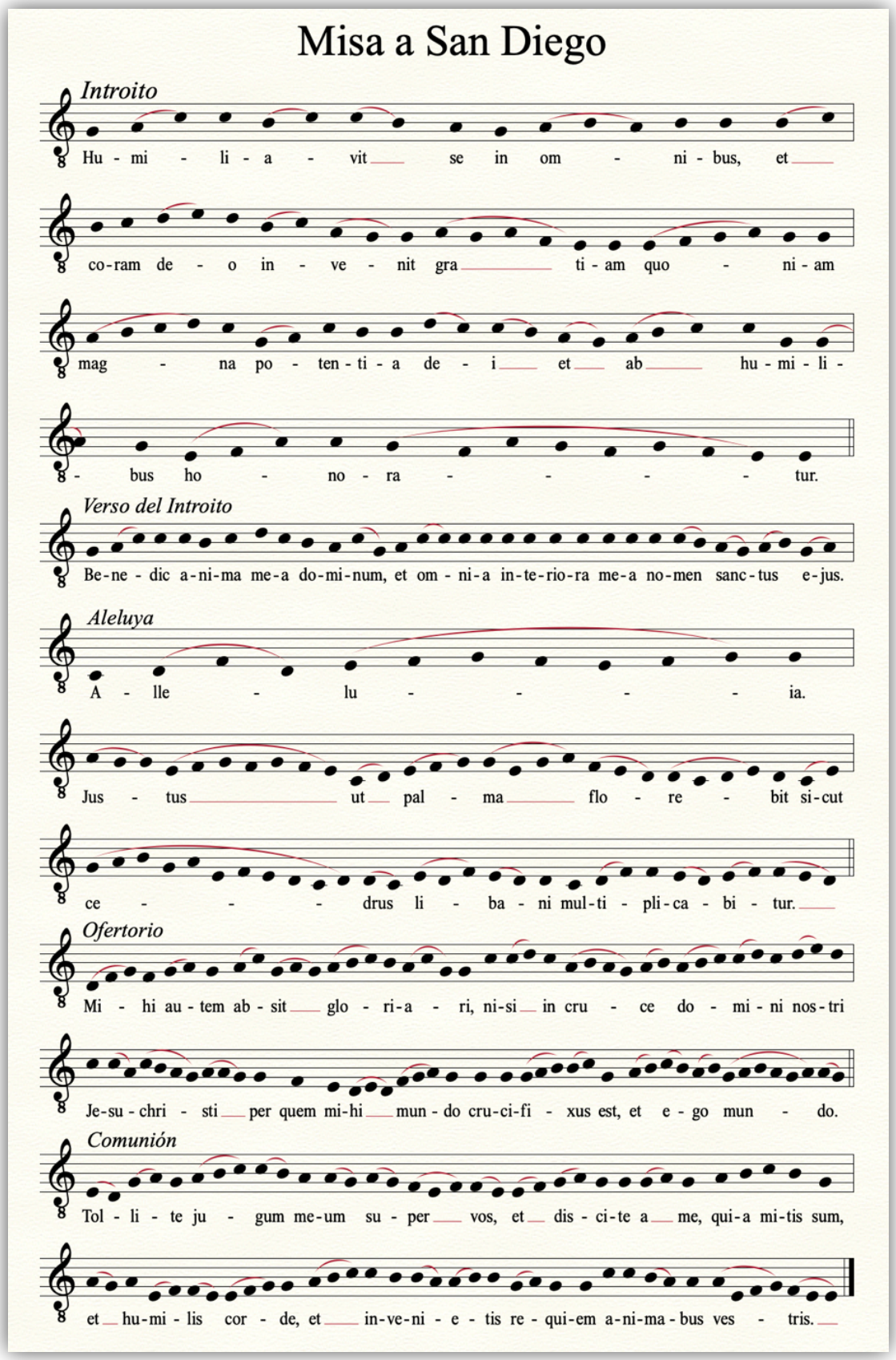


Figura 32. Misa a San Diego.

Fuente: EC-Qsf18P16, ff. 143r-145v.

En el resto de las festividades litúrgicas apuntadas, los libros contables del Convento Máximo indican, exclusivamente, egresos por adquisición de frutas y demás alimentos. Como ya hemos expuesto, el convite estaba presente en la mayoría de las fiestas religiosas celebradas por los franciscanos de Quito. Con relación a esto, ocasiones como la Pascua de Reyes (6 de enero, Conversión de San Pablo (25 de enero), Carnaval (febrero o marzo), San Vicente Ferrer (5 de abril), San Bernardino (20 de mayo), San Juan Bautista (24 de junio), San Pedro (29 de junio), Santa Clara de Asís (12 de agosto), San Bartolomé (24 de agosto), San Ramón Nonato (31 de agosto), Santa Rosa de Viterbo (4 de septiembre), San Miguel Arcángel (29 de septiembre) y Todos los Santos (1 de noviembre) figuran en los documentos de archivo sin alusión a presencia musical[819]. Empero, esto no necesariamente implica que la música estuviera ausente durante la conmemoración de las fiestas indicadas anteriormente, pues ya conocemos las limitaciones informativas que presenta la tipología documental contable. A pesar de esto, consideramos que es relevante indicarlas, ya que dan cuenta de celebraciones llevadas a cabo tanto en el interior como en el exterior del convento seráfico de Quito y que pudieron haber contenido música.

5.3 El cuarto de oración

Los tiempos de oración mental y vocal representaban uno de los ejercicios espirituales más importantes para la orden franciscana. En los conventos novohispanos, por ejemplo, la práctica del cuarto de oración era indispensable y las disposiciones relacionadas con esta actividad refieren una estrecha relación con las establecidas para la provincia seráfica de Quito[820]. Los prelados debían tener sumo cuidado y vigilancia en el cumplimiento del denominado cuarto de oración, ya que "ninguna cosa es más necesaria para conservar el estado de nuestra sagrada religión"[821]. Los estatutos generales de Barcelona (1585) estipulaban, acerca de esta tradición, que

> según la antigua costumbre de nuestra religión, después de completas, estarán todos los religiosos así clérigos como legos, en el cuarto de la oración, el cual durará por espacio de

[819] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, ff. 311rv, 369r, 399v, 444r, 447r, 448r, 457r y 458v; AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, ff. 191r-192r, 200r, 202r-202v, 221v, 284v y 313r; AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-11, Leg. 10, N. 1, L. 15, ff. 104r y 113r; AGOFE, Cuenta de los gastos..., 10-18, Leg. 10, N. 7, C. 15, f. 18v; y AGOFE, Libro de gasto..., 10-22, Leg. 10, N. 1, L. 4, f. 63v.
[820] García Icazbalceta, *Nueva colección de documentos*, 147-148. También pueden confrontarse las citas en bloque indicadas en este apartado con el trabajo de Vásquez Conde, "Un acercamiento a la vida cotidiana…", 46 y 47.
[821] *Estatutos Generales de Barcelona (1585)*, f. 16r.

> media hora: y después de maitines, se tendrá también otro cuarto de oración, que dure otra media hora[822].

Esto era muy similar a lo que sucedía en el convento de San Agustín de Bogotá, donde los frailes debían practicar la "oración mental dos veces al día, una después de maitines y otra [después] de rezada las completas"[823]. Por lo que, aparentemente, se trata de un ejercicio espiritual que era común entre algunas comunidades reglares y, además, era celebrado desde el coro.

Naturalmente, los estatutos generales atinentes al cuarto de oración también tuvieron su influjo dentro del Convento Máximo. Un buen número de veces, los comisarios generales indianos recordaron a sus súbditos la importancia que tenía la práctica de este ejercicio espiritual en la vida conventual. Así, en enero de 1624 el comisario general de Indias fray Juan Moreno Verdugo despachó una patente desde Lima con relación al cuarto de oración, cuyo segundo punto indica lo siguiente:

> Y porque una de las cosas más importantes al servicio de dios nuestro señor y bien de la religión es la oración mental y vocal, y la secuela de las comunidades exhortamos y amonestamos a todos las sigan con puntualidad, especialmente el coro, donde entrarán por lo menos antes de que se deje la segunda, y los cuartos de la oración mental [de] tiempo [se] sostengan de media hora según el estatuto general sin que jamás se acorte, así en los conventos grandes como en los pequeños pues la obligación en general es de todos y no les excusa de uno ni puede excusar ser pocos pues todos seguimos un instituto y regla, sobre lo cual encargamos las conciencias a los prelados, y a los que en aquel santo lugar hicieren sus veces y que Dios les ha de pedir esté a cuenta, si en cosa tan esencial fueren defectuosos, y en los conventos de la santa recolección se guardarán sus estatutos santos, y loables costumbres, acerca de la oración mental y vocal[824].

De forma similar, y sin distinción alguna en relación con la cantidad de frailes moradores de un recinto seráfico, el comisario general de Indias fray Francisco de Ocaña emitió una patente el 8 de febrero de 1634 desde el convento de San Antonio de Pasto, señalando que

[822] Ibíd., ff. 16r-16v.
[823] Gutiérrez Reyes, "El coro de la iglesia…", 91.
[824] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, ff. 26r-26v.

> [por]que estamos informados [d]el defecto que suele haber en el cumplimiento de estos estatutos generales acerca de los tiempos en que se ha de tener oraciones mentales y hacer la disciplina mandamos a los padres comisarios provinciales y comisarios visitadores celen mucho y hagan que los padres guardianes los cumplan so las penas en ellos contenidas que ejecutarán irremisiblemente sin admitirles excusa de que son conventos de pequeño número de religiosos[825].

El 28 de marzo de 1677, el ministro general de la orden fray José Jiménez Samaniego, remitió una patente dirigida a todos los religiosos de la familia cismontana –a la cual, de hecho, pertenecía la provincia franciscana de Quito[826]–, recordando que

> porque el sustento de la vida espiritual es la oración, exhortamos a todos en el Señor a este santo ejercicio, y mandamos, que por ningún caso se dispense de la hora de la oración mental, prescripta por nuestras constituciones; y declaramos, que ningún religioso, de cualquier calidad, u ocupación que sea, se puede excusar de la que se tiene de día[827].

De igual forma lo ordenó el comisario general del Perú fray Basilio Pons en abril de 1690, especificando que toda la comunidad debía cumplir inexcusablemente con el cuarto de oración, tanto sacerdotes como legos y donados bajo las mismas penas. En esta misma patente el padre Pons también detalló que toda la comunidad debía asistir irremisiblemente a los sermones de disciplina los lunes, miércoles y viernes "que no fuere clásico, o doble mayor de Nuestro Señor o Nuestra Señora n[i] de otras festividades de santos dobles mayores, como lo disponen así las constituciones nuevas del año de ochenta y dos"[828].

Conforme a lo pautado en las constituciones generales del capítulo de Roma (1700)[829], para septiembre de 1727 ya se había determinado para la provincia franciscana de Quito que

> en todos los conventos se lea el cuarto de oración todos los días indefectiblemente sin exceptuar clásicos sábados ni domingos [...] en conformidad de la constitución general del año de [1]700 [de Roma, que] manda no suspenderse este ejercicio por ninguna otra devoción particular[830];

---

[825] Ibíd., f. 35v.
[826] *Estatutos Generales de Segovia (1621)*, 89.
[827] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, f. 157v.
[828] Ibíd., ff. 207v-208r.
[829] *Chronologia Historico-Legalis (1718)*, 293.
[830] AGOFE, Libro de las actas capitulares..., 6-1, Leg. 6, Bec. 1, f. 247r. Esta costumbre litúrgica también se aplicó para el Colegio de San Buenaventura. Véase nota 417.

asunto que ratificó en noviembre de 1746 el comisario general del Perú fray Eugenio Ibáñez Cuevas, puntualizando que el cuarto de oración "no se debe dispensar por cualquier pretexto, aunque sean días festivos", y también en 1750 el ministro provincial fray Domingo Bandín, quien además recordó que tanto los sacerdotes como los hermanos legos debían asistir indefectiblemente al cuarto de oración y a la disciplina[831]. En la misma sintonía, el venerable definitorio decretó el 20 de diciembre de 1770 que

> indefectiblemente tengan los predichos conventos [de la provincia seráfica de Quito] oración mental, por el espacio de tiempo, que se regulare prudentemente ser oportuno, todas las noches: y en las partes donde acostumbraren los mencionados ejercicios [Escuela de Cristo o de María], asistan a ellos todos los religiosos, pero que no pasen de [una] hora dichos ejercicios[832].

Es evidente, por tanto, que el cuarto de oración constituía un ejercicio espiritual fundamental en la vida cotidiana de los religiosos franciscanos, tanto en Hispanoamérica como en el Viejo Mundo. En España, por ejemplo, los franciscanos descalzos de la provincia de San Juan Bautista debían cumplir con estas ocasiones de oración mental, salvo escasas prerrogativas. Además, los prelados realizaban llamados de atención con cierta frecuencia, lo que muestra una similitud suficientemente estrecha con lo que ocurría en el convento seráfico de Quito[833].

5.4 Ocasiones extraordinarias: jubileo de las Cuarenta Horas, capítulos provinciales, visitas de autoridades y conclusiones

En este último apartado hemos decidido condensar otros momentos en los que había participación musical. Una de estas ocasiones era el jubileo de las Cuarenta Horas, cuya indulgencia fue expedida por Inocencio X a inicios de 1645, según reza una copia alojada en el repositorio franciscano de Quito de la cual dimos noticia en un trabajo anterior[834]. Pero el

[831] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, ff. 282r y 298v.
[832] AGOFE, Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio..., 6-4, Leg. 6, Bec. 4, f. 45v.
[833] Magdalena De Pazzis Pi Corrales y David García Hernán, "Aproximación al modo de vida conventual de los Franciscanos Descalzos. La provincia de San Juan Bautista en el siglo XVIII a través de los libros de patentes", *Cuadernos de Historia Moderna* 16 (1995): 409-428; y María Elisa Martínez Vega, "Modernidad de la descalcez franciscana en un tiempo de reformas y rupturas", *Cuadernos de Historia Moderna* 43, no. 2 (2018): 425-444.
[834] AGOFE, Indulgencia otorgada por Inocencio X para las Cuarenta Horas, 3-41, Leg. 3, N. 9, F. 23. Véase Estevez Monagas, "La vida musical…", 622-623. También puede verse AGOFE, Indulgencia otorgada por

documento que contiene más información musicológicamente útil es aquel otorgado por el arzobispo de Sevilla don Diego de Guzmán el 7 de febrero de 1626, en donde se aclara que el jubileo de las Cuarenta Horas debía celebrarse "sin solemnidad alguna de trompetas [,] atabales ni pregón más que el que se pueda decir en los púlpitos de las iglesias"[835], precepto que, como se verá a continuación, se contravenía en el último día. El padre Félix Carmona Moreno sostiene que, en Ecuador,

> se hace este ejercicio en una época del año de forma consecutiva por todas las iglesias. Al día siguiente de la clausura solemne en una, comienza en otra, de conformidad con un calendario y el orden establecido en la diócesis. En Quito, ciudad grande, con número de iglesias muy superior al necesario para seguir el turno durante el año, el Jubileo es ininterrumpido los 365 días, menos el Triduo Sacro. Se inicia en la catedral y continúa por todas las iglesias, ya sean parroquiales u otras abiertas al culto público [...] En cada iglesia permanece expuesto el Santísimo durante cuatro días, diez horas cada día. Cada día de las Cuarenta Horas se organizan turnos de adoración, horas santas, trisagios, lecturas de la Palabra de Dios, reflexiones sobre temas apropiados, cantos eucarísticos, entre los que no debe faltar el *Tantum ergo* al final, etc. El último día se realiza la clausura de forma solemne, con procesión por las calles aledañas, si es posible; si no, dentro de la iglesia[836].

Para los franciscanos, el orden establecido en la diócesis de Quito parece haber estado calendarizado en noviembre, pues es durante este mes donde se concentra la mayor cantidad de salidas de dinero para cubrir la música, pan y almuerzo para los músicos, cohetes, cajas y tambores, pífanos, clarines y demás gastos de la procesión, no solo en el Convento Máximo sino también en los libros de cuentas del Colegio de San Buenaventura[837]. Aunque en su mayoría los gastos no son fijos, se puede decir que, en el Convento Máximo, los músicos obtenían un estipendio que oscilaba entre 16 y 20 pesos durante la segunda mitad del siglo XVIII, valor que fue en aumento al despuntar el siglo XIX hasta alcanzar los 30 pesos. En el

---

Inocencio X en 30 de enero de 1646, para las Cuarenta Horas, 3-42, Leg. 3, N. 9, F. 23; y AGOFE, Jubileo de Cuarenta Horas que envió el padre custodio el año de 1647, 3-41, Leg. 3, N. 9, F. 23.

[835] AGOFE, Jubileo otorgado en Madrid por don Diego de Guzmán, arzobispo de Sevilla de Cuarenta Horas para el día de Quincuagésima, 3-33, Leg. 3, N. 9, F. 23, f. 1r.

[836] Félix Carmona Moreno, "Cuarenta horas: culto eucarístico con siglos de tradición", Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium, ed. Javier Campos y Fernández de Sevilla (San Lorenzo del Escorial: Ediciones Escurialenses: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2003), 646; cursivas en el original.

[837] AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-12, Leg. 10, N. 1, L. 13, f. 308r; AGOFE, Libro de gasto..., 10-22, Leg. 10, N. 1, L. 4, ff. 10v, 47r, 71, 88v, 171r, 193v, 219r, 239r, 300r, 311v, 318r, 326r, 334v, 346r y 355r; AGOFE, Libro de gasto..., 10-24, Leg. 10, N. 1, L. 16, ff. 15r, 19r, 24v, 29r y 36r; y AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-26, Leg. 10, N. 4, L. 1, ff. 60v, 65v, 67r, 77r, 83v, 89r, 95v-96r, 126r-126v, 140v-141r y 152r.

Colegio de San Buenaventura, por su parte, los montos eran bastante similares en la primera mitad del siglo XIX, a diferencia de que la documentación es mucho más sugestiva, ya que precisa que en 1818 participaron dieciséis músicos en el jubileo a quienes se les dio 6 pesos para comida y, además, los pagos de 1814, 1816 y 1827 indican que los músicos actuaban durante cuatro días, asintiendo lo expuesto en la cita del padre Carmona Moreno[838].

Al parecer, la iglesia parroquial de San Roque también tenía su turno para el jubileo de las Cuarenta Horas durante el mes de noviembre, cuestión que no es de extrañar ya que el convento franciscano se ubica dentro de los límites de dicha parroquia[839]. Lo cierto es que un libro misceláneo perteneciente al APSR/Q registra un pago de 18 pesos hecho el 1 de noviembre de 1789 para los músicos del jubileo incluido los almuerzos[840]. Pero esta suntuosa celebración no era algo particular ni de los franciscanos ni de otros establecimientos religiosos de Quito. Tal y como se advirtió en otro trabajo, se tienen noticias de que en el convento franciscano de Jujuy, el Colegio Máximo jesuita de Córdoba –ambos en Argentina–, el Colegio Máximo jesuita y el convento agustino –ambos en Santiago de Chile– también se festejaba el jubileo de las Cuarenta Horas[841].

Por otra parte, los estatutos generales de Toledo (1583) estipulaban que los capítulos provinciales y las congregaciones capitulares intermedias no podían celebrarse sin la consulta del prelado general franciscano, tal y como lo señala una patente del comisario general de Indias fray Manuel de la Vega, expedida el 6 de marzo de 1769 desde el convento de San Francisco de Madrid[842]. Una vez obtenida la licencia, el protocolo para la celebración del capítulo incluía algunos componentes de interés musical. Por ejemplo, los estatutos generales de Barcelona (1585) especificaban que, para la elección del ministro general, "el sábado después de prima, se cantará la misa al Espíritu Santo, y el himno *Veni creator*, con el verso *Emitte spiritum* y con la oración *Deus qui corda fidelium*" y, luego de contar los votos y publicar los resultados, el cantor debía comenzar la entonación del *Te Deum* "y todas las campanas del convento se tañan y vayan a la iglesia en forma de procesión"[843]. Como veremos a continuación, este protocolo era muy similar para la elección del ministro provincial en Quito.

---

[838] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-26, Leg. 10, N. 4, L. 1, ff. 67r, 77v, 89v y 126r-126v.
[839] En 1714, por ejemplo, el maestro de capilla Alonso de Morales adquirió una casa en la parroquia de San Roque, justo detrás de la muralla del convento franciscano. Véase nota 1017.
[840] APSR/Q, Libro de censos perteneciente a la Parroquia de San Roque de esta capital de Quito, sin foliación. Se trata de siete folios con información contable, añadidos entre los folios 16 y 17.
[841] Curt Lange, "La Música Eclesiástica Argentina…", 161; Pedrotti, "La Música Religiosa en Córdoba…", 151; y Vera, *El dulce reato de la música*, 188-189 y 396; citados en Estevez Monagas, "La vida musical…", 623.
[842] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-2, Leg. 5, N. 2, ff. 191r-192r.
[843] *Estatutos Generales de Barcelona (1585)*, ff. 91v, 92v y 95r-97v; cursivas nuestras. Este protocolo de cantos también era común en el convento mercedario de Cali, Colombia, específicamente practicado por la congregación de misioneras agustinas recoletas. Véase Casas Figueroa, *Testigo silencioso*, 120.

Una patente hecha el 1 de junio de 1642 por el ministro provincial fray Pedro Dorado nos muestra no pocos detalles del capítulo intermedio que se celebró el sábado 12 de julio en el convento de Pomasqui. Debían asistir todos los padres que tuvieran voz en el definitorio, y

> para que no falte el sacrificio santo de la mortificación ordeno en el Señor que haya disciplina en todos los conventos el viernes antes de la dicha congregación y el sábado por la mañana que es su día se cantará la misa del Espíritu Santo con toda solemnidad y acabada se hará una procesión por los claustros y al fin de ella [se] cantará de rodillas delante del altar mayor el himno *Veni creator spiritus* y en todos los dichos nuestros conventos a maitines, misa mayor y vísperas se dirán los sufragios, antífonas y oraciones que suelen decir en actos semejantes veinte días antes de esta celebración[844].

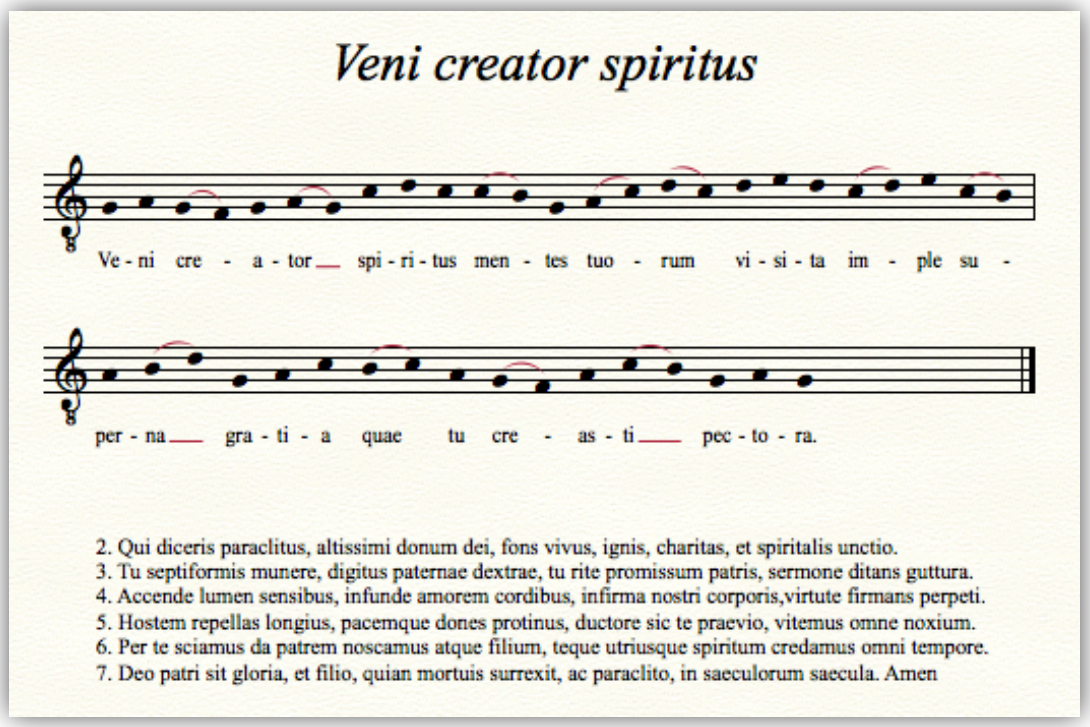


Figura 33. Himno *Veni creator spiritus*.

Fuente: EC-Qsf4, ff. 31r-32r.

De esta forma solían llevarse a cabo los capítulos en Quito, sin mayores cambios y siguiendo las indicaciones protocolares, las cuales se repiten en varias patentes despachadas por las autoridades franciscanas previo a la celebración de algún capítulo[845]. Sin embargo,

[844] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, f. 59r; cursivas nuestras.
[845] Ibíd., ff. 70r, 86v, 95v, 120v, 133v, 153v, 251v, 297r, 338v y 351v; y AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-2, Leg. 5, N. 2, f. 160r.

musicalmente resulta revelador lo sucedido previo al capítulo del 12 de agosto de 1747, cuando fray Eugenio Ibáñez Cuevas –a la sazón comisario general del Perú– advirtió que

> en las preces, y sufragias [*sic*] que su padre reverendo [visitador general] manda a los padres guardianes y presidentes se hagan en sus respectivos conventos **en lugar de la antífona de nuestro santo patriarca: *salve sancte pater*, se deberá decir la antífona: *sancte Francisce prepera*** [*sic*] ***veni pater*** por ser esta más propia en el presente sistema en que se halla nuestra provincia[846].

Es evidente que se refiere a la antífona *Sancte Francisce propera*, compuesta por el Papa Gregorio IX, según señala el padre fray José Álvarez de la Fuente[847]. Todo parece indicar que, desde 1721, esta antífona ya era de uso común por los capuchinos de la provincia franciscana de Andalucía al momento de celebrar sus capítulos provinciales. En su ceremonial romano-seráfico, se indica que el himno *Veni creator spiritus* también debía cantarse de rodillas y que las antífonas, versos y oraciones correspondientes eran:

- Antífona *Sub tuum presidium*
- Antífona *Sancte Francisce propera*
- Verso *Emitte spiritum tuum*
- Verso *In conceptione tua virgo*
- Verso *Ora pro nobis*
- Verso *Salvos fac servos tuos*
- Verso *Domine exaudi orationem*
- Verso *Dominus vobiscum*
- Oración *Deus qui corda fidelium*
- Oración *Deus qui per immaculatam*
- Oración *Deus qui ecclesiam tuam*
- Oración *Deus largitor pacis*

[846] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, f. 285r; subrayado en el original y negritas nuestras.
[847] José Álvarez de la Fuente, *Diario histórico, político-canónico y moral*, vol. 7 (Madrid: Tomás Rodríguez Frías, 1732), 350-351, señala que "a diez y nueve de julio del año 1228, el señor Gregorio Nono, Papa 182, no contento con haber canonizado al santo patriarca San Francisco de Asís, y con haberle compuesto la antífona que empieza: *Sancte Francisce propera veni pater*; y el himno de oficio, que empieza: *Proles de caelo prodit*, estando en Perusa despachó una bula, explicando en ella todos los milagros de especial nota, y virtudes del seráfico patriarca, y mandando en ella, que todos los años, el día cuatro de octubre, que fue el de su preciosa muerte, se guardase de fiesta de precepto en la universal iglesia"; cursivas nuestras.

- Oración *Actiones et electiones nostras*
- Oración *Deus refugium nostrum*[848]

Una vez publicados los resultados de la elección "entonará en *Te Deum laudamus* el reverendo padre definidor primero, que se cantará a coros, y empezará la procesión, la cual irá rodeando el claustro, saldrá por la portería, y entrará por la puerta de la iglesia a la capilla mayor"[849]. Es evidente, entonces, que las especificaciones del ceremonial andaluz estaban en completa sintonía con lo pautado en los estatutos generales de Barcelona (1585). Y de manera similar sucedía en Quito; aunque los documentos no arrojen más especificaciones que los "sufragios, antífonas y oraciones que suelen decir en actos semejantes", es muy probable que el protocolo fuese afín al especificado en el ceremonial capuchino de 1721. El 18 de abril de 1656, por ejemplo, el visitador general del Perú fray Manuel González Dávila ordenó que, previo a la celebración del capítulo, se

> hagan en todos los conventos [de la provincia franciscana de Quito] a las horas de maitines, misa mayor y vísperas las sufragias [*sic*] acostumbradas del Espíritu Santo, Nuestra Señora, nuestro seráfico padre San Francisco y nuestro gloriosísimo patriarca Santo Domingo **empezando con la oración *actiones et electiones nostras*** para que por medio de ellas llamando con fe viva a la puerta de Dios, recibamos de su mano lo que justamente pedimos[850].

En vista de esto, las coincidencias son suficientes para presumir que las antífonas, versos y oraciones acostumbradas para tal ocasión eran las mismas. Los ceremoniales romano-seráficos de 1603 y 1640, por su parte, no precisan más información acerca del modo de celebrar un capítulo provincial. En consecuencia, es de suponer que tales especificaciones se consolidaron en los estatutos generales de Barcelona (1585) y continuaban vigentes.

La ceremonia de los capítulos provinciales en Quito también trascendía las murallas del Convento Máximo. Tras darse a conocer los resultados de la elección del nuevo provincial y la lectura de la tabla capitular con las demás autoridades, la celebración se realizaba con fuegos artificiales, cajeros, tamboreros, pifaneros, clarineros, bizcochos y aguardiente para los cantores y músicos, según recogen algunos documentos contables en donde incluso se gastaron hasta

[848] De Málaga, *Ceremonial Romano-Seráfico (1721)*, 301-302.
[849] Ibíd., 303.
[850] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, f. 82v; negritas nuestras.

1310 pesos para la ocasión, como sucedió en el capítulo del 20 de febrero de 1762[851]. Además, un par de gastos hechos en abril de 1706 y 1709 evidencian que los franciscanos participaron en el festejo del nuevo ministro provincial del convento de La Merced, costeando las ruedas capitanas y demás juegos pirotécnicos[852].

Para cerrar este acápite, haremos referencia a otras ocasiones en las que, en menor frecuencia, existió participación musical auspiciada por el convento franciscano de Quito. Por ejemplo, algunas autoridades del clero se dieron cita en la ciudad, incluso en el propio convento, a quienes se les solía recibir con alimentos, fuegos artificiales y música de atabales, clarines, chirimías y pífanos. Este fue el caso de la visita del vicario provincial en el Convento Máximo el 8 de enero de 1710 y un pago de 6 pesos 4 reales al cohetero por las comedias al obispo de Popayán[853]. Similar celebración se hizo tras la llegada a Quito de las bulas que nombraban al padre franciscano fray Pedro de la Santísima Trinidad Martínez de Arizala como nuevo arzobispo de Manila en 1744[854]. El 25 de julio de 1745, a raíz de la muerte del obispo Andrés Paredes, se registran 4 pesos para pagar la música que se cantó en la vigilia[855].

Las denominadas colusiones de religiosos[856], en donde los coristas aspirantes a sacerdotes defendían un tema sobre alguna materia –filosofía, moral, teología, etc.–, también representaban ocasiones para presenciar música. Al menos así lo demuestran dos desembolsos realizados en el trienio de 1783-1786 y de 1806-1810, para costear la música "en las conclusiones del hermano Oquendo" y "para la música y refresco de unas conclusiones de dos coristas filósofos en el Convento Máximo"[857].

Finalmente, también las misas cantadas en acción de gracias o suplicando protección al Santísimo Sacramento tenían su protagonismo litúrgico y musical. Así, distintas autoridades ofrecían y solicitaban a los franciscanos la realización de estas misas. Por ejemplo, el 4 de junio

[851] AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, ff. 240r y 263v; AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6, ff. 92r y 119r; AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-11, Leg. 10, N. 1, L. 15, ff. 110v, 122v y 120r; y AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-12, Leg. 10, N. 1, L. 13, f. 307v,
[852] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, ff. 367v y 422v.
[853] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, f. 433v; y AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-11, Leg. 10, N. 1, L. 15, f. 79r. Ya se ha hablado en el apartado 4.3 sobre las comedias y sus restricciones durante la época colonial en gran parte del territorio americano. En Quito, puntualmente, se evidencian algunas contravenciones a las prohibiciones realizadas por las autoridades tanto de la Corona como de las propias órdenes religiosas. Otro ejemplo de ello es un gasto que realizaron las autoridades del convento de San Agustín de Quito durante el gobierno de fray Joaquín de Chiriboga y Daza (1745-1749), por 107 pesos "en comprar artes para los gramáticos y propinas de unas comedias que se hicieron en nuestra confirmación". Véase AHSA/Q, Libro de gasto y recibo de bienes de provincia de N. M. R. P. lector fray Manuel de Andrade, prior provincial de este convento de N. P. San Agustín, N. 20, f. 32v.
[854] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-11, Leg. 10, N. 1, L. 15, ff. 101v y 106v.
[855] Ibíd., f. 114v.
[856] La quinta acepción de la RAE define conclusión como "aserto o proposición que se defendía en algunas escuelas universitarias".
[857] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6, ff. 146r y 215v.

de 1640 el comisario general fray José de Cisneros ordenó que se hiciera una novena de plegaria con motivo del buen viaje de regreso a España del marqués de Mancera Pedro de Toledo y Leiva, virrey del Perú[858]. El 16 de marzo de 1648, por el compromiso y futuro casamiento de Felipe IV con Mariana de Austria, se ordenó una procesión con el Santísimo Sacramento descubierto, "cantando el *Te deum laudamus* o salmos, o himnos que más pareciere convenir"[859]. Y, por último, durante el trienio 1806-1810 se pagaron 75 pesos a los músicos "por las misas en el primer año de gobierno"[860]. Todo esto indica, sin lugar a duda, que la música litúrgica ocupaba un lugar preponderante en la vida cotidiana de los franciscanos de Quito y que abarcaba un extenso ámbito de inserción.

Balance final

Indudablemente, la música constituía un elemento fundamental en las prácticas litúrgicas del Convento Máximo de San Francisco de Quito. Su ámbito de inserción en estas actividades era lo suficientemente amplio como para alcanzar, incluso, ocasiones distintas a la misa y al oficio divino. Es así como encontramos evidencias del uso de música en ceremonias tan diversas, como el jubileo de las Cuarenta Horas, los capítulos provinciales, las visitas de autoridades religiosas, las exequias, conclusiones de aspirantes al sacerdocio y rogativas por protección y acción de gracias. Naturalmente, el estilo de música empleado en estas ocasiones estaba estrechamente ligado a lo religioso.

Una vez expuestas las ocasiones litúrgicas que conservan mayor flujo documental en el repositorio franciscano, hay que destacar, principalmente, los himnos *Jesu redemptor omnium* y *A solis ortus cardine*, los cuales reflejan las modificaciones al breviario romano realizadas en 1632 por Urbano VIII. Posteriormente, las obvenciones a músicos internos y externos al convento con motivo de las salves cuaresmales, en donde resaltamos el uso del bajón como instrumento determinante en el acompañamiento de este canto, una particularidad que también sucedía en la catedral de México durante el siglo XVIII. A su vez, el reciclaje melódico empleado en himnos de uso común como el *Pange lingua* y *Vexilla regis*, una característica presente en el manuscrito CDN-WAwlul 1 de procedencia franciscana/clarisa, así como el himno *Veni creator spiritus*, utilizado habitualmente en la fiesta de Pentecostés, pero también durante la celebración de los capítulos provinciales, como en efecto se vio.

[858] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, f. 52r.
[859] Ibíd., f. 76r; cursivas nuestras.
[860] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6, f. 211r.

Otros aspectos sobresalientes son aquellos relacionados con las festividades marianas y sus respectivos cantos. En primer lugar, destaca por su particularidad melódica, la antífona *Tota pulchra* y, por sus características textuales, las letanías a Nuestra Señora contenidas en el hasta ahora inédito cuadernillo 1138, un repertorio conocido por los franciscanos en el convento quiteño. Además, suministramos nuevos datos sobre la datación de esta interesante fuente manuscrita que contiene, entre otras cosas, música, poesía, villancicos, loas y entremeses. En segundo lugar, y sin abandonar del todo la liturgia mariana, dimos cuenta de varias advocaciones de la Virgen María y la ocasión musical vinculada a la celebración.

Además de haber expuesto datos sobre el proceso de celebración de la misa de la Cena del Señor (Jueves Santo) y la permisividad del canto de órgano, también proporcionamos información litúrgico-musical acerca de misas de mayor tradición franciscana, como lo son: San José, San Antonio de Padua, la Porciúncula, San Diego de Alcalá, San Pedro de Alcántara y, naturalmente, el patrón San Francisco. Como vimos, de estas misas sobresalió musicalmente la de San Diego, cuyos cantos parecieran ser los más tempranos de los que se tiene información hasta los momentos, pese a su concordancia textual con un cantoral hispano de uso franciscano. De igual forma, brindamos datos atinentes a las conmemoraciones de los fundadores de las demás órdenes religiosas, como Santo Domingo, San Agustín, San Ignacio y San Pedro Nolasco, en las cuales los franciscanos de Quito tenían una notoria participación. Por último, mencionamos otras festividades litúrgicas celebradas, al menos, con banquete de frutas y demás alimentos.

La música vinculada a las celebraciones santorales estaba determinada, en un lado, por los albazos, las fiestas y las procesiones, en donde prevalecía una música de tipo marcial con cajas, pífanos, chirimías y clarines; y en otro, por las novenas, en donde predominaba un ensamble de músicos más de cámara, conformado por organista, arpista y violinista –o, en su defecto, rabelista–, quienes acompañaban seguramente a uno o varios cantores. Finalmente, para una mejor ilustración, suministramos la Tabla 7, que muestra, a modo de calendario, una aproximación a la liturgia semanal que se practicaba en el Convento Máximo de San Francisco de Quito durante la época colonial.

Tabla 7. Aproximación a las actividades litúrgicas semanales en el Convento Máximo de San Francisco de Quito.

Lunes	**Martes**	**Miércoles**	**Jueves**	**Viernes**	**Sábado**	**Domingo**
Maitines	Maitines	Maitines	Maitines	Maitines	Maitines	Maitines
Cuarto de oración	Cuarto de oración	Cuarto de oración	Cuarto de oración	Cuarto de oración	Cuarto de oración	Cuarto de oración
Laudes	Laudes	Laudes	Laudes	Laudes	Laudes	Laudes
Prima	Prima	Prima	Prima	Prima	Prima	Prima
Tercia	Tercia	Tercia	Tercia	Tercia	Misa a la Inmaculada Concepción*	Tercia
Misa y procesión de difuntos	Misa conventual	Misa conventual	Misa al Santísimo Sacramento	Misa conventual	Tercia	Misa Mayor
Sexta	Sexta	Sexta	Sexta	Sexta	Sexta	Sexta
Nona	Nona	Nona	Nona	Nona	Nona	Nona
Vísperas	Vísperas	Vísperas	Vísperas	Vísperas	Vísperas	Vísperas
Tota pulchra	*Tota pulchra*	*Tota pulchra*	*Tota pulchra*	*Tota pulchra*	*Tota pulchra*	*Tota pulchra*
Completas	Completas	Completas	Completas	Completas	Completas	Completas
Cuarto de oración	Cuarto de oración	Cuarto de oración	Cuarto de oración	Benedicta**	Salve	Cuarto de oración
				Cuarto de oración	Cuarto de oración	

* Primer sábado de cada mes, excepto si se celebraba alguna fiesta doble.
** Solo cuando el sábado inmediato no se celebrase alguna fiesta doble o relativa a la Virgen María incluyendo su octava.

III. LA CAPILLA MUSICAL: CARGOS Y PERSONAJES

Que no falten ministros que con toda suficiencia
acudan al coro a cantar las alabanzas divinas.
Constituciones de esta Santa Provincia de San Francisco de Quito[861].

[861] AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, f. 173v.

CAPÍTULO 6. VICARIOS DE CORO

Características generales

Uno de los oficios de mayor involucramiento musical dentro de las paredes del convento fue el de vicario de coro. Como responsable de realizar diversas tareas de carácter organizativo e instructivo dentro de la institución, el vicario de coro debía ser, exclusivamente, un personaje religioso de estatus sacerdotal –como se indicó en la estructura organizacional expuesta en el tercer capítulo (ver Figura 8)–, que instruyera a los religiosos coristas en materia de canto llano y los dirigiera en el coro al momento de la liturgia, interactuando en algunas ocasiones con el resto de la capilla musical. Gran parte de los frailes que ejercieron este cargo lo utilizaron como trampolín para continuar escalando en la jerarquía franciscana, asumiendo posteriormente otros cargos de mayor responsabilidad, como la administración de alguna doctrina, el rectorado del colegio o incluso la guardianía de algún convento.

Desde el segundo tercio del siglo XVII, algunos vicarios de coro fueron expresamente reconocidos por las autoridades franciscanas del Convento Máximo, quienes se preocuparon por galardonar el desempeño constante y diligente de los frailes, asignándoles preeminencias que iban desde promociones jerárquicas hasta remuneraciones monetarias. Un par de ellos trascendieron los muros conventuales, llegando a ejercer cargos musicales en la catedral de Quito durante la segunda mitad del siglo XVIII e inicios del XIX.

Si bien Alejandro Vera señaló recientemente que en los conventos de Santiago de Chile "las noticias sobre estos sujetos suelen ser escasas o inexistentes"[862], la realidad no es la misma en el caso puntual del convento seráfico quiteño. Afortunadamente, las disposiciones conventuales –o rendiciones de cuentas– y las actas capitulares examinadas contienen una buena cantidad de información que nos ha permitido dar cuenta de la trayectoria de varios vicarios de coro. Veamos más detalles de estos personajes musicales a continuación.

6.1 Labores y recompensas

Ubicado a continuación del vicario de casa en la jerarquía seráfica[863], el oficio de vicario de coro aparentemente gozaba de un distinguido estatus dentro del Convento Máximo de San

[862] Vera, *El dulce reato de la música*, 171.
[863] Véase la Figura 8.

Francisco de Quito, ya que éstos tenían voz y voto dentro del discretorio capitular, una atribución que solo poseían las altas dignidades como los ministros y vicarios provinciales, definidores, guardianes, vicarios de casa y lectores jubilados. Este cargo lo desempeñaban únicamente religiosos sacerdotes, tal y como lo reza un edicto emitido por el venerable definitorio el 23 de junio de 1710, donde además se señala que la "canturía mayor el en coro la haga un [religioso] sacerdote como ha sido costumbre en este convento"[864], tarea que recaía principalmente en la figura del vicario de coro o en algún cantor asignado por éste, como el hebdomadario. Mayormente, este cargo institucional estaba ocupado por dos y hasta tres personas, siendo estos últimos dos los responsables no solo de ayudar, sino también de suplir la ausencia del primero, ejecutando todas las labores con la misma competencia y cabalidad.

Evidentemente, la función principal del vicario de coro dentro de la institución era la enseñanza del canto llano a los novicios, asunto que resultaba bastante habitual en los conventos hispanoamericanos durante la época colonial[865]. El ceremonial de Zamora (1603), de uso en el Convento Máximo, es la fuente más temprana y específica en relación con las labores atinentes al vicario de coro:

> Todas las cosas pertenecientes al coro son concernientes al oficio de vicario del coro [...] Debe pues el vicario del coro ser muy solícito, en que se provea de todo lo que se ha de cantar, o leer en el coro, en el altar o refectorio, y pasarlo con el sacerdote y ministros [...] Si viere que en el coro no están bien repartidos los religiosos, y que el un coro está más flaco de voces que el otro, ha de tener cuidado de igualarlos, haciendo pasar de un coro al otro [...] Es también su oficio moderar los extremos, en cantar alto o bajo, de tal manera que por ninguno de estos dos extremos deje nadie de cantar en el coro. Ha de tener cuidado en que los salmos, y lo demás del oficio divino se diga distintamente, y sin aceleración, de manera que en la mediación de cada verso se haga pausa igual y coreada, y que el un coro no comience el verso siguiente sin que el otro haya acabado el precedente, no solamente en el oficio mayor, sino también en el menor de Nuestra Señora, y de difuntos [...] no haga, si no es con mucha necesidad y en fiestas muy principales, el oficio de cantor, porque de aquí no tomen ocasión los frailes de hacerse negligentes en aprender el oficio de cantores. Y entienda que ha de saber en lo que toca al coro no solamente su oficio, sino los de todos, porque pueda celar y sepa corregir las faltas de todos

[864] AGOFE, Libro de las actas capitulares..., 6-1, Leg. 6, Bec. 1, f. 155v. Por ejemplo –y para recalcar la similitud con los vicarios de coro–, en la catedral de Caracas en sochantre era quien gobernaba la canturía en el coro. Véase Coifman Michailos, *De obispos, reyes, santos y señas*, 82.

[865] Por ejemplo, en Cuzco, Baker, "Music in the Convents and Monasteries…", 10; y en Santiago de Chile, Vera, "La música en el convento de la Merced…", 39. Naturalmente, en el convento de San Francisco el Grande de Madrid también existía esta figura del vicario de coro con similares funciones, según lo indicó Myers Brown, "La música en San Francisco el Grande de Madrid (Primera parte)…", 92-93.

> y enseñarles lo que han de hacer. No permita que se quite ningún libro del facistol, hasta que se haya acabado el oficio divino, porque no se perturbe la quietud y silencio, salvo si para poner otro libro no fuere necesario. También pertenece a su oficio penitenciar a los descuidados, y enmendar los defectos que se hacen en el coro, no solamente en el canto, sino también en lo que se lee, corrigiendo los malos acentos[866].

Los estatutos generales de Segovia (1621), por su parte, especificaban que el vicario de coro era el responsable de enseñar el canto llano a los religiosos coristas, "teniendo cuidado de dar cada día lección"[867]. Los vicarios de coro del Convento Máximo debían enseñar diariamente canto llano y solfa a los novicios y coristas por espacio de una hora, en obediencia los estatutos generales y a lo establecido por el comisario general del Perú fray Eugenio Ibáñez Cuevas en 1747, supliéndolo en tal labor el religioso organista[868].

Los vicarios de coro eran, a su vez, instruidos en materia de solfa por un maestro externo, tarea que muy probablemente recaía en el maestro de capilla[869]. Dicho sea de paso, todo parece indicar que en el convento seráfico quiteño la relación entre los vicarios de coro y los maestros de capilla era bastante estrecha, a juzgar por lo sucedido el 20 de junio de 1728, cuando al liberarse un pago para el claustro de músicos y demás oficiales del convento, se cancelaron 12 pesos para un contralto y 10 pesos para otro cantor del mismo registro por pedido especial del padre vicario de coro, quien a la sazón era fray Gerónimo de la Parra[870]. Además del natural grado de injerencia que tenía el vicario de coro en las actividades musicales de la institución, esto también demuestra que, como era usual, este último junto al maestro de capilla

---

[866] Zamora, *Ceremonial romano (1603)*, ff. 118v-119r.

[867] *Estatutos Generales de Segovia (1621)*, 13. Por ejemplo, en el convento de La Merced en Santiago de Chile, los vicarios de coro también enseñaban canto de órgano, al menos, desde 1757, según lo indicado en Vera, "La música en el convento de la Merced…", 47.

[868] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, f. 289v. Cabe señalar que, hasta 1739, todos los organistas que se registran en la documentación de archivo eran seculares. Por los años de 1740, el último de éstos, Juan de Santa María y Zúñiga, tomó el hábito como religioso lego, razón por la cual la patente citada ya especifica la tarea de suplencia que debía realizar el organista del convento. Para más detalle sobre este músico véase el apartado 7.9.

[869] Cf. nota 506. Si comparamos la labor de los vicarios de coro del convento con la de los sochantres en las catedrales, podemos ver que la instrucción de éstos no es un hecho aislado. Hacia 1777, según sostiene Vera, *El dulce reato de la música*, 79, en la Catedral de Santiago de Chile el maestro de capilla enseñaba canto llano y de órgano no solo a los instrumentistas, sino también a los sochantres.

[870] AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, f. 362r; y AGOFE, Libro de los recibos y gastos..., 10-5, Leg. 10, N. 1, L. 9, f. 464v. En este año fray Gerónimo de la Parra ejercía el cargo de vicario primero de coro y fray Fernando Fajardo el de vicario segundo. Véase AGOFE, Libro de las actas capitulares..., 6-1, Leg. 6, Bec. 1, f. 243v. Ambos frailes tuvieron un sobresaliente desempeño en cuanto a lo musical: el primero, ejerció el vicariato coral del convento durante poco más de dos décadas (1709-1730), y a su retiro, se le solicitó que continúe en la enseñanza del canto como vicario jubilado para que no falten religiosos hábiles al servicio de Dios; el segundo, ejerció el cargo en cuestión desde 1727 hasta 1744 en períodos intermitentes, obteniendo la sochantría de la catedral de Quito cerca de 1765.

representaban las máximas autoridades musicales del convento. El primero se ocupaba del canto llano y del personal musical religioso en el coro alto de la iglesia, y el segundo, gestionaba todo lo relacionado a la polifonía, los instrumentistas y los cantores seculares, además de ser el nexo entre el colectivo religioso y laico que interactuaba en el convento[871].

También, tenían bajo su responsabilidad la organización y dirección del coro alto en las variopintas ceremonias religiosas celebrabas intramuros, a tal punto que en varias ocasiones se les denominó *Vicarius Chori et Magister Ceremoniorum*[872], cuestión que resulta muy semejante a las labores de los sochantres de las catedrales. De hecho, esto no es un aspecto característico del convento matriz de Quito, por el contrario, tales designaciones habían sido ya estipuladas durante los capítulos generales de la orden celebrados entre 1639 y 1658, en donde se ordenó que en los principales conventos se instituyera un vicario de coro o maestro de ceremonias que fuese erudito y adecuado para desempeñar las labores del coro[873].

Otra tarea bastante peculiar, y de carácter organizativo, también nos ayuda a entender de mejor manera todas las responsabilidades institucionales del vicario de coro. La elaboración de la *tabla de los sábados* se observa en el acta correspondiente al capítulo provincial celebrado el 15 de enero de 1666, donde el definitorio estipuló en el tercer decreto de su primera sesión

> que cada semana en la tabla que hace el padre vicario de coro de los oficios se nombrasen dos o tres padres confesores que acudiesen cada semana a los confesionarios cada y cuando que por los sacristanes fuesen llamados; pues por falta de dichos confesores está desacreditado este convento. Y el venerable definitorio decretó que dichos confesores sean nombrados y leídos en dicha tabla todos los sábados[874].

El vicario de coro elaboraba una tabla semanal donde asignaba los turnos no solo para los religiosos coristas, sino también para otras dignidades como los confesores. La creación de esta tabla fue ordenada para el convento matriz de Quito en las constituciones provinciales de 1650 y debía estar exhibida a la entrada del coro de la iglesia cada sábado –de ahí que se le denomine tabla de los sábados–, con miras a exponer las asignaciones y celebraciones

[871] Ramos-Kittrell, *Playing in the Cathedral*, 49.
[872] Como sucedió con los frailes José de Córdova en la tabla capitular del año 1679, Gerónimo Castelo en la tabla capitular de 1682 y Miguel Zuleta en la tabla capitular de 1733, de acuerdo con lo señalado en AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, ff. 91v, 96r y 186v. Por ejemplo, en los conventos de franciscanos descalzos de España el maestro de ceremonias era el maestro de novicios, como lo indicó Vásquez Valdivia, "El constitucionalismo descalzo…", 382.
[873] *Caeremoniale Romanvm (1640)*, 136; y *Chronologia Historico-Legalis (1718)*, 403 [19].
[874] AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, f. 9v. Este punto fue recalcado por el comisario general de la orden fray Miguel de Molina al mes siguiente. Véase Ibíd., f. 178r.

semanales[875]. No obstante, la elaboración de la tabla de los sábados ya había sido una tarea asignada para los vicarios de coro de todos los conventos franciscanos, incluso en 1585 durante el capítulo general de Barcelona, en donde se determinó que para que

> todas las cosas [se] digan en el coro y altar sin defecto, tendrá cuidado el vicario de coro, todos los sábados de leer en la tabla delante de la comunidad, los que han de ser hebdomadarios, cantores, y ministros del altar, y coro, y del refectorio, todos los cuales se juntarán cada día, a cierta hora, en presencia del vicario del coro, para que lo que se ha de decir, y cantar, se provea y prevenga[876];

asunto que estaba reforzado en el ceremonial de Zamora (1603): "ha de hacer y leer la tabla de los oficios, que se lee los sábados en el refectorio, y las que se hacen para las pascuas y Semana Santa"[877]. En los documentos internos del Convento Máximo también se ordenaba que "el padre vicario de coro tendrá cuidado en las tablas los sábados según las solemnidades de las fiestas por su orden, y como se fueren siguiendo echar los oficios de suerte"[878]. Más aún, en las constituciones sinodales del obispado de Quito hechas en 1570 por el obispo fray Pedro de la Peña, ya se había prescrito en el decimosegundo punto que

> con todo rigor que en lo que toca al canto se rijan por el chantre o sochantre y no haya rumor acerca de lo que se ha de hacer y decir o cantar y **encargamos a los dichos chantre y sochantre [que] hagan las tablas y con todo cuidado cada sábado pongan por escrito lo que se ha de hacer y cantar toda la semana** y de quién y todos tengan obligación a obedecer y hacer todo lo que [en] la dicha tabla [esté] contenido guardando por ahora el modo de rezar sevillano [en] cuanto a el altar y coro rigiéndonos por el breviario y misal del dicho obispado hasta tanto que nos hacemos otro[879].

En virtud de esto, y más allá de las especificaciones propias para la catedral de Quito, este importante documento claramente sugiere que la elaboración de la tabla de los sábados no era preceptiva únicamente para la orden franciscana, sino que fue una tarea que se gestó en el propio núcleo del poder eclesiástico de la Corona, desde donde sin lugar a duda se extendió hacia el clero regular. De hecho, González Suárez afirma que "formar la tabla del rezo

[875] Ibíd., f. 173r.
[876] *Estatutos Generales de Barcelona (1585)*, f. 15v; y también *Estatutos Generales de Segovia (1621)*, 13.
[877] Zamora, *Ceremonial romano (1603)*, f. 119r.
[878] AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, f. 84v.
[879] AGI, Patronato, 189, R. 40, 1570, ff. 1v-2r; negritas nuestras.

eclesiástico estaba reservado al chantre, el único que debía dirigir el canto del Oficio Divino"[880]. Por este motivo, se constata una estrecha similitud entre las actividades que realizaban el chantre y sochantre en la catedral y aquellas realizadas por los vicarios de coro, al menos, en cuanto a la orden franciscana se refiere. Por esta razón, era absoluta responsabilidad del vicario de coro ordenar las festividades según el calendario y la solemnidad respectiva y especificar a los religiosos que estuviesen de turno en las labores del coro, además de velar por el cumplimiento de lo estipulado en la tabla, supervigilando y reportando al padre guardián cualquier irregularidad que pudiera suscitarse[881]. Para su mejor eficacia y seguridad en el convento seráfico de Quito, la tabla de los sábados estaba sujeta a la aprobación del padre guardián[882]. A modo de comparación, en el coro del convento agustino de Bogotá también debía haber "una tabla indicando la asignación de los oficios"; aunque no se indica a quién le correspondía realizar tal tarea, es muy probable que fuera una de las labores designadas al vicario de coro[883].

Uno de los oficios religiosos de turno en el coro era, precisamente, el de hebdomadario. Como súbdito del vicario de coro, y luego de ser asignado semanalmente en la tabla de los sábados, el hebdomadario tenía entre sus funciones musicales

> entonar las primeras antífonas de vísperas, completas, y maitines, y laudes, y de las otras horas. También la *Magnificat*, *Nunc dimitis*, y *Benedictus*, y en las fiestas clásicas, ha de entonar juntamente con los cantores los principios de los himnos de vísperas, maitines y laudes, y el *Te Deum* [...] También es de su oficio cantar las capitulas, y oraciones, y advertir cuando cantare las capitulas, de no comenzarlas hasta que los frailes estén en sus sillas [...] Ha de acudir a la hora señalada por el vicario del coro a proveer lo que se ha de hacer y decir en el coro y el altar[884].

[880] González Suárez, *Historia General*, III, 89. Incluso, este es un tema común en todas las religiones y para ello puede verse Archdale A. King, *Liturgies of the Religious Orders* (Wisconsin: The Bruce Publishing Company, 1955).
[881] Las constituciones generales de la orden determinadas entre 1639 y 1658 indicaban que el vicario de coro debía observar diligentemente que todos y cada uno de los padres oficiaran el servicio religioso con la solemnidad pertinente para cada momento; esto es, estando de pie, sentados o en genuflexión, dimitiendo o exaltando la voz y, en algunos casos, mantener el silencio. Véase la novena y décima cláusula en *Chronologia Historico-Legalis (1718)*, 403 [19].
[882] AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, f. 256v.
[883] Gutiérrez Reyes, "El coro de la iglesia…", 57.
[884] Zamora, *Ceremonial romano (1603)*, ff. 116r-116v; cursivas en el original.

Otros súbditos del vicario de coro eran los religiosos cantores, de los cuales debía haber de dos a seis en el coro, dependiendo de la solemnidad ceremonial. Las tareas de los cantores eran

> registrar las cosas que se han de decir en el coro, poner y quitar los libros en el púlpito [entiéndase facistol], abrirlos, reconocer los registros y ponerlos en sus lugares, para que al tiempo de cantar las cosas no haya turbación, echando un registro por otro. Han de decir el invitatorio con su salmo, en maitines, y encomendar las antífonas con tiempo, haciendo humillación al religioso que se las encomienda. Finalmente es su oficio comenzar las antífonas, salmos, responsos, y decir los versos y *Gloria patri*, de ellos a solas, o juntos, según la calidad de la fiesta [...] Han de cantar el *Benedicamus domino*, en vísperas y laudes, y comenzar la antífona de la madre de Dios, cuando se canta, y decir el verso. En el oficio de la madre de Dios, o de difuntos, cuando no se dice solemnemente, dos novicios, o (donde no los hay) dos mancebos, hacen el oficio de cantores[885].

Por otra parte, a lo largo de toda la documentación revisada, las evidencias sobre tareas de examinación de aptitudes vocales son exiguas, aunque se conoce que tal labor era preceptiva al menos desde 1685[886]. Después de medio siglo, el comisario general del Perú fray José de Cuadros ordenó en una patente hecha el 15 de noviembre de 1713 que a ningún religioso sacerdote "se le permita cantar la primera misa sin que primero sea examinado, y aprobado de las ceremonias por el padre vicario de coro, o maestro de ellas"[887]. Un caso puntual se registró en la sesión definitorial del 27 de mayo de 1801, cuando el hermano lego fray Vicente Yépez solicitó volver al estatus de religioso corista –como había profesado inicialmente–, a lo cual el definitorio respondió que una vez que "fuese examinado del **canto llano**, y latinidad, y [de] hallarse ser hábil para dicho empleo" se le concederá su petición[888]. Estas labores de examinación eran mucho más comunes en los conventos hispanos, como por ejemplo los de la orden de San Jerónimo y el de San Felipe el Real de Madrid, este último bajo la regla de San Agustín[889]. De cualquier modo, no descartamos que en el convento seráfico quiteño la evaluación vocal a los aspirantes al sacerdocio fuera una de las labores desempeñadas con mayor frecuencia por los vicarios de coro desde fines del siglo XVII.

---

[885] Ibíd., ff. 117v-118r; cursivas en el original.
[886] Cf. nota 495.
[887] AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, ff. 261v-261v.
[888] AGOFE, Libro en que se asientan los decretos..., 6-5, Leg. 6, Bec. 5, f. 27r.
[889] En ambos, también sobresale la examinación en temas de gramática y latinidad. Véase De Vicente Delgado, "Los cargos musicales…", 140-143; y Gutiérrez Álvarez, "La música del convento…", 54-56 y 124.

En esencia, las labores que ejercían los vicarios de coro en la institución seráfica quiteña eran:

- Ejecutar la canturía principal en las fiestas principales y delegar a otro religioso cantor en las demás fiestas.
- Enseñar el canto llano a los novicios.
- Organizar y dirigir el coro alto en el oficio divino, la santa misa y demás ceremonias religiosas intramuros.
- Ordenar las festividades y designar los turnos de religiosos en el coro y en los confesonarios, mediante la elaboración de la tabla de los sábados exponiéndola en la portería del coro.
- Supervisar la asistencia de los religiosos al coro y el cumplimiento de sus oficios asignados.
- Informar al padre guardián cualquier anormalidad ocasionada en el coro.
- Examinar las aptitudes vocales en materia de canto llano a los aspirantes al sacerdocio.

No obstante la realización de todas estas actividades, resulta bastante llamativa la posible correlación entre los vicarios de coro y la elaboración de libros corales. Este es el señero caso –al menos en el convento quiteño– de fray Francisco de Peña Herrera (n. 1642), quien ejerció la titularidad del vicariato coral en 1670 –mientras que fray José de Córdova fungía de vicario segundo[890]– y que, además, fue el amanuense más destacado del Convento Máximo de San Francisco de Quito, a juzgar por los seis códices de su autoría confeccionados entre los años 1671 y 1677[891]. Sin embargo, la documentación revisada no refiere en ningún momento que la elaboración de libros de coro haya sido una labor obligatoria para la figura del vicario de coro, como sí lo señaló Myers en su estudio bipartito de la música en el convento de San Francisco el Grande de Madrid; de hecho, consideramos que está bastante distante de serlo, al menos, en cuanto al mero sentido de la palabra *obligación* se refiere[892].

[890] AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, f. 46v.
[891] Para más detalles sobre este fraile véase el noveno capítulo y su biografía en el tercer anexo documental. Este caso también se presentó en 1680 con el vicario de coro del convento de San Francisco el Grande de Madrid, según lo indicado en Myers Brown, "La música en San Francisco el Grande de Madrid (Primera parte)…", 96.
[892] Myers señaló, respecto a las labores del vicario de coro, que: "el registro nos indica que, de entre sus obligaciones normales de dirigir el Coro, este Vicario asumía también la de copiar y fabricar libros de música", indicando la hechura de un libro de misas en pergamino confeccionado por el vicario de coro en 1680. Véase Ibíd., 96. Realmente, consideramos que el simple hecho de haberlo confeccionado no implica que fuese por obligación. De hecho, la mayoría de los frailes que figuran como amanuenses en el Convento Máximo de Quito fueron religiosos legos –específicamente fray Baltazar Benites de la Concepción y fray Ignacio Mideros–, cuyo estatus no les permitía llegar a ejercer el oficio de vicario de coro. Del primero no se tienen noticias de algún oficio ejercido; del segundo, sabemos que fue sacristán a fines del siglo XVIII. Véase el capítulo 9 para más detalles.

A manera de exhortación, previo al cierre de la sesión capitular del 21 de diciembre de 1770, el venerable definitorio dispuso cuatro nuevas ordenanzas para mejorar el gobierno de la provincia. Entre éstas se distingue la primera, la cual, en relación con los frailes con mayores habilidades vocales, reza "que los religiosos, que tuvieren metal de voz, sean cumplidos a estudiar el canto llano, y [de] punto, para que sean vicarios de coro"[893].

En cuanto a las recompensas, si bien desde 1679 se acostumbraba que el vicario de coro ejerciera también las labores de un maestro de ceremonias, no es sino hasta el 14 de agosto de 1747 cuando el comisario general del Perú fray Eugenio Ibáñez Cuevas, en la segunda sesión del definitorio capitular, determinó el establecimiento formal de este oficio, proponiendo en el noveno punto lo siguiente:

> Y porque es loable la uniformidad de la provincia en ritos, y ceremonias, pide este discretorio si le parece conveniente al venerable definitorio mande se nombre un maestro de ceremonias, que tenga cuidado de las rúbricas, y demás cosas conducentes a este ministerio, estudiándolas con suma diligencia, a los que se les premiará su trabajo con el mismo premio que a los vicarios de coro que han servido doce años dicho ministerio; mandando juntamente que en todos los conventos de la provincia se observen unas mismas ceremonias, así para que haya en todo uniformidad, como porque los religiosos que pasan de unos a otros conventos no se hallen embarazados con distintas ceremonias[894].

El mencionado premio que se les otorgaba a los vicarios de coro era gozar de los privilegios de predicador general, cuestión que ya se había establecido en el capítulo general celebrado en Roma el 29 de mayo de 1700 –específicamente en el decimoquinto estatuto *pro natione hispanica*– para aquellos maestros de novicios y vicarios de coro de los principales conventos provinciales que hubiesen ejercido el oficio durante quince años[895]. Este fue el caso de los frailes Miguel Zuleta el 6 de octubre de 1740 y Fernando Fajardo el 15 de febrero de 1744, quienes solicitaron tal privilegio luego de haber cumplido el tiempo estipulado, petición que les fue otorgada[896]. Sin embargo, todo parece indicar que en la provincia seráfica de Quito hubo una adaptación temporal al citado estatuto de Roma (1700), en donde se aprecia que a

[893] AGOFE, Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio..., 6-4, Leg. 6, Bec. 4, f. 46v.
[894] AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, ff. 60r-60v. No obstante, en el *Caeremoniale Romanvm (1640)*, 133-137 ya se habían especificado las labores tanto del maestro de ceremonias como del vicario de coro.
[895] *Chronologia Historico-Legalis (1718)*, 299.
[896] AGOFE, Libro de las actas capitulares..., 6-1, Leg. 6, Bec. 1, f. 137r; y AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, ff. 17v. El padre Zuleta comenzó en el vicariato coral en 1722 y el padre Fajardo en 1727.

partir del 14 de agosto de 1747 la obtención del privilegio de predicador general se lograba con doce años de ejercicio en el vicariato coral, adecuación que favoreció, por ejemplo, a fray Dionisio Mogrovejo, quien solicitó tal distinción el 6 de enero de 1752 y le fue otorgada[897]. No así para el oficio de maestro de novicios, cargo que se mantuvo apegado al estatuto de Roma (1700) y que afectó, por ejemplo, a fray Vicente Alvear. El 10 de febrero de 1759, el padre Alvear solicitó al venerable definitorio que se le concedieran los privilegios de predicador general luego de haber cumplido doce años en el oficio, petición que fue rechazada por no cumplir los quince años de ejercicio que expresamente se mandó en el capítulo general de Roma[898].

Con el nombramiento de predicador general los frailes podían optar a cargos más elevados, como un vicariato de casa o una guardianía, cuestión que sucedió, por ejemplo, con el padre Fajardo[899]. A inicios del siglo XIX, sin embargo, esta adecuación parece haber sido derogada, apegándose nuevamente a lo establecido en capítulo de Roma (1700) en donde se había dictaminado la permanencia en el cargo por un período de quince años. En esta ocasión, y a raíz de una desavenencia acontecida días atrás entre el vicario de coro fray José Pita y el gremio de los padres lectores de sagrada teología por una disputa en los lugares de presidencia, el venerable definitorio determinó en su sesión vespertina del 6 de junio de 1801 lo siguiente:

> [bajo] común acuerdo [y] para evitar pleitos en lo sucesivo acerca de la precedencia que deben tener los vicarios de coro que loablemente hubiesen desempeñado su ministerio **por el tiempo de quince años continuos en este Convento Máximo**; que éstos tengan siempre el último lugar inmediatamente después de los padres predicadores generales declarados *de jure* en tiempo capitular; y de los padres lectores de sagrada teología, pero en lo demás gozarán de los [mismos] privilegios concedidos a los padres predicadores generales[900].

Por tanto, permanecer en el ejercicio del vicariato coral durante quince –antes de agosto de 1747– o doce años –después de dicha fecha– les brindaba a los religiosos la significativa oportunidad de continuar escalando en la jerarquía seráfica institucional[901].

---

[897] AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, f. 89v.
[898] Ibíd., f. 145r.
[899] Fray Fernando Fajardo fue guardián del convento de San Antonio de Pasto en 1744 y vicario de casa del Convento Máximo entre 1759 y 1760. Véase Ibíd., f. 24r; y AGOFE, Libro de disposiciones de este convento de San Pablo de Quito, 4-15, Leg. 4, N. 4, L. 1, ff. 93v y 101r.
[900] AGOFE, Libro en que se asientan los decretos..., 6-5, Leg. 6, Bec. 5, ff. 33r-34r; negritas nuestras.
[901] En el Convento Máximo de San Francisco de Quito, la obtención de los beneficios de predicador general podía hacerse, aparentemente, de dos maneras. Una, mediante el ejercicio del vicariato coral durante quince o doce años como ya lo mencionamos, y la otra, mediante las "cualidades con que han de ser declarados predicadores generales" –que también suman al menos doce años de ejercicio– establecidas por el venerable definitorio el 18

En cuanto a lo económico se refiere, los vicarios de coro gozaban de una subvención anual más que modesta. Es así como el 18 de octubre de 1753, durante la séptima sesión del venerable definitorio, se establecieron subsidios para los oficios sacerdotales, entre los cuales destaca el siguiente punto: "a los maestros de novicios, vicarios de coro, y lectores de gramática que desempeñasen con exactitud, y aplicación sus oficios cien pesos en cada un año, y tres misas por semana"[902]. Esta remuneración representaba la cuarta parte de la que gozaban los ministros provinciales. Datos precisos de esta subvención se tienen únicamente durante el extenso vicariato de fray Dionisio Mogrovejo (1738-1772), quien, dicho sea de paso, fue el fraile que más años ejerció el oficio. Al padre Mogrovejo se le pagaron 268 pesos en 1764 por su labor como vicario de coro durante ciento treinta y cuatro semanas, y luego, 166 pesos en 1772 por esta misma labor durante ochenta y tres semanas, ambas a razón de 2 pesos por semana[903]. Para la época de este último desembolso, el expediente indica que el padre Mogrovejo se encontraba enfermo, razón por la cual podríamos aproximar su fecha de muerte hacia 1772 o hacia los años inmediatamente posteriores[904].

Luego de esta descripción del puesto, pasemos a realizar algunos estudios de caso que nos permitan conocer un poco más de la vida y obra de algunos de estos personajes religiosos involucrados en tan distinguida tarea musical intramuros del Convento Máximo de San Francisco de Quito. Al finalizar tales estudios, sintetizaremos la información a manera de tablas para una visualización más precisa.

---

de septiembre de 1727, y que, para resolver un problema suscitado con senda titulación en años pasados, precisan lo siguiente: "por haberse presentado algunas peticiones de predicadores en que pretendían ser declarados por predicadores generales en virtud de haber predicado tres ferias continuadas en uno de los conventos asignados por el venerable definitorio, se ha reparado que en la realidad no es, ni esa, ni equivalente a lo que pide la constitución general para dicha graduación. No siendo la feria de la Cuaresma sino una tercera parte de ella; y la constitución pide tres cuaresmas enteras, que se componen de todas las ferias que caen en cada semana, por lo cual pareciendo al venerable definitorio, que una graduación superior no debe conseguirse con tan poco trabajo como son tres ferias en un mismo convento pues estas *ad summun* componen una Cuaresma pidiendo la constitución tres cuaresmas, determino el venerable definitorio que de aquí [en] adelante, a ninguno se le declare predicador general, sino al que hubiere predicado nueve ferias: tres continuas en uno de los conventos señalados, otras tres continuadas en el otro [convento], y las tres últimas en el convento grande, y los tres años que restan en cualquier convento de la provincia en que haya púlpito y ejercicio". Véase AGOFE, Libro de las actas capitulares..., 6-1, Leg. 6, Bec. 1, ff. 241v–242r.

[902] AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, f. 100r. En este punto, la documentación no indica explícitamente si se refiere al vicario primero de coro. No obstante, se podría interpretar que, al estar en plural, el decreto hace referencia tanto al vicario primero, como al segundo y tercero de ser el caso. Sin embargo, esto sigue siendo una conjetura.

[903] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6, ff. 97v y 132r.

[904] AGOFE, Libro de disposiciones de este Convento Máximo de San Pablo de Quito, 4-16, Leg. 4, N. 4, L. 2, f. 48r. Como dato curioso hemos hallado un par de documentos que muestran que el padre Mogrovejo tuvo dos hermanos que también profesaron como religiosos. El primero de ellos fue José Mogrovejo, quien, al igual que Dionicio, profesó para religioso del coro en el convento de la Recolección de San Diego, pero un año más tarde, es decir, en 1730. El segundo fue Gabriel Mogrovejo, quien profesó para religioso del coro en el convento de San Agustín de Quito en 1731. Véase ANH/Q, Notaría IV, vol. 76, (15/03/1730), ff. 71v-73v; y ANH/Q, Notaría IV, vol. 77, (20/08/1731), ff. 214v-216r.

6.2 Vicarios de coro del Convento Máximo (1666-1810)

El primer vicario de coro que hemos podido identificar en los documentos es fray Juan Galíndez, quien aparece instituido para tal oficio en la segunda sesión del definitorio celebrada en el convento de Latacunga el 27 de febrero de 1666[905]; desafortunadamente, no hemos podido hallar más detalles acerca de este fraile. Desde 1669 se registraron dos vicarios de coro, aunque la presencia de hasta tres fue un denominador bastante común desde l759 con fray Dionisio Mogrovejo, fray Juan Vidales y fray Ramón Gómez. Luego, se suscitó nuevamente en 1762 con Mogrovejo, fray Ramón Gómez y fray Tomás Pérez Bahamonde; en 1763 con Mogrovejo, Pérez Bahamonde y fray Agustín Ludeña; en 1770 con Mogrovejo, fray Mateo Sotomayor y fray Manuel Saltos; en 1772 con Ludeña, fray Mariano Godoy y fray Luis Lastra; en 1783 con Saltos, fray Javier Recalde y fray José Pita; en 1785 con Saltos, Recalde y fray Pedro Ampudia; en 1786 repitieron los padres Saltos, Recalde y Pita; en 1788 con Pita, Recalde y fray Narciso Guijarro; al año siguiente repitieron los padres Pita y Recalde acompañados de fray Ramón Ruales; en 1791 con Pita, el español fray Miguel Cavallero y Ruales, quienes repitieron al año siguiente, siendo éstos los últimos en aparecer en formato trío[906]. Tal situación se debió a la creciente afluencia de novicios, por lo que, seguramente, fue necesario incrementar el número de vicarios de coro para poder repartir las labores y así cubrirlas de una manera más eficiente[907].

El ascenso a este cargo se realizaba, mayormente, a modo de escalafón, comenzando en algunos casos como cura doctrinero en una de las tantas parroquias administradas por la orden franciscana de Quito –uno de los oficios inferiores al de vicario de coro en la jerarquía franciscana pero que, además de ser predicador y confesor, exigía el dominio de la lengua de los *yngas*, tal y como lo estipulaban el Concilio de Trento, las constituciones generales de la orden y el sínodo quiteño de 1570[908]. También, se podía comenzar como vicario tercero o

[905] AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, f. 7r.
[906] AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, ff. 151v, 178v y 199r; y AGOFE, Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio..., 6-4, Leg. 6, Bec. 4, ff. 49v, 113v, 156r, 182r, 197v, 224v, 253v, 284v y 297v, respectivamente.
[907] Un caso similar sucedió en el convento mercedario de Santiago de Chile, donde se registraron hasta dos vicarios de coro para poder suplir las numerosas tareas, de acuerdo a lo indicado en Vera, "La música en el convento de la Merced…", 44. También, Vera, *El dulce reato de la música*, 173, indicó que en 1694 se necesitó de un segundo vicario de coro en el convento franciscano de la capital chilena debido a su creciente actividad musical, así como de un tercer vicario en 1769, aunque no hemos podido encontrar rastros de las "exenciones que tenían en la provincia de Lima" a las que alude Vera con base en las actas definitoriales del convento santiaguino. A pesar de esto, no descartamos la posibilidad de que sí se practicaran algunas exenciones en el convento franciscano quiteño.
[908] AGI, Patronato, 189, R. 40, 1570, f. 11v; citado en Burgos Guevara, *Primeras doctrinas*, 460. Más aún, en el contexto latinoamericano, elegir religiosos doctrineros íntegros "que dieran buen ejemplo con su vida y costumbres" era un tema de sumo celo para los prelados, según lo estipulado en 1610 en la *Recopilación de Leyes de los Reynos de Indias*, de acuerdo a lo que sostiene Andrés Fernández, "Canto, liturgia, ceremonial y culto…", 19. Para más detalles sobre este tópico en la legislación franciscana de Quito véase AGOFE, Libro donde se

segundo, hasta llegar a vicario primero[909]. Siguiendo parcialmente el modelo utilizado por Alfonso de Vicente[910], esto sucedió con los siguientes frailes:

- Fr. Simón de Orbe: cura doctrinero en el convento San Juan Bautista de Saquisilí en enero de 1666 y vicario primero en febrero del mismo año[911].
- Fr. José de Córdova: vicario suplente en abril de 1669, segundo en noviembre de 1670 y primero en julio 1672[912].
- Fr. Diego Rodríguez: cura doctrinero en la parroquia de San Felipe de Latacunga en julio de 1672, vicario segundo en enero de 1674 y primero en noviembre de 1675[913].
- Fr. Ildefonso Araujo: vicario segundo en enero de 1696 y primero en julio de 1699[914].
- Fr. Juan Daza: vicario segundo en octubre de 1707 y primero en agosto de 1722[915].
- Fr. Gerónimo de la Parra: vicario segundo en mayo de 1709 y primero en octubre de 1713[916].
- Fr. Miguel Zuleta: vicario segundo en agosto de 1722 y primero en febrero de 1727[917].
- Fr. Fernando Fajardo: vicario segundo en febrero de 1727 y primero en diciembre de 1739[918].
- Fr. Agustín Ludeña: vicario tercero en octubre de 1763, segundo en diciembre de 1768 y primero en junio de 1772[919].
- Fr. José Pita: vicario tercero en agosto de 1783 y primero en enero de 1788[920].

asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, f. 73v. Asimismo, la gran mayoría de los religiosos que ejercieron el oficio de vicario de coro, después volvieron a ejercer el de cura doctrinero en alguna parroquia de la provincia.

[909] Por ejemplo, De Vicente Delgado, "Los cargos musicales…", 159, lo denomina *cursus honorum*.

[910] Ibíd., 159-160. En este modelo, Alfonso de Vicente dedica un espacio individual al *cursus honorum* de cada corrector de canto –equivalente al vicario de coro–, indicando las fechas de nacimiento, toma de hábito y muerte de los frailes, siempre que los documentos le provean de tales datos. En nuestro caso, hemos prescindido de las fechas, reservándolas para su uso en el apartado de anexos al momento de biografiar a cada fraile y, además, hemos empleado viñetas para facilitar la visualización. Asimismo, hemos empleado por primera vez la abreviatura "Fr." para referirnos a "fray", reservándola también para su uso en las tablas y en el anexo número 3, tal y como se indicó en su momento (cf. Abreviaturas, siglas y signos).

[911] AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, ff. 7r y 11r.

[912] Ibíd., ff. 30v, 46v y 54v.

[913] Ibíd., ff. 55r, 65v y 78v.

[914] Ibíd., ff. 152r y 196r.

[915] Ibíd., ff. 240r y AGOFE, Libro de las actas capitulares..., 6-1, Leg. 6, Bec. 1, f. 211v.

[916] AGOFE, Libro de las actas capitulares..., 6-1, Leg. 6, Bec. 1, ff. 150r y 171r.

[917] Ibíd., ff. 211v y 238r.

[918] Ibíd., ff. 238r y 130r.

[919] AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, ff. 199r y 254; y AGOFE, Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio..., 6-4, Leg. 6, Bec. 4, f. 113v.

[920] AGOFE, Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio..., 6-4, Leg. 6, Bec. 4, ff. 156r y 224v.

- Fr. José Querejazu: vicario segundo en septiembre 1796 y primero en noviembre de 1799[921].
- Fr. Manuel Mera: vicario segundo en noviembre de 1804 y primero en abril de 1810[922].

Un par de veces sucedió lo contrario, es decir, que un fraile descendiera en el cargo. Por causas no informadas en el expediente, el padre fray Pedro Matheus fue vicario primero en junio de 1737, segundo en diciembre de 1739 y nuevamente primero en junio de 1741[923]. De igual manera ocurrió con el padre fray Dionisio Mogrovejo: fue vicario primero en mayo de 1738, segundo en julio de 1749 y nuevamente primero en abril del año siguiente[924].

Por otro lado, varios frailes que ocuparon este cargo posteriormente desempeñaron otros de mayor responsabilidad y distinción, lo que demuestra, a su vez, el alto grado de formación que tuvieron los religiosos implicados. Por tanto, este cargo representaba un potencial trampolín de ascenso hacia los cargos de vicario de casa, lector, procurador, rector, guardián, entre otros[925]. Este es el caso de los padres:

- Fr. Simón de Orbe: vicario de casa el 13 de enero de 1674, predicador general el 6 de noviembre de 1675, definidor tercero el 16 de junio de 1682 y guardián del convento San Juan Bautista de Saquisilí el 8 de noviembre de 1704[926].
- Fr. Gerónimo Castelo: el 25 de junio de 1688 renuncia al oficio de vicario de coro y es electo para el de maestro de novicios, cargo que ejerció hasta su muerte el 16 de octubre de 1693[927].
- Fr. Ignacio de los Reyes: electo vicario de coro el 25 de junio de 1688 tras la renuncia del anterior vicario –el padre Castelo– e instituido guardián de los conventos Santos Ángeles de Zaruma el 8 de noviembre de 1704, San José de Loja el 24 de abril de 1706 –al cual renunció el 3 de octubre del año siguiente– y Santa María de los Ángeles de Guayaquil el 19 de junio de 1716[928].

[921] Ibíd., f. 343v; y AGOFE, Libro en que se asientan los decretos..., 6-5, Leg. 6, Bec. 5, f. 11r.
[922] Ibíd., ff. 67v y 109r.
[923] AGOFE, Libro de las actas capitulares..., 6-1, Leg. 6, Bec. 1, ff. 109v, 130r y 144r.
[924] Ibíd., f. 119r; y AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, ff. 72v y 82r.
[925] Para ejemplos de ello en el monasterio de Santa Catalina de Córdoba véase Restiffo, "De la música al poder…", 158-161; citado en Waisman, *Una historia de la música colonial*, 45. Incluso podían aspirar a prebendas catedralicias y otros cargos extramuros del convento.
[926] AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, ff. 65r, 75v, 97v y 225v.
[927] Ibíd., ff. 106v y 130r.
[928] Ibíd., ff. 106v, 225v, 232v, 236v y AGOFE, Libro de las actas capitulares..., 6-1, Leg. 6, Bec. 1, f. 187r.

- Fr. Gerónimo de la Parra: rector de la Tercera Orden en Quito el 25 de agosto de 1725 y predicador general el 4 de febrero de 1730, cuando los prelados le solicitaron que continúe en la enseñanza del canto como vicario jubilado para que no falten religiosos hábiles al servicio de Dios, cuestión que pone en evidencia la destacada labor que tuvo a lo largo de sus veintiún años ejerciendo el cargo (1709-1730)[929].
- Fr. Miguel Zuleta: instituido confesor el 18 de agosto de 1725, rector de la Tercera Orden en Quito el 22 de febrero de 1727, guardián del convento San José de Loja el 13 de febrero de 1728 y predicador general el 6 de octubre de 1740, cargo que solicitó al definitorio luego de quince años como vicario de coro[930].
- Fr. Fernando Fajardo: instituido confesor el 22 de diciembre de 1738, predicador general el 15 de febrero de 1744, mismo día en que solicitó –y se le otorgó– su jubilación como vicario de coro, además de ser electo guardián del convento San Antonio de Pasto, su ciudad natal, vicario de casa y rector de la Tercera Orden en Pasto el 8 de enero de 1752 y presidente asignado en el convento San Luis Obispo de Almaguer[931]. Además, obtuvo una prebenda en la Catedral de Quito como sochantre, al menos, desde enero de 1760[932].
- Fr. Dionisio Mogrovejo: lector de regla en el convento San Juan Bautista de Saquisilí en agosto de 1742, predicador general instituido el 6 de enero de 1752 y ratificado el 31 de marzo de 1758, jubilado en 1765 y firma como vicario de casa del Convento Máximo desde julio de 1751 hasta mayo 1752 y también en 1767[933].
- Fr. Marcos Proaño: vicario de casa del convento Nuestra Señora de la Caridad de Illescas en Ibarra en septiembre de 1764[934].
- Fr. Mateo Sotomayor: electo guardián del convento Nuestra Señora de la Caridad de Illescas en Ibarra el 1 de febrero de 1748, lector de moral en el convento San Juan Bautista de Saquisilí en enero de 1752, maestro de novicios en 1755, rector de la Tercera

[929] AGOFE, Libro de las actas capitulares..., 6-1, Leg. 6, Bec. 1, ff. 226v y 252r.
[930] Ibíd., ff. 137r, 225r, 238r y 247v.
[931] Ibíd., f. 128v; y AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, ff. 17v, 24r, 28v, 90v y 103v.
[932] El nombramiento para dicho cargo puede verse en el acta capitular del 21 de enero de 1760 en AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, f. 157v. Algunos años duró en el ejercicio de la sochantría catedralicia, ya que en las rendiciones de cuentas del año 1765 se aclara que al padre Fajardo se le dio calzado, pero no vestuario porque ya tenía una renta en la catedral. Véase AGOFE, Libro de disposiciones..., 4-16, Leg. 4, N. 4, L. 2, f. 1v.
[933] AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, ff. 12v, 89v y 134v; AGOFE, Libro de disposiciones..., 4-15, Leg. 4, N. 4, L. 1, f. 137v; y AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-12, Leg. 10, N. 1, L. 13, ff. 303r, 311v, 312v, 314r, 315v y 317v.
[934] AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, ff. 214v y 227r.

Orden y lector de moral en el convento San Francisco de Cuenca en 1759 y 1764 respectivamente, predicador en el convento Santa María de los Ángeles de Guayaquil en 1766, electo guardián del convento de Cuenca el 10 de diciembre de 1767, rector de la Tercera Orden en el convento San Antonio de Pasto en agosto de 1783 y presidente asignado en el hospicio del convento San Luis Obispo de Almaguer en abril de 1785[935].

- Fr. Joaquín Enríquez: lector de regla en el convento Santa Clara y Rosa de Pomasqui en diciembre de 1768, comisario en la doctrina del Nombre de Jesús en Mainas en diciembre de 1770, guardián del convento San Luis Obispo de Almaguer en mayo de 1791, vicario de casa del convento San Antonio de Pasto en noviembre de 1799, predicador general instituido en noviembre de 1804 y lector de regla en el convento de Pasto en octubre de 1806[936].
- Fr. Julián Pérez: maestro de colegiatura y vicario de casa del Convento Máximo de Quito en febrero de 1762, vicario de casa en San Pablo de la Laguna en octubre de 1763, comisario en la doctrina Santa María Virgen de Loreto en Mainas en diciembre de 1770, predicador de presidencia instituido en junio de 1772, rector de la Tercera Orden en el convento San Luis de Otavalo en junio de 1772 y predicador general instituido en enero de 1784[937].
- Fr. Felipe Andagoya: vicario de casa del convento San Buenaventura de Riobamba en marzo de 1758, guardián del convento San Luis Obispo de Almaguer en febrero de 1759 y presidente asignado en el hospicio del mismo recinto en agosto de 1760[938].
- Fr. Martín Mejía: lector de moral en el convento Nuestra Señora de la Caridad de Illescas en Ibarra en abril de 1766, confesor en el Convento Máximo de Quito en diciembre de 1768 y rector sustituto de la Tercera Orden de Quito en junio de 1772[939].
- Fr. Ramón Gómez: predicador en el convento San José de Loja en diciembre de 1768, enviado como confesor a las misiones de Mainas en febrero de 1771, vicario de casa del

[935] Ibíd., ff. 64v, 73v, 91v, 151v, 213v, 225r, 247v y 254r; AGOFE, Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio..., 6-4, Leg. 6, Bec. 4, ff. 156r y 183v; y AGOFE, Libro de disposiciones..., 4-15, Leg. 4, N. 4, L. 1, f. 74r.
[936] AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, f. 253v; AGOFE, Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio..., 6-4, Leg. 6, Bec. 4, ff. 51v y 286v; y AGOFE, Libro en que se asientan los decretos..., 6-5, Leg. 6, Bec. 5, f. 11r, 64v, 83r y 96v.
[937] AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, ff. 180v y 201v; AGOFE, Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio..., 6-4, Leg. 6, Bec. 4, ff. 51v, 111v, 114r y 167v-168r.
[938] AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, ff. 136r, 153r, 164r y 179r.
[939] Ibíd., ff. 227r, 239v y 256r; y AGOFE, Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio..., 6-4, Leg. 6, Bec. 4, f. 113v.

convento de Loja en junio de 1772 y vicario de casa del convento San Antonio de Pasto en abril de 1794[940].

- Fr. Juan Vidales: lector de regla en el convento Inmaculada Concepción de Latacunga en febrero de 1762, vicario de casa del mismo recinto en septiembre de 1764, confesor en el Convento Máximo de Quito en diciembre de 1768, lector de moral en el convento San Pedro de Alcántara de Ambato en diciembre de 1770 y rector de la Tercera Orden en el mismo recinto en junio de 1772[941].
- Fr. Agustín Ludeña: lector de regla en el convento San José de Loja en enero de 1788 y de mística en la misma casa en mayo de 1791[942].
- Fr. Tomás Pérez Bahamonde: vicario de casa en San Lorenzo de Tanicuchi en octubre de 1763 e instituido como predicador y confesor en junio de 1772[943].
- Fr. Felipe Camaño: lector de mística en el convento Santa Clara y Rosa de Pomasqui en diciembre de 1768, comisario en la doctrina Santa María de Iquitos en Mainas en diciembre de 1770, comisario en la doctrina San Joaquín de Omaguas en Mainas en junio de 1772, lector de moral en el convento San Luis de Otavalo en junio de 1786, lector de regla en el convento de Pomasqui en noviembre de 1789, en donde también fue predicador en mayo de 1791 y predicador de presidencia instituido el 23 de octubre de 1792[944].
- Fr. Mariano Godoy: predicador instituido el 2 de abril de 1785 y maestro segundo de novicios a la semana siguiente, predicador en el convento Nuestra Señora de la Caridad de Illescas en Ibarra en mayo de 1791 y predicador general instituido el 23 de octubre de 1792[945].
- Fr. Luis Lastra: electo maestro de estudiantes de teología del colegio San Buenaventura de Quito el 13 de noviembre de 1780, lector de vísperas en el convento San Diego de

[940] AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, f. 254r; y AGOFE, Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio..., 6-4, Leg. 6, Bec. 4, ff. 64r, 114r y 312v.
[941] AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, ff. 179r, 213v y 256r; AGOFE, Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio..., 6-4, Leg. 6, Bec. 4, ff. 51r y 115r.
[942] AGOFE, Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio..., 6-4, Leg. 6, Bec. 4, ff. 225r, 254r y 285r.
[943] AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, f. 202r; y AGOFE, Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio..., 6-4, Leg. 6, Bec. 4, ff. 111v y 113r.
[944] AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, f. 253v; y AGOFE, Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio..., 6-4, Leg. 6, Bec. 4, ff. 51v, 115v, 198r, 254v, 284r, 292r y 298v.
[945] AGOFE, Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio..., 6-4, Leg. 6, Bec. 4, ff. 175r, 182r, 286r y 293v.

Quito en agosto de 1783 y maestro de estudiantes de teología del Convento Máximo en abril de 1785[946].

- Fr. Pedro Ampudia: vicario de casa del convento San Antonio de Pasto en enero de 1788, en donde también fue lector de regla y de mística en noviembre de 1789 y mayo de 1791 respectivamente[947].
- Fr. Manuel Saltos: enviado como confesor a las misiones de Mainas en febrero de 1771, comisario en la doctrina San Javier de Urarinas en Mainas en junio de 1772, predicador general instituido el 1 de junio de 1786, vicario de casa del convento San Buenaventura de Riobamba en agosto de 1795 y lector de regla en el convento de San Diego de Quito en octubre de 1806[948].
- Fr. Javier Recalde: vicario de casa del Convento Máximo de Quito en noviembre de 1789, predicador general instituido el 20 de mayo de 1791 y procurador de corte en el mismo mes y año, rector de la Tercera Orden en el convento Nuestra Señora de la Caridad de Illescas en Ibarra en abril de 1794 y electo guardián del mismo recinto el 1 de mayo del mismo año, donde también fue vicario de casa en mayo de 1801, lector de regla en noviembre de 1804, de mística en octubre de 1806 y de moral en abril de 1810, predicador en el Convento Máximo en octubre de 1813[949].
- Fr. José Pita: predicador de presidencia instituido el 20 de mayo de 1791 y predicador general instituido el 19 de agosto de 1795, electo rector guardián del Colegio San Buenaventura el 12 de octubre de 1811, declarado como ex-definidor el 17 de octubre de 1813[950]. Además, figuraba como cantollanista de la catedral de Quito en 1799, con un salario de 200 pesos anuales, y como sochantre en 1817, con un salario de 100 pesos anuales[951].
- Fr. Narciso Guijarro: maestro segundo de novicios en mayo de 1791, vicario de casa del Convento Máximo de Quito en noviembre de 1804, del convento San Buenaventura de Riobamba en octubre de 1811 y nuevamente del Convento Máximo en octubre de 1813,

[946] Ibíd., ff. 136r, 157r y 182r.
[947] Ibíd., ff. 224v, 253v, 284v y 298r.
[948] Ibíd., ff. 64r, 115v, 195v y 335v; y AGOFE, Libro en que se asientan los decretos..., 6-5, Leg. 6, Bec. 5, ff. 84r y 94v.
[949] AGOFE, Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio..., 6-4, Leg. 6, Bec. 4, ff. 253v, 266r-266v, 284v, 314r y 318v; y AGOFE, Libro en que se asientan los decretos..., 6-5, Leg. 6, Bec. 5, ff. 31r, 68v, 84v, 110v, 122r y 130r.
[950] AGOFE, Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio..., 6-4, Leg. 6, Bec. 4, ff. 266v y 328v; y AGOFE, Libro en que se asientan los decretos..., 6-5, Leg. 6, Bec. 5, ff. 119v y 132v-133r.
[951] Stevenson, "Music in Quito…", 262; y ANH/Q, Corte Suprema, Religiosos, caja 79, expediente 6, (09/05/1817), ff. 38r-39v. Para el año 1817, la capilla musical catedralicia también contaba con otro religioso franciscano: el lego fray Manuel Viteri, como primer organista.

predicador general instituido el 8 de mayo de 1815 y presidente asignado en el hospicio del convento San Luis Obispo de Almaguer en octubre de 1816[952]. Además, existe la posibilidad de que haya sido párroco de la iglesia de San Roque en Quito, ya que su rúbrica aparece en algunas actas de bautizo[953].

- Fr. Manuel José Coello: predicador instituido el 5 de mayo de 1803 y predicador en el convento Santa María de los Ángeles de Guayaquil en mayo del mismo año, donde también fue vicario de casa en abril de 1810, predicador general instituido el 22 de octubre de 1816[954].
- Fr. Juan Romo: predicador primero en el Convento Máximo de Quito en mayo de 1803 y predicador en el convento San Antonio de Pasto en noviembre de 1804[955].
- Fr. José Contreras: lector de vísperas en el convento San Diego de Quito en mayo de 1801, predicador en el convento San Felipe de Latacunga en mayo de 1803 y en el convento San Francisco de Cuenca en octubre 1813[956].
- Fr. José Correa: predicador instituido el 22 de mayo de 1801, lector de moral en el convento Nuestra Señora de la Caridad de Illescas en Ibarra en octubre de 1806, predicador primero en el Convento Máximo de Quito en mayo de 1808, maestro primero de novicios en abril de 1810[957].
- Fr. José Querejazu: predicador instituido el 20 de agosto de 1795 y electo guardián del convento San Buenaventura de Riobamba el 27 del mismo mes y año, electo guardián del convento San Pedro de Alcántara de Ambato el 16 de marzo de 1802, definidor capitular instituido el 15 de mayo de 1803, predicador general instituido el 14 de noviembre de 1804, electo guardián del Convento Máximo de Quito el 25 de octubre de 1806, del convento Nuestra Señora de la Caridad de Illescas en Ibarra el 13 de septiembre de 1813 y del convento Santa María de los Ángeles de Guayaquil el 26 de octubre de 1816[958]. Además, figuraba como cantollanista de la catedral de Quito junto a su compañero de hábito fray José Pita a fines del siglo XVIII, cuando fue despedido

[952] AGOFE, Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio..., 6-4, Leg. 6, Bec. 4, f. 284v; y AGOFE, Libro en que se asientan los decretos..., 6-5, Leg. 6, Bec. 5, ff. 67v, 109r, 120v, 130r, 137v, 140v y 154v.
[953] APSR/Q, Bautismos 22, (10/02/1813), ff. 40v-41r.
[954] AGOFE, Libro en que se asientan los decretos..., 6-5, Leg. 6, Bec. 5, ff. 47v, 56r, 110v, 121v, 131r, 141v y 149r.
[955] Ibíd., ff. 54v y 67v.
[956] Ibíd., ff. 30v, 55v, 68r, 83v, 93v y 130v.
[957] Ibíd., ff. 26r, 84v, 93r, 109r y 120v.
[958] AGOFE, Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio..., 6-4, Leg. 6, Bec. 4, ff. 329v y 333r; y AGOFE, Libro en que se asientan los decretos..., 6-5, Leg. 6, Bec. 5, ff. 35v-36r, 54v, 64r, 82v, 93r, 126r y 152v.

"por inepto" según lo que se indicó en el capítulo catedralicio del 16 de octubre de 1799[959].

- Fr. Manuel Mera: predicador instituido el 3 de mayo de 1808, preceptor de gramática en el Convento Máximo de Quito en abril de 1810 y predicador segundo en octubre de 1811[960].

Por otro lado, fueron pocas las ocasiones en que el cargo estuvo vacante. Registros de ello se tienen en las tablas capitulares correspondientes a julio de 1710 y julio de 1719, en donde no se observan nombres para el oficio[961]. Además, dos vicarios de coro del Convento Máximo también lo fueron en otros conventos franciscanos de la ciudad, pero no simultáneamente; nos referimos a fray Marcos Proaño en el convento de Pomasqui en 1755 y a fray José Pita en el convento de San Diego en 1785[962].

Balance final

Desde 1666 hasta 1810 se han registrado un total de cuarenta y cuatro vicarios de coro, entre aquellos de la nación europea y criolla. El origen de éstos se ha podido determinar, en primera instancia, gracias a las indicaciones de las tablas capitulares, en donde en muchas de ellas se señala *pro hispanus* al margen del nombre de algún religioso sacerdote. Otro método, aunque más acucioso y con posible margen de error[963], ha sido la deducción basada en la alternativa –distribución equitativa de oficios sacerdotales para los religiosos de la nación europea y criolla[964]–, cuya ordenanza estipulaba desde el siglo XVII que cuando el ministro provincial fuera español, el vicario de coro debía ser criollo, y viceversa, precepto que perduró incluso hasta bien entrado el siglo XVIII[965]. Un último *modus operandi* más efectivo ha sido

[959] Identificado como José Querelaso en Stevenson, "Music in Quito…", 262.
[960] AGOFE, Libro en que se asientan los decretos..., 6-5, Leg. 6, Bec. 5, ff. 91r, 109r y 120v.
[961] AGOFE, Libro de las actas capitulares..., 6-1, Leg. 6, Bec. 1, ff. 162r y 199v.
[962] AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, f. 110r; y AGOFE, Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio..., 6-4, Leg. 6, Bec. 4, f. 182v.
[963] Advertimos que el margen de error se produce por factores como la escasez de religiosos españoles que hubo en la provincia seráfica de Quito por ejemplo en 1745, a lo cual el comisario general de Indias fray Matías de Velasco se pronunció determinando que "se depositen los oficios de los religiosos de la parcialidad de los criollos, hasta que vayan de España sujetos que los puedan ejercer". Véase AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, f. 279r.
[964] Cf. nota 457.
[965] Véase, por ejemplo, la tabla de distribución de oficios en AGOFE, Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio..., 6-4, Leg. 6, Bec. 4, ff. 278r-278v. No obstante, hemos decidido especificar el país de origen de cada vicario de coro en base a las demarcaciones geográficas actuales, siempre y cuando las fuentes documentales –principalmente las tomas de hábito y profesiones– nos lo permitan, tratando de reducir así la generalizada dicotomía europeo-criollo, tarea que no ha sido posible en su totalidad. Para identificar la

recurrir a los documentos atinentes a las tomas de hábito y profesiones, en donde se especifican mayores datos relativos a la procedencia de los religiosos. Por consiguiente, hemos identificado a diecisiete vicarios de coro españoles, doce ecuatorianos y uno colombiano; por falta de datos en los expedientes, los catorce restantes han sido identificados como criollos.

Además de un austero listado que expone los nombres, años de actividad, posición y origen de los vicarios de coro entre 1666 y 1810 (Tabla 8), y para poder reconstruir a modo de línea de tiempo la vida de sendo oficio, hemos suministrado un cuadro cronológico (Tabla 9) a modo de resumen que permite visualizar de manera más precisa la coexistencia del cargo en los años donde estuvieron involucrados dos o más vicarios. Finalmente, podemos afirmar que los vicarios de coro más destacados, a juzgar por los halagos del prelado institucional y por la trascendencia extramuros que tuvieron, fueron los frailes Gerónimo de la Parra, Fernando Fajardo y José Pita. El primero de éstos fue ensalzado por el prelado franciscano de Quito, pidiéndole que continuara con la enseñanza del canto incluso después de su jubilación; los últimos dos, ejercieron el puesto de sochantre de la catedral de Quito en los siglos XVIII y XIX, respectivamente[966].

Tabla 8. Listado de los vicarios de coro del Convento Máximo de San Francisco de Quito (1666-1810).

Nombre	Período de actividad	Posición	Origen
Fr. Juan Galíndez	1666	único	Español
Fr. Simón de Orbe	1666-1670	único, primero (1669)	Español
Fr. José de Córdova	1669-1709	segundo (1669) y primero (1672) en períodos interrumpidos	Español
Fr. Francisco de Peña Herrera	1670-1672	primero	Ecuatoriano
Fr. Diego Rodríguez	1674-1699	segundo (1674) y primero (1675) en períodos interrumpidos	Criollo
Fr. Gerónimo Castelo	1682-1688	primero	Criollo
Fr. Ignacio de los Reyes	1688-1704	primero en períodos interrumpidos	Criollo
Fr. Ildefonso Araujo	1694-1710	segundo (1694) y primero (1699) en períodos interrumpidos	Español
Fr. Juan Daza	1707-1723	segundo (1707) y primero (1722)	Español
Fr. Gerónimo de la Parra	1709-1730	segundo (1709) y primero (1711)	Español

nacionalidad de los ministros provinciales hemos recurrido a la confiable obra en dos tomos del padre Compte, *Varones Ilustres*.

[966] No resulta extraño pensar que un clérigo regular ejerciera una labor musical de renombre en el ámbito catedralicio, pues se tienen noticias de que a fines de 1708 un religioso perteneciente a la orden mercedaria ocupaba el cargo de sochantre en la catedral de Santiago de Chile, según lo indicado por Vera, *El dulce reato de la música*, 61.

Fr. Juan Forcen	1713-1715	segundo	Español
Fr. Miguel Zuleta	1722-1737	segundo (1722) y primero (1727) en períodos interrumpidos	Criollo
Fr. Fernando Fajardo	1727-1744	segundo (1727) y primero (1739) ambos en períodos interrumpidos	Colombiano
Fr. Manuel Quirós	1730-1733	segundo	Criollo
Fr. Pedro Matheus	1737-1750	primero (1737), segundo (1739) y nuevamente primero (1741)	Ecuatoriano
Fr. Marcos Proaño	1734-1738	segundo (1737) y vicario de coro en el convento de Pomasqui (1755)	Criollo
Fr. Dionisio Mogrovejo	1738-1772	primero (1738) en períodos interrumpidos, segundo (1749) y nuevamente primero (1750)	Español
Fr. Pedro Enríquez	1741-1744	segundo	Ecuatoriano
Fr. Mateo Sotomayor	1744-1772	segundo en períodos interrumpidos	Ecuatoriano
Fr. Joaquín Enríquez	1750-1753	segundo	Criollo
Fr. Julián Pérez	1753-1759	segundo	Criollo
Fr. Felipe Andagoya	1755-1756	segundo	Español
Fr. Martín Mejía	1756-1758	segundo	Ecuatoriano
Fr. Ramón Gómez	1759-1763	tercero (1759) y segundo (1762)	Criollo
Fr. Juan Vidales	1759-1760	segundo	Ecuatoriano
Fr. Buenaventura Franco	1760-1762	segundo	Ecuatoriano
Fr. Agustín Ludeña	1763-1772?	tercero (1763), segundo (1768) y primero (1772)	Ecuatoriano
Fr. Tomás Pérez Bahamonde	1762-1767	tercero (1762) y segundo (1763)	Ecuatoriano
Fr. Felipe Camaño	1767-1768	segundo	Ecuatoriano
Fr. Mariano Godoy	1772-?	segundo	Criollo
Fr. Luis Lastra	1772-?	tercero	Criollo
Fr. Pedro Ampudia	1785-1786	tercero	Ecuatoriano
Fr. Manuel Saltos	1770-1788	tercero (1770) y primero (1783)	Ecuatoriano
Fr. Javier Recalde	1783-1791	segundo	Español
Fr. José Pita	1783-1817	tercero (1783), primero (1789) en períodos interrumpidos y vicario de coro en el convento de San Diego (1785)	Español
Fr. Narciso Guijarro	1788-1789	tercero	Criollo
Fr. Ramón Ruales	1789-1810	tercero (1789) y segundo (1810) en períodos interrumpidos	Criollo
Fr. Miguel Cavallero	1791-1794	segundo	Español
Fr. Manuel José Coello	1794-1795	segundo	Español

Fr. Juan Romo	1795-1796	segundo	Español
Fr. José Querejazu	1796-1813	primero en períodos interrumpidos	Español
Fr. José Correa	1798-1804	segundo	Criollo
Fr. José Contreras	1799-1801	segundo	Español
Fr. Manuel Mera	1804-1810	segundo (1804) y primero (1810) en períodos interrumpidos	Criollo

Tabla 9. Cuadro cronológico de los vicarios de coro del Convento Máximo de San Francisco de Quito (1666-1810).

Cargo	1666	1666-1668	1669-1670	1670-1672	1672-1674	1674-1675	1675-1679	1679-1682	1682-1688
Primero	Fr. Juan Galíndez	Fr. Simón de Orbe	Fr. Simón de Orbe	Fr. Francisco de Peña Herrera	Fr. José de Córdova	Fr. José de Córdova	Fr. Diego Rodríguez	Fr. José de Córdova	Fr. Gerónimo Castelo
Segundo			Fr. José de Córdova	Fr. José de Córdova		Fr. Diego Rodríguez			
Cargo	**1688-1691**	**1691-1694**	**1694-1697**	**1697-1699**	**1699-1702**	**1702-1704**	**1704-1706**	**1706**	**1707-1709**
Primero	Fr. Ignacio de los Reyes	Fr. José de Córdova	Fr. Ignacio de los Reyes	Fr. Diego Rodríguez	Fr. Ildefonso Araujo	Fr. Ignacio de los Reyes	Fr. Ildefonso Araujo	Fr. José de Córdova	Fr. José de Córdova
Segundo			Fr. Ildefonso Araujo						Fr. Juan Daza
Cargo	**1709-1710**	**07/1710**	**1711-1713**	**1713-1715**	**1715-1719**	**07/1719**	**1720-1722**	**1722-1723**	**1723-1727**
Primero	Fr. Ildefonso Araujo	Vacante	Fr. Gerónimo de la Parra	Fr. Gerónimo de la Parra	Fr. Gerónimo de la Parra	Vacante	Fr. Gerónimo de la Parra	Fr. Juan Daza	Fr. Gerónimo de la Parra
Segundo	Fr. Gerónimo de la Parra			Fr. Juan Forcen	Fr. Juan Daza		Fr. Juan Daza	Fr. Miguel Zuleta	Fr. Miguel Zuleta
Cargo	**1727**	**1727-1730**	**1730-1733**	**1734-1737**	**1737-1738**	**1738-1739**	**1739-1741**	**1741-1742**	**1742-1744**
Primero	Fr. Miguel Zuleta	Fr. Gerónimo de la Parra	Fr. Miguel Zuleta	Fr. Miguel Zuleta	Fr. Pedro Matheus	Fr. Dionisio Mogrovejo	Fr. Fernando Fajardo	Fr. Pedro Matheus	Fr. Fernando Fajardo
Segundo	Fr. Fernando Fajardo	Fr. Fernando Fajardo	Fr. Manuel Quirós	Fr. Marcos Proaño	Fr. Marcos Proaño	Fr. Fernando Fajardo	Fr. Pedro Matheus	Fr. Pedro Enríquez	Fr. Pedro Enríquez

Cargo	1744-1747	1747-1749	1749-1750	1750-1753	1753-1755	1755-1756	1756-1758	1758-1759	1759-1760
Primero	Fr. Dionisio Mogrovejo	Fr. Dionisio Mogrovejo	Fr. Pedro Matheus	Fr. Dionisio Mogrovejo	Fr. Dionisio Mogrovejo	Fr. Dionisio Mogrovejo	Fr. Dionisio Mogrovejo	Fr. Dionisio Mogrovejo	Fr. Dionisio Mogrovejo
Segundo	Fr. Mateo Sotomayor	Fr. Pedro Matheus	Fr. Dionisio Mogrovejo	Fr. Joaquín Enríquez	Fr. Julián Pérez	Fr. Felipe Andagoya	Fr. Martín Mejía	Fr. Julián Pérez	Fr. Juan Vidales
Tercero									Fr. Ramón Gómez

Cargo	1760-1762	1762-1763	1763-1764	1764-1767	1767-1768	1768-1770	1770-1772	1772-?	1773-1782
Primero	Fr. Dionisio Mogrovejo	Fr. Dionisio Mogrovejo	Fr. Dionisio Mogrovejo	Fr. Dionisio Mogrovejo	Fr. Dionisio Mogrovejo	Fr. Dionisio Mogrovejo	Fr. Dionisio Mogrovejo	Fr. Agustín Ludeña	Laguna
Segundo	Fr. Buenaventura Franco	Fr. Ramón Gómez	Fr. Tomás Pérez Bahamonde	Fr. Tomás Pérez Bahamonde	Fr. Felipe Camaño	Fr. Agustín Ludeña	Fr. Mateo Sotomayor	Fr. Mariano Godoy	
Tercero		Fr. Tomás Pérez Bahamonde	Fr. Agustín Ludeña				Fr. Manuel Saltos	Fr. Luis Lastra	

Cargo	1783-1785	1785-1786	1786-1788	1788-1789	1789-1791	1791-1794	1794-1795	1795-1796	1796-1798
Primero	Fr. Manuel Saltos	Fr. Manuel Saltos	Fr. Manuel Saltos	Fr. José Pita	Fr. José Pita	Fr. José Pita	Fr. José Pita	Fr. José Pita	Fr. José Pita
Segundo	Fr. Javier Recalde	Fr. Javier Recalde	Fr. Javier Recalde	Fr. Javier Recalde	Fr. Javier Recalde	Fr. Miguel Cavallero	Fr. Manuel José Coello	Fr. Juan Romo	Fr. José Querejazu
Tercero	Fr. José Pita	Fr. Pedro Ampudia	Fr. José Pita	Fr. Narciso Guijarro	Fr. Ramón Ruales	Fr. Ramón Ruales			

Cargo	1798-1799	1799-1801	1801-1803	1803-1804	1804-1810
Primero	Fr. José Pita	Fr. José Querejazu	Fr. José Querejazu	Fr. José Pita	Fr. José Pita
Segundo	Fr. José Correa	Fr. José Contreras	Fr. José Correa	Fr. José Correa	Fr. Manuel Mera

CAPÍTULO 7. MAESTROS DE CAPILLA, INSTRUMENTISTAS Y CANTORES

Características generales

El presente capítulo describe la capilla musical a la luz de los maestros que la lideraron, caracterizando los músicos involucrados y la vinculación de éstos con otras instituciones religiosas de la ciudad, e incluso, del país. Por su naturaleza biográfica, los documentos de archivo y la interpretación histórica prevalecen en este apartado. Además, debido a las inherentes limitaciones de nuestra investigación –pues hay repositorios institucionales a los que no hemos podido acceder, pese a haber solicitado los permisos–, no descartamos la existencia de composiciones, partituras y otros documentos de interés musical que seguramente arrojen nuevas luces en futuros trabajos, para así compensar lo descriptivo con el análisis propiamente musical. No obstante, la relevancia de esta sección radica en los cuantiosos datos exhumados acerca de músicos ecuatorianos y españoles que permanecían en el anonimato, dando cuenta así de personajes que dejaron una huella en la vida musical de la ciudad de Quito.

Hasta la primera mitad del siglo XVIII, la capilla musical del Convento Máximo se sostuvo más por músicos seculares que por los propios religiosos franciscanos. A raíz de la toma de hábito de Juan de Santa María y Zúñiga cerca de 1740 –quien había sido organista secular durante algunos años–, los franciscanos tomaron el control de la capilla musical por el resto de la decimoctava centuria, e incluso, la primera década decimonónica. La contratación de maestros de capilla, organistas, cantores y ministriles externos a la comunidad seráfica fue una práctica bastante habitual durante las grandes fiestas celebradas por la orden franciscana de Quito. En los libros contables, los pagos por intervenciones musicales de personajes seglares son recurrentes desde fines del siglo XVII en adelante. El libro de ingresos y egresos de mayor antigüedad data de 1693 y presenta una breve referencia al año 1692, por lo cual ha sido casi imposible obtener información de la capilla musical anterior a esa fecha.

Los músicos seglares eran considerados oficiales del convento, categoría en la cual se encontraban también los panaderos, cocineros, lavanderos, barberos, artesanos, entre otros, y cuyos pagos se realizaban usualmente en conjunto. Esto podría brindar ciertos indicios acerca de la estimación social que tenían los músicos en el convento. Los maestros de capilla, por su parte, gozaban de una estima más elevada, figurando algunas veces en pagos individuales o en un pago general emitido por el síndico –y autorizado por el padre guardián– para distribuir al resto de la plantilla musical, especialmente en los grandes eventos como la fiesta del patrón San

Francisco, el tiempo de Cuaresma y la Semana Santa[967]. Esta administración salarial de los músicos por parte del maestro de capilla se hizo más evidente a partir de 1750, cuando dicho magisterio estaba a cargo de fray Juan de Santa María y Zúñiga, el primer maestro de capilla religioso y local del que tenemos noticias[968]. Desde luego, esta labor administrativa continuó durante todo el siglo XVIII, a pesar de una considerable laguna documental[969]. En cualquier caso, es importante señalar que la mayoría de los maestros de capilla fueron organistas, ejerciendo así una doble función en el conjunto musical del convento.

Los maestros de capilla seculares tenían un salario que oscilaba los 100 pesos anuales, sobre el cual se agregaban ciertos emolumentos recibidos en las festividades más importantes y otros eventos extraordinarios. Como veremos, tal estipendio se encontraba a la par del ofrecido en otras instituciones conventuales de la ciudad en la primera mitad del siglo XVIII, como La Merced, San Agustín y la Compañía de Jesús. Ya en la segunda mitad de dicho siglo se conoce el caso de Tomás Juan de Dios Guzmán, maestro de capilla y organista en el convento de La Merced, quien ganaba 80 pesos anuales según reza su propio testamento[970].

A lo largo de la documentación analizada no se han hallado rastros de concursos de méritos para obtener el cargo, ni tampoco temas relacionados con contrataciones y demás exclusividades. De hecho, algunos laboraban paralelamente en otras instituciones religiosas de la ciudad, ya como maestros de capilla ya como instrumentistas o cantores, cuestión que deja

[967] Tal labor administrativa desempeñada por el maestro de capilla está lejos de ser exclusiva del Convento Máximo de San Francisco de Quito. De hecho, autores como Ramos-Kittrell, *Playing in the Cathedral*, 49; Morales Abril, "El esclavo negro Juan de Vera…", 20; y Andrés Fernández y Vera, *Los cantorales de la Catedral de Lima*, 19, también han mencionado este hecho en las catedrales de México, Puebla y Lima, respectivamente.

[968] Se tienen noticias, por ejemplo, de que en 1797 el sacerdote español fray Cristóbal de Ajuria era maestro de capilla del convento seráfico en Santiago de Chile, cargo en el que le sucedió a inicios del siglo XIX su compañero de hábito fray Joseph Mollá, de acuerdo con lo indicado por Vera, *El dulce reato de la música*, 173 y 526-527. En Quito, por el contrario, desde 1750 hasta 1875 los maestros de capilla religiosos fueron legos y solamente uno de ellos era español. El otro maestro de capilla y organista español fue Felipe Cartagena y Medrano, quien, como veremos, era secular.

[969] Actualmente, los libros de gastos diarios del Convento Máximo de San Francisco de Quito que abarcan desde octubre de 1753 hasta febrero de 1783 se encuentran extraviados. Una posibilidad es que se hayan perdido o destruido durante el fatídico terremoto del 26 de abril de 1755 que arruinó varias áreas de la institución seráfica, según Mercé Gandía y Gallegos Arias, *Iglesia y Convento*, 87.

[970] ANH/Q, Notaría VI, vol. 112, (13/10/1795), ff. 417v-420r. Guzmán también fue "Maestro Mayor" del gremio de músicos de la ciudad en 1798, de acuerdo con lo indicado en ANH/Q, Corte Suprema, Gobierno, caja 53, expediente 8, (01/03/1798), f. 7r. Estos documentos han sido citado de manera un tanto imprecisa en Minchom, *El pueblo de Quito*, 179-180, pues no se indican ni volumen, ni caja, ni expediente exacto. El trabajo de Minchom ha sido utilizado como referencia en Godoy Aguirre, "La Música, los Caciques...", 358; y Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 107. Dicho sea de paso, Tomás Juan de Dios Guzmán fue electo como maestro mayor del gremio de músicos de Quito el 12 de febrero de 1798, según consta en el documento ANH/Q, Corte Suprema, Oficios, caja 103, expediente 1, (26/02/1798), ff. 7r-7v, e hizo el juramento y la toma de posesión de tal dignidad el 26 de febrero del mismo año (ff. 1r.-2v). En este documento también se indica que Guzmán era organista mayor de la catedral de Quito (ff. 7r, 8r y 16r).

sin efecto el tema de la exclusividad[971]. Como se ha advertido previamente, la mayoría de los maestros de capilla del convento también fueron organistas[972], un par de ellos también arpistas y uno solo igualmente cantor. Estos son los casos de: Jacinto de Santa María y Zúñiga, Felipe Cartagena y Medrano, fray Juan de Santa María y Zúñiga, fray Francisco de la Caridad y fray Antonio de Jesús Altuna –organistas[973]–, Bernardo Pérez y Julián Proaño –arpistas[974]–, y Basilio Sancho del Espinal –cantor–. Otra característica relevante de quienes ejercieron el cargo es que, aparentemente, la mayoría fueron músicos locales –entre seculares y religiosos–, a excepción de Felipe Cartagena y Medrano, y fray Francisco de la Caridad, quienes eran españoles.

Respecto a las labores compositivas de los maestros de capilla, las noticias son bastante ambiguas. Los únicos datos que aluden a tal tarea son gastos realizados para la compra de manos de papel y "papeles de música" entre 1744 y 1746, en donde estuvo involucrado, específicamente, el maestro de capilla Julián Proaño[975]. Aun así, no sería prudente pensar que tales adquisiciones hayan sido exclusivamente para tareas compositivas; también pudieron haber sido para copiar música o, incluso, para adquirir piezas ya compuestas[976]. Dicho sea de

[971] Estas obvenciones, a las cuales hace referencia, por ejemplo, Coifman Michailos, *De obispos, reyes, santos y señas*, 72, también sucedían en algunos integrantes de la capilla catedralicia de Caracas.

[972] En su estudio sobre la música en el Cuzco colonial, Baker, *Imposing Harmony*, 130, ha calificado de sorprendente el hecho de que los conventos no tuviesen frailes capacitados en la ejecución del órgano, por lo cual, los establecimientos religiosos se veían obligados a recurrir a organistas seculares. Otro planteamiento de Baker es que aquellos frailes que eran muy hábiles en el órgano pudieron haber sido atraídos por otra institución religiosa, como, por ejemplo, la catedral –cuestión que sucedió en Cuzco desde 1772 a 1804 con fray Joaquín de Toledo–, "forzando a los monasterios a contratar un organista externo para ocupar el puesto". Este último planteamiento de Baker cobra sentido al ver el caso de la catedral de Caracas a mediados del siglo XVII, donde, además de haber un religioso franciscano organista, se dependía de músicos seráficos en las fiestas más solemnes, según sostiene Coifman Michailos, *De obispos, reyes, santos y señas*, 71. En virtud de esto, podemos comentar, por un lado, que sucedió algo similar en el convento franciscano de Quito, en donde el primer organista religioso en los registros –a saber, fray Juan de Santa María y Zúñiga– tomó el hábito previo a 1742, siendo primero organista secular. Desde 1692 hasta 1713, parecen haber sido los maestros de capilla los encargados de la ejecución del órgano, hasta la incorporación de Felipe Cartagena y Medrano en 1714. Por otro lado, cerca de 1753 sucedió que algunos músicos franciscanos se vieron seguramente atraídos por las ofertas musicales catedralicias, como es el caso del mismo padre Zúñiga y de fray José Salazar, quienes ejercieron los cargos de organista y maestro de capilla en la catedral de Quito. Todo esto se detallará paulatinamente a lo largo de este capítulo.

[973] A este mismo grupo pudieron haber pertenecido Miguel Sangoquiza y Zúñiga, y Alonso de Morales, ya que durante el tiempo que estuvieron a cargo de la capilla musical no se registran pagos a organistas. Sin embargo, no se tienen evidencias claras que lleven este supuesto más allá de la especulación.

[974] Por ejemplo, Vera, *El dulce reato de la música*, 67, señaló que en 1731 el también arpista Santiago Rojas fue maestro de capilla en la catedral de Santiago de Chile.

[975] AGOFE, Libro de recibo y gasto del síndico de este convento de San Pablo de Quito, 10-11, Leg. 10, N. 1, L. 15, ff. 100r, 118v, 122v y 126r.

[976] Esto último sucedía, por ejemplo, en la catedral de Caracas, donde desde la segunda mitad del siglo XVIII se adquirieron "papeles de música", los cuales representaban composiciones traídas de España u otras obras de compositores locales, de acuerdo con lo indicado en Coifman Michailos, *De obispos, reyes, santos y señas*, 134-135, 152 y 172. Un caso similar aconteció en la catedral de Valladolid de Michoacán, en México, donde Javier Marín López, "Música local e internacional en una catedral novohispana de provincias: Valladolid de Michoacán (XVII-XVIII)", en *Música y catedral: nuevos enfoques, viejas temáticas*, ed. Raúl Torres Medina (México: UACM, 2016), 72, sostiene que el término "papelería de música" se refiere a las "obras en papeles sueltos".

paso, el estudio de las composiciones musicales realizadas por maestros de capilla en Quito todavía es una tarea pendiente por parte de la musicología local. Las únicas obras que se conocen al respecto son las de Manuel Blasco, José Ortuño Sáenz de Larrea y Gonzalo Pillajo, quienes estuvieron activos en la catedral y la ciudad desde fines del siglo XVII hasta el primer cuarto del XVIII[977]. Por tanto, urge continuar con la búsqueda sistemática en los distintos repositorios documentales de la ciudad, con miras a rescatar más obras de otros maestros de capilla.

Un caso peculiar es el de fray José Salazar, de quien Compte relata que fue "un excelente músico, y 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"[978]; datos que, en efecto, se han podido corroborar. El padre Salazar era español y ya figuraba como maestro de capilla catedralicio para enero de 1760[979], sin embargo, y de manera extraña, la información incluida en los documentos analizados a lo largo del presente estudio no lo vinculan con labores musicales intramuros del convento, aunque no sería irracional pensar lo contrario. Asimismo, Salazar ejerció el lectorado en artes, filosofía y moral desde el 20 de octubre de 1753 hasta su primera declaración como jubilado el 10 de diciembre de 1767 –dignidad que se le negó en dos oportunidades ese año–, repitiendo en tal distinción el 9 de septiembre de 1781[980]. También fue rector de la Tercera Orden de Quito desde 1770 hasta 1772 y regente de estudios en el Colegio de San Buenaventura en 1784, previo a su muerte acaecida en 1785 intramuros de esta institución educativa[981]. El 29 de mayo de 1786 el venerable definitorio ordenó que se dijeran misas en honor al padre Salazar en varios conventos de la provincia[982].

---

[977] Para mayor información sobre estas obras véase Godoy Aguirre, *Partituras*; Godoy Aguirre, "La Música, los Caciques...", 321-369; Juárez Cúneo, "La Música Colonial Ecuatoriana...", 370-385; Godoy Aguirre, "La Música en los Monasterios...", 388-425; Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 383-388; y Juárez Cúneo, *Villancicos, Romances y Chanzonetas*. Aunque no se conocen mayores detalles, es probable que por la similitud de sus obras en relación con las de Blasco y Ortuño Sáenz de Larrea, don Gonzalo Pillajo también haya ejercido algún cargo musical en la catedral de Quito. Cf., con Stevenson, "Music in Quito…", 247-266.

[978] Compte, *Varones Ilustres*, II, 146.

[979] AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, f. 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 Ángeles en la catedral de Caracas en 1678, según lo precisado por Coifman Michailos, *De obispos, reyes, santos y señas*, 75 y 83; y Hugo José Quintana Moreno, ed. *La ciudad y su música: crónica musical de Caracas* (Caracas: Universidad Central de Venezuela / Ediciones de la Biblioteca, 2019), 44.

[980] AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, ff. 102r, 110r, 135r, 151v, 162r, 178r, 199r, 213r, 216r, 236r, 238r, 244r; y AGOFE, Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio..., 6-4, Leg. 6, Bec. 4, ff. 49v, 113r y 138r-138v.

[981] AGOFE, Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio..., 6-4, Leg. 6, Bec. 4, ff. 49v, 113v y 183r; y AGOFE, Libro de disposiciones..., 4-16, Leg. 4, N. 4, L. 2, f. 76r.

[982] AGOFE, Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio..., 6-4, Leg. 6, Bec. 4, f. 192v.

Los organistas, por su parte, desde mediados del siglo XVIII tenían un salario promedio de 50 pesos anuales más las bonificaciones que también recibían en las festividades especiales y otras ceremonias extraordinarias. El primer músico que ejerció formalmente este cargo –desligado del de maestro de capilla– fue el español Felipe Cartagena y Medrano en 1714, quien recibía una paga anual de 25 pesos, un valor considerablemente menor si lo comparamos con otros conventos franciscanos de la región como el del Cuzco, donde un organista ganaba entre 100 y 130 pesos a mediados del siglo XVII[983]. Este sueldo de 25 pesos anuales también lo recibió Pedro Zamora, quien además fue el único de los organistas que no ejerció el cargo de maestro de capilla. En el caso de los organistas, tampoco se evidencian concursos para la obtención del cargo ni contratos exclusivos.

Desde 1740 los organistas fueron los propios frailes, quienes naturalmente estuvieron muy ligados a la enseñanza musical, sobre todo en temas relacionados con el tañido de instrumentos, el canto llano y solfa, en lo cual fungían como suplentes del vicario de coro[984]. Al igual que los maestros de capilla, todos los organistas fueron músicos locales, a excepción de los españoles Felipe Cartagena y Medrano, y fray Francisco de la Caridad, mencionados anteriormente.

Internamente, las labores *del que tañe el órgano* parecen haber estado reguladas por lo estipulado en el cuarto capítulo, párrafo cinco del ceremonial de Zamora (1603), sobre "las cosas concernientes a este oficio"[985], que, debido a su extensión, hemos decidido alojarlas en el apartado de apéndices. Al igual que los maestros de capilla, los organistas eran músicos estrechamente ligados las tareas de composición musical y difusión de repertorio. En el Convento Máximo, debido a la ausencia de datos en la documentación, aparentemente fue fray Juan de Santa María y Zúñiga quien estuvo implicado en esta labor, a juzgar por la compra de una mano de papel para su uso que se registró el 17 de agosto de 1745[986]. Sin embargo, este tema permanece incierto, ya que, aunque Compte indicó a fines del siglo XIX que aún se conservaban "excelentes composiciones sagradas" de fray Antonio Altuna y fray Mariano Baca –ambos organistas y maestros de capilla durante el siglo XIX[987]–, hasta la presente fecha se

[983] Baker, *Imposing Harmony*, 130, afirma que el organista indio Juan Flores Usca ganaba 100 pesos anuales en 1653 y que pronto le subirían a 120. Empero, Baker no proporciona información acerca de si Flores Usca solamente ejercía las labores de organista o, como sucedió en el convento franciscano de Quito a fines del siglo XVII y principios del XVIII, también ejercía las veces de maestro de capilla. Si tal fuere el caso, el salario que fluctuaba entre 100 y 130 pesos anuales podría compararse con el de los maestros de capilla del convento seráfico de Quito, ya que, como hemos visto, algunos de ellos ejercieron simultáneamente la labor de organista.
[984] Cf. nota 868.
[985] Zamora, *Ceremonial romano (1603)*, ff. 119v-120v. Véase anexo 1, numeral 4. Estas labores también estaban especificadas en el *Caeremoniale Romanvm* (1600), 111-113.
[986] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-11, Leg. 10, N. 1, L. 15, f. 115v.
[987] Compte, *Varones Ilustres*, II, 381.

desconocen tales obras. Respecto a los maestros de capilla seculares, serán los documentos del ANH/Q los que nos permitan vislumbrar labores compositivas, puntualmente en los casos de Alonso de Morales y Basilio del Espinal.

El tema laboral de los instrumentistas y cantores resulta mucho más complejo, ya que los sueldos fluctuaban debido a diferentes circunstancias –experiencia, reducción de personal, ajustes realizados por el maestro de capilla, etc. Aunado a esto, solamente hemos podido identificar algunos, gracias a documentos administrativos de diversa índole –compra y venta de bienes, poderes, pleitos, nombramientos, herencias, testamentos, bautizos, entierros, matrimonios, entre otros– depositados también en el ANH/Q y el APSR/Q. En este último repositorio se puede distinguir brevemente la raza, ya que la tipología documental relativa a bautizos, entierros y matrimonios está clasificada en españoles e indios. Pese a ello, debemos advertir que, una vez revisada la documentación, se han encontrado varios rastros informativos de sujetos nativos mezclados en los libros de españoles, razón por la cual hemos suministrado los datos como probables y, por ningún motivo, exactos. Estos datos relacionados con instrumentistas y cantores serán expuestos, a su vez, de manera individual y a modo de pie de página a medida que se desarrolla cada apartado. Mientras tanto, conozcamos un poco más sobre cada uno de los maestros de capilla y las nóminas de músicos que dirigieron en el Convento Máximo de San Francisco de Quito.

7.1 Miguel Sangoquiza y Zúñiga (1692-1701)

El primer maestro de capilla que hemos podido identificar en los archivos del convento es don Miguel Sangoquiza y Zúñiga, quien recibió un pago de 12 pesos el 12 de abril de 1693 por la música de las salves de la cuaresma del año 1692 para distribuir entre los demás integrantes de la plantilla, lo que lo sitúa en el cargo al menos desde esta última fecha[988]. Ese mismo día se liberó un pago a su favor de 230 pesos, de los cuales se le rebajaron 90 pesos por fallas en la ejecución musical –lo cual deja entrever su desempeño como músico– y 30 pesos por una deuda que había contraído su hijo "Chachi" con un fraile llamado Luis de la Cueva (Figura 34)[989]. A todas luces, el apodo "Chachi" estaba dirigido al también músico Jacinto de Zúñiga, de quien hablaremos en breve. Esto se puede afirmar gracias a un protocolo notarial en

[988] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, f. 2v. Respecto a los pagos recibidos por Miguel Sangoquiza y Zúñiga durante su labor como maestro de capilla puede verse Ibíd., ff. 230r, 232r, 234v, 236v, 238v, 243r, 245v, 249v, 261v, 266r, 269v, 273v, 276r, 277v, 278r, 281r y 291r.
[989] Ibíd., f. 3r.

donde se especifica que Matías y Jacinto de Zúñiga son hijos de don Miguel Sangoquiza y Zúñiga, para entonces difunto. En este documento, los dichos hermanos aparecen como herederos de una casa, la cual vendieron a una mujer soltera llamada Lorena Zurita[990].

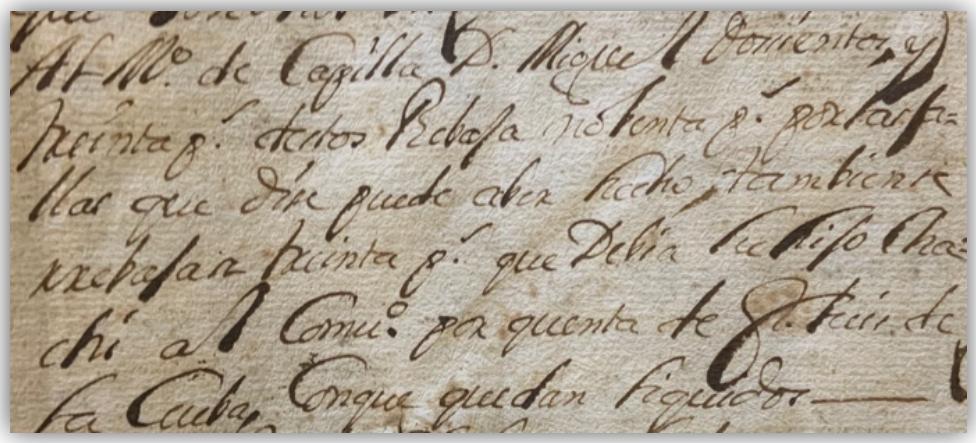


Figura 34. Primer comprobante de pago a favor de don Miguel Sangoquiza y Zúñiga, maestro de capilla (1692-1701).

Fuente: AGOFE, 10-1, Leg. 10, N. 1. L. 8, f. 3r.

Durante su gestión, Sangoquiza manejó una plantilla musical conformada por un arpa, dos bajones, dos chirimías, un tiple[991] y seis cantores. Todo parece indicar que los titulares de esta nómina fueron: el arpista Matías Calderón[992], los bajonistas Isidro de la Cueva [y Tinasaca][993] y Ventura Maza, los tañedores de chirimías Sebastián y Martín de Quirós[994], el tiple Dionisio Silva, y los cantores, Juan Silva, Nicolás Lata, Gerónimo de Soria, Basilio del Espinal, Juan Chuquimarca y Gerónimo de Zúñiga, ya que son los integrantes que registran mayor cantidad de pagos a su favor (Tabla 11). Por su parte, el cantor Andrés de la Fuente

[990] ANH/Q, Notaría IV, vol. 61, (03/09/1711), f. 436r.
[991] Este término alude al registro vocal más agudo, según la quinta acepción de la RAE. Hemos decidido separarlo del término cantor debido a la especificidad de la documentación.
[992] Vecino y natural de la ciudad de Quito, residente en la parroquia de Santa Bárbara –ubicada a unos 700 metros al norte del convento franciscano. Sus casas colindaban con algunas tierras de la familia Pillajo. Habiendo heredado en 1707 una capellanía a nombre de su difunta esposa doña María de Ortega, nombró capellán al presbítero y mayordomo de la iglesia del cenobio de Santa Clara don Francisco de Ibarra, quien estaba obligado a oficiar una misa cantada en las siguientes ocasiones litúrgicas: el día de Nuestra Señora de Guadalupe, Nuestra Señora de la Asunción y el día de Todos los Santos. Véase ANH/Q, Notaría I, vol. 291, (06/06/1704), ff. 68r-69v; y ANH/Q, Notaría I, vol. 303, (29/11/1709), ff. 683r-684v.
[993] Con algunas reservas podemos sugerir que se trata de un vecino de Quito que para 1728 vivía en el pueblo de Sangolquí –ubicado a unos 20 kilómetros al este del convento franciscano– y que un documento de compraventa de unas tierras lo identifica como don Isidro de la Cueva "el viejo" junto a su esposa doña María Yánez. Véase ANH/Q, Notaría I, vol. 331, (24/02/1728), ff. 33r–34v.
[994] Indio natural de la ciudad de Quito, hijo legítimo de don Gregorio de Quirós, quien figura como maestro bajonista en un documento de compraventa alojado en ANH/Q, Notaría IV, vol. 54, (03/09/1704), ff. 166v-168r.

parece haber sido integrante de la capilla musical en los años previos a su muerte, acaecida en junio de 1693 donde se gastaron 46 pesos para su sepelio[995].

Además de estos, figuran otros cantores y ministriles que aparentemente fueron suplentes o tuvieron una efímera intervención, a juzgar por las escasas participaciones y el poco monto que se les canceló; éstos son: un tiple en septiembre de 1701 cuyo nombre no se especifica, los cantores Tomás Álvarez[996] en julio 1693 y Tomás de Acosta[997] en octubre de 1693 y marzo de 1695, un arpista llamado Nicolás en agosto de 1699 y mayo de 1700, y un tañedor de chirimía llamado Matías en abril de 1700[998].

Tabla 10. Músicos titulares y salarios durante el magisterio de capilla de Miguel Sangoquiza y Zúñiga (1692-1701).

Cargo	Nombre	Salario aproximado[999]	Observaciones
Organista	¿Miguel Sangoquiza?	100 ps	Pluriempleo
Arpista	Matías Calderón	12 ps	
Bajonista	Isidro de la Cueva y Tinasaca	24 ps	
	Ventura Maza	24 ps	
Chirimía	Sebastián de Quirós	10 ps	Vinculado a la catedral
	Martín de Quirós	10 ps	Vinculado a la catedral
Tiple	Dionisio Silva	5 ps	

[995] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, f. 232r.

[996] Hemos conseguido datos muy dispersos sobre un Tomás Álvarez que, junto a su hermana Eugenia Guamán Quispe, aparece involucrado en una querella contra Matías de Saavedra por el asesinato de su otra hermana María Guamán Quispe. Véase ANH/Q, Notaría IV, vol. 61, (01/08/1711), ff. 338v-339v.

[997] Vecino de la ciudad de Quito, casado con doña Francisca Cantuña, hija del herrero del Convento Máximo Francisco Cantuña. Véase ANH/Q, Notaría IV, vol. 49, (07/11/1699), ff. 318r-321r. En este expediente –que en realidad es el testamento de Francisco Cantuña– también consta que su otra hija, Josefa Cantuña, está casada con "Santiago cantor de la iglesia [de La] Merced". Para los pagos a Cantuña por su trabajo de herrería en el Convento Máximo véase AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, f. 232r. Por su parte, Tomás de Acosta figura también en una deuda que contrajo con doña María de Lasso Morina por unos materiales de herrería, según consta en ANH/Q, Notaría I, vol. 293, (06/06/1705), ff. 156r-157r.

[998] Respecto a los pagos recibidos por todos estos músicos durante el magisterio de capilla de Miguel Sangoquiza y Zúñiga véase AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, ff. 232r-233r, 236v, 238r, 241v, 243r, 247v, 249r, 251r, 252r, 254r, 258r, 261r, 266v, 268r, 269r-269v, 271r-271v, 272v-274v, 275v-276r, 277r-278r, 279r, 280r, 281r-282r, 283v, 285r, 288r y 289r-289v.

[999] Debido a la irregularidad de los pagos emitidos a favor de los músicos, descifrar el salario exacto de cada uno de ellos ha sido una tarea prácticamente imposible. Hay registros de uno hasta nueve pagos en un mes –o pagos realizados cada dos o tres años–, los cuales no guardan ninguna relación matemática coherente que nos permita fijar el valor exacto del sueldo. Un factor determinante para explicar estas irregularidades salariales también puede ser las faltas cometidas por los músicos –retrasos, inasistencias, fallas musicales, etc.–, por lo que comúnmente se les rebajaba algún porcentaje del sueldo, cuestión que no está explicitada en los documentos de archivo. Tampoco se registran contratos ni otra información sobre el presupuesto destinado a cada plaza, como sí ocurría en varias catedrales hispanoamericanas. En virtud de todo esto, hemos incluido en las tablas el salario anual aproximado de cada músico, con el fin de ilustrar de la mejor manera posible el presupuesto global –también aproximado– que el convento destinaba a la música, no sin antes advertir que puede existir algún margen de error. Incluso, desde la Tabla 10 hemos colocado el presupuesto con un rango de valores que indica la fluctuación de este.

Cantor	Juan Silva	10 ps	
	Nicolás Lata	10 ps	
	Gerónimo de Soria	10 ps	
	Basilio del Espinal	16 ps	Vinculado a los conventos de La Merced y San Agustín
	Juan Chuquimarca	10 ps	
	Gerónimo de Zúñiga	10 ps	
Total		251 ps	

De todos estos personajes musicales hay que destacar algunas vinculaciones con otras instituciones religiosas de la ciudad, fundamentalmente el recinto catedralicio, lo que nos permite confirmar la circulación de músicos entre el Convento Máximo y la catedral de Quito. Este es el caso, por ejemplo, de Sebastián y Martín de Quirós: el 17 de octubre de 1682 el primero fue rechazado como aspirante a tañedor de chirimía, y el segundo, que ocupaba el cargo de bajonista, fue despedido por recorte de presupuesto; de igual forma, y en el mismo año, se identifica a Tomás Álvarez como integrante de la capilla musical catedralicia[1000]. Además, se establecerá más adelante una correspondencia entre el cantor Basilio del Espinal y Basilio Sancho Espinel, quien fue maestro de capilla en los conventos de La Merced y San Agustín[1001], razón por la cual, seguramente, su salario era un tanto más elevado con relación a los demás cantores, ya que era un músico con mayor trayectoria.

Por otro lado, es muy probable que Miguel Sangoquiza y Zúñiga o su hijo hayan estado a cargo de la ejecución del órgano, ya que durante su magisterio de capilla no se registran pagos a músicos organistas[1002]. En lo concerniente a la nómina de instrumentistas, se observa que ésta

[1000] Stevenson, "Music in Quito…", 260.

[1001] Fernández-Salvador y Costales Samaniego, *Arte colonial quiteño*, 298; citado en Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 211. Se le conoce como maestro de capilla del convento de San Agustín gracias a un documento del ANH/Q, Corte Suprema, Indígenas, caja 45, expediente 4, (24/03/1732), f. 18r. Don Basilio Sancho del Espinal también fue maestro de capilla del Convento Máximo de San Francisco de Quito entre 1726 y 1730. Para más información sobre este personaje véase el epígrafe 7.4.

[1002] En este punto resulta indispensable advertir que la documentación pertinente refiere tres pagos realizados a don Francisco Cetina "organista", uno de 30 pesos el 16 de septiembre de 1695 por templar ambos órganos para la fiesta del patrón San Francisco, otro de 10 pesos el 1 de julio de 1699 y otro más de 1 peso el 5 de noviembre de 1701. No obstante, el término exacto debió haber sido organero y no organista, ya que, al parecer, don Francisco [Cetina] Narváez era un maestro organero local bastante solicitado por esos años: reparó los órganos de la Catedral de Quito el 9 de abril de 1687 y, el 20 de junio de 1692, firmó un acuerdo para construir un órgano de cuatro órdenes para la iglesia de Punín, provincia de Chimborazo, poblado ubicado a 222 kilómetros al sur de Quito. Cf. AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, ff. 263r, 266v y 292v, con Stevenson, "Music in Quito…", 260; Godoy Aguirre, *La música ecuatoriana*, 46; y Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 43. No obstante, existe la posibilidad de que Cetina de Narváez haya sido también organista.

resultaba bastante afín a la utilizada en otros conventos hispanoamericanos durante el último tercio del siglo XVII, como por ejemplo el de La Merced en Santiago de Chile[1003].

Sangoquiza se mantuvo al mando de la capilla musical del Convento Máximo hasta octubre de 1701. En vista de ello, podemos aproximar el año de muerte alrededor de 1702, siendo esta la causa probable de que su hijo, Jacinto de Santa María y Zúñiga, se hiciese cargo de la capilla musical en noviembre de 1701.

7.2 Jacinto de Santa María y Zúñiga (1701-1705)

Don Jacinto de Santa María y Zúñiga asumió el magisterio de capilla del convento seráfico el 1 de noviembre de 1701, cuando recibió un pago de 3 pesos por su labor[1004]. Al no especificarse su apellido en los documentos, resulta importante aclarar algunos aspectos. En primer lugar, tenemos la certeza de que se trata de Jacinto de Zúñiga gracias a un pago de 6 pesos a favor de su hijo tiple el 30 de enero de 1727[1005], pues resulta que en un documento de 1738 que atestigua la venta –hecha por su esposa doña Beatriz Núñez Zambrano, para entonces viuda– de unas tierras al beaterio del convento de La Merced, se mencionan como testigos sus cinco hijos, cuatro mujeres casadas y un hombre soltero llamado Juan de Zúñiga[1006], quien fue uno de los músicos más representativos dentro del convento franciscano, como veremos más adelante[1007].

A su vez, esto nos lleva al segundo aspecto. En su opúsculo, Stevenson indicó que un tal Jacinto de Santa María había desempeñado el cargo de organista segundo en la catedral de Quito, hasta que el 3 de julio de 1699 logró el ascenso a organista principal, venciendo incluso a su opositor Bernabé Ortuño de Larrea y desde tal fecha no se dan más noticias[1008]. Lo curioso es que el hijo de Jacinto de Zúñiga firmó como Juan de Santa María y Zúñiga en el documento de venta anteriormente citado (Figura 35)[1009], lo cual nos lleva a sospechar acerca de una posible correspondencia entre Jacinto de Santa María y Jacinto de Zúñiga. Por tal razón, y con

---

[1003] Vera, "La música en el convento de la Merced…", 37-38.
[1004] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, f. 292v.
[1005] AGOFE, Libro de los recibos y gastos..., 10-5, Leg. 10, N. 1, L. 9, f. 448r.
[1006] ANH/Q, Notaría IV, vol. 83, (22/08/1738), ff. 35r-37v. Cuatro meses más tarde, las autoridades del convento mercedario de Quito le vendieron una casa a doña Beatriz Núñez Zambrano, viuda de don Jacinto de Zúñiga, ubicada arriba del sobredicho beaterio. Véase Ibíd., (21/12/1738), ff. 112v-114r.
[1007] Puntualmente en el apartado 7.9.
[1008] Stevenson, "Music in Quito…", 261. Un documento hecho el 27 de julio de 1699 confirma la fianza de mesada realizada por Francisco Bermeo –vecino de la ciudad– en favor de Jacinto de Santa María "maestro de órgano de esta santa iglesia catedral". Según se indica, el puesto de organista quedó vacante tras la promoción de José Ortuño [Sáenz] de Larrea como maestro de capilla. Véase ANH/Q, Notaría I, vol. 274, (27/07/1699), ff. 299r-299v.
[1009] Cf. con Figura 56; ambas rúbricas coinciden.

lugar a pocas dudas, nos atrevemos a afirmar que se trata de un mismo músico que en 1701 se desvinculó de la catedral quiteña y desempeñó los cargos de organista y maestro de capilla en el Convento Máximo.

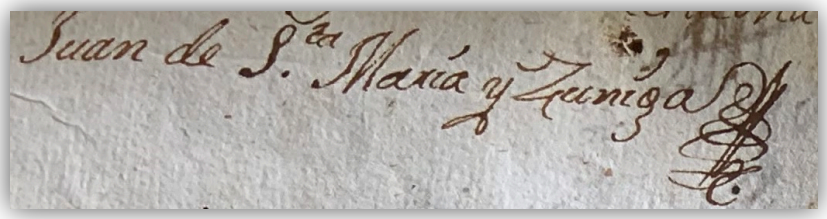


Figura 35. Rúbrica de Juan de Santa María y Zúñiga (1738).

Fuente: ANH/Q, Notaría IV, vol. 83, (22/08/1738), f. 37r.

Por último, cabe la confusión –aunque en menor medida– con otro músico activo en la ciudad llamado Jacinto de Todos Santos Pillajo, quien fue maestro de capilla por varios años en el convento de La Merced y que para abril de 1704 desempeñaba tal función en el convento de Santo Domingo, según reza un expediente en el ANH/Q[1010]. Sin embargo, las dos razones anteriores resultan, a nuestro parecer, suficientes para afirmar que se trata de Jacinto de Santa María y Zúñiga.

Don Jacinto ejerció el cargo de maestro de capilla del Convento Máximo en dos ocasiones: desde el 1 de noviembre de 1701 hasta el término de 1705 y durante el primer semestre de 1726, probablemente como interino[1011]. En su primer período también ejerció el

[1010] ANH/Q, Notaría I, vol. 250, (17/04/1704), ff. 59v-60v. En este documento se indica que don Jacinto de Todos Santos Pillajo "maestro de capilla, del orden de predicadores de esta dicha ciudad" donó su casa y un pedazo de tierra al convento mercedario. También se señala que Pillajo era hijo de don Tomás Pillajo y que su casa colindaba tanto con el mencionado convento, como con las casas de los herederos de don Miguel Zúñiga y don Gonzalo Pillajo. Este último sujeto resulta digno de mención, pues compuso dos de las obras rescatadas en 1994 por Godoy Aguirre en la Arquidiócesis de Ibarra (cf. apartado D en la introducción), quien además afirma contradictoriamente que don Gonzalo Pillajo "nació aproximadamente a fines del siglo XVII" y que también fue "un destacado músico quiteño nacido en la segunda mitad del siglo XVII". Véase Godoy Aguirre, “La Música, los Caciques...”, 341 y 345. Por tanto, este dato referente a don Jacinto de Todos Santos Pillajo contribuye en varias formas: primero y principal, establece una alta probabilidad de que el mencionado maestro de capilla del convento franciscano don Jacinto fuese el apellidado Santa María, quien después de 1699 no figura más como organista en la catedral quiteña; segundo, da cuenta, a su vez, de un personaje musical de la época colonial del cual se conocía muy poco –o nada– y que perteneció, seguramente, a la dinastía musical de los Pillajo que menciona Godoy Aguirre en las referencias señaladas anteriormente; y tercero, puntualiza que don Gonzalo Pillajo fue un músico activo en la ciudad de Quito que no pudo haber nacido a fines del siglo XVII –como afirma Godoy Aguirre–, sino más bien hacia la primera mitad de dicho siglo, y además, que para 1704 había fallecido, ya que el citado documento refiere que sus herederos tenían una casa que colindaba con el convento mercedario y con la de otro familiar Pillajo. Don Jacinto de Todos Santos Pillajo también figura como padrino de un niño llamado Francisco, hijo de Martina –criolla–, según reza un expediente de bautismo que reposa en el APSR/Q, Bautismos 10, (15/10/1694), f. 11r.

[1011] Respecto a los pagos recibidos por Jacinto de Santa María y Zúñiga durante su labor como maestro de capilla puede verse AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, ff. 293r, 297v, 300v, 301v, 303v, 305r-305v, 308r, 309v-310r, 315v-316v, 319v, 323v, 326v, 329r, 333r-333v, 334v-335r, 337r, 339r, 340r, 349r, 350r-350v, 354r, 359r, 361r-362r y 365v; y AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, f. 340v.

cargo de organista simultáneamente. El 30 de enero de 1727 se registró un pago de 1 peso a su favor por una presentación aparentemente extraordinaria, ya que el maestro de capilla titular para esa fecha era Basilio Sancho del Espinal, de quien hablaremos más adelante[1012].

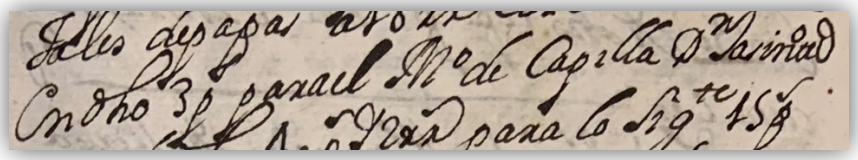


Figura 36. Primer comprobante de pago a favor de don Jacinto de Santa María y Zúñiga, maestro de capilla y organista (1701-1705).

Fuente: AGOFE, 10-1, Leg. 10, N. 1. L. 8, f. 292v.

A lo largo de su magisterio, Jacinto de Santa María y Zúñiga tuvo a su disposición una plantilla musical bastante similar a la de su homólogo anterior, integrada en su mayoría por un arpa, dos o tres bajones, una chirimía y cinco cantores. Continuaron en sus cargos el arpista Matías Calderón –a quien aparentemente se le duplicó su salario– y los bajonistas Isidro de la Cueva [y Tinasaca] y Ventura Maza. El tañedor de chirimía era el joven Dionisio Silva, quien también fungía ocasionalmente de bajonista desde noviembre de 1703. Por su parte, los cantores que permanecieron en ejercicio fueron Juan Silva, Basilio Sancho del Espinal, Juan Chuquimarca y Gerónimo de Zúñiga, sumándose a ellos Matías de Ortega[1013] y Faustino, este último incorporado en 1703 tras la salida de Sancho del Espinal.

Un gran número de personajes musicales también hicieron apariciones esporádicas que sugieren posibles remplazos. Estos fueron: los cantores Nicolás Lata en noviembre de 1701 y mayo de 1702, Nicolás Lema en febrero de 1702, Andrés Velásquez en marzo de 1703, Agustín Maldonado en noviembre de 1703, Antonio Salcachi y Juan Narváez en marzo de 1705, y el tañedor de chirimía Martín de Quirós en febrero de 1705[1014].

[1012] Puntualmente en el apartado 7.4.

[1013] Junto a su esposa Bárbara Criolla, bautizaron a su hija Ana el 25 de julio de 1709 en la iglesia parroquial de San Roque, según reza un expediente en APSR/Q, Bautismos 11, (25/07/1709), f. 3r.

[1014] Respecto a los pagos recibidos por todos estos músicos durante el magisterio de capilla de Jacinto de Santa María y Zúñiga véase AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, ff. 285r, 289r-289v, 292v-293r, 294r, 296v, 297v, 298v, 301v, 302v, 304r-304v, 308r, 309v-310r, 311v-312r, 314r, 315r, 318v, 319v, 321v-322r, 324r, 326r-326v, 328r-328v, 331r-332r, 333r-333v, 334v, 336r, 337r, 338v, 340r, 342v, 344r, 346v, 349v, 350v, 354r, 356r, 357r, 358r, 359r, 360r, 361r-362r, 363r, 364v y 365v.

Tabla 11. Músicos titulares y salarios durante el magisterio de capilla de Jacinto de Santa María y Zúñiga (1701-1705).

Cargo	Nombre	Salario aproximado	Observaciones
Organista	Jacinto de Santa María y Zúñiga	100 ps	Pluriempleo Vinculado a la catedral
Arpista	Matías Calderón	24 ps	
Bajonista	Isidro de la Cueva y Tinasaca Ventura Maza Dionisio Silva	24 ps 24 ps 24 ps	 Desde fines de 1703
Chirimía	Dionisio Silva Martín de Quirós	10 ps 10 ps	De 1701 a fines de 1703 Solo en 1705 (vinculado a la catedral)
Cantor	Juan Silva Basilio del Espinal Juan Chuquimarca Gerónimo de Zúñiga Matías de Ortega Faustino	10 ps 16 ps 10 ps 10 ps 10 ps 10 ps	 De 1701 a 1703 (vinculado a los conventos de La Merced y San Agustín) De 1703 a 1705
Total		232-262 ps	

Durante este quinquenio no se evidencian mayores diferencias con relación al magisterio de Sangoquiza, pese a que resulta curioso la ausencia de datos referentes a los tiples, asunto que podría justificarse por la presencia de cinco cantores[1015]. Otra explicación a esto –aunque no está documentada– podría ser que el joven Dionisio Silva, quien fungía como tiple en el magisterio anterior, haya desempeñado también este cargo en algunas ocasiones, mientras que en otras interpretaba la chirimía y el bajón, lo que a su vez demuestra su cualidad multifacética. También es digno de mención la reducción de un cantor y una chirimía.

Figura 37. Rúbrica de don Jacinto de Santa María y Zúñiga (1716).

Fuente: ANH/Q, Notaría I, vol. 313, (04/11/1716), f. 239v.

[1015] En la catedral de Chile, por ejemplo, Vera, *El dulce reato de la música*, 69, ha indicado que en 1736 la presencia de cuatro cantores en la capilla musical explicaba que los seises no fuesen imprescindibles.

Finalmente, don Jacinto de Santa María y Zúñiga lideró la capilla musical del Convento Máximo hasta el término de 1705, siendo su sucesor don Alonso de Morales. Su fecha de muerte podríamos aproximarla hacia 1730, ya que, como se dijo anteriormente, para la venta de tierras que hiciera su esposa en 1738, ésta ya figuraba en el expediente como viuda de don Jacinto de Zúñiga[1016].

7.3 Alonso de Morales (1706-1725)

A inicios de 1706 don Alonso de Morales tomó las riendas de la capilla musical del convento seráfico. Morales era vecino de la ciudad de Quito y el 17 de diciembre de 1714 compró una casa en la parroquia de San Roque, "tras la muralla del Convento de San Francisco"[1017], a unos 500 metros al suroeste del Convento Máximo. De igual manera, el 31 de marzo y el 22 de abril de 1717 adquirió unas casas en el barrio de San Diego, ubicado aproximadamente a un kilómetro al sur del convento franciscano[1018]. El documento que muestra más información acerca de su vida es, naturalmente, su testamento. Hecho el 7 de septiembre de 1715, Morales especificó que entre sus bienes poseía un arpa mediana, un monocordio, un clave, una guitarra y dos liras con un rabel "que están en la tienda que tengo de escuela de música". Aunque no se indica el lugar exacto de la escuela, estos datos exponen claramente no solo las habilidades musicales que tenía Morales, sino también las actividades de enseñanza que desarrollaba en la ciudad de Quito.

Por si esto fuera poco, más adelante en su testamento se observa que para el primer cuarto del siglo XVIII Morales era: cantor del primer coro en la catedral, donde obtenía un salario de 100 pesos anuales; maestro de capilla en la iglesia de la Compañía de Jesús, donde percibía un salario de 139 pesos al año con la obligación de pagar a los demás músicos; maestro de capilla del Convento Máximo de San Francisco, donde ganaba 100 pesos por año; maestro de capilla en la iglesia parroquial de San Roque, donde recibía 20 pesos anuales con la obligación de pagar a los demás músicos; y maestro de capilla de la iglesia y cofradía de las Ánimas del Purgatorio –fundada dentro de la catedral–, donde ganaba 16 pesos por año[1019]. Dicho sea de paso, un documento bautismal de agosto de 1715 perteneciente a Clara, hija

[1016] Cf. nota 1006.
[1017] ANH/Q, Notaría I, vol. 308, (17/12/1714), f. 284r.
[1018] ANH/Q, Notaría I, vol. 310 (31/03/1717), ff. 641v-643v; y ANH/Q, Notaría IV, vol. 66, (22/04/1717), ff. 110r-112r.
[1019] ANH/Q, Notaría I, vol. 311, (07/09/1715), ff. 414v-415r. Véase la transcripción completa de este documento en el anexo 1, numeral 6.

legítima de Fabián Sebastián de Viera y Bárbara Pérez, lo ubica a Morales maestro de capilla de la iglesia de San Roque y padrino de la niña[1020]. Cabe destacar, además, que dicho documento reposa en un libro donde se registraban los bautizos de españoles, por lo que cabría la posibilidad de que Morales fuera de ascendencia española.

Todo esto sugiere, por un lado, que don Alonso de Morales debió haber sido un músico bastante preparado, y por otro, que, para el primer cuarto del siglo XVIII, Quito pudo haber sido una ciudad con alta oferta de plazas para maestro de capilla y los candidatos aptos tal vez eran pocos. Esta conjetura se fundamenta, a su vez, en una queja que hizo el cabildo de la ciudad a inicios de 1731, cuando, luego de la muerte del maestro de capilla catedralicio José Ortuño Sáenz de Larrea (1721 o 1722), no se hallaban músicos capacitados para ejercer tal cargo, enunciado que fácilmente podría sustentar nuestro supuesto[1021].

Lo cierto es que, en el Convento Máximo, un primer pago a su favor se registró el 12 de marzo de 1706 por un valor de 51 pesos y 6 reales[1022]. De los ocho maestros de capilla seculares que tuvo el Convento Máximo desde 1692, Morales fue el que más tiempo regentó el cargo, totalizando diecinueve años al frente de la capilla musical[1023]. Al no registrarse pagos a algún músico organista, es probable que Morales, al igual que Miguel Sangoquiza y Jacinto de Santa María y Zúñiga, también haya ejercido simultáneamente el cargo de organista hasta 1714, tras la incorporación de Felipe Cartagena y Medrano luego de su etapa como cantor de la capilla musical (1710-1714).

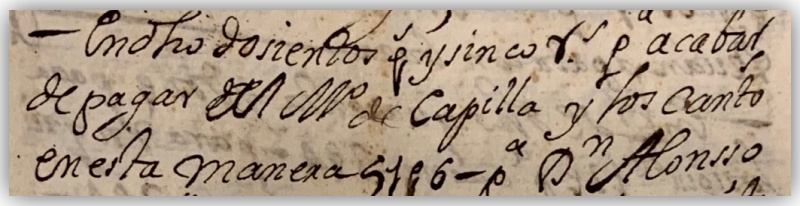


Figura 38. Primer comprobante de pago a favor de don Alonso de Morales, maestro de capilla (1706-1725).

Fuente: AGOFE, 10-1, Leg. 10, N. 1. L. 8, f. 366r.

[1020] APSR/Q, Bautismos 11, (12/08/1715), f. 34r.
[1021] Stevenson, "Music in Quito…", 261.
[1022] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, f. 366r.
[1023] Respecto a los pagos recibidos por Alonso de Morales durante su labor como maestro de capilla puede verse Ibíd., ff. 366r-366v, 373v, 376r, 381v, 384r-384v, 387v-388r, 392v, 394r, 402v-403r, 411v, 419r, 420v, 424r, 429r, 435v, 439v-440r, 442v, 445v, 450v, 452v, 454v, 462r; AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, ff. 194r, 203v, 204v-205r, 207v, 210r, 213r, 216r, 217v-218v, 222v, 229v, 233v, 235v, 237r, 239r, 242r, 246r, 248r, 251r, 252r, 253r, 258v, 261r, 262v, 264r, 265r, 267r, 268v, 272v, 276r, 277r, 279v, 282r, 283r, 284r, 293v, 294v, 299r, 303r, 305v, 307v, 308v, 309v-310r, 311v, 315v, 318r, 319r, 323v, 330v, 332r y 334v; y AGOFE, Libro de los recibos y gastos..., 10-5, Leg. 10, N. 1, L. 9, ff. 299r, 302v, 390v, 391v, 392v, 394r, 397v, 401r, 403r, 404r, 405r, 408r, 410r, 412v, 414r, 415v y 419v.

En todos estos años dirigió una nómina de músicos constituida por una o dos arpas, dos o tres bajones, una chirimía, dos hasta cuatro tiples y cinco cantores. A medida que se adentraba el siglo XVIII, realizó dos nuevas incorporaciones al claustro de músicos: un organista a tiempo completo en 1714 y un rabelista ocasional en 1723, lo que denota un progreso de adaptación instrumental, específicamente en el caso del rabel[1024]. Aunque la presencia de este instrumento en el convento data de abril de 1717, cuando participó en la Novena de Nuestra Señora de El Quinche[1025], la plaza de rabelista no se estableció como titular hasta 1725 con la incorporación de Rafael Muñoz. Otra mejora que se evidencia en este período es el alza de salarios y la ampliación de la plantilla, en donde se registran incrementos de cincuenta y hasta cien por ciento, como en el caso de los cantores y el bajón.

Varios fueron los ministriles y cantores que desfilaron como titulares en este período: los arpistas Matías Calderón, Pascual Mongo, Francisco "el arpista del convento", Manuel Zumba[1026] y Matías Jati[1027], los bajonistas Ventura Maza, Dionisio Silva –quien también aparece como tañedor de chirimía desde 1712–, Ignacio Lata, Bernardo de la Cruz, Francisco

[1024] Durante siglo XVIII, los instrumentos de cuerdas frotadas fueron reemplazando de a poco a los aerófonos de registro alto, como la chirimía, e incluso de registros graves, como el bajón. Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 53-54, comenta que "generalmente no se lo menciona [al rabel] en los documentos catedralicios u oficiales" y que su presencia en la Real Audiencia de Quito existe desde 1746, por lo que los datos que brindamos en este estudio cobran mayor relevancia al revelar el uso de este instrumento en la capilla musical del convento franciscano de Quito desde 1723, ejecutado por Manuel Zisca. Para ello véase AGOFE, Libro de los recibos y gastos..., 10-5, Leg. 10, N. 1, L. 9, f. 403r. Por su parte, Elías Lino Pichisaca Guamán, "El violín en la música cañarí" (Tesis de Pregrado, Universidad de Cuenca, 2011), 27, señala en su estudio –dirigido por el musicólogo ecuatoriano Carlos Freire Soria– que el rabel estuvo presente en los territorios del Perú desde 1590, lo cual habría que corroborar. Para ello, hemos encontrado un documento en el AGI fechado el 3 de septiembre de 1565, en el que se relata sobre un gran número músicos ociosos de la ciudad de Quito, intérpretes de una multitud de instrumentos, "a saber: trompetas reales, trompetas bastardas, clarines, chirimías, sacabuches, trombones, flautas, cornetas, dulzainas, pífanos, vihuelas de arco, **rabeles**, etc.". Esto representa una muestra fehaciente de que el rabel estuvo presente en tierras quiteñas, al menos, desde 1565. Véase AGI, Quito, 211, L. 1, 1565, ff. 106v-108r; negritas nuestras.

[1025] AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, f. 252r. En el convento mercedario de Santiago de Chile, por ejemplo, el primer rastro sobre el empleo del rabel data de 1730, aunque ya en 1726 contaban con un violinista, de acuerdo a lo señalado en Vera, "La música en el convento de la Merced…", 41.

[1026] Identificado en ANH/Q, Corte Suprema, Indígenas, caja 36, expediente 6, (30/05/1721), f. 2r, como indio perteneciente las parcialidades ubicadas a cinco leguas de la ciudad de Quito.

[1027] Podría tratarse del "hijo legítimo de don Juan Ati [y] Magdalena Curimalqui, bautizado como Matías el 24 de febrero de 1697 en la iglesia parroquial de San Roque, en Quito. Sin embargo, mantenemos ciertas reservas en este caso. Véase APSR/Q, Bautismos 10, (24/02/1697), f. 29v.

Silva[1028], Luis Zapata[1029], Francisco Moyolema[1030] y Nicolás Tiamarca[1031], los tañedores de chirimías Dionisio Silva y Francisco Valencia, el rabelista Rafael Muñoz, los tiples Bernardo Salcachi, uno apodado "Bermejito", los hermanos Damián, José y Tomás de la Fuente, Francisco Silva, Miguel Palma –alias "Miguelito"–, Julián Proaño, Francisco Gordillo, Francisco Chota, los hermanos Manuel y Eusebio Zúñiga, Francisco Padilla, Francisco Macías, Vicente Palacios[1032] y Javier Zurita, y los cantores Juan Silva, Juan Chuquimarca, Gerónimo de Zúñiga, Pascual Sánchez[1033] –alias "el doctor"–, Martín de Zúñiga[1034], Ambrosio Yungan, Tomás Velásquez[1035], Felipe Cartagena y Medrano –quien en 1714 se convirtió en organista–, Damián y José de la Fuente, Gerónimo Yungan, Miguel Palma, Miguel de la Cruz[1036], Manuel Perrazo y Narciso Marín.

[1028] Probablemente se trate del padre de José de Silva, quien en su declaración de mulato afirma tener cuarenta años, y sus padres, Francisco de Silva y María González ya difuntos, también eran mulatos conocidos en la parroquia de Chillogallo. Véase ANH/Q, Corte Suprema, Mestizos, caja 6, expediente 9, (21/02/1785), ff. 1r-7v.

[1029] Identificado como padrino de Francisco Marcos, a su vez hijo legítimo de Francisco Soria y Vallejos y Rafaela Payo de la Cruz, a quien bautizaron en la iglesia parroquial de San Roque, según reza el expediente APSR/Q, Bautismos 12, (09/10/1725), f. 41v. También figura como cantor en la iglesia parroquial de San Sebastián, en Quito. Véase ANH/Q, Corte Suprema, Gobierno, caja 15, expediente 4, (20/10/1741), f. 2r.

[1030] Identificado por Fernández-Salvador y Costales Samaniego, *Arte colonial quiteño*, 299, como Francisco de la Cruz Muyulema, "mestizo, quiteño, músico del coro de la catedral", aunque no se indica la fuente de tal afirmación. Lo cierto es que este músico era hijo legítimo de don Pablo de la Cruz Moyolema y doña Tomasa Ñusta, naturales de Quito, según consta en el testamento de Manuela de la Cruz Moyolema, a su vez hermana de Francisco, quien le dejó una parte de sus bienes. Véase ANH/Q, Notaría I, vol. 381, (01/07/1757), ff. 412r-414r. Años antes, Francisco Moyolema había comprado la parte de una casa que heredaron él y su otra hermana Ana Ñusta, de acuerdo con un expediente en el ANH/Q, Notaría IV, vol. 85, (31/12/1743), ff. 204r-210r. Asimismo, Francisco recibió un crédito de 200 pesos de la mano de doña María Caballero, tal y como se indica en el documento ANH/Q, Notaría IV, vol. 86, (27/07/1744), ff. 240v-241r. Además, Manuela de la Cruz Moyolema consta como madre de Pascual, bautizado el 19 de mayo de 1722 en la iglesia parroquial de San Roque y cuyo padrino fue Pablo Moyolema, según consta en APSR/Q, Bautismos 12, (19/05/1722), f. 19v.

[1031] Indio forastero residente en la parroquia de Santa Bárbara, de cuarenta años aproximadamente, oficial cantor y bajonista con nombramiento de la Real Audiencia, según un documento del ANH/Q, Corte Suprema, Indígenas, caja 45, expediente 4, (24/03/1732), ff. 7v-8v. Por tanto, estaba exento de tributo.

[1032] Residente en la parroquia de San Roque, en cuya iglesia bautizó, junto a su esposa Rosalía Aguaya, a su hijo José Joaquín, de acuerdo con el expediente APSR/Q, Bautismos 12, (01/03/1729), f. 74r.

[1033] También figura como cantor en la iglesia parroquial de San Blas, en Quito. Véase ANH/Q, Corte Suprema, Gobierno, caja 15, expediente 4, (25/10/1741), f. 53r.

[1034] Identificado como don Martín de Zúñiga y Bastidas, vecino de la ciudad de Quito y maestro cantor. En enero de 1705 le compró una celda a sor María de San Alberto, religiosa del monasterio de Santa Catalina de Sena, con la finalidad de que su hija Nicolasa Gordillo viviera en ella. Véase ANH/Q, Notaría I, vol. 292, (05/01/1705), ff. 6r-6v. También figura como padrino de Cecilia Catarina, hija legítima de Lorenzo Centeno y Francisca Barahona, bautizada el 23 de noviembre de 1708 en la iglesia parroquial de San Roque. Véase este expediente en APSR/Q, Bautismos 11, (23/11/1708), f. 1r.

[1035] En su testamento se le identifica como indio natural de la ciudad de Quito y maestro arpista. Entre sus bienes constan "dos arpas grandes corrientes la una nueva, y la otra usada". Además, su hijo mayor, Pedro Velásquez, había estudiado música durante su niñez con unos maestros a quienes su padre, Tomás, había pagado cerca de 200 pesos para la formación de su hijo en temas de "punto de música y solfa". Véase ANH/Q, Notaría I, vol. 361, (29/07/1745), ff. 150v-151r. La transcripción completa de este documento puede verse en el anexo 1, numeral 10. También compró una casa en el barrio del Hospital, colación de la santa iglesia catedral, según consta en el expediente ANH/Q, Notaría IV, vol. 77, (10/11/1731), ff. 267v-270v.

[1036] Identificado como indio, casado con Pascuala Maigua el 27 de febrero de 1718 en la iglesia parroquial de San Roque. Véase APSR/Q, Bautismos 11, (27/02/1718), f. 51r.

Las intervenciones ocasionales de algunos personajes involucrados en lo musical vuelven a ser un denominador común durante el magisterio de Alonso de Morales, específicamente los tiples Lupercio en julio de 1714 y Eusebio Marín en noviembre de 1720, y los cantores Asencio, Baltazar Monga, Mateo Guallichicomín, José Chumasumbo, Tomás Sanmillán, Francisco Suárez, Miguel Díaz, Tomás Inga, Manuel Jati[1037], Francisco Díaz y Eusebio Gordillo[1038]. En el caso de los instrumentistas, únicamente se registra la efímera presentación del rabelista Manuel Zisca en marzo de 1723, lo cual denota, por un lado, un cierto grado de estabilidad para los ministriles que desfilaron durante el magisterio de Morales, y por otro, que el rabel era un instrumento que todavía no constituía una pieza fundamental en la agrupación, al menos no entre 1723 y 1724.

Tabla 12. Músicos titulares y salarios durante el magisterio de capilla de Alonso de Morales (1706-1725).

Cargo	Nombre	Salario aproximado	Observaciones
Organista	¿Alonso de Morales?	100 ps	Pluriempleo hasta 1713. Vinculado a la catedral, la Compañía de Jesús y a la iglesia de San Roque
	Felipe Cartagena y Medrano	25 ps	Desde 1714
Arpista	Matías Calderón	36 ps	Hasta 1711
	Pascual Mongo	36 ps	De 1712 a 1713
	Francisco	36 ps	De 1714 a 1719
	Manuel Zumba	20 ps	De 1718 a 1719
	Matías Jati	20 ps	De 1719 a 1725
Bajonista	Ventura Maza	36 ps	Hasta 1719
	Dionisio Silva	36 ps	Hasta 1711

[1037] Un expediente de 1751 lo ubica como indio maestro de capilla de la iglesia de Santiago de Píllaro, perteneciente al asiento de Ambato, ciudad ubicada a unos 157 kilómetros al sur de Quito. Véase ANH/Q, Corte Suprema, Indígenas, caja 63, expediente 8, (01/02/1751), ff. 1r-3v.

[1038] Respecto a los pagos recibidos por todos estos músicos durante el magisterio de capilla de Alonso de Morales véase AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, ff. 366r, 368r, 369r, 370r, 371v, 374r, 375r, 376v, 377v, 380v-382r, 384r, 385r, 386r, 388r, 389r, 390r-391v, 393v, 394v, 395v, 397r, 399v-400r, 401r, 402r-402v, 405v, 407v, 408v-409v, 410v, 411v, 414r-414v, 416r, 419r, 420v, 422v-423r, 424r, 429r, 430v, 431v, 433r-433v, 435v, 437v, 438r-439r, 440r-440v, 444r, 445v, 447r, 448r, 449v, 450v, 451v, 452v, 453v, 454v, 456v-457r, 458v, 459v y 462r; AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, ff. 191v, 192v, 195r, 196r, 197r-198r, 199r, 200r, 201r-201v, 203v-204v, 206v, 207v, 210r, 211r, 213r, 215r, 216r, 217v, 218v, 219v, 221r-221v, 222v, 224v-225r, 226v, 228r-228v, 229v, 231v-232r, 233v-234r, 235r-235v, 237r, 239r, 242r, 241r, 243r, 244v, 245v, 246r, 247r, 248r, 251v-252r, 253r, 254v, 255v, 257r, 258v, 259v, 261r, 262v-263v, 265r, 266v-267r, 268v, 269v, 270v-271r, 272v, 273v, 275r-276r, 277r, 279v, 280v, 282r, 283r, 284r, 286r, 288r, 289r, 290r, 291r, 292r, 294v-295r, 296r-296v, 297v, 299r, 300r, 301r-301v, 302v-303r, 304r, 305v-306r, 307v, 308v, 309v-310r, 311v, 312v, 314v, 317r, 318r, 319r, 320v-322r, 323v, 324v, 326r-326v, 327v, 329r-329v, 330v, 332r, 334v, 336r, 337r y 338v; y AGOFE, Libro de los recibos y gastos..., 10-5, Leg. 10, N. 1, L. 9, ff. 296v, 297v, 299r, 300r, 301v, 302v, 389v, 390v, 391v, 392v, 394r, 400r, 401r, 403r, 405r, 406v, 410r, 411r, 412v, 414r, 415r-415v, 416v, 417v, 418v y 419v.

	Ignacio Lata	24 ps	De 1707 a 1708
	Bernardo de la Cruz	24 ps	Solo en 1714
	Francisco Silva	12 ps / 24 ps (1719)	De 1716 a 1723
	Luis Zapata	24 ps	De 1719 a 1722 (vinculado a la iglesia de San Sebastián)
	Francisco Moyolema	16 ps	De 1723 a 1725 (vinculado a la catedral)
	Nicolás Tiamarca	16 ps	De 1723 a 1725 (vinculado a la iglesia de Santa Bárbara)
Chirimía	Dionisio Silva	20 ps	De 1712 a 1719
	Francisco Valencia	20 ps	De 1719 a 1725
Rabelista	Rafael Muñoz	20 ps	Desde 1725
Tiple	Bernardo Salcachi	10 ps	De 1706 a 1709
	"Bermejito"	10 ps	Solo en 1708
	Damián de la Fuente	10 ps	De 1708 a 1711
	José de la Fuente	10 ps	De 1709 a 1711
	Tomás de la Fuente	10 ps	De 1710 a 1715
	Francisco Silva	10 ps	De 1711 a 1713
	Miguel Palma	10 ps	De 1713 a 1716
	Julián Proaño	10 ps	De 1715 a 1716
	Francisco Gordillo	5 ps	De 1719 a 1721
	Francisco Chota	5 ps	De 1719 a 1721
	Manuel Zúñiga	5 ps	De 1719 a 1721
	Eusebio Zúñiga	5 ps	De 1719 a 1721
	Francisco Padilla	5 ps	De 1721 a 1722
	Francisco Macías	5 ps	De 1721 a 1724
	Vicente Palacios	5 ps	De 1723 a 1725
	Javier Zurita	5 ps	Solo en 1725
Cantor	Juan Silva	20 ps	Hasta 1722 que aparece como "viejo"
	Juan Chuquimarca	20 ps	Hasta 1714
	Gerónimo de Zúñiga	20 ps	Hasta 1709
	Pascual Sánchez	20 ps	Hasta 1713 (vinculado a la iglesia de San Blas)
	Martín de Zúñiga	20 ps	Hasta 1709
	Ambrosio Yungan	20 ps	De 1710 a 1716
	Tomás Velásquez	20 ps	De 1710 a 1713
	Felipe Cartagena y Medrano	20 ps	De 1710 a 1713
	Damián de la Fuente	20 ps	Desde 1714
	José de la Fuente (tenor)	20 ps	Desde 1714
	Gerónimo Yungan	20 ps	De 1715 a 1716

	Miguel de la Cruz Manuel Perrazo Narciso Marín	20 ps 20 ps 20 ps	De 1717 a 1719 Desde 1721 Desde 1723
Total		348-455 ps	

No pocos son los aspectos que se pueden extraer de la prolongada gestión encabezada por Morales. En primera instancia, la presencia de músicos que prevalecieron en ejercicio desde que eran niños cantores, como Dionisio Silva, Francisco Silva, los hermanos Damián y José de la Fuente, y Miguel Palma, cuyos salarios se incrementaron conforme al crecimiento en edad, en experiencia y la ocupación de cargos dentro de la capilla musical. Los primeros dos se desarrollaron como intérpretes de chirimía y bajón, respectivamente; los últimos tres, por su parte, desempeñaron oficios vocales.

En segunda instancia, afloran por un lado la vinculación de músicos con la catedral quiteña, como en el mencionado caso de Francisco Moyolema, y por otro, potenciales lazos familiares que denotan y confirman un rasgo bastante común en la vida musical de numerosas instituciones eclesiásticas de Hispanoamérica durante la época colonial[1039]. Naturalmente, las habilidades musicales eran transmitidas de generación en generación, constituyéndose, en consecuencia, varias dinastías de músicos que predominaron en la escena musical de varias ciudades durante y después de la colonia, situación que solía ser un denominador bastante común en el ámbito catedralicio[1040].

En el Convento Máximo, estos potenciales vínculos familiares parecen aflorar con Juan, Dionisio y Francisco Silva, Gerónimo, Antonio y Bernardo Salcachi –el primero activo en

[1039] Una lista completa de los posibles vínculos familiares entre los músicos del Convento Máximo de San Francisco de Quito puede verse en el anexo 5. De aquí en adelante, exhortaremos al lector para que se remita a este anexo cada vez que lo considere necesario, con el fin de facilitar la comprensión de las posibles relaciones familiares que se vayan suscitando a lo largo del capítulo.

[1040] Para el caso ecuatoriano en la época colonial, la dinastía de los Ortuño de Larrea dominó gran parte de la capilla catedralicia quiteña desde 1635 hasta 1722, según lo señalado por Stevenson, "Music in Quito…", 257-261. En Cuenca, podemos inferir potenciales vínculos familiares en las plantillas musicales de su catedral desde fines del siglo XVIII hasta inicios del XIX, como Ignacio, Pablo, Cayetano, Lorenzo, José, Mariano, Joaquín y Carlos Espinosa, Juan, Miguel y Juan José Puluchi, y Juan y Fernando Quito, según la investigación de Molerio Rosa, "Caracterización de los músicos…", 178-182. En la provincia del Azuay, Freire Soria, "La Música en el Azuay...", 93-111, identificó algunas dinastías de músicos desde fines del siglo XVIII hasta el siglo XX. Cruzando fronteras ecuatorianas tenemos, por mencionar algunos ejemplos: la dinastía Herrera, que dominó la ejecución del órgano en la catedral del Cuzco durante la mayor parte del siglo XVII; también se pueden identificar varios linajes de músicos en la catedral de Lima, como los Dávalos, de Aguilar, Martínez, Ramos, Villayzan, entre otros; y en la catedral de Caracas dominaron los Carreño durante la segunda mitad del siglo XVIII y parte del XIX. Para todo ello véase Baker, *Imposing Harmony*, 90; Sas, "La vida musical…", 23; Sas, *La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato*, I, 126-165, y II, 457-460; Stevenson, "La Música en la Catedral…", 61; y Stevenson, "Musical Life in Caracas…", 42, respectivamente. No obstante, parece que los rastros de estas estirpes musicales en instituciones conventuales y monásticas fueron menos frecuentes, aunque puede verse un caso particular en el convento franciscano de San Jorge, en Córdoba, Argentina, según indica Pedrotti, "El archivo musical de San Francisco de Córdoba…", 120.

1705–, Martín, Manuel y Eusebio Zúñiga, Andrés y Tomás Velásquez, Francisco y Eusebio Gordillo –quienes podrían tener algún tipo de parentesco con Carlos Gordillo, maestro de capilla de la catedral de Quito en 1742[1041]–, Matías y Manuel Jati, Eusebio y Narciso Marín, Ambrosio y Gerónimo Yungan, y Miguel y Francisco Díaz.

Un par de casos muy particulares son, por un lado, el de Damián, José y Tomás de la Fuente, sobre el cual podemos sugerir con lugar a pocas dudas que fueron hermanos, ya que ingresaron a la institución como tiples en años consecutivos –1708, 1709 y 1710 respectivamente– y, además, aparecen en varios pagos realizados un mismo día[1042]. Otra señal que fortalece tal hipótesis es que dos de ellos, específicamente Damián y José, firmaron como testigos en el testamento de don Alonso de Morales[1043], lo que a su vez nos lleva a suponer que tenían una estrecha relación y que, incluso, pudieron ser alumnos en la escuela de música del maestro Morales y de ahí haber sido vinculados como tiples en el convento seráfico. En adición a esto, cabe la posibilidad de establecer algún parentesco con el cantor Andrés de la Fuente, fallecido en junio de 1693. También podemos sugerir lo mismo con Manuel y Eusebio Zúñiga, ya que ambos también ingresaron como tiples incluso en una misma fecha, a saber, el 30 de abril de 1719, y se registran varios pagos en común[1044]. De igual forma, podríamos emparentarlos con los cantores Martín y Gerónimo de Zúñiga.

En última instancia, la Tabla 13 también muestra que durante los años 1717 y 1718 no hubo presencia de tiples, por lo que, probablemente, alguno de los jóvenes que ejercieron este cargo pudieron haber alternado tal registro vocal con su instrumento principal o, en su defecto, continuaron ejecutándolo indistintamente de la especificación "cantor" –y ya no tiple– en la documentación, tal y como sucedió con Miguel Palma[1045]. Entre 1719 y 1721, por su parte, se registraron cuatro tiples en simultáneo, por lo que los 20 pesos que se destinaban a dos plazas entre 1708 y 1716 se repartieron luego en cuatro salarios de 5 pesos. Pese a que no volvieron a coincidir cuatro tiples, este valor de 5 pesos se mantuvo durante el resto del magisterio de Morales, seguramente para poder ocupar algo del dinero excedente en el salario del rabelista como nuevo y fundamental integrante de la capilla desde 1725.

[1041] Stevenson, "Music in Quito…", 261.

[1042] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, ff. 422v, 424r, 439r, 440v, 458v y 462r.

[1043] ANH/Q, Notaría I, vol. 311, (07/09/1715), f. 415v. José de la Fuente también figura como padrino de Paula Martina, hija natural de Gertrudis Vasca, que fue bautizada en la iglesia parroquial de San Roque. De igual manera, Damián de la Fuente figura como padrino de Francisca, también hija natural de Gertrudis Vasca. Véase APSR/Q, Bautismos 12, (17/02/1724) y (03/12/1724), ff. 30v y 36v.

[1044] AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, ff. 280v, 303r y 305v.

[1045] En este caso, la documentación muestra que Miguel Palma ganaba aproximadamente 5 pesos anuales, incluso en 1716 cuando aparece como "cantor". Siendo estrictos con el tema de los salarios, podemos deducir que lo que Palma recibía era, seguramente, un sueldo de tiple y no de cantor propiamente dicho. Todo esto puede verse en Ibíd., ff. 207v, 213r, 221v, 222v, 226v, 228r-228v, 229v, 231v, 237r, 244v, 254v, 255v, 267r y 268v.

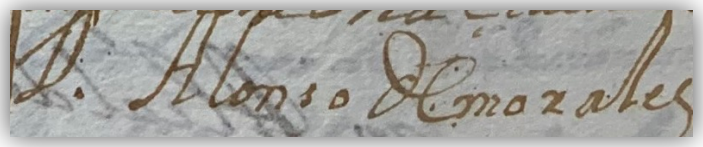


Figura 39. Rúbrica de don Alonso de Morales (1714).

Fuente: ANH/Q, Notaría I, vol. 308, (17/12/1714), f. 285v.

Don Alonso de Morales debió haber fallecido poco tiempo después de dejar el cargo a fines de 1725, ya que su testamento muestra que para septiembre de 1715 se encontraba "enfermo en cama". Este interesante documento también revela un par de detalles de interés: su deseo de ser sepultado en la iglesia del convento franciscano, en el lugar que eligiesen sus albaceas y con una misa cantada al día siguiente, dirigida por el cura de la parroquia de San Roque –donde era feligrés–, con cruz alta y doble de campanas; y que estuvo casado con doña Francisca Ponce durante treinta y tres años, pero no tuvieron hijos[1046]. Así concluyó una de las etapas de mayor trascendencia en la capilla musical del Convento Máximo, liderada por Morales, quien a su vez contribuyó en gran manera al desarrollo musical de la ciudad a través de su escuela de música y también de sus labores musicales en varias instituciones religiosas. Su sucesor fue Basilio Sancho del Espinal.

7.4 Basilio Sancho del Espinal (1726-1730)

Antes de asumir el magisterio de la capilla musical del Convento Máximo, don Basilio Sancho del Espinal sirvió como cantor desde 1699 hasta 1703, bajo la dirección de Miguel Sangoquiza y Zúñiga y Jacinto de Santa María y Zúñiga[1047]. Tras una ausencia de más de dos décadas, fungió como maestro de capilla del recinto seráfico quiteño desde 1726 hasta 1730[1048]. Ya que los documentos del archivo franciscano no precisan su apellido, resulta necesario aclarar algunos puntos sobre este personaje. Como se dijo anteriormente, era altamente probable que existiera alguna correlación con Basilio Sancho Espinel, identificado por Fernández-Salvador y Costales Samaniego como

[1046] ANH/Q, Notaría I, vol. 311, (07/09/1715), ff. 413v-414r.
[1047] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, ff. 266v, 269r, 275v-276r, 277r, 296v, 304v y 319v.
[1048] Respecto a los pagos recibidos por Basilio Sancho del Espinal durante su labor como maestro de capilla puede verse AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, ff. 345v, 357r, 359r, 361v, 370v, 379r, 383r, 386r y 387r; y AGOFE, Libro de los recibos y gastos..., 10-5, Leg. 10, N. 1, L. 9, ff. 449v, 452v y 491r.

> maestro de capilla de la iglesia de la Merced. Indio, natural del pueblo de Saquisilí e hijo [...] legítimo de don Nicolás Sancho de Espinel y de doña Margarita Bilcama. Casó con Agustina Curisisa y tuvo una sola hija, Gregoria Josefa, que casó con [el músico] Bernardo Pérez. Tuvo casas de altos y bajos en [la parroquia de] Santa Bárbara, junto a la capilla de San Juan Evangelista. Sin embargo vivía en la colación de esta Santa Iglesia Catedral, barrio de la Alcantarilla[1049];

presunción que cobra mayor verosimilitud al observar un documento de 1732 en donde se le distingue como "don Basilio Sancho Espinal" –y no Espinel– "maestro de capilla de los conventos de San Agustín y de [La] Merced"[1050]. Más aún, en otro documento que da cuenta de la venta de una celda en el cenobio de Santa Catalina de Sena y que pertenecía a don Basilio como parte de una herencia de su prima hermana –la religiosa de velo blanco Mariana de San Blas–, se le identifica como Basilio Sancho del Espinar, lo cual se asemeja más al apellido indicado en los expedientes del convento franciscano[1051]. Pero lo que en realidad comprueba tal hipótesis es su testamento, del cual se sirvieron Fernández-Salvador y Costales Samaniego. En él, Sancho del Espinal afirmó que se le había dado una libranza contra el capitán don Juan Álvarez por el salario que ganaba como maestro de capilla en el convento franciscano. Con tales datos, no queda duda de que nos referimos a un mismo músico que desempeñó el cargo de maestro de capilla en varios conventos de la ciudad de Quito. Cabe resaltar que, como reza su último testamento, también fue cantor de la catedral durante varios años, en donde percibía un emolumento de 80 pesos por año, jubilándose en 1735 con un salario de 40 pesos[1052].

Sin embargo, lo más interesante –puesto que no se conocía hasta la presente fecha– es que hemos encontrado dos testamentos anteriores al citado. El primero de estos es un documento realizado el 13 de noviembre de 1719, es decir, casi veinte años antes que el descubierto por Fernández-Salvador y Costales Samaniego. Para esa ocasión, del Espinal declaró: que era maestro de capilla de los conventos de La Merced y de San Agustín, y que ganaba un salario de 100 pesos anuales en cada uno; que entre sus bienes tenía una "mesita

---

[1049] ANH/Q, Notaría IV, 1739, ff. 1r-3v; referencia de Fernández-Salvador y Costales Samaniego, *Arte colonial quiteño*, 298, y Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 211. Saquisilí es una ciudad ubicada a 98 kilómetros al sur de Quito, perteneciente a la provincia de Cotopaxi. Sin embargo, ante la inexactitud de la referencia suministrada por Fernández-Salvador y Costales Samaniego –puesto que, luego de una revisión a los protocolos notariales especificados por estos autores, la información no se encuentra allí–, resulta indispensable precisar la fuente, misma que se localiza actualmente en el ANH/Q, Notaría I, vol. 352, (29/08/1739), ff. 293r-297v. Este documento corresponde al testamento de Basilio Sancho del Espinal.

[1050] ANH/Q, Corte Suprema, Indígenas, caja 45, expediente 4, (24/03/1732), f. 18r.

[1051] Cf. ANH/Q, Notaría IV, vol. 83, (31/08/1739), ff. 194v-199r, con AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, f. 275v. En ambos se le identifica como Basilio del Espinar.

[1052] ANH/Q, Notaría I, vol. 352, (29/08/1739), ff. 295r-295v. Véase la transcripción completa de este documento en el anexo 1, numeral 9.

mediana, y encima de ella un monocordio [...], dos arpas grandes, una lira con su rabel [y] otra arpa pequeña"; que el convento mercedario le debía cuatro años y el agustino dos de su salario como maestro de capilla; que Lorenzo Olmedo, mayordomo de la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles –ubicada frente a la iglesia del Carmen Bajo, aproximadamente 1 kilómetro al norte del Convento Máximo–, le debía 200 pesos de su salario como maestro de capilla, que era de 15 pesos por año; y que en la catedral también le debían un monto no especificado por su labor como cantor[1053].

El segundo es un documento realizado el 10 de enero de 1725, en donde del Espinal declaró: que era maestro de capilla de Nuestra Señora de los Ángeles, en donde ganaba 15 pesos anuales y le debían "muchos pesos"; que era maestro de capilla en el convento de La Merced desde hace más de quince años, en donde percibía un estipendio de 100 pesos anuales; que también era maestro de capilla en el convento de San Agustín desde hace aproximadamente dieciséis años, donde de igual forma ganaba 100 pesos anuales; que en la catedral le debían 80 pesos de su salario anual como cantor; que el presbítero y maestro de capilla de la catedral don Francisco Naranjo[1054] le debía tres novenarios de navidad valorados en 5 pesos cada uno y tres fiestas de Nuestra Señora de la O; que un indio bajonero llamado Manuel Sanipatín le debía 14 reales; y que entre sus bienes tenía un monocordio corriente, un arpa, un rabel, dos guitarras "por acabar, más otra arpa que la está fabricando un criado de su [¿ilustrísima?] llamado José", un arpa chiquita, más otra arpa de un "indio que me la empeñó en 10 reales [y] tres templadores de arpa de fierro"[1055].

Por todo esto, nos encontramos frente a un músico de características multifacéticas, como su antecesor don Alonso Morales, pero con ciertas diferencias, sobre todo en el tema compositivo, que veremos más adelante. Dicho sea de paso, Morales y del Espinal parecen haber tenido algún tipo de relación profesional durante el primer cuarto del siglo XVIII, a juzgar por: primero, una cláusula del testamento de 1719 de don Basilio, en la cual se preocupa por una deuda de 10 pesos que tenía con don Alonso, por lo que ordena a su albacea que se le pague de sus bienes[1056]; y segundo, otra cláusula en su testamento de 1725, en donde confiesa deberle 3 pesos a "don Alonso el maestro de capilla de San Francisco"[1057].

[1053] ANH/Q, Notaría I, vol. 318, (13/11/1719), ff. 147r-151r. Véase la transcripción completa de este documento en el anexo 1, numeral 7.
[1054] Este sujeto también fue maestro de capilla del Convento Máximo; se hablará sobre él en el apartado 7.6.
[1055] ANH/Q, Notaría I, vol. 327, (10/01/1725), ff. 2r-3v Véase la transcripción completa de este documento en el anexo 1, numeral 8.
[1056] ANH/Q, Notaría I, vol. 318, (13/11/1719), f. 149r.
[1057] ANH/Q, Notaría I, vol. 327, (10/01/1725), f. 3r.

Durante los cinco años al mando de la capilla musical del convento, del Espinal tuvo un salario fijado en 100 pesos anuales[1058] –igual al que percibía en los conventos de La Merced y San Agustín– y dirigió una plantilla bastante similar a la de su antecesor Alonso de Morales, quien en 1723 había añadido un nuevo integrante como fue el rabelista, si bien éste no se estableció hasta 1725. En virtud de esto, se evidencia una nómina constituida por un organista, un arpista, dos o tres bajonistas, una chirimía, un rabelista, dos tiples y hasta cuatro cantores entre tenores y contraltos.

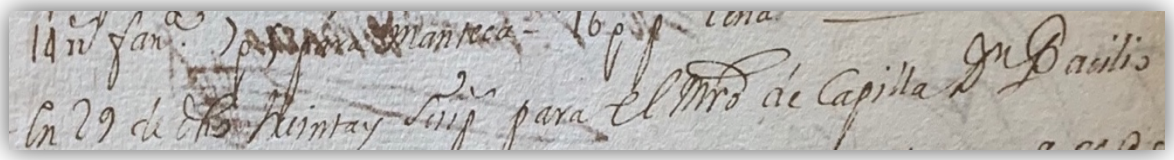


Figura 40. Primer comprobante de pago a favor de don Basilio Sancho del Espinal, maestro de capilla (1726-1730).

Fuente: AGOFE, 10-4, Leg. 10, N. 4. L. 8, f. 345v.

Los músicos titulares de este período fueron: los arpistas Matías Jati y Sebastián Bermeo, los bajonistas Francisco Moyolema, Nicolás Tiamarca y Francisco Chota, los tañedores de chirimías Francisco Valencia y Francisco Vasco, el rabelista Rafael Muñoz, los tiples Javier Zurita, Juan de Santa María y Zúñiga, Matías y Miguel –sin referencias a los apellidos–, y los cantores Damián y José de la Fuente –tenores–, Miguel Palma, Manuel Perrazo, Eusebio Gordillo y Narciso Marín.

En este período también permanecieron las intervenciones ocasionales de otros músicos, como los arpistas Matías Hoyos y Bernardo Pérez –yerno de Basilio Sancho del Espinal–, el tañedor de chirimía Dionisio Chacaguasay[1059] y los cantores Tomás Inga, Francisco Calderón[1060], Miguel Ponce, Miguel Conde –alias "el condesito cantor"–, Eusebio Zúñiga, Juan Lucero, Félix y Gaspar –tenor–, ambos sin apellido indicado[1061]. Un hecho bastante

[1058] Tal y como lo señala un recibo de pago hecho el 29 de mayo de 1728, en donde se le dieron 100 pesos por un año entero de trabajo. Véase AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, f. 361v.
[1059] También figura como cantor en la iglesia parroquial de San Sebastián, en Quito. Véase ANH/Q, Corte Suprema, Gobierno, caja 15, expediente 4, (20/10/1741), f. 2r.
[1060] Figura como padrino de una niña llamada Isabel Narcisa, según un expediente en APSR/Q, Bautismos 11, (04/07/1716), f. 47r.
[1061] Respecto a los pagos recibidos por todos estos músicos durante el magisterio de capilla de Basilio Sancho del Espinal véase AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, ff. 339v, 340v, 342r-342v, 344r-344v, 347r-347v, 348v-349r, 350r, 351r, 352r, 354r, 355r-355v, 357r, 359r, 361v-362r, 363v-364r, 366v, 368v, 369v, 370v-371r, 373r, 374r, 375r-375v, 377r, 379r, 380r, 381r, 382r, 383r, 385r, 386r, 387r y 388r; y AGOFE, Libro de los recibos y gastos..., 10-5, Leg. 10, N. 1, L. 9, ff. 447v-448r, 449v, 451r, 452r-452v, 453v, 493r y 494v.

extraordinario fue la intervención de un tiple español de nombre no especificado, a quien se le pagaron 4 pesos por una presentación ocasional el 19 de abril de 1730[1062].

Tabla 13. Músicos titulares y salarios durante el magisterio de capilla de Basilio Sancho del Espinal (1726-1730).

Cargo	Nombre	Salario aproximado	Observaciones
Maestro de capilla	Basilio Sancho del Espinal	100 ps	Vinculado a los conventos de La Merced y San Agustín, a la catedral y a la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles
Organista	Felipe Cartagena y Medrano	25 ps	
Arpista	Matías Jati	10 ps	Hasta 1727
	Sebastián Bermeo	10 ps	Solo en 1730
Bajonista	Francisco Moyolema	16 ps	Vinculado a la catedral
	Nicolás Tiamarca	16 ps	
	Francisco Chota	12 ps	Desde 1728
Chirimía	Francisco Valencia	20 ps	Hasta 1729
	Francisco Vasco	20 ps	Solo en 1730
Rabelista	Rafael Muñoz	20 ps	
Tiple	Javier Zurita	7,4 ps	Hasta 1729
	Juan de Santa María y Zúñiga	7,4 ps	Solo en 1727
	Matías	7,4 ps	Solo en 1728
	Miguel	7,4 ps	Solo en 1729
Cantor	Damián de la Fuente (tenor)	20 ps	Hasta 1727
	José de la Fuente (tenor)	20 ps	Hasta 1727
	Miguel Palma (¿contralto?)	20 ps	Desde 1728
	Manuel Perrazo	20 ps	Hasta 1728
	Eusebio Gordillo	20 ps	Desde 1727
	Narciso Marín	20 ps	
Total		248-294 ps	

Similar a lo sucedido durante el magisterio anterior, en la gestión de Basilio Sancho del Espinal prevalecen algunos músicos que en su infancia formaron parte de las filas de niños cantores, como Francisco Chota, Miguel Palma y Eusebio Zúñiga. Por otra parte, el salario del arpista cayó considerablemente, pasando de 24 a 10 pesos anuales sin motivo aparente. Sin embargo, esto era una tendencia desde el magisterio de Alonso de Morales, en donde se les

[1062] AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, f. 385r.

rebajó de 36 a 20 pesos, seguramente para afrontar los nuevos gastos del organista a tiempo completo y del rabelista. Dicho sea de paso, entre 1728 y 1729 no se registran pagos a ningún arpista. Sea como fuere, los arpistas no fueron los únicos afectados; el salario de los bajonistas también se vino a pique, pasando de 36 a 16 pesos (cf. Tabla 12 y 13).

Por otro lado, sobresale la presencia del joven Juan de Santa María y Zúñiga –hijo del maestro de capilla Jacinto de Santa María y Zúñiga[1063]–, quien desempeñaría una destacada labor musical desde 1735, como se verá más adelante. Además, desde estos años (1726-1730) se comienza a especificar en la documentación algunos registros vocales de los cantores, lo que permite, a su vez, construir de manera más precisa la plantilla musical de la época. En este sentido, destacan los tenores titulares Damián y José de la Fuente, y el ocasional Gaspar. También podríamos especular que Miguel Palma era contralto, ya que anteriormente había sido tiple y es probable que aún conservara un registro vocal agudo en lugar de grave, como sí lo solían poseer los cantores más adultos.

Por su parte, los potenciales vínculos familiares continúan aflorando con el paso de los años, especialmente aquellos relacionados a los apellidos Silva y Zúñiga, si bien aparecen dos nuevos como Santa María –Jacinto el maestro de capilla y Juan el tiple– y Calderón –Matías el arpista y Francisco el cantor.

Don Basilio Sancho del Espinal estuvo al frente de la capilla musical del Convento Máximo hasta concluir el año 1730, dando paso a un corto e interrumpido período liderado por el organista Felipe Cartagena y Medrano, quien primero asumiría el magisterio de capilla como interino y luego lograría el nombramiento oficial por un breve período de seis meses. Al igual que su antecesor, del Espinal debió haber sido un músico bien preparado, ya que ejerció algunos cargos en varias instituciones religiosas de la ciudad, incluso en simultáneo.

En su testamento de 1719, además de los instrumentos anteriormente señalados, constan:

> nueve libros, chicos y grandes, en que están uno de flos santorum otro de fray Luis de Granada, otro mística Ciudad de Dios, y otro Rosario de Quirós, y con más otros chiquitos que son muchos que están en un naveta, y los grandes sobre un estante, con más un oficio menor nuevo, con otro pequeño dicho pequeño, y un ramillete de divinas flores, con más una caja de más de largo de vara, y media de alto, llena de papeles de música, de diferentes asuntos. Más un

[1063] Cf. nota 1006.

> escritorio grande lleno de papeles de música, para todo género de festejos. Más otros dos dichos escritorios, uno más grande que el otro, asimismo lleno de papeles de música[1064].

En su similar de 1725 constan, entre muchas otras cosas:

> papeles de música, en que están quetro cartapacios romanos [...] dentro de un escritorio grande con su cerradura y llave lleno en todos los cajones como asimismo en una caja pequeña con su cerradura y llave donde tengo la mejor música [...] Más cuatro escritorios unos más grandes que otros, todos con sus llaves y el uno de ellos en la tienda con algunos papeles de música[1065].

Por su parte, en el testamento de 1739 constan solamente "un arpa y un escritorio de palo colorado con los papeles de música que están dentro de él con su mesa alta de vara y cuarta", que le dejó a Agustín de Medina, su hijo expósito que cuidó desde su nacimiento y a quien le enseñó el oficio de cantor[1066]. De hecho, este sujeto fue cantor tenor del Convento Máximo entre los años 1730-1731 y 1738-1745, tal y como se verá en el siguiente apartado. De acuerdo con lo señalado por Fernández Salvador y Costales Samaniego,

> en su testamento suscrito en Quito, el 29 de agosto de 1739, [Basilio Sancho del Espinal] declaró que era cantor de la iglesia indicada [La Merced] y dejó a sus sobrinos Alberto y María Sánchez los papeles de música pero que de ellos debía entregárseles solo veinte piezas[1067].

Sin embargo, una vez revisado dicho testamento, lo cierto es que Basilio Sancho del Espinal no era cantor, sino maestro de capilla del convento mercedario y revocó esa cláusula, especificando que

> los papeles de música se partan entre Alberto Sánchez y su hermana María Sánchez **lo qual dicha cláusula la revoco y solamente al dicho Alberto se le darán veinte piezas de los papeles de música y todo lo demás que tengo se venderán por mis bienes** declárolo [*sic*] para que conste[1068].

[1064] ANH/Q, Notaría I, vol. 318, (13/11/1719), f. 148r.
[1065] ANH/Q, Notaría I, vol. 327, (10/01/1725), ff. 2v-3r.
[1066] ANH/Q, Notaría I, vol. 318, (13/11/1719), f. 150v; y ANH/Q, Notaría I, vol. 352, (29/08/1739), f. 295r.
[1067] ANH/Q, Notaría I, vol. 352, (29/08/1739), f. 296r; citado de manera imprecisa en Fernández-Salvador y Costales Samaniego, *Arte colonial quiteño*, 298.
[1068] ANH/Q, Notaría I, vol. 352, (29/08/1739), ff. 296r y 297r.

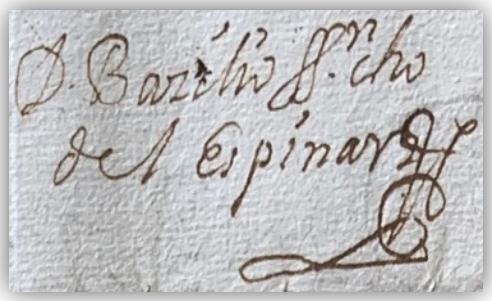


Figura 41. Rúbrica de don Basilio Sancho del Espinal (1739).

ANH/Q, Notaría IV, vol. 83, (31/08/1739), f. 198v.

En virtud de lo señalado, don Basilio Sancho del Espinal debió haber tenido considerables habilidades como compositor, si bien el hecho de haberle dejado veinte de sus obras a su sobrino y autorizar la venta de otras tantas podría explicar por qué no se conservan sus creaciones musicales en el repositorio franciscano. Otra posibilidad es que alguna de sus piezas podría encontrarse dentro de los muros del convento mercedario o del agustino, institución –esta última– donde ejerció sus labores como maestro de capilla durante treinta y dos años, y donde también ganaba cien pesos por año[1069]. Además, una señora llamada Leonarda Fernández le debía 12 pesos "por un libro de resto de un arte de música que valía cuarenta pesos" y también, el cantor Manuel Zapata le debía dos pesos por ocho cartapacios de misas[1070].

De cualquier modo, y a juzgar por el último testamento suscrito, del Espinal debió haber fallecido entre 1740 y 1745, luego de cuatro décadas dedicadas al desarrollo de la vida musical de Quito, puntualmente en los conventos franciscano, agustino y mercedario. Los documentos del archivo conventual de San Agustín muestran, por su parte, que estuvo involucrado en algún pleito al final de su carrera, pues durante el gobierno de fray Joaquín de Chiriboga y Daza (1745-1749) se gastaron 119 pesos 2 reales "en componer los órganos que los dañó un fulano Basilio hurtándose muchas flautas, cuyo gasto fue en estaño que se compró, y en templar el órgano del general, fuera de las hechuras del artífice que los compuso de balde"[1071].

[1069] Ibíd., f. 294v.
[1070] Ibíd., f. 296r; y ANH/Q, Notaría I, vol. 318, (13/11/1719), f. 150r. Esta deuda que tenía Zapata la venía arrastrando desde 1725, como consta en el testamento de Espinal. ANH/Q, Notaría I, vol. 327, (10/01/1725), f. 3r.
[1071] AHSA/Q, Libro de gasto y recibo..., N. 20, f. 32v.

7.5 Felipe Cartagena y Medrano (1731-1732 y 1738)

Tras dos décadas de actividad en el convento seráfico de Quito, en donde desempeñó los cargos de cantor (1710-1713) y organista (1714-1730), Felipe Cartagena y Medrano –a quien en ocasiones se le registra en los libros contables como Felipe Justicia[1072]– tomó la batuta de la capilla musical en 1731, siendo un pago de 6 pesos generado a su favor el 28 de marzo la primera constancia de tal puesto[1073]. De acuerdo con un documento de compraventa, Cartagena era un organista de origen español y residente en la parroquia de San Roque, donde adquirió una casa en remate[1074]. Por tanto, Cartagena representa primer maestro de capilla ibérico –confirmado por la documentación– que tuvo el Convento Máximo desde 1692, pues como ya lo advertimos al hablar de don Miguel Sangoquiza y Zúñiga, no hemos encontrado documentos de archivo que permitan conocer otros músicos anteriores a este año.

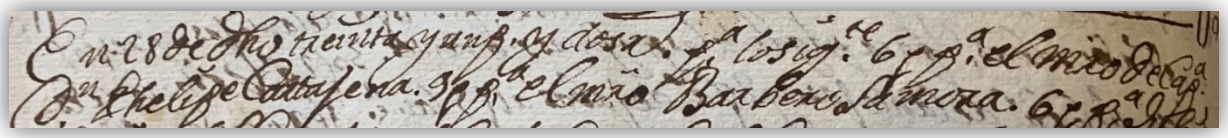


Figura 42. Primer comprobante de pago a favor de don Felipe Cartagena y Medrano, maestro de capilla interino (1731-1732) y titular (1738).

Fuente: AGOFE, 10-4, Leg. 10, N. 4. L. 8, f. 389v.

En su primer período, Cartagena ejerció como maestro de capilla interino durante poco más de un año, específicamente desde inicios de 1731 hasta el primer trimestre de 1732, gozando de un salario de 50 pesos anuales, lo que a su vez justifica el carácter de interino[1075]. Más aún, este rol lo hemos podido comprobar gracias a una petición realizada por él mismo el 28 de mayo de 1738, cuando solicitó que por fin se le nombrase titular del magisterio de capilla,

[1072] AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, f. 219v.
[1073] Ibíd., f. 389v.
[1074] ANH/Q, Notaría I, vol. 342, (06/12/1736), ff. 112r-132r. Es altamente probable que este organista y maestro de capilla español haya sido hijo de don Francisco Cartagena y Medrano, a quien se lo identifica en varios documentos que datan del último tercio del siglo XVII como "maestro" y vecino de la ciudad de Santa Ana de los Caballeros, en Popayán, actual Colombia, en donde se habría asentado al llegar de España. Véase ANH/Q, Notaría I, vol. 246, (1680), f. 173r; ANH/Q, Notaría III, vol. 4, (1673), f. 400r; y ANH/Q, Notaría V, vol. 71, (1676), f. 130r. Además, otro Francisco Cartagena –tal vez hermano de Felipe– figura como esposo de Agustina Márquez y padre de María Andrea, a quien bautizaron en la iglesia parroquial de San Roque en 1720. Véase APSR/Q, Bautismos 12, (15/12/1720), f. 7v. Incluso, el propio Felipe Cartagena figura como padrino de Manuel Esteban, a su vez hijo legítimo de Pascual Guerrero y Teresa Machuca, según indica el expediente APSR/Q, Bautismos 12, (27/12/1731), f. 98v.
[1075] Respecto a los pagos recibidos por Felipe Cartagena y Medrano durante su primer período como maestro de capilla puede verse AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, ff. 387r, 389v, 392v, 396r-396v, 399v y 401v. Del segundo período no se registran pagos.

a lo cual el definitorio capitular emitió el veredicto a su favor[1076]. En esa segunda ocasión estuvo al mando de la capilla musical durante seis meses hasta el término de 1738.

En ambos períodos, Felipe Cartagena y Medrano tuvo a su disposición una plantilla musical que no varió sustancialmente con relación a la de su antecesor Basilio Sancho del Espinal, y que estuvo conformada por un organista, un arpa, dos a tres bajones, una chirimía, un rabelista, uno a cuatro tiples y hasta cuatro cantores. Los nuevos músicos titulares fueron: los organistas Pedro Zamora y Juan de Santa María y Zúñiga, el arpista Julián Proaño, los tiples Eusebio Palma, Francisco Esquivel[1077], Luis Tiamarca –hijo del bajonista Nicolás–, Juan Yachambai y Fernando Frías, y los cantores Pascual Sánchez –tenor que regresa a las filas de la capilla musical tras algunos años ausencia en el magisterio anterior–, Vicente Castro[1078] –tenor–, Agustín Medina[1079] –tenor–, Eusebio Marín, Alejandro Esquivel, Dionisio Chacaguasay –contralto– y Francisco Moyolema. Por su parte, los bajonistas Francisco Moyolema, Nicolás Tiamarca y Francisco Chota, los tañedores de chirimía Francisco Valencia y Francisco Vasco, el rabelista Rafael Muñoz y los cantores Miguel Palma, Eusebio Gordillo y Narciso Marín se mantuvieron en ejercicio desde el magisterio anterior (cf. Tabla 13 y 14).

Al igual que en los años anteriores, la presencia eventual de algunos músicos continúa siendo un factor común, como el caso del bajonista Nicolás Milachami y los cantores Carlos –sin alusión a apellido–, Francisco Castro y otro identificado como "el hijo de don Pablo" –suponemos que se refiere a don Pablo Soto, quien para la época era el habitero del convento[1080].

[1076] AGOFE, Libro de las actas capitulares..., 6-1, Leg. 6, Bec. 1, f. 116v.

[1077] Junto a su esposa Rosa Montoya bautizaron a su hija Marcelina en la iglesia parroquial de San Roque, según consta en el expediente APSR/Q, Bautismos 12, (28/04/1728), f. 57v. Un par de años más tarde, también bautizaron a su hijo Juan Marcelo, según se indica en APSR/Q, Bautismos 12, (12/02/1730), f. 85v.

[1078] Indio de la ciudad de Cuenca, de treinta y seis años y once meses de edad a la fecha del documento (24/03/1732), soltero, cantor de la iglesia de San Sebastián –ubicada a 1.5 kilómetros de distancia del convento franciscano– desde diciembre de 1739 y vivía en la parroquia Santa Bárbara en casa del maestro de capilla don Basilio Sancho del Espinal. Véase ANH/Q, Corte Suprema, Indígenas, caja 45, expediente 4, (24/03/1732), ff. 17v-18r. En efecto, figura como cantor en la iglesia parroquial de San Sebastián en ANH/Q, Corte Suprema, Gobierno, caja 15, expediente 4, (20/10/1741), f. 2r.

[1079] Hijo expósito de don Basilio Sancho del Espinal, de acuerdo con el primer testamento localizado en ANH/Q, Notaría I, vol. 318, (13/11/1719), f. 150v. Heredó un escritorio con papeles de música en agosto de 1739, según reza el otro testamento de Sancho del Espinal localizado en ANH/Q, Notaría I, vol. 352, (29/08/1739), f. 295r.

[1080] Respecto a los pagos recibidos por todos estos músicos durante ambos períodos del magisterio de capilla de Felipe Cartagena y Medrano véase AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, ff. 389v, 390v-391r, 392r-392v, 394r, 396r-396v, 398r, 399r-399v, 400v, 401v y 404v; AGOFE, Libro de los recibos y gastos..., 10-5, Leg. 10, N. 1, L. 9, ff. 495v-496r; y AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-7, Leg. 10, N. 1, L. 12, ff. 234v, 237v, 239r, 240r, 243v-244v, 246r, 251r, 253v y 262r-262v.

Tabla 14. Músicos titulares y salarios durante el magisterio de capilla de Felipe Cartagena y Medrano (1731-1732 y 1738).

Cargo	Nombre	Salario aproximado	Observaciones
Maestro de capilla	Felipe Cartagena y Medrano	50 ps	Interino (1731-1732) y titular (1738)
Organista	Pedro Zamora	25 ps	En el primer período
	Juan de Santa María y Zúñiga	50 ps	En el segundo período
Arpista	Julián Proaño	30 ps	
Bajonista	Francisco Moyolema	12 ps	Solo en 1731
	Nicolás Tiamarca	12 ps	
	Francisco Chota	12 ps	Solo en 1732
Chirimía	Francisco Valencia	15 ps	Solo en 1738
	Francisco Vasco	15 ps	
Rabelista	Rafael Muñoz	30 ps	
Tiple	Eusebio Palma	5 ps	Solo en 1731
	Francisco Esquivel	5 ps	Solo en 1731
	Luis [Lucas] Tiamarca	5 ps	Hijo del bajonista Nicolás
	Juan Yachambai	5 ps	Solo en 1731
	Fernando Frías	15 ps	Solo en 1738
Cantor	Pascual Sánchez (tenor)	20 ps	En el primer período
	Miguel Palma	20 ps	Solo en 1731
	Eusebio Gordillo	20 ps	En el primer período
	Narciso Marín	20 ps	En el primer período
	Vicente Castro (tenor)	20 ps	
	Agustín Medina (tenor)	20 ps	Solo en 1731
	Alejandro Esquivel	20 ps	En el segundo período
	Dionisio Chacaguasay (contralto)	20 ps	En el segundo período
	Francisco Moyolema	20 ps	En el segundo período
Total		259-296 ps	

Los potenciales vínculos familiares siguen presentes, esta vez con Francisco y Alejandro Esquivel, Eusebio y Miguel Palma, Vicente y Francisco Castro, y un caso afortunadamente bien detallado en la documentación, nos referimos al del bajonista Nicolás Tiamarca y su hijo Luis [Lucas] Tiamarca, quien ejerció varios cargos musicales en la institución desde 1731 hasta 1748[1081]. Otro caso posible sería el de Miguel Quirós con los

[1081] Parentesco confirmado en AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, f. 392v. Posteriormente se registra con el nombre de Lucas y no Luis, sin embargo, se refiere a una misma persona. Esto se confirma, a su vez, en un documento citado anteriormente y que indica que su padre, Nicolás, tenía tres hijos

tañedores de chirimía Sebastián y Martín de Quirós, activos a fines del siglo XVII e inicios del XVIII.

Algunos detalles son dignos de mencionar durante los dos períodos de Cartagena. Por un lado, un par de músicos que habían ejercido un cargo en el primer período luego ejercieron otras labores en el segundo período, como Francisco Moyolema, quien había sido bajonista y luego fue cantor, y de Dionisio Chacaguasay, quien había fungido de tañedor de chirimía ocasional en el magisterio de Basilio Sancho del Espinal, fue cantor contralto en el segundo período de Felipe Cartagena y Medrano, cuestión que no solo expone las múltiples habilidades de estos músicos, sino también la capacidad de adaptarse a las necesidades de la capilla en momentos determinados. No obstante, este asunto tiene una explicación más que razonable: los salarios correspondientes a las plazas de instrumentos de viento se fueron reduciendo considerablemente, por lo cual los músicos tuvieron que incorporarse a otros cargos de mejor renta. El aumento en los salarios del organista, arpista y rabelista, por su parte, puede justificarse gracias a la reducción de 50 pesos en el sueldo del maestro de capilla, de 5 pesos en el de la chirimía y de 4 pesos en el del bajón, instrumentos que fueron perdiendo terreno ante la presencia del rabel y, posteriormente, el violín. Asimismo, el sueldo de los tiples se redujo de 7,4 a 5 pesos.

Otro asunto relevante es la presencia de un nuevo organista en la capilla musical, Pedro Zamora, el único de los organistas que no llegó a ejercer el cargo de maestro de capilla en el Convento Máximo. Asumió el puesto luego de que Cartagena se hizo cargo del magisterio de capilla a inicios de 1731, ejerciendo la titularidad en el órgano hasta 1734 y recibiendo un salario anual de 25 pesos[1082]. También destaca la vinculación de algunos músicos con iglesias parroquiales, como el caso de Lucas Tiamarca, cantor en la de Santa Bárbara, y el de Vicente Castro, cantor en la de San Sebastián.

varones, de los cuales Lucas era el mayor con quince años y cuatro meses de edad. Una nota al margen en dicho documento indica también que "este don Lucas Tiamarca sirve de cantor de la iglesia de Santa Bárbara de pedimento del cura de dicha parroquia y de mandato del general don Nicolás Ponce corregidor y justicia mayor de esta ciudad y en el ínterin que sirve no se cuenta. Quito y junio 21 de 1736". Por tanto, estaba exento de tributo. Véase ANH/Q, Corte Suprema, Indígenas, caja 45, expediente 4, (24/03/1732), f. 8r.

[1082] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-7, Leg. 10, N. 1, L. 12, f. 176r.

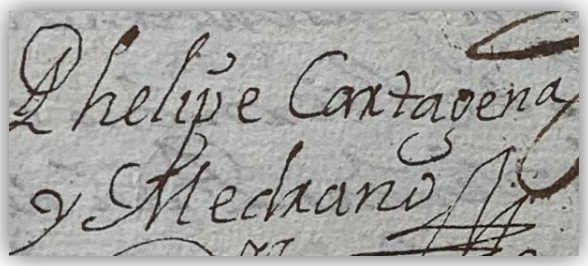


Figura 43. Rúbrica de don Felipe Cartagena y Medrano (1736).

Fuente: ANH/Q, Notaría I, vol. 342, (06/12/1736), f. 132r.

Luego de recibir 22 pesos por lo trabajado durante el primer trimestre de 1732[1083], y sin motivo explícito en los documentos, don Felipe Cartagena y Medrano terminó su primer período como maestro de capilla interino del Convento Máximo de Quito, dando paso a un músico local conocido por su actuación como maestro de capilla en la catedral de Quito, nos referimos a Francisco Naranjo.

7.6 Francisco Naranjo (1732-1736)

Luego un breve paso por la capilla musical de la catedral quiteña a inicios de 1732, según lo indicado por Stevenson[1084], don Francisco Naranjo asumió el magisterio de capilla del Convento Máximo en abril de 1732, aunque su primer pago lo recibió el 10 de junio por un valor de 5 pesos[1085].

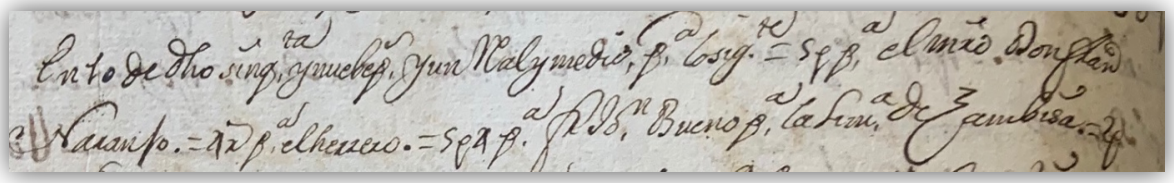


Figura 44. Primer comprobante de pago a favor de don Francisco Naranjo, maestro de capilla (1732-1736).

Fuente: AGOFE, 10-4, Leg. 10, N. 4. L. 8, f. 404v.

[1083] AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, ff. 399v y 401v.
[1084] Un documento anteriormente citado –nos referimos al testamento de 1725 de don Basilio Sancho del Espinal– nos ha permitido brindar más información sobre este músico quiteño que la que suministró Stevenson, pues resulta que para 1725 Francisco Naranjo ya figura como maestro de capilla de la catedral de Quito –y no en enero de 1731 como afirmó Stevenson–, según el reclamo de una deuda que hace del Espinal en su testamento. Cf. Stevenson, "Music in Quito…", 261, con ANH/Q, Notaría I, vol. 327, (10/01/1725), f. 3r.
[1085] AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, f. 404v.

En lo concerniente a este personaje, resulta necesario aclarar un asunto referente a su apellido con el fin de evitar posibles confusiones a futuro. En enero de 1731, tras obtener el nombramiento de maestro de capilla en la catedral, Naranjo aparece en un documento como don Francisco de Oviedo (Figura 45). Sin embargo, el mismo expediente contiene una nota al margen en la que se lee "fianza de mesada don Antonio Pastrana a la real caja por el maestro Francisco Naranjo de la maestría de capilla de esta santa iglesia catedral"[1086], lo cual no deja duda alguna de que se trata de una misma persona, quien por motivos aún desconocidos firmaba con otro apellido.

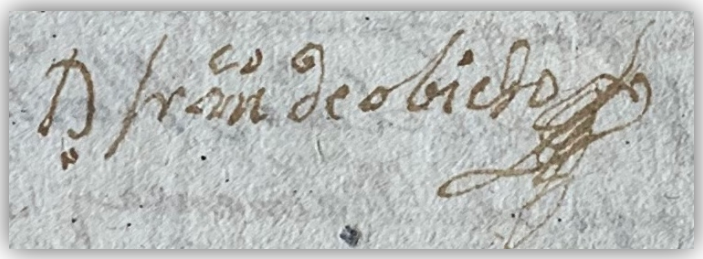


Figura 45. Rúbrica de don Francisco de Oviedo [Naranjo] (1731).

Fuente: ANH/Q, Notaría I, vol. 338, (29/01/1731), f. 19v.

Según lo indicado por Stevenson, luego de que en enero de 1731 el capítulo catedralicio de Quito convocara a un concurso de oposición para la obtención del 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"[1087]. Un protocolo notarial hecho el 10 de noviembre de 1732 indica que Naranjo fungió como testigo en un litigio por una hacienda, en donde se le identifica como maestro presbítero[1088]. 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[1089]. Finalmente, un contrato de arrendamiento –en donde firmó como Francisco Naranjo– hecho el 29 de enero de 1738 lo ubica como maestro presbítero[1090].

[1086] ANH/Q, Notaría I, vol. 338, (28/01/1731), f. 18v.
[1087] Stevenson, "Music in Quito…", 261. Podría haber algún nexo familiar de este sacerdote con Francisco y Eusebio Gordillo, quienes estuvieron activos en el convento seráfico; el primero como tiple (1719-1721) y el segundo como cantor en dos períodos (1725-1732 y 1745-1746).
[1088] ANH/Q, Notaría I, vol. 342, (10/11/1732), f. 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, (03/02/1726), f. 43v, en donde se le identifica como maestro.
[1089] ANH/Q, Notaría I, vol. 344, (05/06/1734), ff. 116v-117v.
[1090] ANH/Q, Notaría V, vol. 101, (29/01/1738), ff. 287v-288v.

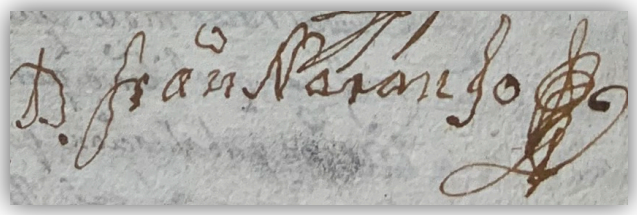


Figura 46. Rúbrica de don Francisco Naranjo (1738).

Fuente: ANH/Q, Notaría V, vol. 101, (29/01/1738), f. 288v.

A primera vista, parecería extraño que a un maestro de capilla catedralicio le permitieran ejercer tal cargo en otra institución de manera simultánea, aunque, como se vio con Alonso de Morales y Basilio Sancho del Espinal, esto resultaba más flexible en el caso de los conventos. Tampoco se trata de participaciones extraordinarias donde acudía toda –o parte de– la capilla musical catedralicia[1091], pues los pagos recurrentes a favor de Francisco Naranjo sugieren que desempeñaba una labor estable en el convento seráfico. Sea cual fuere el caso, es un hecho que existió otro tipo de circulación de músicos entre el establecimiento franciscano y la catedral quiteña. Dicho sea de paso, todo parece indicar que existía una buena relación entre Naranjo y el ex-maestro de capilla Basilio Sancho del Espinal, ya que el primero le debía 10 pesos al segundo, de acuerdo con lo que reza el testamento, por lo cual le mandaba decir más misas en su honor al momento de su muerte[1092].

Alguna crisis económica debió haber atravesado el convento seráfico por 1732, ya que para el mes de septiembre Naranjo recibió únicamente 8 pesos y 4 reales en efectivo acompañados de una arroba de carne[1093]. Esta es la primera vez que se registra un pago en especie a algún músico del Convento Máximo, pese a que este tipo de remuneraciones eran más comunes por ejemplo en las parroquias urbanas y rurales del Cuzco, donde los músicos difícilmente eran vistos como profesionales[1094]. A pesar de esto, desde 1733 hasta 1736 Naranjo recibió un salario bastante estable fijado en 100 pesos anuales[1095]. El pago correspondiente al año 1735 se atrasó durante algunos meses, pero fue cancelado en su totalidad el 25 de mayo de

[1091] Como sí ocurría, por ejemplo, en el convento mercedario de Santiago de Chile, según sostiene Alejandro Vera, "La música en los espacios religiosos", en *Historia de la Iglesia en Chile*, ed. Marcial Sánchez Gaete (Santiago: Editorial Universitaria, 2009), 317-322; citado en Andrés Fernández y Vera, "Cantar a Dios desde la periferia…", 6.
[1092] ANH/Q, Notaría I, vol. 352, (29/08/1739), f. 296r.
[1093] AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, f. 407r.
[1094] Baker, *Imposing Harmony*, 149-190 y 203.
[1095] Respecto a los pagos recibidos por Francisco Naranjo durante su labor como maestro de capilla puede verse AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, f. 407r; y AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-7, Leg. 10, N. 1, L. 12, ff. 157v, 159r, 169v, 170v, 171r y 211r.

1736, una situación en la que también se vieron involucrados todos los músicos de la plantilla[1096].

Durante su cuatrienio al mando de la capilla musical del recinto seráfico de Quito, Naranjo dispuso de una plantilla musical reducida –en comparación con las gestiones anteriores– conformada por un órgano, un arpa, un bajón, una chirimía, un rabel, uno a tres tiples y hasta cuatro cantores. En este sentido, los músicos que se mantuvieron en sus cargos en relación con el magisterio anterior encabezado por Felipe Cartagena y Medrano –en su primera gestión– fueron: el organista Pedro Zamora, el arpista Julián Proaño, el bajonista Nicolás Tiamarca, el tañedor de chirimía Francisco Vasco, el rabelista Rafael Muñoz, el tiple Luis Tiamarca y los cantores Pascual Sánchez, Narciso Marín y Vicente Castro. Por su parte, los nuevos integrantes de la capilla musical fueron: el organista Juan de Santa María y Zúñiga, los tiples Alejandro Castro[1097], Blas Ruana y Alejandro de la Cruz[1098], y los cantores Nicolás Andrade y Blas Ruana –contralto–, quien había sido tiple previamente.

Al igual que en los períodos anteriores, en esta gestión también se presentaron músicos esporádicos, aunque en menor magnitud, como lo fueron: un tañedor de chirimía de apellido Loachamín y un bajonista de nombre Fulgencio[1099].

Tabla 15. Músicos titulares y salarios durante el magisterio de capilla de Francisco Naranjo (1732-1736).

Cargo	Nombre	Salario aproximado	Observaciones
Maestro de capilla	Francisco Naranjo	100 ps	Vinculado a la catedral
Organista	Pedro Zamora	25 ps	Hasta 1734

[1096] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-7, Leg. 10, N. 1, L. 12, f. 211r.
[1097] Tenemos datos sobre un Alejandro Castro que adquirió una hacienda en Chinsinche, Aloasí, poblado ubicado a 47 kilómetros al sur del convento de San Francisco de Quito. Para ello véase ANH/Q, Notaría IV, vol. 86, (06/05/1744), ff. 120v-124r. Sin embargo, esto no es suficiente para afirmar que se trate de un mismo sujeto.
[1098] Indio forastero residente en la parroquia de Santa Bárbara, de veintinueve años y nueve meses de edad, oficial rabelista, según un documento del ANH/Q, Corte Suprema, Indígenas, caja 45, expediente 4, (24/03/1732) ff. 1r-1v. Actuó como tiple en el convento franciscano, cuestión que podría parecer extraña debido a su edad. Sin embargo, se tienen algunas evidencias de cantores con este registro antes de sus treinta años, como sucedió con el reconocido compositor sevillano Rodrigo de Ceballos, quien fue tiple a la edad de veinticuatro años, aproximadamente, según lo indicado en Javier Marín López, "Festival música antigua Úbeda y Baeza (VI edición)," (2002). También, Pedro Jiménez Cavallé, "Cantores capones en la catedral de Jaén. Notas históricas", *Boletín. Instituto de Estudios Giennenses* 198 (2008): 231, sostiene que las voces de tiple podían ser cantadas por hombres a modo de falsete.
[1099] Respecto a los pagos recibidos por todos estos músicos durante el magisterio de capilla de Francisco Naranjo véase AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, ff. 403r, 404r-404v, 406v, 408v, 409v y 411r; y AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-7, Leg. 10, N. 1, L. 12, ff. 156v, 157v, 159r, 161r-161v, 165v, 166v, 168r, 171v, 173r-173v, 174v-175r, 176r, 177r, 179v, 182r-182v, 207r y 211r. En relación con el bajonista, es probable que se trate de Fulgencio Sánchez, quien junto a su hijo Eugenio Sánchez –de quien hablaremos en breve– figuran como cantores en la iglesia de Santa Clara de Iñaquito, ubicada a unos 3.5 kilómetros al norte del convento franciscano. Véase ANH/Q, Corte Suprema, Gobierno, caja 15, expediente 4, (06/10/1741), f. 87r.

	Juan de Santa María y Zúñiga	50 ps	Desde 1735
Arpista	Julián Proaño	48 ps	
Bajonista	Nicolás Tiamarca	24 ps	
Chirimía	Francisco Vasco	10 ps	
Rabelista	Rafael Muñoz	30 ps	
Tiple	Luis [Lucas] Tiamarca	5 ps	Hasta 1733
	Fernando Frías	15 ps	De 1735 a 1736
	Alejandro Castro	5 ps	Solo en 1733
	Blas Ruana	5 ps	De 1733 a 1734
	Alejandro de la Cruz	5 ps	Solo en 1733
Cantor	Pascual Sánchez (tenor)	20 ps	
	Narciso Marín	20 ps	Hasta 1732
	Vicente Castro (tenor)	20 ps	
	Nicolás Andrade	12 ps	
	Blas Ruana (contralto)	12 ps	
Total		329-346 ps	

A primera vista destaca la estabilidad de la plantilla musical, cuestión que se demuestra a través de las pocas participaciones esporádicas. De esto también podría sugerirse que Francisco Naranjo logró trabajar con una plantilla sintetizada, cohesionada y efectiva, acompañada de un ambiente laboral propicio para los músicos titulares, una característica que no se había evidenciado en las gestiones de los anteriores maestros de capilla. También resalta el considerable incremento en los salarios del arpista y del bajonista, de 30 a 48 pesos y de 12 a 24 pesos, respectivamente, lo cual tiene sentido al haber quedado un excedente de dinero después de reducir dos bajones en relación con la plantilla anterior (cf. Tabla 14 y 15). Por su parte, el salario de 15 pesos de Fernando Frías puede explicarse fácilmente, ya que era el único tiple durante 1735 y 1736, por lo cual seguramente gozó de todo el presupuesto destinado a tal plaza. Por último, la chirimía continúa en picada tras un nuevo recorte de 5 pesos, y el salario de 12 pesos para los cantores Nicolás Andrade y Blas Ruana seguramente obedece a la juventud y poca experiencia dentro de la capilla musical, por lo cual no gozaron de los 20 pesos aparentemente dispuestos para tal plaza.

Un posible lazo familiar vuelve nuevamente a relucir, puntualmente el caso de Alejandro Castro a quien podríamos emparentarlo con los cantores Vicente y Francisco, activos durante el magisterio de Felipe Cartagena y Medrano.

Se tienen noticias de que don Francisco Naranjo falleció a inicios de 1742[1100], después de haberse mantenido a cargo de la capilla musical del Convento Máximo por un lapso de cuatro años y de la catedral por once años, entregando la batuta a Bernardo Pérez, quien ya había participado como arpista ocasional en abril de 1726[1101].

7.7 Bernardo Pérez (1736-1739)

Tras la salida de Naranjo a mediados de 1736, Bernardo Pérez asumió el cargo de maestro de capilla en el convento seráfico de Quito en junio de ese mismo año, trabajando durante dos años consecutivos –es decir, hasta mayo de 1738– y recibiendo un pago conjunto de 195 pesos 6 reales y medio el 19 de abril de 1738[1102]. Luego de esta primera ocasión, fue Felipe Cartagena y Medrano quien estuvo al frente de la capilla musical del Convento Máximo en un lapso transitorio de seis meses hasta finalizar el año 1738[1103]. Nuevamente, Pérez retomó el cargo a inicios de 1739, en un segundo período que duraría hasta el término de dicho año y recibiendo una paga total de 162 pesos[1104].

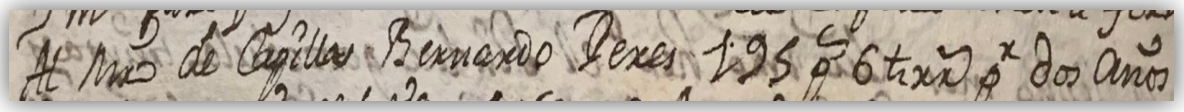


Figura 47. Primer comprobante de pago a favor de don Bernardo Pérez, maestro de capilla (1736-1739).

Fuente: AGOFE, 10-7, Leg. 10, N. 1. L. 12, f. 234v.

A lo largo de su magisterio, Pérez manejó una nómina de músicos muy similar a la de su antecesor Francisco Naranjo –con alguna excepción en la cantidad de voces–, conformada por un órgano, un arpa, uno o dos bajones, una o dos chirimías, un rabel, un tiple y hasta seis cantores entre tenores y contraltos. Los titulares de esta nómina que se mantuvieron en ejercicio desde el magisterio anterior fueron: el organista Juan de Santa María y Zúñiga, el arpista Julián Proaño, el bajonista Nicolás Tiamarca, los tañedores de chirimías Francisco Valencia y Francisco Vasco, el rabelista Rafael Muñoz, el tiple Fernando Frías y el cantor Vicente Castro. Por su parte, las nuevas incorporaciones a la plantilla fueron: el bajonista Miguel Quirós y los

[1100] Stevenson, "Music in Quito…", 261.
[1101] AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, f. 342v.
[1102] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-7, Leg. 10, N. 1, L. 12, f. 234v.
[1103] Cf. nota 1076.
[1104] Respecto a los pagos recibidos por Bernardo Pérez durante su labor como maestro de capilla puede verse AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-7, Leg. 10, N. 1, L. 12, ff. 234v y 262r-262v.

cantores Agustín Medina y Nicolás Andrade –quienes regresan a la capilla musical luego de un período de ausencia de siete y cinco años, respectivamente–, Alejandro Esquivel, Dionisio Chacaguasay –contralto, quien había sido tañedor de chirimía en 1730–, Juan Pérez, Francisco Moyolema –quien había sido bajonista de 1723 a 1731– y Luis Tiamarca –contralto– que había sido tiple en el ciclo anterior[1105]. Vale la pena mencionar que durante este período se registran los primeros músicos sin rol especificado en la documentación, como son Francisco Vásquez y Pedro Pilamonga, ambos activos en 1738, y Feliciano Velásquez, activo en 1739, siendo éstos los únicos en presentarse esporádicamente[1106].

Tabla 16. Músicos titulares y salarios durante el magisterio de capilla de Bernardo Pérez (1736-1739).

Cargo	Nombre	Salario aproximado	Observaciones
Maestro de capilla	Bernardo Pérez	100 ps	
Organista	Juan de Santa María y Zúñiga	50 ps	
Arpista	Julián Proaño	48 ps	
Bajonista	Nicolás Tiamarca	24 ps	
	Miguel Quirós	20 ps	Solo en 1739
Chirimía	Francisco Vasco	10 ps	
	Francisco Valencia	10 ps	Desde 1738
Rabelista	Rafael Muñoz	30 ps	
Tiple	Fernando Frías	15 ps	
Cantor	Vicente Castro (tenor)	20 ps	
	Agustín Medina (tenor)	20 ps	Reincorporado
	Nicolás Andrade	20 ps	Reincorporado
	Alejandro Esquivel	20 ps	
	Dionisio Chacaguasay (contralto)	20 ps	
	Juan Pérez	20 ps	Desde 1738
	Francisco Moyolema	20 ps	Desde 1738
	Luis Tiamarca (contralto)	12 ps	Solo en 1739
Total		389-427 ps	

Lo que muestra claramente esta plantilla son algunas reincorporaciones, como las del tañedor de chirimía Valencia y de los cantores Medina y Andrade, luego de encontrarse

[1105] Respecto a los pagos recibidos por todos estos músicos durante el magisterio de capilla de Bernardo Pérez véase AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-7, Leg. 10, N. 1, L. 12, ff. 234v, 237v, 239r, 240r, 243v-244v, 246r, 251r, 253v, 262r-262v.
[1106] Ibíd., ff. 234v y 262v.

ausentes durante algunos años. También, la permanencia de Luis Tiamarca ahora como cantor contralto y las nuevas labores de otros músicos como Chacaguasay y Moyolema, quienes anteriormente habían sido ministriles y en este período fueron cantores. Esto sugiere un cierto grado de polifuncionalidad por parte de estos músicos, adaptándose así a los requerimientos de la capilla en determinadas circunstancias, caso que ya había sucedido durante el magisterio de Felipe Cartagena y Medrano. Por su parte, el presupuesto destinado a la música aumentó aproximadamente en un veinte por ciento, siendo el voluminoso cuerpo de cantores la principal causa, lo que a su vez explica la exigua presencia de tiples, como se indicó anteriormente.

Además, un par de potenciales vínculos familiares que desafortunadamente no se han podido comprobar son aquellos entre el maestro de capilla Bernardo y el cantor Juan –ambos de apellido Pérez–, y entre el músico sin rol especificado Feliciano y los cantores Andrés y Tomás Velásquez –activos en 1703 y 1710, respectivamente.

Sin mayores especificaciones en los expedientes, don Bernardo Pérez terminó sus labores a fines de 1739, sucediéndole en el cargo un músico de amplia trayectoria dentro del Convento Máximo, Julián Proaño, quien había formado parte de la capilla musical como tiple desde 1715 y como arpista desde 1731.

7.8 Julián Proaño (1740-1749)

Julián Proaño representa, sin lugar a duda, un perfecto ejemplo de un músico que hizo carrera en la institución seráfica de Quito desde su niñez. Debió haber nacido alrededor de 1707, ya que sirvió como tiple de 1715 a 1716 bajo las órdenes del maestro de capilla Alonso de Morales. Posteriormente, se desempeñó como arpista en 1731, cargo que ocupó ininterrumpidamente hasta 1739[1107]. El apogeo de su vida profesional llegó en 1740, cuando tomó las riendas de la capilla musical del Convento Máximo, labor que ejerció por un lapso de diez años[1108].

[1107] Respecto a los pagos recibidos por Julián Proaño durante su desempeño como tiple y arpista puede verse AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, ff. 235v, 237r, 389v, 390v, 392v, 396v, 401v, 403r, 404r, 406v, 409v y 411r; AGOFE, Libro de los recibos y gastos..., 10-5, Leg. 10, N. 1, L. 9, f. 300r; y AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-7, Leg. 10, N. 1, L. 12, ff. 174v, 182r, 207r, 211r, 234v, 240r, 244v, 253v y 262v.
[1108] Respecto a los pagos recibidos por Julián Proaño durante su labor como maestro de capilla puede verse AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-7, Leg. 10, N. 1, L. 12, ff. 266r, 267v, 269r, 271r, 275v, 280v, 283r, 284v, 286r, 287r, 290v, 296v, 297v, 298r y 301r; y AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-11, Leg. 10, N. 1, L. 15, ff. 97v y 275v.

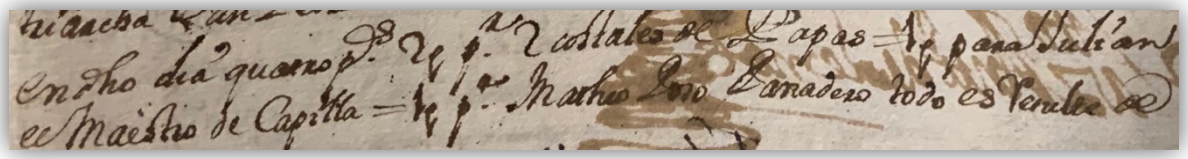


Figura 48. Primer comprobante de pago a favor de don Julián Proaño, maestro de capilla (1740-1749).

Fuente: AGOFE, 10-7, Leg. 10, N. 1. L. 12, f. 266r.

Un par de pagos son dignos de mencionar, específicamente aquellos recibidos el 29 de mayo de 1744 y el 17 de noviembre de 1745, en donde se le cancelaron 4 y 5 pesos, respectivamente, "para comprar unos papeles de música"[1109], lo que podría sugerir dos cosas: que eran partituras ya escritas, o que eran papeles pentagramados para copiar/componer música para uso interno de la capilla del convento. Desafortunadamente, la información en los expedientes resulta insuficiente para llevar este enunciado más allá de un supuesto. Sea como fuere, esto pone en evidencia otras labores características de los maestros de capilla, como la copia/composición de repertorio para las variopintas ocasiones en que se requería el arte musical. No obstante, es importante señalar que esta es la primera ocasión en la cual los documentos señalan la salida de dinero para la adquisición de papeles de música por parte de algún integrante de la capilla.

A mediados de la casi década liderada por Proaño se presentó la inusitada aparición de un músico flautista, a quien se le cancelaron 4 pesos el 30 de marzo de 1744[1110], instrumentista que no volvió a figurar en los registros durante el siglo XVIII, lo que sugiere, por tanto, que fue una ocasión extraordinaria y que evidentemente no era parte de la agrupación. Además, la capilla musical sufrió una modificación considerable: la transición del rabel al violín en mayo de 1745 a cargo de Mariano Navarro, fecha desde la cual este último instrumento de cuerda frotada hace su aparición. La inserción del violín supone, a su vez, una plantilla musical un poco más sofisticada –en relación con los años anteriores– con miras a adaptarse a las nuevas tendencias italianizantes de la época, las cuales se suscitaron en varias instituciones religiosas hispanoamericanas desde inicios del siglo XVIII[1111].

[1109] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-11, Leg. 10, N. 1, L. 15, ff. 100r y 118v.
[1110] Ibíd., f. 97v.
[1111] Sobre la aparición del violinista Mariano Navarro véase Ibíd., f. 112v. Respecto a la inserción del violín en capillas musicales hispanoamericana se tienen algunos ejemplos: en Lima Juan Carlos Estenssoro, *Música y sociedad coloniales: Lima 1680-1830* (Lima: Editorial Colmillo Blanco, 1989), 114, indicó que el violín se incorporó a la capilla catedralicia en 1720; de acuerdo con Coifman Michailos, *De obispos, reyes, santos y señas*, 122, en la catedral de Caracas, las gestiones por parte del maestro de capilla Ambrosio Carreño para incorporar violines al conjunto catedralicio comenzaron en 1751; en la catedral de México se registra el primer violín en 1718 durante el magisterio de Manuel de Sumaya, tal y como lo señala Waisman, *Una historia de la música colonial*,

También en 1745 se registró un inusual desembolso de 8 pesos realizado el 6 de febrero para comprar doce cuadernos de música para el coro, asunto que se repitió el 13 de marzo de 1746 por 1 peso y 4 reales, y el 28 de agosto de este mismo año por 3 pesos, ambos bajo el concepto de "papeles de música"[1112]. Como se dijo, esto podría sugerir la adquisición de repertorio previamente compuesto o, en su defecto, papel pentagramado para copia o composición de música. Desafortunadamente, los datos resultan insuficientes para poder afirmar uno u otro supuesto. Sin embargo, la alusión a los doce cuadernos de música pareciera indicar que se trata de un repertorio de gran volumen.

Sea como fuere, el caso es que la nómina manejada por Julián Proaño estuvo conformada por un organista, uno o dos arpistas, uno o dos bajones, una o dos chirimías, un rabelista y luego un violinista, uno o dos tiples y hasta seis cantores en simultáneo en los primeros años de magisterio, asunto curioso y que trataremos en un momento. Los músicos que mantuvieron sus cargos con relación al período anterior fueron: el organista Juan de Santa María y Zúñiga –quien figura como religioso lego desde 1742–, los bajonistas Miguel Quirós y Luis Tiamarca –quien también fue cantor contralto en la primera mitad de este ciclo–, el tañedor de chirimía Francisco Valencia y los cantores Vicente Castro, Agustín Medina, Alejandro Esquivel, Dionisio Chacaguasay, Francisco Moyolema y Luis Tiamarca.

También, una buena cantidad de músicos que habían ejercido cargos en años anteriores hicieron una reaparición durante este magisterio encabezado por Proaño; éstos fueron: el arpista Sebastián Bermeo –quien había realizado una aparición ocasional en 1730 durante el magisterio de Basilio Sancho del Espinal–, el bajonista Luis Zapata –quien reaparece luego de veinte años desligado de la capilla musical del convento–, el tañedor de chirimía Eusebio Zúñiga –activo entre los años 1719-1723 y 1728–, el rabelista Juan Pérez –quien se había desempeñado como cantor en 1738 durante el magisterio de Bernardo Pérez–, y los cantores Pascual Sánchez –tenor activo entre los años 1706-1713 y 1731-1736–, José de la Fuente –activo entre los años 1709-1711 y 1714-1727–, Eusebio Gordillo y Narciso Marín –ambos activos entre los años 1725-1732.

Por su parte, los nuevos rostros en la capilla musical fueron: los arpistas, Bernardo Yanamaqui y Julián Castro, el bajonista Eugenio Sánchez[1113] –quien también interpretaba la

264; y en el convento franciscano de San Jorge, en Córdoba del Tucumán, Pedrotti, "La Música Religiosa en Córdoba…", 143, señaló que el uso de violines se hizo frecuente a partir de 1767.

[1112] Ibíd., ff. 108v, 122v y 126r.

[1113] Eugenio Sánchez Montañés, vecino de la ciudad de Quito, casado con Victoria Valenzuela, oficial bajonista. En enero de 1740 siguió un juicio contra un indio llamado Pedro Ruiz, quien le propició una herida con una navaja a la altura del riñón, según reza un documento del ANH/Q, Notaría IV, Juicios, caja 24, (06/08/1739), ff. 5r-6r.

chirimía–, los tañedores de chirimía Francisco Cauca, Enrique Sánchez y Pedro Lucero[1114] –quien también fue cantor en 1746–, el rabelista Mariano Navarro –también violinista desde 1745–, los tiples Patricio y Alejandro –sin alusión a los apellidos–, Mariano Sánchez, Francisco Zúñiga, Francisco Curiargos y Manuel de la Cruz, y los cantores Miguel García, Miguel Chuquimarca, Ventura Chizatocta, Sebastián Concha, Baltazar Pilamonga y Basilio de la Torre –los últimos cuatro de registro contralto.

En este período también permanecieron las intervenciones esporádicas de otros músicos, si bien aumentaron, a diferencia de lo sucedido en las dos gestiones anteriores. Estos casos fueron: el bajonista Vitorio Sánchez, el rabelista Pedro de Velasco y los cantores Francisco Castro –quien también hizo una aparición ocasional en 1738–, Fernando Frías –tenor–, Francisco Uriarca y Lucas Chaquinza, lo que revierte la tendencia de estabilidad en la capilla musical del Convento Máximo que se había presentado en la década anterior[1115]. Otro aspecto que se vuelve a dar cita en este ciclo es la presencia de músicos sin rol especificado, como el caso de Manuel Lara, Manuel de la Torre y Manuel Barahona[1116].

Tabla 17. Músicos titulares y salarios durante el magisterio de capilla de Julián Proaño (1740-1749).

Cargo	Nombre	Salario aproximado	Observaciones
Maestro de capilla	Julián Proaño	100 ps	
Organista	Fr. Juan de Santa María y Zúñiga	0 ps	Tomó el hábito franciscano
Arpista	Sebastián Bermeo Bernardo Yanamaqui Julián Castro	30 ps 12 ps 12 ps	Reincorporado, hasta 1747 De 1743 a 1744 Desde 1747
Bajonista	Miguel Quirós Luis Zapata	12 ps 12 ps	Hasta 1741 Reincorporado, de 1742 a 1745

Además, figura como cantor en la iglesia de Santa Clara de Iñaquito. Véase ANH/Q, Corte Suprema, Gobierno, caja 15, expediente 4, (06/10/1741), f. 87r.

[1114] Natural del pueblo de Mulaló –ubicado a 96 kilómetros al sur de Quito– e identificado como mestizo en un expediente que da cuenta de la declaración de tal raza de sus hijos legítimos Andrés y Manuel Lucero. Véase ANH/Q, Corte Suprema, Mestizos, caja 5, expediente 20, (18/03/1784), ff. 1r-9v.

[1115] Respecto a los pagos recibidos por todos estos músicos durante el magisterio de capilla de Julián Proaño véase AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-7, Leg. 10, N. 1, L. 12, ff. 267v, 268v-269r, 271r, 272v-273r, 274v, 275v, 277v, 279r, 282r, 283r, 284v, 286r, 287r, 295r-295v, 296v, 297v, 300r y 301r; AGOFE, Libro de recibo y gasto de esta Santa Provincia de Nuestro Santo Padre San Francisco de Quito, de lo que recibe nuestro hermano el síndico, 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6, f. 30r; AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-11, Leg. 10, N. 1, L. 15, ff. 75r, 77r, 78r, 79r, 80r, 81r-81v, 83r, 84r-84v, 86r, 89v, 91r, 94r-96r, 97v, 99r, 100r-101r, 103r-103v, 104v, 106r-106v, 107v, 109r, 110v, 111v, 112v, 113v, 115r-116r, 117r, 118v-119r, 120r, 121r-123v, 124v, 125v-126v, 127v-128r, 129r-130r, 131r, 134r y 136r-136v; y AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-12, Leg. 10, N. 1, L. 13, ff. 247r, 249v, 253v, 257v, 263r y 276r.

[1116] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-11, Leg. 10, N. 1, L. 15, ff. 126v y 127v.

	Eugenio Sánchez	12 ps	Chirimía en 1744 (vinculado a la iglesia de Santa Clara)
	Luis Tiamarca	12 ps	Desde 1745
Chirimía	Francisco Valencia	6 ps	Solo en 1740
	Francisco Cauca	6 ps	De 1740 a 1741
	Enrique Sánchez	6 ps	De 1741 a 1742
	Pedro Lucero	12 ps	De 1744 a 1745, tenor en 1746
	Eusebio Zúñiga	12 ps	Reincorporado, desde 1745
Rabelista/ Violinista	Rafael Muñoz	15 ps	Hasta 1742
	Juan Pérez	8 ps	Reincorporado, de 1744 a 1746
	Mariano Navarro	20 ps	Rabelista y violinista desde 1745
Tiple	Patricio	10 ps	Solo en 1741
	Alejandro	10 ps	Solo en 1742
	Mariano Sánchez	10 ps	De 1744 a 1746
	Francisco Zúñiga	10 ps	Solo en 1744
	Francisco Curiargos	10 ps	Desde 1745
	Manuel de la Cruz	10 ps	De 1745 a 1747
Cantor	Vicente Castro (tenor)	20 ps	Segundo coro hasta 1747
	Agustín Medina (tenor)	20 ps	Primer coro hasta 1745
	Alejandro Esquivel	10 ps	De 1743 a 1744
	Dionisio Chacaguasay (contralto)	10 ps	De 1741 a 1744
	Francisco Moyolema	10 ps	De 1741 a 1744
	Luis Tiamarca (contralto)	20 ps	Solo en 1744, bajonista desde 1745
	Eusebio Gordillo (tenor)	10 ps	Reincorporado, primer coro de 1745 a 1746
	Narciso Marín	10 ps	Hasta 1742
	Pascual Sánchez (tenor)	20 ps	Reincorporado, de 1744 a 1747
	José de la Fuente (tenor)	20 ps	Reincorporado, de 1743 a 1747
	Miguel García	15 ps	Hasta 1741
	Miguel Chuquimarca	8 ps	De 1741 a 1742
	Ventura Chizatocta (contralto)	20 ps	De 1741 a 1746
	Sebastián Concha (contralto)	20 ps	De 1745 a 1746
	Pedro Lucero (tenor)	20 ps	Solo en 1746
	Baltazar Pilamonga (contralto)	20 ps	De 1746 a 1747
	Basilio de la Torre (contralto)	10 ps	De 1747 a 1748
Total		233-338 ps	

Varios son los detalles que merecen una atención especial. Primeramente, y sin lugar a duda, la ampliación de las plazas vocales de la capilla musical obedece a los 50 pesos que

quedaron tras la toma de hábito de fray Juan de Santa María y Zúñiga. Éstos, sumados a los 4 pesos rebajados del sueldo de la chirimía, los 12 pesos del bajonista, los 15 pesos del rabelista y los 18 pesos del arpista, ciertamente sirvieron para añadir más voces a la nueva sección policoral (cf. Tabla 16 y 17). Desconocemos a ciencia cierta porqué algunos cantores percibían un salario inferior a otros, aunque creemos que esto obedece a los años de experiencia. Así, al ver la trascendencia de Vicente Castro, Agustín Medina, Pascual Sánchez y José de la Fuente, nos damos cuenta de que prestaban sus servicios a la capilla musical desde hace varios años. No obstante, la Tabla 16 muestra también que hacia la segunda mitad del magisterio de Proaño los salarios de los cantores se fijaron en 20 pesos nuevamente, incluso para los nuevos rostros de la capilla como eran los contraltos Ventura Chizatocta, Sebastián Concha, Baltazar Pilamonga y Basilio de la Torre. Esto obedece, simplemente, a la disminución progresiva que hubo en las plazas vocales. Por su parte, el salario de Luis Tiamarca podría justificarse por su polifuncionalidad, ya que también interpretaba el bajón.

En segundo lugar, y de la mano con lo antedicho, la ampliación de la plantilla en términos vocales, en donde se registran hasta ocho voces distribuidas, seguramente, en cuatro tenores y cuatro contraltos –dos de cada registro en cada coro–, pese a que fueron disminuyendo progresivamente hacia el final de este período. Esto se ha podido determinar gracias a las indicaciones "tenor del primer coro" y "tenor del segundo coro" halladas en la documentación, lo que evidentemente alude a una sección policoral de pequeñas dimensiones que podía interpretar un repertorio a ocho voces sin añadir a los tiples. Desafortunadamente, al no conservarse en el archivo rastros del repertorio utilizado en esta época, resulta imposible suministrar ejemplos gráficos y precisos de esta orquestación. No obstante, sería un error afirmar que solo desde esta época existieron dos coros que ejecutaban la polifonía vocal –pues como es sabido, hasta esta época a los frailes solo se les permitía ejecutar el canto llano[1117]–, ya que se solían emplear entre cuatro y seis cantores desde el magisterio de capilla de Miguel Sangoquiza, pese a que no se hacía distinción alguna en la documentación –nos referimos puntualmente a quiénes conformaban el primer o el segundo coro. Éstos, junto a los tiples, podían perfectamente constituir dos secciones corales de tres o cuatro integrantes cada una.

En tercer lugar, la cualidad multifacética de varios integrantes de la capilla musical, puntualmente Eugenio Sánchez en la chirimía y el bajón, Luis Tiamarca en el canto y el bajón, Pedro Lucero en la chirimía y el canto y Eusebio Zúñiga en el canto y la chirimía, situación que

[1117] En este punto cabe recordar que la patente del padre Sequeira y Mendiburu fue hecha en febrero de 1757, y todo lleva a pensar que es desde esta fecha cuando a los frailes se les permitía interpretar también el canto de órgano.

ya se había presentado en años anteriores, específicamente durante los magisterios de capilla de Jacinto de Santa María y Zúñiga, y de Bernardo Pérez. De igual manera sucedió con los tiples, en donde incluso Manuel de la Cruz es el último en ser plenamente registrado con nombre y apellido, una especificación que desafortunadamente se extinguió en la documentación quedando solo datos referentes a "el tiple", "los tiples" o "los cantores del convento" en las próximas décadas y sin mayores detalles. De hecho, esta falta de especificidad en los registros documentales, además de complicar la identificación de los integrantes de la plantilla musical, cobró mayor presencia en el año 1749, cuando se registran hasta cinco desembolsos de dinero "para los cantores" sin alusión a mayores detalles[1118].

En cuarto lugar, destacan también algunos músicos que durante su infancia ejercieron labores de niños cantores, como es el caso de José de la Fuente (1709-1711), Eusebio Zúñiga (1719-1723), Juan de Santa María y Zúñiga (1727), Luis Tiamarca (1731-1733) y Fernando Frías (1735-1739), lo que sugiere un fuerte vínculo sociocultural con el convento franciscano de Quito.

Por último, los potenciales nexos familiares vuelven a suscitarse, esta vez con Juan y Miguel Chuquimarca –el primero activo de 1699 a 1714–, Juan y Pedro Lucero –el primero activo en 1729–, Pedro y Baltazar Pilamonga –el primero activo en 1738–, Basilio y Manuel de la Torre[1119], y cuatro posibles dinastías: primero los Zúñiga, a quienes se les suma el tiple Francisco; luego los De la Cruz, a quienes se le suma el tiple Manuel; seguidamente, los Castro, a quienes se les suma el arpista Julián –y que podrían tener algún tipo de relación con Crisanto Castro, quien fuera maestro de capilla de la catedral en 1817 y que permanecía en el cargo en 1832[1120]–; y finalmente los Sánchez, a quienes se les suman el tiple Mariano, el bajonista y tañedor de chirimía Eugenio, el también tañedor de chirimía Enrique y el bajonista Vitorio. Estos últimos tres eran hermanos, según consta en un documento de compraventa de una casa el 2 de junio de 1753 y, además, eran bisnietos del compositor Gonzalo Pillajo, a su vez abuelo de don Fulgencio Sánchez –de quien ya hemos dado algunas pistas–, padre de Eugenio, Enrique

[1118] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-7, Leg. 10, N. 1, L. 12, ff. 260r, 261r, 262r, 264v y 272r.
[1119] Hemos encontrado un testamento en el ANH/Q, Notaría IV, vol. 85, (23/08/1743), ff. 131v-133r, a nombre de Manuel Antonio de la Torre y Angulo, joven de 15 años para la fecha. Pese a que resulta arriesgado anunciar cualquier concordancia entre estos dos sujetos, la corta edad indicada por el otorgante en el documento hace pensar sobre la posibilidad de que así fuese, ya que, por su edad, Manuel de la Torre pudo haber sido también cantor contralto o tiple. Más aún, el hecho de que en la documentación del repositorio franciscano estuviese apuntado junto a Basilio de la Torre, cantor contralto, hace que esta posibilidad se incremente. Pero, por lo pronto, y en base a los datos obtenidos, no podemos realizar ninguna afirmación.
[1120] ANH/Q, Corte Suprema, Religiosos, caja 79, expediente 6, (09/05/1817), ff. 38r-39v; Stevenson, "Música en Quito…", 190; y Stevenson, "Music in Quito…", 263.

y Vitorio[1121]. Por tanto, estamos en presencia de una dinastía familiar de músicos quiteños que actuaron en la ciudad desde mediados del siglo XVII hasta la segunda mitad del XVIII.

Don Julián Proaño terminó sus labores como maestro de capilla al término de 1749, siendo su sucesor un músico de muy amplia trayectoria dentro del Convento Máximo, nos referimos a fray Juan de Santa María y Zúñiga, quien siendo secular había formado parte de la capilla musical como tiple desde 1727 y como organista desde 1735, vistiendo luego el hábito franciscano cerca de 1740 y contribuyendo en gran manera al crecimiento musical de la institución y la ciudad.

7.9 Fray Juan de Santa María y Zúñiga (1750-1786)

Desde la segunda mitad del siglo XVI, precisamente con la fundación del Colegio de San Andrés (1551), un gran número de niños indígenas concurrían al entonces incipiente Convento Máximo de San Francisco de Quito. Allí, los infantes tenían la oportunidad de formarse en la doctrina cristiana, la lectura, la escritura y algunos oficios entre los que se hallaba el canto y tañido de instrumentos. En el recinto franciscano, esta confluencia pervivió, aparentemente, a lo largo de todo el período colonial. Ya entrado el siglo XVIII, se tienen noticias de que varios niños seculares se encontraban situados en el Convento Máximo, en donde guiados por fray Tomás Victoria, aprendían gramática y prosodia[1122]. Este hecho nos lleva a cuestionar, indubitablemente, si eran esas las únicas enseñanzas que recibían aquellos niños de la mano de los generosos frailes.

Hasta el presente, la historiografía que ha tratado las actividades de instrucción musical o artística ejercidas por los franciscanos en Quito durante la era colonial y republicana se ha referido únicamente a dos centros de formación establecidos legalmente o no. El primero de éstos fue el ya mencionado y estudiado colegio de San Andrés, instituido en 1551 y finalizado en 1581; el segundo, hace referencia a una escuela de música fundada en 1810 por el religioso

[1121] ANH/Q, Notaría I, vol. 373, (02/06/1753), ff. 102r-103r. Recordamos al lector que sobre el compositor Gonzalo Pillajo puede verse Godoy Aguirre, *Partituras*; Godoy Aguirre, "La Música, los Caciques...", 321-369; Juárez Cúneo, "La Música Colonial Ecuatoriana...", 370-385; Godoy Aguirre, "La Música en los Monasterios...", 388-425; Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 383-388; y Juárez Cúneo, *Villancicos, Romances y Chanzonetas*, I, 34-38. Sobre Fulgencio Sánchez, por su parte, es altamente probable que haya sido el bajonista ocasional que participó durante el magisterio de capilla de Francisco Naranjo (1732-1736).

[1122] El 24 de diciembre de 1770, el secretario de provincia fray Tomás Victoria solicitó preeminencias al venerable definitorio, a lo cual se resolvió otorgarle el grado de predicador general con la condición de que continúe "con la vigilancia, que hasta aquí [ha tenido], con la enseñanza de gramática y prosodia a los niños seculares situados en este convento, por el tiempo de tres años sucesivos, para el íntegro cumplimiento de los doce años que previenen nuestras sagradas constituciones". Véase AGOFE, Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio..., 6-4, Leg. 6, Bec. 4, f. 53r.

lego fray Antonio Altuna –destacado organista y maestro de capilla quiteño de quien hablaremos en breve–, de la cual no se conoce más que lo ya aludido[1123]. Esto supone y expone un gran vacío de conocimiento al no dar respuesta a una inquietud evidente: ¿Qué pasó con la formación musical infantil en el Convento Máximo de San Francisco de Quito durante esos casi trescientos años?

Aunque no hemos podido dar de manos con información sobre la enseñanza musical impartida en la decimoséptima centuria, la realidad es que en 1759 fray Juan de Santa María y Zúñiga tenía una covacha en los exteriores del recinto seráfico quiteño en donde gratuitamente formaba a "chiquillos cantores"[1124]. De hecho, un oficial rabelista vivía con su mujer en las covachas del convento franciscano: se trata de Juan de la Cruz Lachimbaqui de cuarenta y tres años y diez meses de edad y su esposa Manuela Alomalisa[1125]. No es extraño conjeturar entonces que en esta escuela empíricamente establecida se hayan formado varios cantores y ministriles, los cuales al crecer pudieron haber ejercido cargos musicales no solo en el convento franciscano de Quito, sino también en otras instituciones religiosas de la ciudad capitalina, y por qué no, en otras ciudades ecuatorianas. Por ejemplo, este hecho se originó en el convento franciscano del Cuzco, donde fray Joseph Cortés acordó enseñarle a tocar el órgano al niño Ignacio Quispe durante una década y viviendo bajo su protección[1126]. En Santiago de Chile, por su parte, el maestro de capilla y religioso español fray Cristóbal de Ajuria también enseñaba música a niños a fines del siglo XVIII[1127].

Lo cierto es que fray Juan de Santa María y Zúñiga nació en Quito y fue bautizado el 19 de julio de 1710 en la iglesia parroquial de San Roque con el nombre de Juan José, tal y como consta en un "libro en que se asientan los españoles que se bautizan en esta parroquia de San Roque"[1128]. Siguiendo los pasos de su progenitor, el también organista y maestro de capilla don Jacinto de Santa María y Zúñiga, Juan fue primeramente tiple en enero de 1727, cuando se liberó un pago para "el maestro de capilla don Jacinto [y] 6 p[esos] para su hijo tiple"[1129]. También fue organista secular del convento desde 1735 hasta que vistió el hábito como

[1123] Compte, *Varones Ilustres*, II, 381; Gento Sanz, *Historia de la Obra Constructiva*, 23; Tobar Donoso, *La Iglesia, moderadora*, 380; Durán, "Música ecuatoriana…", 55; y Coba Andrade, "Visión histórica…", 45.
[1124] AGOFE, Libro de disposiciones..., 4-15, Leg. 4, N. 4, L. 1, f. 94v. En este documento se indica que el Convento Máximo de Quito obtenía ingresos procedentes de diez covachas, sin embargo, cuatro de ellas no pagaban renta alguna; una de éstas era la del maestro fray Juan de Santa María y Zúñiga.
[1125] ANH/Q, Corte Suprema, Indígenas, caja 45, expediente 4, (24/03/1732) f. 1v. Su hermano menor, Alejandro, también era rabelista y fue tiple en el convento franciscano.
[1126] Baker, *Imposing Harmony*, 144.
[1127] Vera, *El dulce reato de la música*, 526.
[1128] Su certificado de bautizo se encuentra en APSR/Q, Bautismos 11, (19/07/1710), f. 6v. Sus padres fueron don Jacinto de Zúñiga y doña Beatriz Núñez de Zambrano.
[1129] AGOFE, Libro de los recibos y gastos..., 10-5, Leg. 10, N. 1, L. 9, f. 448r.

religioso converso por los años de 1740[1130]. Los estipendios devengados como organista secular datan del 25 de mayo de 1736, cuando se liberó un pago por 75 pesos a su favor por el trabajo del año 1735 –en el que quedaron pagados todos los músicos del convento hasta junio de 1736–, hasta el 1 de diciembre de 1739, cuando recibió 57 pesos 4 reales para completar su salario que era de 50 pesos anuales[1131].

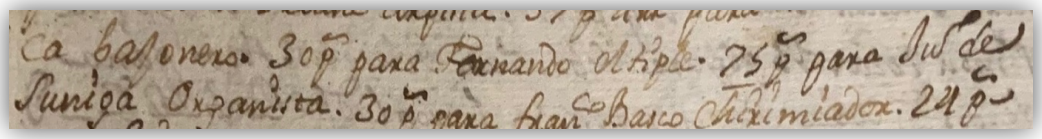


Figura 49. Primer comprobante de pago a favor de Juan de Santa María y Zúñiga como organista secular (1735-1741).

Fuente: AGOFE, 10-7, Leg. 10, N. 7. L. 12, f. 211r.

El 16 de diciembre de 1742 se registró un pago de 4 pesos "para una necesidad del religioso organista", que sin duda hace referencia a Zúñiga[1132]. Luego, en una rendición de cuentas de los años 1741 y 1744, se evidencia que don Francisco Javier Piedrahita –algún encomendero– liberó un pago de 55 pesos y 4 reales "a favor del organista fray Juan de Zúñiga para la satisfacción de los costes de su pleito", dinero que provenía de los tributos de las doctrinas ubicadas a cinco leguas del Convento Máximo[1133]. Finalmente, el 17 de agosto de 1745 se le dieron 5 reales para una mano de papel, lo que hace pensar en posibles labores compositivas o de difusión de repertorio a los demás integrantes de la capilla musical[1134]. Lo cierto es que, para el año de 1742, el hermano Juan de Santa María y Zúñiga ya había vestido el hábito franciscano.

[1130] No hemos podido hallar el acta de la toma de hábito del hermano Zúñiga, sin embargo, en la rendición de cuentas hecha por el guardián fray Juan Villagrán durante su período (1741-1742), se detalla que "el hermano fray Juan organista ha llevado hábito, túnicas, paños menores y el calzado necesario y lo firmó fray Juan de Santa María y Zúñiga". AGOFE, Libro de disposiciones..., 4-15, Leg. 4, N. 4, L. 1, f. 19r. Otra pista podría ser la ausencia de su salario como organista, cuyo último pago se registró el 1 de diciembre de 1739 según se indica en AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-7, Leg. 10, N. 1, L. 12, f. 262v. De ahí en adelante, no se tienen más de estos registros.

[1131] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-7, Leg. 10, N. 1, L. 12, ff. 211r y 262v. Previamente había recibido otros pagos: 100 pesos el 19 de abril de 1738 por el trabajo de dos años –julio de 1736 hasta junio de 1738– y 16 pesos el 12 de junio de 1739 para cancelar una parte de sus labores del año 1738. Véase Ibíd., ff. 234v y 251r.

[1132] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-11, Leg. 10, N. 1, L. 15, f. 77r.

[1133] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6, f. 30r. El hermano Zúñiga también figura –junto a sus hermanas– en otro documento como apoderado de una estancia de catorce caballerías de tierras en la parroquia de Nono, ubicada a unos 32 kilómetros al norte del Convento Máximo, la cual estaba en venta. Véase ANH/Q, Notaría I, vol. 368, (28/02/1750), ff. 153v-156r.

[1134] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-11, Leg. 10, N. 1, L. 15, f. 115v. Por ejemplo, Vera, *El dulce reato de la música*, 527, indicó que en 1796 el convento seráfico de Santiago de Chile también compró papel para el maestro de capilla.

La primera constancia escrita que ubica a Zúñiga como maestro de capilla data del 1 de octubre de 1750, a través de un pago hecho a su favor por 25 pesos para distribuir a los músicos que participaron en la fiesta de San Francisco de ese año[1135].

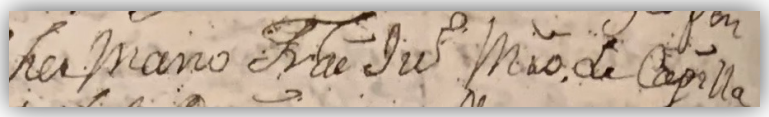


Figura 50. Primera evidencia de fray Juan de Santa María y Zúñiga como maestro de capilla (1750-1786).

Fuente: AGOFE, 10-12, Leg. 10, N. 1. L. 13, f. 287v.

No obstante, podemos aproximar la fecha de la toma del cargo si tomamos en cuenta que el 9 de abril de 1750 recibió 81 pesos y 4 reales "para pagar los cantores que constan del apunte del hermano fray Juan Zúñiga"[1136], lo que, con lugar a muy pocas dudas, alude a una gestión administrativa de salarios correspondientes a la plantilla musical, actividad que ejercía el maestro de capilla. Pero aproximemos esta fecha aún más. La constancia del último pago realizado al anterior maestro de capilla –a saber, el arpista seglar Julián Proaño– fue el 1 de enero de 1750, cuando se le canceló 1 peso sin mayores especificaciones[1137]. En consecuencia, no sería absurdo inferir que el hermano Zúñiga pudo haber tomado las riendas del magisterio de capilla del Convento Máximo a inicios de 1750.

Durante esos treinta y seis años al mando del magisterio de capilla, Zúñiga no solo administró los pagos extraordinarios que recibían los músicos externos en las fiestas del patrón San Francisco –como era la costumbre año tras año–, sino que también tuvo bajo su cargo los salarios de todos los oficiales músicos que prestaban sus servicios a la casa franciscana. Además de la mencionada fecha –9 de abril de 1750– cuando recibió 81 pesos y 4 reales para distribuir los estipendios de cada músico, esto también sucedió en las siguientes ocasiones:

- el 11 de diciembre de 1751, 31 pesos "para pagar a los cantores del coro, y demás oficiales por mano de fray Juan el organista",
- el 20 de diciembre del mismo año, 10 pesos "que se le dieron al hermano fray Juan Zúñiga –maestro de capilla indicado al margen– para pagar a los cantores",
- el 20 de mayo de 1752, "a fray Juan el organista se le dieron 20 pesos y 2 reales para la paga de los cantores",

[1135] AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-12, Leg. 10, N. 1, L. 13, f. 287v.
[1136] Ibíd., f. 280v.
[1137] Ibíd., f. 275v.

- el 20 de marzo de 1753, 45 pesos "para pagar a los cantores, y demás oficiales del coro por mano de fray Juan el organista",
- el 30 de agosto de 1784, 80 pesos que se le han satisfecho por mano del hermano fray Juan Zúñiga a los músicos de este coro y solo se le restan 30 pesos para el ajuste del año hasta el día 13 de agosto en que se le cumple el año,
- y el 1 de diciembre de 1784, 54 pesos y 7 reales "con lo que se le satisface a los oficiales del maestro de capilla de año y 4 meses hasta el día 31 de diciembre de [17]84[1138].

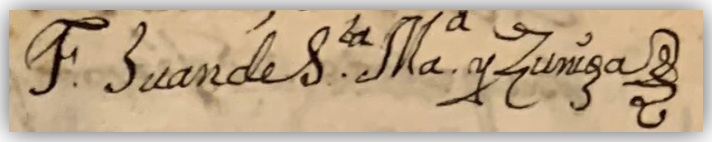


Figura 51. Rúbrica de fray Juan de Santa María y Zúñiga (1742).

Fuente: AGOFE, 4-15, Leg. 4, N. 4. L. 1, f. 19r.

Pese a la desafortunada laguna documental durante los años 1753-1783, existen algunos registros que podrían ayudar a vislumbrar la nómina de músicos que manejó el hermano Zúñiga durante sus primeros años al frente de la capilla. Por ejemplo, entre 1750 y 1752 los músicos titulares fueron: los arpistas Julián Castro y Pedro de la Peña[1139], el bajonista Francisco Curiargos, el tañedor de chirimía Eusebio Zúñiga, los violinistas Mariano Navarro y Mariano Sánchez, dos tiples sin nombre especificado, y los cantores José de la Fuente y Joaquín Pizarro –contralto. También se registran pagos aislados a los cantores Bernardo Zambrano, Jacobo Cañar y Antonio Pérez, además de un músico sin rol especificado de nombre Asencio Zúñiga[1140]. De hecho, un pago liberado el 1 de marzo de 1751 muestra más detalles de la conformación de la plantilla:

[1138] Ibíd., ff. 309v, 311r, 316v y 332v; y AGOFE, Libro de gasto..., 10-22, Leg. 10, N. 1, L. 4, ff. 40v y 58r. La falta de datos tocantes a los años 1753 hasta 1783 obedece a una laguna documental que será justificada en los párrafos siguientes. Empero, el padre Zúñiga continuó a cargo de la capilla musical durante esos años.

[1139] Músico mestizo, natural de la ciudad de Quito, hijo de don Pedro de la Peña y doña Manuela Asencia Zambrano, según reza su declaración racial en ANH/Q, Corte Suprema, Mestizos, caja 1, expediente 31, (22/06/1774), ff. 1r-7v; y ANH/Q, Corte Suprema, Mestizos, caja 2, expediente 24, (21/08/1780), ff. 1r-13r. Este dato contradice lo afirmado por Fernández-Salvador y Costales Samaniego, *Arte colonial quiteño*, 299, citado en Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 213, pues su hermano –y no su padre– Manuel de la Peña, también formaba parte del gremio de músicos de la ciudad a fines del siglo XVIII, según consta en ANH/Q, Corte Suprema, Oficios, caja 103, expediente 1, (26/02/1798), ff. 1r-24v. Dicho sea de paso, Manuel de la Peña tocaba el violón en la catedral de Quito por los años de 1817, de acuerdo con lo señalado en ANH/Q, Corte Suprema, Religiosos, caja 79, expediente 6, (09/05/1817), ff. 38r-39v), y no el violín, como erróneamente ha afirmado Guerrero Gutiérrez, *Enciclopedia de la Música*, II, 1108.

[1140] Respecto a los pagos recibidos por todos estos músicos durante el magisterio de capilla de fray Juan de Santa María y Zúñiga véase AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-12, Leg. 10, N. 1, L. 13, ff. 275v-276r, 277v, 279v, 296v, 309v, 313v, 315r, 318v y 321v.

> Dio por cédula el síndico, ciento treinta y cinco pesos para pagar a todos los oficiales del coro, como siguen por sus nombres el arpero [*sic*] Pedro de la Peña, 15 pesos por un año, el bajonero [*sic*] Francisco Curiargos 11 pesos 2 reales el violenista [*sic*] Mariano Sánchez 11 pesos 2 reales, el tenor José de la Fuente 11 pesos 2 reales, el contralto Joaquín Pizarro 11 pesos 2 reales, el tiple 8 pesos 6 reales, el tenor 11 pesos 2 reales, chirimiador [*sic*] 11 pesos 7 reales, el contralto del segundo coro 16 pesos, el Asencio Zúñiga 15 pesos, el tiple del segundo coro 12 pesos 3 reales, que todo importa lo dicho[1141].

Este documento refiere información interesante: una capilla musical bastante similar a la de los años anteriores, que costaba casi 140 pesos al año y que estaba conformada por un arpa, un bajón, un violín, una chirimía y una sección policoral con dos tenores, dos contraltos y dos tiples. Ante la ausencia de nombres en algunos cantores como "el tenor" y "el contralto del segundo coro", existe la posibilidad de que tales plazas correspondieran a Bernardo Zambrano, Jacobo Cañar o Antonio Pérez, pese a que los pagos registrados en los libros contables no coinciden con el salario que se especifica en el documento citado. Además, puede que fray Juan de Santa María y Zúñiga haya desempeñado simultáneamente el cargo de organista, al menos, hasta marzo de 1753, como vimos hace un momento, y probablemente hasta la incorporación del religioso lego español fray Francisco de la Caridad en 1753, de quien hablaremos en el siguiente epígrafe. Otro religioso lego y organista incorporado al Convento Máximo por el año de 1752 fue fray Francisco de la Torre, proveniente del convento de Pomasqui, quien figura por última vez en las disposiciones conventuales de 1763, pero no se indica más información[1142].

Es durante este período donde, a causa de la sobredicha laguna documental, se registran pocos pagos más "para los cantores del coro" sin especificaciones relativas a nombres. Además de los pagos gestionados por el hermano Zúñiga señalados anteriormente[1143], esto sucedió, por ejemplo: para un cantor 2 pesos el 31 de diciembre de 1752, para todos los oficiales del coro 114 pesos y 5 reales el 18 de mayo de 1753, quienes firmaron que no se les debía nada hasta marzo de dicho año, y para todos los cantores del coro 145 pesos y 6 reales el 30 de mayo de 1786 por un año y cinco meses de trabajo, a razón de 110 pesos por año[1144]. Este último desembolso nos da el dato exacto del presupuesto que destinaba el Convento Máximo para los

[1141] Ibíd., f. 296v.
[1142] AGOFE, Libro de disposiciones..., 4-15, Leg. 4, N. 4, L. 1, ff. 63r y 118r.
[1143] Cf. nota 1138.
[1144] AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-12, Leg. 10, N. 1, L. 13, ff. 328r y 335r; y AGOFE, Libro de gasto..., 10-22, Leg. 10, N. 1, L. 4, f. 80r.

músicos por la década de 1780, el cual se incrementó, según lo reza un pago de 215 pesos liberado el 16 de enero de 1788 para pagar a todos los cantores del coro desde el 31 de mayo de 1786 hasta el 15 de enero de 1788, a razón de 110 pesos por año, aunque acordaron 140 pesos a partir de 1788[1145], período el cual le corresponde al sucesor del hermano Zúñiga.

Se puede apreciar también que los salarios de los músicos por aquella época se encontraban en mora, y cuando las autoridades del Convento Máximo se ponían al día, lo hacían a modo de un único desembolso acumulado, evitando así los pagos fraccionados en mensualidades. Por su parte, los potenciales vínculos familiares continúan presentes, esta vez con otro integrante de la dinastía Zúñiga, Asencio, y de los Pérez, Antonio.

Tabla 18. Músicos titulares y salarios durante los primeros dos años del magisterio de capilla de fray Juan de Santa María y Zúñiga (1750-1752).

Cargo	Nombre	Salario aproximado	Observaciones
Organista	Fr. Juan de Santa María y Zúñiga	0 ps	Pluriempleo hasta 1750
	¿Fr. Francisco de la Torre?	0 ps	¿Organista segundo?
Arpista	Julián Castro	15 ps	1750
	Pedro de la Peña	15 ps	De 1751 a ?
Bajonista	Francisco Curiargos	11,2 ps	De 1750 a ?
Chirimía	Eusebio Zúñiga	11,7 ps	De 1750 a ?
Violinista	Mariano Sánchez	11,2	
Tiple	No especificado	8,6 ps	Del primer coro, 1751 a ?
	No especificado	12,3 ps	Del segundo coro, 1751 a ?
Cantor	José de la Fuente (tenor)	11,2 ps	De 1750 a ?
	¿? (tenor)	11,2 ps	De 1750 a ?
	Joaquín Pizarro (contralto)	11,2 ps	De 1751 a ?
	¿? (contralto)	16 ps	Del segundo coro, de 1751 a ?
Desconocido	Asencio Zúñiga	15 ps	De 1751 a 1752
Total		135,2 ps	

Además de la evidente reducción de integrantes y salarios en la capilla musical en comparación con el magisterio anterior (cf. Tabla 17 y 18), se observa que aún existían dos coros ahora formados cada uno por un tiple, un contralto y un tenor. Pero ¿a qué se debe esta drástica reducción? Todo parece indicar que el presupuesto de la capilla musical del Convento Máximo debía aproximarse al salario que percibía del maestro de capilla Zúñiga como organista

[1145] AGOFE, Libro de gasto..., 10-22, Leg. 10, N. 1, L. 4, f. 103v.

principal de la catedral, ya que éste era quien debía costear la música en dicho convento, como se expondrá a continuación. En relación con la sección instrumental de la capilla podemos establecer un alto grado de similitud con la plantilla utilizada por el año 1770 en el convento franciscano de San Jorge, en Córdoba, Argentina[1146], lo que demuestra que el recinto seráfico de Quito se encontraba a la par de otros establecimientos franciscanos de Hispanoamérica.

Zúñiga ejerció las labores de organista principal en la catedral de Quito desde antes del 17 octubre de 1753, fecha en la cual solicitó al definitorio capitular que continuasen otorgándole los permisos de salida para "tocar en la catedral" sin que los padres guardianes o ministros provinciales se lo impidiesen, además de otra ración de comida en el refectorio –aparte de la que ya le correspondía–, asunto que el definitorio le otorgó[1147].

La ausencia de nombres de los músicos pertenecientes a la capilla musical durante todos estos años (1753-1783) se debe a lo contenido en la citada patente emitida el 22 de febrero de 1757 por el ministro provincial fray Ramón de Sequeira y Mendiburú, quien decretó que se "despidieran" a todos los cantores seculares y que fuera el hermano Zúñiga el que se hiciera cargo de la música y empleara el canto polifónico únicamente en las vísperas y misas de las fiestas del patriarca San Francisco, en la misa mayor de los domingos, la misa de la Inmaculada Concepción los primeros sábados de cada mes, la del Jueves Santo y la del Corpus Christi con el salario que recibía de la catedral y la ayuda del padre guardián si era necesario[1148]. Todo esto confirma, por un lado, que los músicos externos eran oficiales de planta, aunque de allí en adelante serían contratados por el hermano Zúñiga y no por el guardián del convento, por lo que el término "despido" habría que contextualizarlo y no tomarlo literalmente, y, por otro lado, alude a una nueva manera de financiar la capilla musical un tanto híbrida, basada en los ingresos del hermano Zúñiga y complementada con el dinero del convento en caso de requerirlo.

Además, para enero de 1760, la capilla musical catedralicia incluía tres religiosos franciscanos: maestro de capilla, sochantre y organista mayor, según lo indicado el 21 de dicho mes y año, cuando el venerable definitorio determinó

> que el padre lector fray José Salazar maestro de capilla de la santa iglesia catedral de esta ciudad, el padre fray Fernando Fajardo sochantre de dicha iglesia, y el hermano fray Juan Zúñiga organista mayor de la misma, pongan en poder de nuestro hermano síndico las limosnas que el rey nuestro señor (que Dios guarde) les asigna por la labor de sus respectivos

[1146] Pedrotti, "La Música Religiosa en Córdoba…", 144.
[1147] AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, f. 97v.
[1148] Cf. nota 499.

> ministerios, con las demás limosnas contingentes: y que de las mismas socorran sus necesidades y costeen la música del coro de este nuestro Máximo Convento en las ocasiones siguientes: en las 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[1149].

Además de verificar la continuidad del hermano Zúñiga como organista de la capilla catedralicia, este preciado dato también proporciona y confirma no pocos asuntos relacionados con la celebración de ocasiones litúrgicas y los tres destacados músicos franciscanos. En primera instancia, se comprueba que lo decretado por el padre Sequeira y Mendiburú en febrero de 1757 continuaba vigente, si bien ya no solo era el hermano Zúñiga el responsable de costear la música de las festividades más solemnes –quien las costeó, por lo que se deduce, durante toda la década de 1750–, sino también los padres Salazar y Fajardo. Además, gracias a este dato podemos confirmar la nueva forma de financiación de la capilla musical del convento, la cual ya no recaía totalmente en manos del hermano Zúñiga ni del padre guardián.

En segunda instancia, y a juzgar por la indicación del definitorio, se expande la lista de festividades que requerían música de mayor ostentación –en relación a aquellas señaladas en febrero de 1757 por el padre Sequeira y Mendiburú[1150]–, a las que se añaden las vísperas, maitines y misa de Natividad del Señor, las misas de la Novena de Aguinaldo –compuesta por el padre fray Fernando de Jesús Larrea y que para esta época debió haber sido conocida, ya que se vio anteriormente que en 1743 se generó un pago para los músicos que prestaron sus servicios en esta ocasión[1151]–, la víspera del Corpus Christi, los sepelios de frailes y las misas al Santísimo Sacramento del Altar los jueves (Tabla 19), en donde participaban músicos externos contratados específicamente para estas ocasiones donde también los frailes podían ejecutar polifonía vocal.

Tabla 19. Festividades litúrgicas en donde se permitía el canto de órgano según la patente de fray Ramón Sequeira y Mendiburu (1757) y el edicto del definitorio capitular (1760).

Festividad	Ocasiones	Fecha de celebración
Jueves Santo	Misa	Movible entre marzo y abril
Corpus Christi	Vísperas y misa	Movible entre mayo y junio

[1149] Ibíd., f. 157v; ratificado al siguiente día en una patente expedida por el ministro provincial fray Agustín Marbán en AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, f. 345r.
[1150] Cf. Tabla 2 y nota 499.
[1151] Cf. nota 650. Para conocer más sobre la vida y obra de este fraile puede verse Compte, *Varones Ilustres*, II, 90-119; y Luis Carlos Mantilla, *Cali y su Convento de San Francisco: documentos inéditos* (Bogotá: Editorial Kelly, 1986).

San Francisco de Asís	Vísperas y misa	4 de octubre
Inmaculada Concepción de María	Misa	8 de diciembre y los primeros sábados de cada mes
Novena de Aguinaldo	Misa	Del 16 al 24 de diciembre
Natividad del Señor	Vísperas, maitines y misa	25 de diciembre
Santísimo Sacramento del Altar	Misa	Todos los jueves del año
Dominicas	Misa	Todos los domingos del año
Sepelios de religiosos	Oficio y misa	Ocasional

En tercera y última instancia, se asiente lo dicho por el padre Compte a fines del siglo XIX, quien afirmó que fray José de Salazar obtuvo el cargo de maestro de capilla de la catedral de Quito, a pesar de que no indica el año, y que, tanto fray Fernando Fajardo como fray Juan de Zúñiga, eran célebres músicos que ejercieron por los años de 1760 los cargos de sochantre y organista mayor de dicho recinto catedralicio con buenos estipendios que recibía "el Síndico Apostólico de nuestro convento"[1152].

Desafortunadamente, los documentos no dejan rastros de los montos exactos que percibían estos religiosos franciscanos como músicos de la catedral. Sin embargo, creemos que difícilmente el salario de organista se le acercaría al sustancioso estipendio de 324 pesos anuales que recibía por el año 1777 el también franciscano fray Diego Jiménez en la catedral de Santiago de Chile[1153], pues en el recinto catedralicio quiteño el maestro de capilla Carlos Gordillo ganaba 300 pesos anuales para el año 1742[1154], y además, con el pasar de los años la tendencia apuntaba hacia una caída de los salarios, ya que en 1818 el maestro de capilla Crisanto Castro ganaba 150 pesos, el sochantre franciscano fray José Pita 100 y el primer organista fray Manuel Viteri –también franciscano– otros 82 pesos con 3 reales y medio[1155]. Por tanto, tomando en cuenta estas referencias, aunadas al fatídico terremoto de abril de 1755 que también afectó en gran manera a la catedral, podemos especular que por el año de 1760 fray José Salazar ganaba alrededor de 200 pesos como maestro de capilla, fray Francisco Fajardo alrededor de

[1152] Cf. AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, f. 157v, con Compte, *Varones Ilustres*, II, 146-147. Todo indica que el padre Compte revisó este documento del repositorio franciscano a pesar de que no citó su fuente. En relación con el pecunio, el comisario general de Indias fray Juan Moreno Verdugo había determinado en enero de 1624 que "si algún religioso tuviere alguna limosna pecuniaria, la incorpore en la comunidad con seguridad que puede tener que se gastará en sus necesidades", asunto que también se encontraba en conformidad con los estatutos generales de Barcelona (1585). Cf. AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, f. 27r, con *Estatutos Generales de Barcelona (1585)*, f. 19v. Este tema fue tratado también en 1634, a través de una patente expedida por fray Francisco de Ocaña, a la sazón comisario general de Indias. Véase AGOFE, Libro de patentes auténticas..., 5-1, Leg. 5, N. 1, ff. 37v-38r.
[1153] Vera, *El dulce reato de la música*, 82.
[1154] Stevenson, "Music in Quito…", 261.
[1155] ANH/Q, Corte Suprema, Religiosos, caja 79, expediente 6, (09/05/1817), ff. 38v-39r.

150 pesos como sochantre y fray Juan de Santa María y Zúñiga alrededor de 100 pesos como organista principal; todos estos recursos eran más que suficientes para mantener la transformada y reducida capilla musical del Convento Máximo que costeaba el hermano Zúñiga desde la década de 1750 y que costaba 140 pesos aproximadamente. Más aún, al tener mayores recursos es probable que desde 1760 en adelante la capilla musical del convento se haya expandido, ya que no solamente se financiaba con el salario de Zúñiga, sino también con los salarios de los padres Salazar y Fajardo. Desafortunadamente, la ya citada laguna documental (1753-1783) deja un vacío de información que nos impide comprobar tal enunciado.

Lo cierto es que luego de seis décadas de trayectoria musical y un sobresaliente aporte al desarrollo musical del convento seráfico y de la catedral quiteña, fray Juan de Santa María y Zúñiga falleció en octubre de 1786 a los 76 años. Para su sepelio se gastaron 20 pesos y 4 reales por la cera que se utilizó y, además, se dijeron varias misas por su memoria en todos los conventos de la provincia[1156]. El legado del hermano Zúñiga impactó directamente a sus sucesores, fray Francisco de la Caridad y fray Antonio de Jesús Altuna. El primero luchó por mantener las costumbres inherentes a la figura del maestro de capilla del convento seráfico; el segundo, por su parte, continuó con la enseñanza musical incluso en el Quito insurgente.

7.10 Fray Francisco de la Caridad y San Joaquín (1786-ca. 1799)

Tras la muerte de Zúñiga en octubre de 1786, fray Francisco de la Caridad asumió el cargo de maestro de capilla del Convento Máximo. Según Compte, el hermano Caridad era "español de nación [y] músico de grande talento"[1157]. Guerrero Gutiérrez, por su parte, afirma que enseñó música a varios religiosos de la ciudad, entre los que destacaron Antonio Altuna, Tomás Mideros, Crisanto Castro y José Miño, todos ellos organistas[1158]. Debió haber llegado a Quito a mediados del siglo XVIII, en alguno de los viajes misioneros provenientes de España.

Lo cierto es que figura por primera vez en las disposiciones conventuales presentadas en el año 1753, portando el hábito de religioso lego[1159], así como también en el convento de San Diego[1160]. Desde ese año, es probable que ejerciera la labor de organista en ambos recintos

[1156] AGOFE, Libro de gasto..., 10-22, Leg. 10, N. 1, L. 4, f. 102v; y AGOFE, Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio..., 6-4, Leg. 6, Bec. 4, f. 219r.
[1157] *Compte, Varones Ilustres*, II, 381.
[1158] Emilio Casares Rodicio, ed. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols. (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002), III, 188; y Guerrero Gutiérrez, *Enciclopedia de la Música*, I, 408.
[1159] AGOFE, Libro de disposiciones..., 4-15, Leg. 4, N. 4, L. 1, f. 68r.
[1160] Cf. nota 814.

franciscanos. Un documento financiero lo ubica todavía como organista del convento dieguino incluso en abril de 1769, cuando tuvieron que pagarle 1 peso a un organista secular "por haberse ido fray Francisco [de la Caridad] con nuestro padre a Atuntaqui"[1161].

Figura 52. Rúbrica de fray Francisco de la Caridad y San Joaquín (1765).

Fuente: AGOFE, 4-16, Leg. 4, N. 4. L. 2, f. 5r.

El primer rastro de fray Francisco de la Caridad como maestro de capilla se encuentra en una solicitud realizada la mañana del 23 de enero de 1788 (Figura 53) ante el venerable definitorio que reza lo siguiente:

> Leyose [*sic*] una petición del hermano maestro de capilla de este Convento Máximo fray Francisco de San Joaquín, en que solicita, que por loable costumbre antigua y poco [a poco] ha [sido] con el tiempo abolida, de que respecto a que el maestro de capilla de este sobredicho convento lo ha sido de las dos casas Colegio de San Buenaventura y San Diego de Quito, se restablezca esta costumbre, nombrando al suplicante por tal maestro de capilla de las referidas dos casas y se le concedió como lo pide, declarando que se incluía también la capilla de Cantuña por ser anexa a este Convento Máximo para evitar dudas e inconvenientes[1162].

Este documento refiere información sumamente valiosa, la cual nos permite conocer que las responsabilidades de los maestros de capilla no se limitaban únicamente a las instalaciones del Convento Máximo, sino que también se extendían al Colegio de San Buenaventura y la Recolección de San Diego (Figura 54). Además, aclara que esto era una costumbre antigua que se fue perdiendo paulatinamente, lo que seguramente trajo como consecuencia un decaimiento en las prácticas litúrgico-musicales de las mencionadas casas franciscanas, cuestión que el padre Caridad se esforzó por rescatar. Por último, se especifica que también se añadió a estas labores la atención a la capilla de Cantuña, donde tanto los

[1161] AGOFE, Libro del Colegio de Misiones de San Diego..., 10-67a, Leg. 10, N. 2, L.1, f. 196r.
[1162] AGOFE, Libro IV de decretos del Reverendo y Venerable Definitorio..., 6-4, Leg. 6, Bec. 4, f. 229v. En este punto resulta indispensable aclarar que el referido maestro de capilla firmaba como fray Francisco de San Joaquín, al menos, desde 1765 (ver Figura 52) extraída del AGOFE, Libro de disposiciones..., 4-16, Leg. 4, N. 4, L. 2, f. 5r. Por lo tanto, se comprueba que se refiere a una misma persona.

cofrades de la Veracruz de los Naturales como los hermanos de la Tercera Orden llevaban a cabo sus ceremonias. Tal evidencia revela claramente que la vida musical de los frailes maestros de capilla y organistas trascendía los muros del convento[1163].

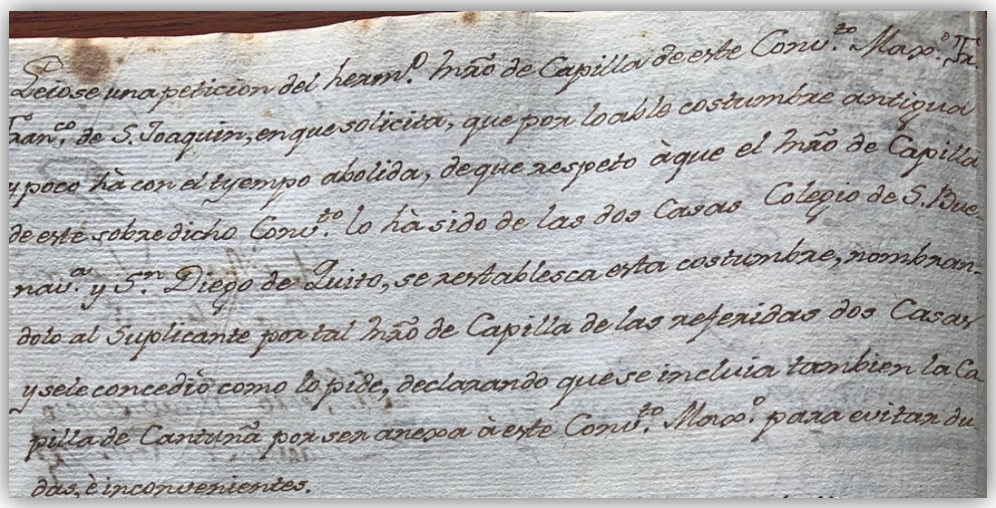


Figura 53. Primera evidencia de fray Francisco de la Caridad y San Joaquín como maestro de capilla (1786-*ca*. 1799).

Fuente: AGOFE, 6-4, Leg. 6, Bec. 4, f. 229v.

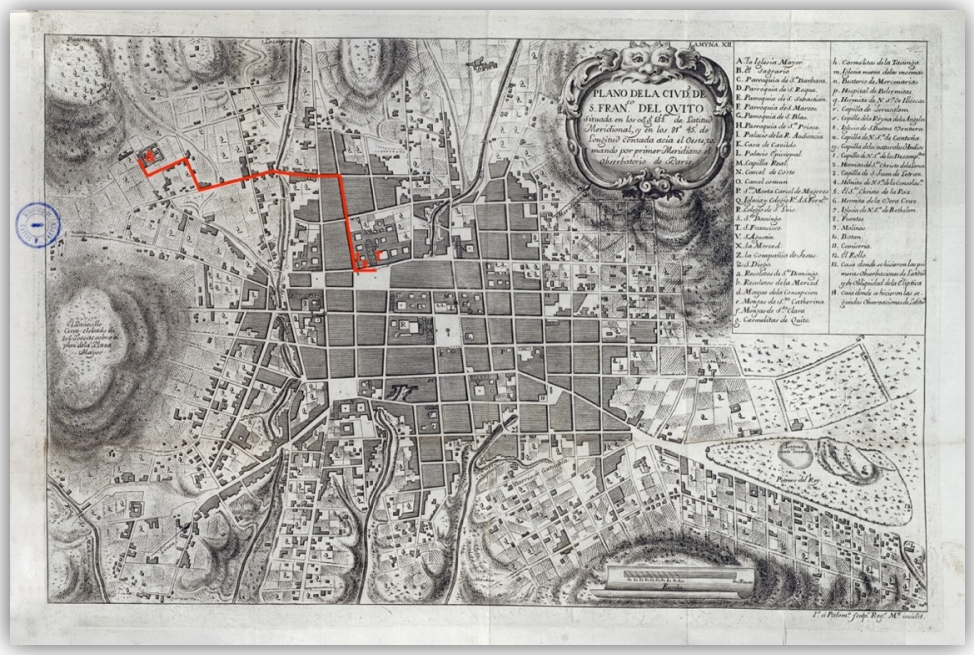


Figura 54. Recorrido de los maestros de capilla del Convento Máximo hasta la Recolección de San Diego.

Fuente: Jorge Juan y Antonio de Ulloa, *Relación Histórica del viaje a la América Meridional*, vol. 1 (Madrid: Antonio Marín, 1748), 362; señalización propia.

[1163] Un caso similar, pese a no ser conventual, es el de la catedral del Cuzco, tal y como indica Baker, *Imposing Harmony*, 90.

Con el propósito de liberar los pagos respectivos y correspondientes al año 1788, el 24 de enero de 1789 el propio hermano Caridad presentó ante el síndico la plantilla musical a su cargo, en la cual consta lo siguiente:

> Ajustadas [las] cuentas de los músicos de los 140 [pesos] que se deben pagar según el trato anterior del convento y después de la muerte de fray Juanito que en paz descanse se verá el cuaderno de fray Francisco en que ganan Pedro [de la] Peña arpero [*sic*] gana 27 [pesos], a quien se le ha pagado el año y queda debiendo 4 [pesos] porque ha llevado 3 p[esos] [,] Andrés violenista [*sic*] gana 19 [pesos] y se le han socorrido 35 [pesos] y queda debiendo para el año subsiguiente 16 [pesos] [,] a Juan de Dios que es contralto gana 20 [pesos] al año y se le han socorrido 12 [pesos] y se le deben 8 [pesos] [,] Antonio Fernández gana 19 [pesos] a quien se le han suplido 10 [pesos] de la covacha y se le deben 9 [pesos] [,] a Pedro Zúñiga gana 18 [pesos] [,] a quien no se ha socorrido más de 3 [pesos] y se le deben 15 [pesos] [,] Greg[ori]o Arévalo gana 14 [pesos] y solo se le ha socorrido 2 [pesos] 4 reales y se le restan 11 [pesos] 4 reales [,] Antonio Altuna se le socorrió 4 [pesos] 2 reales en unas tuniquillas que se le dieron cuando entró a la religión quien ganaba 13 [pesos] y se le quedan debiendo 8 [pesos] 6 reales lo que dispondrá la religión [,] de los 10 [pesos] que se dan a los músicos que vienen de afuera se han socorrido los dichos p[eso]s a fray Francisco. Con que aunque he dado 107 p[eso]s 4 reales de socorro se queda debiendo 32 p[eso]s 4 reales en junta[1164].

Desafortunadamente, este documento solamente refiere a un arpista de nombre Pedro de la Peña –quien desempeñaba el cargo a inicios de 1750– y a un violinista llamado Andrés –al que, con algunas reservas, pudiéramos relacionarlo con Andrés Santa Cruz, primer violín de la catedral de Quito en 1817[1165]–, además de un cantor contralto llamado Juan de Dios, lo cual complica los roles de los demás músicos, con excepción de Antonio Altuna quien seguramente fungía de organista segundo bajo el amparo del hermano Caridad. Otra desafortunada noticia es que no hemos podido dar de manos con el sobredicho "cuaderno de fray Francisco", en el cual, indubitablemente, se encontraban apuntados los nombres y salarios de todos los integrantes de la capilla musical de esos años. No obstante, el documento citado anteriormente refiere ciertos datos de los músicos que estuvieron activos en la ciudad de Quito a fines del siglo XVIII.

Si bien la información del archivo franciscano es un tanto imprecisa, un expediente de otro repositorio documental nos ha permitido confirmar que el mencionado Antonio Fernández

[1164] AGOFE, Libro de gasto..., 10-22, Leg. 10, N. 1, L. 4, ff. 126v-127r.
[1165] ANH/Q, Corte Suprema, Religiosos, caja 79, expediente 6, (09/05/1817), ff. 38r-39v.

era organista y que participó en una querella suscitada en la elección del maestro mayor del gremio de músicos el 12 de febrero de 1798[1166], cuando se nombró para tal distinción a Tomás Juan de Dios Guzmán, a quien nos referimos anteriormente[1167]. Además, hemos podido localizar al Gregorio Arévalo, músico mestizo de Quito, quien en la última década del siglo XVIII se trasladó a la provincia de Manabí para ocupar el puesto de maestro de capilla en la iglesia parroquial San Lorenzo de Jipijapa, cargo auspiciado por el párroco Juan José Viveros[1168].

Ahora bien, en el caso de Pedro de la Peña sería erróneo afirmar que se mantuvo en el cargo de arpista desde su primera aparición a mediados de siglo, ya que se conoce que ejerció como maestro de capilla en la iglesia matriz de Guayaquil –ciudad ubicada a unos 421 kilómetros al suroeste de Quito– en 1774, por lo cual, a su regreso a Quito, debió haber vuelto a ejercer el cargo de arpista en el convento seráfico[1169].

Desde 1788 el presupuesto anual destinado para el pago de la plantilla musical había sido fijado en 140 pesos, sin embargo, en los años 1790 y 1791 se acordó un pago de 150 pesos para todos los músicos. Este valor se volvió a ajustar en 140 pesos desde 1792 al menos hasta 1796, lo que indica que el presupuesto no había variado en relación con el magisterio de capilla anterior, quebrándose así nuestra hipótesis de que la capilla musical del convento se pudo haber ampliado hacia la década de 1760 –ya que, como se dijo anteriormente, se contaba con los salarios de tres franciscanos para costear la música.

Tabla 20. Músicos titulares y salarios durante los primeros años del magisterio de capilla de fray Francisco de la Caridad (1786-1789).

Cargo	Nombre	Salario aproximado	Observaciones
1er Organista	Antonio Fernández	19 ps	

[1166] ANH/Q, Corte Suprema, Oficios, caja 103, expediente 1, (26/02/1798), f. 17v. Este documento también refiere que el arpista Pedro de la Peña participó en tal elección. Otros músicos de la ciudad que participaron como diputados fueron Manuel de la Peña (su hermano), José Ortiz, Nicolás Lazo y Gregorio Grijalva, a quien nos referiremos en breve. El expediente que contiene la querella suscitada durante el proceso de elección del maestro mayor del gremio de músicos es el ANH/Q, Corte Suprema, Gobierno, caja 53, expediente 8, (01/03/1798), ff. 1r-11v. Sobre el organista Antonio Fernández podemos afirmar que fue cantor y maestro de capilla en el convento de San Agustín de Latacunga, tal y como rezan algunos pagos a su favor durante el segundo semestre de 1795 en AHSA/Q, Libro de gastos de este Convento de San Bernabé de Latacunga del Orden de Ermitaños de Nuestro Gran Padre San Agustín, N. 46, pp. 245, 248 y 250.

[1167] Cf. nota 970.

[1168] Michael Hamerly, "La familia Pin de Jipijapa: indios principales y maestros de capilla", *Spondylus* 25 (2010): 11; citado en Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 361. Sobre la labor del párroco Juan José Viveros en San Lorenzo de Jipijapa véase Tatiana Hidrovo Quiñónez, *Evangelización y religiosidad indígena en Puerto Viejo en la Colonia* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar; Corporación Editora Nacional; Abya-Yala, 2003), 90-91, 96, 111 y 124.

[1169] Stevenson, "Music in Quito…", 262; y Fernández-Salvador y Costales Samaniego, *Arte colonial quiteño*, 299; citado en Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 213.

2do Organista	Fr. Antonio Altuna	13 ps	Antes de tomar el hábito (diciembre de 1788)
Arpista	Pedro de la Peña	27 ps	Vinculado a la catedral de Guayaquil
¿?	Pedro Zúñiga	18 ps	
Violinista	Andrés ¿Santa Cruz?	19 ps	Vinculado a la catedral de Quito
¿?	Gregorio Arévalo	14 ps	Vinculado a la iglesia de San Lorenzo de Jipijapa, Manabí
Cantor	Juan de Dios (contralto)	20 ps	
¿?	Músicos de afuera	10 ps	
Total		140 ps	

Durante la última década del siglo XVIII se registran pagos, lamentablemente, por concepto de "los músicos y cantores del coro", sin alusión a mayores especificaciones[1170]. Por este motivo, resulta prácticamente imposible conocer a ciencia cierta los integrantes de la capilla musical del recinto seráfico quiteño. Pese a esto, podemos inferir que el orgánico instrumental continuaba formado, al menos, por un arpa, probablemente un oboe o flauta –que habría reemplazado a la ya arcaica chirimía[1171]–, un violín, un violón o una trompa –instrumentos que para 1766 ya estaban en uso, junto a la flauta y el oboe, según el citado testimonio del padre jesuita Bernardo Recio[1172]– como reemplazo del bajón en el registro grave, un tiple y algunos cantores entre contraltos y tenores. En el caso del bajonista, se registran pagos por un valor de 4 pesos en los años 1789, 1796 y 1799, por su participación en la Semana Santa, por lo que parece haber sido uno de los "músicos de afuera" y, por ende, no formaba parte de la capilla musical[1173].

Finalmente, el hermano fray Francisco de la Caridad falleció en el Convento Máximo cerca de 1799, a juzgar por la rendición de cuentas del trienio 1797-1799, en donde su nombre aparece registrado en la lista de religiosos difuntos[1174]. Pese a que no hemos encontrado

[1170] AGOFE, Libro de gasto..., 10-22, Leg. 10, N. 1, L. 4, ff. 181r, 214v, 248r, 265r y 284v. Este problema también sucedía en el convento franciscano de San Jorge, en Córdoba, Argentina. Sin embargo, según sostiene Pedrotti, "El archivo musical de San Francisco de Córdoba…", 120, esta cuestión se fue subsanando hacia inicios del siglo XIX.

[1171] Esta conjetura podría sustentarse en el hecho de que para 1817 Gregorio Grijalva era primer oboísta de la catedral de Quito y, además, figura también en los libros de cuentas del convento franciscano como oboísta en 1819. Por lo cual, la inserción del oboe en la capilla musical del Convento Máximo pudo haberse dado hacia fines del siglo XVIII o inicios del XIX. Cf. ANH/Q, Corte Suprema, Religiosos, caja 79, expediente 6, (09/05/1817), ff. 38r-39v, con AGOFE, Libro de ingresos y egresos de este convento de San Pablo de Quito, 10-25, Leg. 10, N. 1, L. 17, f. 96r.

[1172] Cf. nota 211.

[1173] AGOFE, Libro de ingresos y egresos..., 10-25, Leg. 10, N. 1, L. 17, ff. 131v, 285r y 313v.

[1174] AGOFE, Libro de disposiciones..., 4-16, Leg. 4, N. 4, L. 2, f. 137v.

evidencias contundentes, es probable que el sucesor haya sido su discípulo y organista de la capilla musical fray Antonio de Jesús Altuna.

7.11 Fray Antonio de Jesús Altuna (ca. 1799-1814)

Nació en Quito el 21 de octubre de 1772 y, a pocos días de tomar el hábito como novicio converso –13 de diciembre de 1788, con dieciséis años un mes y veintitrés días de edad[1175]–, fray Antonio de Jesús Altuna ya formaba parte de la plantilla de músicos del convento presentada por fray Francisco de la Caridad el 24 de enero de 1789, quien había quedado a cargo del magisterio de capilla a fines de 1786 tras el fallecimiento de fray Juan de Santa María y Zúñiga[1176]. Esto sugiere que Altuna tenía aptitudes musicales, cuando menos, desde su pre-adolescencia. Dicho sea de paso, no resulta descabellado pensar que, durante su niñez, Altuna se haya formado en la escuela de chiquillos cantores que lideraba el hermano Zúñiga desde 1759 y que se mantuvo en funcionamiento hasta su muerte en 1786, en donde también pudo haber aprendido el tañido del órgano. En dicha plantilla, se aclara que Altuna ganaba 13 pesos anuales muy probablemente como organista bajo la tutela del hermano Caridad. El 23 de mayo de 1803, se presentó ante el definitorio solicitando que se le perpetuase la tonsura, asunto que se le otorgó "con la condición [de] que asista en el coro a todo lo cantado siempre que falte alguno de los vicarios [de coro]", lo cual expone ciertas habilidades vocales que poseía[1177].

Desde 1810, el hermano Altuna había contribuido en gran manera al desarrollo de la enseñanza musical en la ciudad, fundando una escuela de música intramuros del convento franciscano donde "se daban lecciones de órgano y canto llano [...] [dejando] discípulos muy aventajados, y entre ellos, el padre José Viteri, agustino, y el hermano lego de San Francisco fray Mariano Baca"[1178]. Al año siguiente, ganó el concurso de oposición para ocupar el magisterio de capilla en la catedral de Quito, venciendo en una reñida batalla musical a su

[1175] AGOFE, Libro en que se asientan los sujetos que toman el hábito para novicios en este Convento Máximo de San Pablo de Quito, 4-3, Leg. 4, N. 1, L. 3, f. 20v; y Compte, *Varones Ilustres*, II, 381.
[1176] AGOFE, Libro de gasto..., 10-22, Leg. 10, N. 1, L. 4, f. 127r.
[1177] AGOFE, Libro en que se asientan los decretos..., 6-5, Leg. 6, Bec. 5, f. 59r.
[1178] Compte, *Varones Ilustres*, II, 381. Otros autores también han afirmado la fundación de esta escuela por parte del padre Altuna, específicamente Guerrero, *La música ecuatoriana*, 13; Muñoz Sanz, *La música ecuatoriana*, 29; Gento Sanz, *Historia de la Obra Constructiva*, 23; Tobar Donoso, *La Iglesia, moderadora*, 380; Durán, "Música ecuatoriana…", 55; Coba Andrade, "Visión histórica…", 45; Guerrero Gutiérrez, *Enciclopedia de la Música*, I, 146; y Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 45, valiéndose este último de la información de Compte e ignorando el crédito bibliográfico.

contrincante, el también talentoso músico fray Tomás Mideros –perteneciente a la orden de San Agustín[1179]– cargo que ocupó hasta su muerte acaecida en los albores de 1814.

Todo apunta a que, luego de ejercer las labores de organista, al menos, desde 1789 y tras el fallecimiento del hermano Caridad cerca de 1799, fue fray Antonio de Jesús Altuna quien se hizo cargo de la capilla musical del Convento Máximo de Quito. Pese a que hasta la actualidad no hemos encontrado datos que confirmen esta hipótesis, no resulta descabellado pensar que Altuna, al ser discípulo de Caridad, fuese quien tomara las riendas de la capilla musical tras la muerte de su maestro, pues como tal lo catalogó Gento Sanz[1180]. Desgraciadamente, la inespecificidad de la documentación vuelve a jugar en contra, dejando más preguntas que respuestas respecto a los músicos que actuaron en la institución durante estos años.

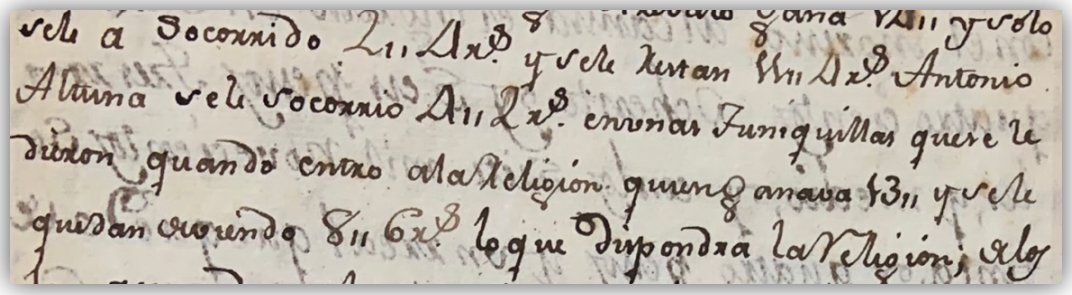


Figura 55. Primera evidencia de fray Antonio de Jesús Altuna como integrante de la capilla musical (1789).

Fuente: AGOFE, 10-22, Leg. 10, N. 1. L. 4, f. 127r.

De hecho, la verdad es que no se registran nombres desde 1789 hasta noviembre de 1820, cuando se liberaron pagos a los músicos que trabajaron durante el año 1819. Estos personajes fueron: Pablo Barrionuevo, quien consta en la lista de músicos de la catedral hecha en marzo de 1834, aunque no se específica su rol[1181]; José Miño, organista segundo de la catedral en 1817; fray Mariano Baca, quien ya figuraba como organista del Convento Máximo

[1179] Compte, *Varones Ilustres*, II, 381; Gento Sanz, *Historia de la Obra Constructiva*, 23; y Tobar Donoso, *La Iglesia, moderadora*, 380. Un caso que vale la pena aclarar es lo dicho por Coba Andrade, "Visión histórica…", 45, quien afirma erróneamente que el padre Altuna obtuvo el cargo de maestro de capilla en la catedral de Quito en 1818. Por su parte, el agustino fray Tomás Mideros había formado parte de las filas musicales de la catedral de Cuenca –ciudad ecuatoriana ubicada a unos 470 kilómetros al sur de Quito–, desempeñando el cargo de sochantre desde 1797 hasta 1802, según lo señalado en Molerio Rosa, "Caracterización de los músicos…", 179-181.

[1180] Gento Sanz, *Historia de la Obra Constructiva*, 125.

[1181] ANH/Q, Corte Suprema, Diezmos, caja 17, expediente 2, (1834), f. 1r. Este músico podría ser descendiente (nieto) de Isidro Barrionuevo, arpista y maestro de capilla del convento de Santo Domingo por los años de 1751, según consta en su declaración de mestizo. Véase ANH/Q, Corte Suprema, Mestizos, caja 1, expediente 17, (28/06/1751), ff. 1r-7r. Algo se ha dicho sobre Isidro Barrionuevo en Minchom, *El pueblo de Quito*, 175; citado en Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 109.

y del Colegio de San Buenaventura desde inicios de 1814[1182]; Antonio Santa Cruz, segundo violín de la catedral en 1817; Mariano Badillo; Gregorio Grijalva, oboísta primero de la catedral en 1817; Fernando Acuña, Mariano Aus y tres músicos no identificados[1183].

Dejando a un lado la inespecificidad de la documentación, y gracias a la vinculación de varios músicos con la catedral de Quito, podemos inferir que esta nómina era una versión bastante reducida de la del recinto catedralicio, que para 1817 contaba con dos organistas, dos arpistas, un violón, un contrabajista, un violista, cuatro violinistas, dos oboístas, dos trompistas, un flautista, dos tenores, dos contraltos y un bajo, dos tiples, tres cantollanistas, un sochantre y un maestro de capilla, para un total de veintiocho integrantes[1184]. Por tanto, a los dos organistas, violinista y oboísta del convento podríamos añadir un arpista, un trompista –que reemplazó seguramente al bajonista–, un flautista y cinco cantores distribuidos en dos tenores, dos contraltos y un tiple. Esta especulación se sustenta en que dos de estos tres instrumentistas –arpista y flautista– figuran, por ejemplo, como parte de la plantilla musical del Colegio de San Buenaventura a inicios de la década de 1830 y podrían haber sido de uso común también en el Convento Máximo[1185]. La trompa, por su parte, no aparece *sensu stricto* en los expedientes del colegio, sin embargo, el 1 de enero de 1815 se le dieron 2 pesos y 4 reales como "suplemente al músico trompetero"[1186], lo cual si bien alude a una persona que tocaba la trompeta –que por lo general eran contratados para las celebraciones extramuros junto a los atabales y pífanos–, cabría una remota posibilidad de que un instrumento de la misma familia –viento metal– como lo es la trompa fuese de uso interno en el convento.

Lo que sí sabemos es que para 1816 el maestro de capilla era don Pedro Jiménez, quien solicitó el 22 de octubre de dicho año "favores, y gracias en virtud de méritos, y servicios, que dice haber contraído en beneficio" del Convento Máximo, a lo cual el venerable definitorio decretó que "no guardando proporción el trabajo que expone a la gracia que pide, se le conceda de enterrar de gratis al postulante, y a su mujer solamente"[1187]. Este dato pone en tela de duda lo afirmado por el padre Compte a fines del siglo XIX –y que aún no ha sido cuestionado por

[1182] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-26, Leg. 10, N. 4, L. 1, f. 62r.
[1183] Cf. AGOFE, Libro de ingresos y egresos..., 10-25, Leg. 10, N. 1, L. 17, ff. 95v-96r, con Costales Samaniego, "La investigación musical…", 15-16. Respecto a José Miño, Guerrero Gutiérrez, *Enciclopedia de la Música* II, 914, afirma erróneamente que era cantante y tiple de la catedral de Quito en 1817. Claramente ha existido una confusión, pues el tiple era Ignacio Miño, mientras que José Miño era el segundo organista. Para confirmar este dato puede verse Costales Samaniego, "La investigación musical…", 15-16; Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 162-164; Granja, "Documentos del siglo XIX…", 34-35; y, principalmente, la fuente original ANH/Q, Corte Suprema, Religiosos, caja 79, expediente 6, ff. 38r-39v.
[1184] Costales Samaniego, "La investigación musical...", 15-16.
[1185] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-26, Leg. 10, N. 4, L. 1, ff. 149v-150r y 156v-157r.
[1186] Ibíd., f. 68v.
[1187] AGOFE, Libro en que se asientan los decretos..., 6-5, Leg. 6, Bec. 5, ff. 149r-149v.

la historiografía local–: que fray Mariano Baca, discípulo del hermano Altuna, fue su sucesor en el magisterio de capilla del Convento Máximo[1188].

Tabla 21. Aproximación a la plantilla musical del Convento Máximo de San Francisco de Quito en 1819.

Cargo	Nombre	Salario aproximado	Observaciones
Maestro de capilla	¿Pedro Jiménez?	¿?	
1er Organista	Fr. Mariano Baca	0 ps	
2do Organista	José Miño	15 ps	2do organista en la catedral
Violinista	Antonio Santa Cruz	15 ps	2do violinista en la catedral
Oboísta	Gregorio Grijalva	15 ps	1er oboísta en la catedral
¿Arpista, flautista,	Pablo Barrionuevo	15 ps	Vinculado a la catedral en 1834
trompista, cantores?	Mariano Badillo	19 ps	
	Fernando Acuña	10 ps	
	Mariano Aus	12 ps	
	Tres músicos	¿?	

Lo cierto es que Altuna aparece en los registros del archivo franciscano desde la rendición de cuentas del año 1791 como morador del Convento Máximo, cuando se le proveyó de vestimenta y calzado. Esta constante se mantuvo hasta 1811, cuando ya formaba parte del claustro de moradores del Colegio de San Buenaventura, institución establecida intramuros del convento seráfico donde también prestó sus servicios musicales[1189]. En este centro de estudios participó activamente, registrándose un desembolso "para la música del mismo jubileo [de 40 horas, donde] se le dieron 18 pesos al hermano fray Antonio Altuna" en diciembre de 1813[1190], en la que parece haber sido una de sus últimas participaciones musicales en el convento seráfico.

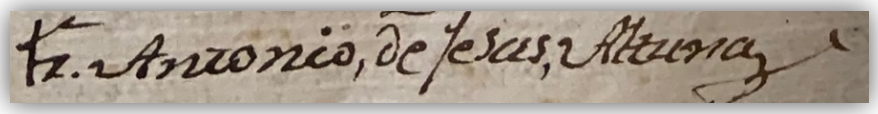


Figura 56. Rúbrica de fray Antonio de Jesús Altuna (1792).

Fuente: AGOFE, 4-16, Leg. 4, N. 4, L. 2, f. 106r.

[1188] Cf. Compte, *Varones Ilustres*, II, 381, con Casares Rodicio, *Diccionario de la Música*, I, 348, cuyos datos son aquellos ingresados un par de años más tarde en Guerrero Gutiérrez, *Enciclopedia de la Música* I, 146.
[1189] AGOFE, Libro de disposiciones..., 4-16, Leg. 4, N. 4, L. 2, ff. 100v, 106r, 112v, 122r, 129v, 135v, 144r, 161v; y AGOFE, Libro de disposiciones..., 4-20, Leg. 4, N. 7, L. 1, f. 47r.
[1190] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-26, Leg. 10, N. 4, L. 1, f. 60v.

Con relación a su fecha de muerte, aunque no se tienen datos precisos, se podría aproximar su deceso hacia enero de 1814, ya que, tanto el padre Compte como Guerrero Gutiérrez, afirman que Altuna murió poco tiempo después de haber ganado el concurso de maestro de capilla de la catedral de Quito, es decir, en 1811[1191]. Además, existe evidencia del pago de 18 pesos por la música del Jubileo de Cuarenta Horas celebrado en el Colegio de San Buenaventura en diciembre de 1813, detallado anteriormente. Más aún, su discípulo fray Mariano Baca aparece como organista de dicho centro de estudios los meses anteriores a marzo de 1814, luego de que no pudiese asistir con regularidad a las celebraciones del colegio por encontrarse bastante ocupado con las labores de organista del Convento Máximo[1192]. Asimismo, en los documentos contables del trienio 1813-1816 se indica que los expolios del padre Altuna eran 7 pesos y 4 reales, una cama que se adjudicó a la enfermería del convento y "los demás utensilios se repartieron a los religiosos"[1193]. ¿Habrá habido papeles de música entre los "utensilios" de Altuna que pudieron ser heredados por su discípulo fray Mariano Baca? A juzgar por lo indicado en la documentación, resulta muy difícil responder a esta cuestión, pese a que no descartamos una cierta posibilidad.

Lo cierto es que podemos determinar que el hermano Altuna debió haber fallecido en los meses anteriores a marzo de 1814, a la edad de 41 años, no sin antes haber aportado en gran manera al desarrollo de la vida musical en la ciudad, tanto en el ámbito educativo como en lo que al performance se refiere. Como lo comentamos al inicio de este séptimo capítulo, desafortunadamente se desconoce el paradero de las obras de fray Antonio de Jesús Altuna, aquellas conservadas en el Convento Máximo que mencionó el padre Compte en el ocaso del siglo XIX[1194]. Esperamos que futuras investigaciones puedan contribuir a esclarecer de mejor manera la plantilla de músicos que actuaron durante las dos primeras décadas del siglo XIX.

Balance final

Luego de este largo recorrido, un asunto digno de resaltar en relación con los maestros de capilla y organistas seculares es el uso "don" como un rasgo distintivo de nobleza nativa ampliamente difundido en Quito[1195], lo que implica que las labores musicales estaban

[1191] Compte, *Varones Ilustres*, II, 381; y Casares Rodicio, *Diccionario de la Música*, I, 348.
[1192] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-26, Leg. 10, N. 4, L. 1, f. 62r.
[1193] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6, f. 220v.
[1194] Compte, *Varones Ilustres*, II, 381.
[1195] Godoy Aguirre, "La Música, los Caciques...", 339; y Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 84. Sobre el uso distintivo del título "don" en la sociedad colonial de Quito puede verse Minchom, *El pueblo de Quito*, 99 y

fuertemente ligadas con personajes de la élite indígena y mestiza, un aspecto bastante común en otras ciudades hispanoamericanas como Yucatán, La Plata y Cuzco[1196]. Más aún, este tratamiento también se extendió a varios instrumentistas y cantores, como, por ejemplo: el arpista Matías Calderón, el bajonero Nicolás Tiamarca y los cantores Juan Chuquimarca y Ambrosio Yungan, lo cual sugiere que no solo los maestros de capilla y organistas formaban parte de este estrato social, sino que también los demás músicos podían poseer tal distinción. En relación con la participación de indígenas y mestizos, fueron los documentos alojados en el ANH/Q los que nos permitieron identificar estos "olvidados músicos", pues, en efecto, pudimos evidenciar como "algunos nombres de estos músicos constan en las *declaraciones de mestizo*, gastos de las cofradías, padrones tributarios [y] pagos de los obrajes", tal y como lo afirmó Godoy Aguirre[1197].

Sin lugar a duda, las mayores transformaciones de la capilla musical ocurrieron bajo los magisterios de Alonso de Morales (1706-1725) y fray Juan de Santa María y Zúñiga (1750-1786). En el primero de éstos, se incorporó un organista a tiempo completo y un rabelista, además del incremento de los salarios. También es digno de mencionar el reemplazo del rabel por el violín en 1745 durante el magisterio de Julián Proaño, lo que a su vez marcó una evolución para una capilla musical bastante homogénea y de medianas proporciones, pero al día con la vanguardia euroamericana.

A partir del magisterio del hermano Zúñiga (1750), quien dicho sea de paso fue integrante de una dinastía de músicos que duró tres generaciones, se produjo un punto de inflexión en la financiación de la capilla musical del convento, ya que se redujo drásticamente el salario de maestro de capilla y el de organista. Desde febrero de 1757 la estabilidad laboral de los músicos seculares se vio afectada tras el decreto del ministro provincial fray Ramón de Sequeira y Mendiburú, limitándose únicamente a intervenciones ocasionales en las festividades litúrgicas de mayor solemnidad, para lo cual el hermano Zúñiga era el encargado de costear gran parte de la música. Si bien esto resultó perjudicial para los músicos seglares, para el convento, por el contrario, representó una reducción de casi del cincuenta por ciento del presupuesto destinado a la música, ya que al contar con maestros de capilla y organistas religiosos la institución se ahorraba los estipendios de estos últimos, que naturalmente eran los

166-167; y Christian Büschges, *Familia, honor y poder: la nobleza de la ciudad de Quito en la época colonial tardía* (Quito: FONSAL, 2007), 61-66.

[1196] Turrent, *La conquista musical*, 121; Bernardo Illari, "No hay lugar para ellos: los indígenas en la capilla musical de La Plata", *Anuario del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia* s.n. (1997): 73-108; y Baker, *Imposing Harmony*, 174 y 183.

[1197] Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 83.

más abultados. Es probable que el fatídico terremoto de abril de 1755 fuera un factor que incidiera en el declive económico de la ciudad y, por tanto, del Convento Máximo, cuestión que pudo haber motivado el reajuste de la capilla musical, al menos parcialmente.

Esta participación ocasional también podría explicar por qué los salarios de músicos seculares eran considerablemente bajos para esta época, en comparación a lo que recibían antes de que la capilla estuviera en manos de músicos religiosos. Esto fue una constante durante el resto del siglo XVIII y los primeros catorce años del siglo XIX, lo que implica que la institución ya contaba con personal franciscano altamente capacitado en cuestiones musicales, dejando atrás la época donde dominaron los maestros de capilla seglares (1692-1749).

Lo cierto es que desde 1750 hasta 1799 los maestros de capilla fray de Juan de Santa María y Zúñiga y fray Francisco de la Caridad apuntaban en un cuaderno –hasta la fecha extraviado– los nombres de los seculares que formaban parte de la plantilla musical del convento, motivo por el cual ya no figuraban en los libros contables. Esta es la razón principal por la que se desconocen datos relativos a estos músicos seglares durante este período, ya que no se especificaban más detalles que "los cantores del coro" en los libros de gastos, a diferencia de lo que sucedía desde 1693 hasta 1752 y también en 1789. Con esto también surgió una nueva forma mixta de financiamiento de la capilla musical, basada en los ingresos de los músicos religiosos que prestaban sus servicios a la catedral de Quito –en donde, naturalmente, los salarios eran mejores que en el convento– y complementada con las salidas de dinero ordenadas por el padre guardián a través del síndico.

Un buen número de personajes tuvieron un efímero paso por las filas musicales del convento, realizando posibles suplencias o presentaciones extraordinarias. Se han podido totalizar once maestros de capilla, siete organistas, trece arpistas, diecisiete bajonistas, trece tañedores de chirimía, cinco rabelistas y tres violinistas, treinta y ocho tiples, setenta y cuatro cantores, un oboísta y nueve músicos sin rol identificado. En lo concerniente a la circulación de músicos, hemos logrado identificar la participación de maestros de capilla, organistas, cantores y ministriles del convento en otras instituciones religiosas de la ciudad y el país (cf. Figura 57 y 58), como la catedral, los conventos de La Merced, San Agustín –sede matriz de Quito y también en Latacunga– y la Compañía de Jesús, las iglesias parroquiales de San Sebastián, San Roque, Santa Bárbara y San Blas, así como también la catedral de Guayaquil, la iglesia parroquial de Santiago de Píllaro en la actual ciudad de Ambato y la iglesia parroquial de San Lorenzo de Jipijapa, en la provincia de Manabí.

Figura 57. Circulación local de músicos.

Figura 58. Circulación nacional de músicos.

La ausencia de partituras de la época ha impedido mostrar ejemplos musicales de la actividad compositiva que escuetamente hemos señalado en algunos maestros de capilla, como Basilio Sancho del Espinal, Julián Proaño, fray Juan de Santa María y Zúñiga y fray Antonio de Jesús Altuna. En este punto salen a relucir algunas inquietudes: ¿Será que aquella colección

de villancicos de la época colonial que hasta 1973 reposaba en el Convento Máximo, según los esposos Harrison[1198], corresponden a las composiciones de alguno de estos maestros de capilla? ¿Será que la signatura incompleta que se menciona como "Mariano tonto a mitad de página" corresponde a fray Mariano Baca? ¿Dónde está actualmente esa colección? Luego de una exhaustiva revisión al archivo y biblioteca del convento ha sido imposible dar de manos con tales obras, por lo que sendas cuestiones aún permanecen a la espera de respuestas[1199].

Lo cierto es que no resulta nada descabellado sospechar que alguna de las composiciones que reposan en dicha colección de villancicos pueda corresponder, al menos, a fray Mariano Baca. Aún más, la identificación del músico Manuel Paute [Pauta][1200] en un pie de página confirma, sin lugar a ninguna duda, que la colección contiene piezas que datan alrededor de 1832, pues para tal fecha Manuel Pauta era violinista y policía de asistencia en la catedral de Quito[1201], lo que lo posiciona como contemporáneo del hermano Baca. A su vez, todo esto vincula directamente dicha colección musical con la ciudad de Quito, razón por la cual se desvirtúa la idea de los esposos Harrison de que la procedencia original de sendos cuadernos de villancicos era probablemente la ciudad de Loja[1202].

Finalmente, proponemos una reconstrucción de las plantillas musicales del Convento Máximo de San Francisco de Quito hasta 1799, en forma de tabla y en orden cronológico, sirviéndonos de los años en ejercicio de cada maestro de capilla como separación entre cada plantilla. Debido a la imprecisión y escasez de datos, hemos dejado de lado la plantilla correspondiente al magisterio de fray Antonio de Jesús Altuna. También, omitimos los años de actividad en los personajes que ejercieron su labor musical durante todo el período correspondiente al del maestro de capilla. Asimismo, incorporamos, en caso de ser necesario, una fila para completar la cronología de personajes involucrados en el ejercicio musical, tanto titulares como ocasionales, ya que estos últimos no figuran en las tablas anteriores.

[1198] Frank L. Harrison y Joan Harrison, "A villancico manuscript in Ecuador: musical acculturations in a tri-ethnical society", en *Studien zur tradition in der musik*, eds. Hans Heinrich Eggebrecht y Max L. Ütolf (München: Musik-verlag Emil Katzbichler, 1973), 101-119. En su tesis doctoral Marín López, "Música y músicos…", 893 también refiere esta colección de villancicos. De igual manera lo hace Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 389.

[1199] Harrison y Harrison, "A villancico manuscript in Ecuador…", 110. Recientemente se ha publicado el trabajo de Juan Francisco Sans y Mariantonia Palacios, "Un archivo en disputa", en *Los archivos de las (etno)musicologías*. *Reflexiones sobre sus usos, sentidos y condición virtual*, ed. Miguel A. García (Berlín: Germ. Mann Verlag, 2023), 29-45, quienes señalan que, después de varios avatares suscitados en 1976, esta colección de manuscritos musicales se encuentra actualmente en la Biblioteca Nacional de Caracas. Agradecemos a los autores el habernos puesto en conocimiento de estas valiosas fuentes musicales.

[1200] Harrison y Harrison, "A villancico manuscript in Ecuador…", 112.

[1201] Stevenson, "Music in Quito…", 263.

[1202] Harrison y Harrison, "A villancico manuscript in Ecuador…", 101.

Tabla 22. Plantillas de músicos titulares y ocasionales del Convento Máximo de San Francisco de Quito (1692-1810)

Cargo	**Maestro de capilla: Miguel Sangoquiza y Zúñiga (1692-1701)**					
Organista	¿Miguel Sangoquiza y Zúñiga?					
Arpista	Matías Calderón					
Bajonista	Isidro de la Cueva y Tinasaca	Ventura Maza				
Chirimía	Sebastián de Quirós (1694-1700)	Martín de Quirós (1699-1700)	Dionisio Silva (1701)			
Tiple	Dionisio Silva (1694-1700)					
Cantor	Juan Silva	Nicolás Lata (1699-1701)	Gerónimo de Soria (1699-1700)	Basilio Sancho del Espinal (1699-1701)	Juan Chuquimarca (1699-1701)	Gerónimo de Zúñiga (1699-1701)
Ocasional	"el tiple" (1701)	Tomás Álvarez, cantor (1693)	Tomás de Acosta, cantor (1693 y 1695)	Nicolás "el arpero" (1699 y 1700)	Matías "chirimiador" (1700)	
Cargo	**Maestro de capilla: Jacinto de Santa María y Zúñiga (1701-1705)**					
Organista	Jacinto de Santa María y Zúñiga					
Arpista	Matías Calderón					
Bajonista	Isidro de la Cueva y Tinasaca	Ventura Maza	Dionisio Silva (1703-1705)			
Chirimía	Dionisio Silva (1701-1703)	Martín de Quirós, chirimía (1705)				

Cantor	Juan Silva	Basilio Sancho del Espinal (1701-1703)	Juan Chuquimarca	Gerónimo de Zúñiga	Matías de Ortega	Faustino (1703-1705)
Ocasional	Nicolás Lata, cantor (1701 y 1702)	Nicolás Lema, cantor (1702)	Andrés Velásquez, cantor (1703)	Agustín Maldonado, cantor (1703)	Antonio Salcachi, cantor (1705)	Juan Narváez, cantor (1705)
Cargo	**Maestro de capilla: Alonso de Morales (1706-1725)**					
Organista	¿Alonso de Morales? (1706-1713)	Felipe Cartagena y Medrano (1714-1725)				
Arpista	Matías Calderón (1706-1711)	Pascual Mongo (1712-1713)	Francisco (1714-1719)	Manuel Zumba (1718-1719)	Matías Jati (1719-1725)	
Bajonista	Ventura Maza (1706-1719)	Dionisio Silva (1706-1711)	Ignacio Lata (1707-1708)	Bernardo de la Cruz (1714)	Francisco Silva (1716-1723)	Luis Zapata (1719-1722)
Bajonista (cont.)	Francisco Moyolema (1723-1725)	Nicolás Tiamarca (1723-1725)				
Chirimía	Dionisio Silva (1712-1719)	Francisco Valencia (1719-1725)				
Rabel	Manuel Zisca (1723)	Rafael Muñoz (1725)				
Tiple	Bernardo Salcachi (1706-1709)	"Bermejito" (1708)	Damián de la Fuente (1708-1711)	José de la Fuente (1709-1711)	Francisco Silva (1710-1713)	Tomás de la Fuente (1710-1715)
Tiple (cont.)	Miguel Palma (1713-1715)	Lupercio (1714)	Julián Proaño (1715-1716)	Francisco Gordillo (1719-1721)	Francisco Chota (1719-1721)	Manuel Zúñiga (1719-1721)

Tiple (cont.)	Eusebio Zúñiga (1719-1723)	Eusebio Marín (1720)	Francisco Padilla (1721-1722)	Francisco Macías (1721-1723)	Vicente Palacios (1723-1725)	Javier Zurita (1725)
Cantor	Juan Silva (1706-1722)	Juan Chuquimarca (1706-1714)	Gerónimo de Zúñiga (1706-1709)	Pascual Sánchez, tenor (1706-1713)	Martín de Zúñiga (1706-1709)	Ambrosio Yungan (1710-1716)
Cantor (cont.)	Tomás Velásquez (1710-1713)	Felipe Cartagena y Medrano (1710-1714)	Damián de la Fuente (1714-1725)	José de la Fuente (1714-1725)	Gerónimo Yungan (1715-1716)	Miguel Palma (1716-1718)
Cantor (cont.)	Miguel de la Cruz (1717-1719)	Manuel Perrazo (1721-1725)	Narciso Marín (1723)			
Ocasional	Asencio, cantor (1706)	Baltazar Monga, cantor (1706 y 1708)	Mateo Guallichicomín, cantor (1706)	José Chumasumbo, cantor (1707)	Tomás Sanmillán, cantor (1711)	Francisco Suárez, cantor (1717)
Ocasional (cont.)	Miguel Díaz, cantor (1717 y 1718)	Tomás Inga, cantor (1718)	Manuel Jati, cantor (1718)	Francisco Díaz, cantor (1719)	Eusebio Gordillo, cantor (1725)	
Cargo	**Maestro de capilla: Basilio Sancho del Espinal (1726-1730)**					
Organista	Felipe Cartagena y Medrano					
Arpista	Matías Jati (1726-1727)	Sebastián Bermeo (1730)				
Bajonista	Francisco Moyolema	Nicolás Tiamarca	Francisco Chota (1728-1730)			
Chirimía	Francisco Valencia	Francisco Vasco (1730)				
Rabel	Rafael Muñoz					
Tiple	Javier Zurita (1726-1729)	Juan de Santa María y Zúñiga (1727)	Matías (1728)	Miguel (1729)	"el tiple español" (1730)	

Cantor	Damián de la Fuente, tenor (1726-1727)	José de la Fuente, tenor (1726-1727)	Miguel Palma (1727-1730)	Manuel Perrazo (1726-1728)	Eusebio Gordillo	Narciso Marín
Ocasional	Matías Hoyos, arpista (1726)	Bernardo Pérez, arpista (1726)	Dionisio Chacaguasay, chirimía (1730)	Francisco Calderón, cantor (1726)	Tomás Inga, cantor (1728)	Miguel Ponce, cantor (1728)
Ocasional (cont.)	Eusebio Zúñiga, cantor (1728)	Miguel Conde, cantor (1728-1730)	Félix, cantor (1728)	Juan Lucero, cantor (1729)	Gaspar, tenor (1729)	
Cargo	**Maestro de capilla: Felipe Cartagena y Medrano (1731-1732 y 1738)**					
Organista	Pedro Zamora	Juan de Santa María y Zúñiga (1738)				
Arpista	Julián Proaño					
Bajonista	Francisco Moyolema (1731-1732)	Nicolás Tiamarca	Francisco Chota			
Chirimía	Francisco Valencia	Francisco Vasco				
Rabel	Rafael Muñoz					
Tiple	Eusebio Palma (1731)	Francisco Esquivel (1731)	Luis Tiamarca (1731-1733)	Juan Yachambai (1731)	Fernando Frías (1738)	
Cantor	Pascual Sánchez (1731-1732)	Miguel Palma (1731)	Eusebio Gordillo (1731-1732)	Narciso Marín	Vicente Castro, tenor	Agustín Medina, tenor
Cantor (cont.)	Eusebio Marín (1731-1732)	Alejandro Esquivel (1738)	Dionisio Chacaguasay, contralto (1738)	Francisco Moyolema (1738)		
Ocasional	Nicolás Milachami, bajonista (1731)	Carlos, cantor (1731)	"el hijo de don Pablo", cantor (1738)	Francisco Castro, cantor (1738)		
Cargo	**Maestro de capilla: Francisco Naranjo (1732-1736)**					

Organista	Pedro Zamora (1732-1734)	Juan de Santa María y Zúñiga (1735-1736)				
Arpista	Julián Proaño					
Bajonista	Nicolás Tiamarca					
Chirimía	Francisco Vasco					
Rabel	Rafael Muñoz					
Tiple	Luis Tiamarca (1732-1733)	Alejandro Castro (1733)	Blas Ruana (1733-1734)	Alejandro de la Cruz (1733)	Fernando Frías (1735-1736)	
Cantor	Pascual Sánchez, tenor	Narciso Marín (1732)	Vicente Castro, tenor	Nicolás Andrade (1732-1734)	Blas Ruana, contralto (1735-1736)	
Ocasional	Loachamín, chirimía (1733)	Fulgencio Sánchez, bajonista (1734)				
Cargo	**Maestro de capilla: Bernardo Pérez (1736-1739)**					
Organista	Juan de Santa María y Zúñiga					
Arpista	Julián Proaño					
Bajonista	Nicolás Tiamarca	Miguel Quirós (1739)				
Chirimía	Francisco Valencia	Francisco Vasco				
Rabel	Rafael Muñoz					
Tiple	Fernando Frías					
Cantor	Vicente Castro, tenor	Alejandro Esquivel	Dionisio Chacaguasay, contralto	Juan Pérez (1738)	Agustín Medina, tenor (1738-1739)	Francisco Moyolema (1738-1739)
Cantor (cont.)	Luis Tiamarca, contralto (1739)	Nicolás Andrade (1739)				

Ocasional	Francisco Vásquez, ¿? (1738)	Pedro Pilamonga, ¿? (1738)	Feliciano Velásquez, ¿? (1739)			
Cargo	**Maestro de capilla: Julián Proaño (1740-1749)**					
Organista	Fr. Juan de Santa María y Zúñiga					
Arpista	Sebastián Bermeo (1740-1747)	Bernardo Yanamaqui (1743-1744)	Julián Castro (1747-1749)			
Bajonista	Miguel Quirós (1740-1741)	Luis Zapata (1742-1745)	Eugenio Sánchez (1744-1745)	Luis Tiamarca (1745-1748)		
Chirimía	Francisco Valencia (1740)	Francisco Cauca (1740-1741)	Enrique Sánchez (1741-1742)	Eugenio Sánchez (1741 y 1744)	Pedro Lucero (1744-1745)	Eusebio Zúñiga (1747-1749)
Rabel	Rafael Muñoz (1740-1742)	Juan Pérez (1744-1746)				
Violín	Mariano Navarro (1745-1749)					
Tiple	Patricio (1741)	Alejandro (1742)	Mariano Sánchez (1744)	Francisco Zúñiga (1744)	Francisco Curiargos (1745-1747)	Manuel de la Cruz (1745-1747)
Cantor	Vicente Castro, tenor (1740-1747)	Agustín Medina, tenor (1740-1745)	Alejandro Esquivel, (1740-1744 y 1749)	Dionisio Chacaguasay, contralto (1740-1744)	Francisco Moyolema (1740-1744)	Narciso Marín (1740-1742)
Cantor (cont.)	Luis Tiamarca, contralto (1740-1744)	Miguel García (1740-1741)	Ventura Chizatocta, contralto (1741-1746)	Miguel Chuquimarca (1741-1742)	José de la Fuente, tenor (1743-1749)	Pascual Sánchez, tenor (1744-1747)
Cantor (cont.)	Eusebio Gordillo, tenor (1745-1746)	Sebastián Concha, contralto (1745-1746)	Pedro Lucero, tenor (1746)	Baltazar Pilamonga, contralto (1746-1747)	Basilio de la Torre, contralto (1747-1748)	

Ocasional	Francisco Castro, tenor (1740)	Fernando Frías, tenor (1742)	Pedro de Velasco, rabelista (1744)	"el flautista" (1744)	Francisco Uriarca, cantor (1745)	Vitorio Sánchez, bajonista (1747)
Ocasional (cont.)	Lucas Chaquinza, cantor (1747)	Manuel Lara, ¿? (1744)	Manuel de la Torre, ¿? (1746)	Manuel Barahona, ¿? (1746)		
Cargo	**Maestro de capilla: Fr. Juan de Santa María y Zúñiga (1750-1786)**					
Organista	Fr. Juan de Santa María y Zúñiga	¿Fr. Francisco de la Torre (1752-1763)?	Fr. Francisco de la Caridad y San Joaquín (1753-1786)			
Arpista	Julián Castro (1750)	Pedro de la Peña (1751-? y 1786)				
Bajonista	Francisco Curiargos (1750-?)					
Chirimía	Eusebio Zúñiga (1750-?)					
Violín	Mariano Navarro (1750)	Mariano Sánchez (1751-?)				
Tiple	no especificado (1750-?)	no especificado (1750-?)				
Cantor	José de la Fuente, tenor (1750-?)	Tenor ¿? (1750-?)	Joaquín Pizarro, contralto (1751-?)	Contralto ¿? (1750-?)	Bernardo Zambrano, (1750-?)	Jacobo Cañar (1752-?)
Cantor (cont.)	Antonio Pérez (1752-?)	¿Asencio Zúñiga? (1751-1752)				
Cargo	**Maestro de capilla: Fr. Francisco de la Caridad y San Joaquín (1786-1799)**					

Organista	Fr. Antonio de Jesús Altuna					
Arpista	Pedro de la Peña (1788-?)					
Bajonista	No especificado					
Chirimía ¿Oboe?						
Violín	Andrés ¿Santa Cruz? (1788-?)					
Tiple						
Cantor	Juan de Dios, contralto (1788-?)					
Sin especificar	Antonio Fernández (1788-?)	Pedro Zúñiga (1788-?)	Gregorio Arévalo (1788-?)			

IV. OBJETOS MUSICALES

En una guitarra, las cuerdas tienen su distinto lugar y punto.
Unas suenan como tiple, otras hacen el papel de tenor,
y sin trocar sus lugares y puntos, todas se deben unir a su oficio
y consonancia, y en desdiciendo de esta, no hay más remedio
que exponerse la cuerda a la repulsa del músico.
Fray José Janed, ministro provincial (1694)[1203].

[1203] AGOFE, Libro de patentes y despachos..., 5-3, Leg. 5, N. 4, f. 10r.

CAPÍTULO 8. LOS ÓRGANOS Y OTROS INSTRUMENTOS

Consideraciones previas

Una buena parte de los datos suministrados en este capítulo han sido expuestos en una publicación previa[1204]. No obstante, aquí se actualiza e incrementa la información al respecto de forma general y, de forma específica, a aquella relativa a los diferentes instrumentos musicales que fueron de uso interno en el Convento Máximo. Para ello, hemos profundizado en la examinación de las fuentes, especialmente las actas capitulares, los libros financieros y de disposiciones conventuales del convento seráfico de Quito. Esto nos ha servido para cotejar datos provistos en la bibliografía precedente, y así poder pulir y ampliar la información disponible actualmente.

8.1 Siglos XVI y XVII

Las primeras noticias acerca de la existencia de órganos en el coro del Convento Máximo de San Francisco de Quito datan de 1564. Un expediente indica que el 1 de junio de ese año se canceló una deuda adquirida por unos órganos provenientes de Lima[1205]. Respecto a esta noticia, Moreno Proaño señaló que por aquella época "fray Pedro de Chávez, guardián de Quito había vuelto de Lima comprando dos órganos para enseñanza de la música y el servicio del culto religioso"[1206]. Empero, debemos aclarar que el documento original –hecho en Quito y firmado por el escribano limeño Diego Méndez[1207]– hace referencia a un "padre Chávez" como guardián del Convento Máximo de San Francisco de Quito y no a "fray Pedro de Chávez", además de que también revela el pago de 600 pesos a través de una cédula hecha por Juan (¿Ríos?), quien probablemente costeó dichos órganos[1208].

[1204] Estevez Monagas, "Documentación musical…", 43-66.
[1205] AGOFE, Liquidación de una deuda por unos órganos traídos de Lima, 10-85, f. 1r.
[1206] Moreno Proaño, *Fray Jodoco Rique*, 270; citado en Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 41.
[1207] Quien figura como escribano en la ciudad de Quito desde el 30 de diciembre 1551 según un expediente que confirma dicho cargo y que reposa en el AGI, Quito, 35, N. 2, f. 1r; en un documento de 1553 donde consta que fray Jodoco Ricke comenzó a edificar el Convento Máximo de San Francisco de Quito, citado en Compte, *Bosquejo histórico*, 86-87 y Compte, *Varones Ilustres*, I, 6-7; y también en varias transacciones realizadas en 1563 por el Tesorero Lorenzo de Cepeda en Jorge A. Garcés, *Oficios o Cartas al Cabildo de Quito por el Rey de España o el Virrey de Indias 1552-1568* (Quito: Publicaciones del Archivo Municipal de Quito, 1934), 525.
[1208] AGOFE, Liquidación de una deuda..., 10-85, f. 1r. Véase la transcripción completa de este documento en el anexo 1, numeral 2.

En este punto, resulta menester resaltar el protagonismo de Lima como una ciudad que constituía no solo una capital virreinal, sino también ese referente externo –del que habla Alejandro Vera– para otros centros urbanos considerados como periféricos[1209]. Así, el hecho de que los primeros órganos del Convento Máximo se hayan traído de Lima confirma que esta influencia externa también tuvo su impacto en la ciudad de Quito. En Chile, por ejemplo, se trajo en 1695 un nuevo órgano para el convento de La Merced de Santiago proveniente también de Lima, y otro más en 1757[1210]. Otros ejemplos, que además permiten visualizar la pervivencia de este influjo limeño en Quito durante los siglos XVIII y XIX, son: el de aquel fortepiano inglés que en 1787 provenía del Callao y que tenía como destino final Latacunga, ciudad ubicada a unos 60 kilómetros al sur de Quito, y el de otro fortepiano "de Clementi", enviado a don Martín de Icaza desde el Callao a Guayaquil en febrero de 1817 por los hermanos limeños Antonio y José Matías de Elizalde[1211].

Ya en 1638 se inició la instalación de un gran órgano en el coro del convento franciscano quiteño, cuyo espacio contaba para la época, según Flores y Caamaño, con ochenta y una sillas de cedro, la librería del coro con "muchos y muy ricos libros", y también un facistol[1212]:

> En este año se comenzó en el convento de Quito del glorioso padre San Francisco una obra rara y peregrina de un órgano suntuoso con más de seiscientas piezas y cañones, que hacen diversas copias de músicas sonoras; lo que aumenta la admiración es que todas las flautas son de madera abetunada por la polilla; no hay otro en este reino; hizolo [*sic*] un fraile de la misma orden, llamado fray N. de San Francisco[1213].

La descripción de estos órganos de 1638 puede evidenciarse a través de los párrafos de un manuscrito anónimo de 1647 rescatado por Flores y Caamaño en Lima, específicamente en el capítulo 3 titulado *la obra del órgano de palo*:

> Lo primero, que este órgano de madera tiene dos altos con dos juegos de tubos, por el uno se tañe un órgano, y por el otro, otro órgano, tan distintos el uno del otro, que con el juego de abajo se tañe un punto más alto que por el de arriba con la misma cañería secreto y todo lo demás. Solo se le añaden para los semitonos incantables del juego de abajo algunas flautas de

[1209] Vera, *El dulce reato de la música*, 34-36.
[1210] Vera, "La música en el convento de la Merced…", 39 y 41.
[1211] Vera, "La circulación de la música en la América virreinal...", 21; y Vera, *El dulce reato de la música*, 274.
[1212] Flores y Caamaño, *Descripción Inédita*, 5; citado en Gento Sanz, *Historia de la Obra Constructiva*, 47.
[1213] Fernando Montesinos, *Anales del Perú* 2 vols. (Madrid: Imprenta de Gabriel L. y del Horno, 1906), II, 253; citado en Gómez Canedo, *Crónica Franciscana*, 1037; Stevenson, "Música en Quito…", 173; Stevenson, "Music in Quito…", 248; Stevenson, *La Música en Quito*, 9; y Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 42.

por sí, que no tiran al juego de arriba, y otras en el de arriba que no tienen correspondencia con el de abajo y así es necesario echar estas tañidas de abajo y de arriba de por sí, y esto va con tal artificio que es imposible darlo a entender sin que se vea al órgano la traza, porque no necesita de doblada cañería. El número de los cañones son seiscientos fuera de la mistura de las trompetas reales, atabales y temblantes, pájaros y sobre todo cinco serafines, que ocupan las cuatro esquinas de los castillos y el otro por remate del último castillo encima del cañón mayor, los cuales serafines están tañendo cinco trompetas reales en consonancia perfectísima, como es bajo, tenor, contralto y quinta voz, fuera de las que el órgano tiene, porque están separadas de las demás teniendo para ellas cinco teclas diferentes con gallardo artificio que si se quiere tañer cada una de por sí se puede con facilidad o todos juntos para que cualquiera de los dos órganos se pueda tañer sobre ellas por el término que más gusto diere. Estos serafines que dicho tengo dan más su armonía cuando se tañe la batalla noval. La suavidad de estos órganos es tan singular que no hay entendimiento ni razón que después de admirar pueda creerla si no es viéndola y oyéndola. Fuera de tantas excelencias hay una mistura que naturalmente se juzga por voces humanas, y así se le ha puesto mistura de voces naturales. El tamaño del mayor cañón es de dieciocho palmos y una vara de hueco. Lleva seis centros este órgano, que tiene la primera veintiséis pies de largo y dos varas de hueco, los cuales están en el otro órgano que está en la otra [¿esquina?], tañía desde el órgano grande con unos tubos que están a los pies del organista, de suerte que estos seis centros están acompañando al órgano pequeño. El color que esta cañería de madera tiene es color de estaño muy agradable a la vista franjeado con britos de oro en los extremos los cinco castillos delanteros. El modo de templarlo es singular porque están los templadores de la misma manera con tan lindo modo y traza que siendo parte divida el templador del cañón parece ser todo uno pudiendo bajarlo y subirlo más de un punto y medio con que con mucha facilidad se puede ajustar el temple de esta cañería con toda perfección. Los castillos que este órgano tiene son dieciséis y todos ocupados de cañones que los más de ellos tañen para honra y gloria de Dios nuestro Señor, y para que con mayor alabanza se glorifiquen sus grandezas y se reconozcan alguna parte de su infinita misericordia y lo mucho que ama a esta santa religión de nuestro padre San Francisco, pues escogió por instrumento de esta obra su divina majestad a un religioso de la misma orden que en su vida había hecho ni visto otro ni tratado de esa facultad como mucho de su provincia son testigos que confesaron ser verdad. Las misturas que se pueden echar que con estas doce órdenes que tiene son muchas que por no ser prolijo no les pongo por menudo, solo me holgara que el más científico en la facultad la oyese y mirase con la atención que esa armonía pide. Todas las órdenes de este dicho órgano son partidas de suerte que cada una de por sí como son flautado, flautas tapadas, trompetas, octavas, quincenas, veintidosenas y todas sus semejantes

> se pueden gobernar y regir con tanta facilidad que cualquiera organista que viere los títulos de cada registro puede usar de ellos conforme fuere el apetito del organista y de los oyentes[1214].

Respecto a este órgano, José María Vargas señaló que "hay sospechas [...] de que un hermano franciscano hizo el primero en San Francisco"[1215], cuestión que quedaría desvirtuada ya que los documentos nos han permitido comprobar que los primeros órganos fueron traídos de Lima previo a 1564 por el guardián fray Pedro de Chávez –como se indica al inicio de este capítulo. En realidad, este órgano instalado en 1638 es, precisamente, el reemplazo de aquellos instalados en 1564, como lo detalla Gomezjurado Zevallos al afirmar que, en la primera mitad del siglo XVII, "el órgano de San Francisco fue sustituido"[1216].

La ausencia de datos en la documentación nos impide precisar la realización de arreglos a los órganos de los siglos XVI y gran parte del XVII. No es sino hasta el 16 de septiembre de 1695 cuando se registra un pago de 30 pesos a favor de don Francisco Cetina de Narváez "por templar ambos órganos para la fiesta de nuestro padre San Francisco", dato que pone de manifiesto la existencia de dos y no solo un órgano. Cetina de Narváez era un reconocido organero activo a fines de la decimoséptima centuria, que realizó algunos trabajos no solo en la ciudad de Quito y su catedral, sino también para la iglesia del pueblo de Punín, provincia de Chimborazo[1217]. El 17 de junio de 1698 las autoridades franciscanas tuvieron que invertir la suma de 300 pesos para cubrir varios gastos, entre los que estaba la reparación de "la tribuna del órgano nuevo que amenazaba ruina", dato que expone el estado físico en que se encontraba el objeto musical[1218]. Es muy probable que Cetina de Narváez interviniese en este arreglo, ya que al término de la segunda sesión del definitorio presentó una demanda por 450 pesos, argumentando que se le debían

> por haber aderezado los dos órganos grandes y el viejo pequeño que se trasladó a Cotocollao, y decretó el venerable definitorio que ocurra a nuestro muy reverendo padre provincial para que su paternidad muy reverenda le sirva de asignarle persona ante quien el dicho don Francisco justifique la cantidad que demanda[1219].

[1214] Flores y Caamaño, *Descripción Inédita*, 6-7.
[1215] Vargas, "La música en la Colonia…", 13.
[1216] Gomezjurado Zevallos, *Quito: historia del Cabildo y la ciudad*, 132.
[1217] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, ff. 263r.
[1218] AGOFE, Libro que tiene el síndico..., 10-3, Leg. 10, N. 1, L. 2, f. 54r.
[1219] AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, f. 169r. En este expediente se le identifica como oficial organista.

Este dato pone en evidencia que, en el ocaso del siglo XVII, el convento franciscano de Quito contaba con tres órganos, dos grandes y uno pequeño; este último fue enviado al convento de San Juan de Cotocollao para su uso. Lo cierto es que el organero don Francisco Cetina de Narváez pudo haber estado activo en el Convento Máximo de Quito hasta inicios del siglo XVIII, pues a su favor se registran dos pagos el 1 de julio de 1699 y el 5 de noviembre de 1701, por 10 y 1 peso respectivamente, aunque se le identifica como organista[1220]. Otros gastos por aderezar el órgano se evidencian constantemente en el mes de septiembre, desde 1700 hasta 1703, y el 3 de octubre de 1704, lo que casi seguro indica que se ponía a tono el órgano previo a la fiesta del patriarca San Francisco, una constante a lo largo del siglo XVIII[1221]. Este es un asunto que, a su vez, explica con cuánto tiempo de anticipación se preparaba el órgano como objeto musical para la celebración de mayor importancia para los franciscanos.

Es probable, por tanto, que uno de los órganos traídos de Lima en 1564 continuara en funcionamiento, seguramente para necesidades de menor dimensión, pues, como veremos en el siguiente apartado, en los gastos registrados durante el siglo XVIII para las reparaciones de los órganos existen distinciones de tipo "el órgano grande", "el primer órgano" y "el organito", este último seguramente poseía cualidades de portabilidad.

8.2 Siglos XVIII y XIX

El 12 de febrero de 1706 se le cancelaron 8 pesos al organero don Pedro Cabrera "por haber templado los órganos para la fiesta de nuestro padre San Francisco", surgiendo así un organero del cual no conocemos más noticias[1222]. A juzgar lo asentado en los libros de cargo y descargo del convento, los materiales más utilizados por los organeros y sus asistentes para la refacción del magno instrumento eran badanas, cordobanes, cola o pegamento, gamuza y madera[1223]. En un par de ocasiones también se restauraron algunas áreas anexas al órgano, como la ventana y la sala donde estaban los fuelles[1224].

[1220] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, ff. 266v y 292v.
[1221] Ibíd., ff. 282r, 289v, 327v, 350r, 366r y 428r; AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, ff. 199r y 242v; y AGOFE, Libro de disposiciones..., 4-16, Leg. 4, N. 4, L. 2, f. 30r.
[1222] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, f. 366r.
[1223] Ibíd., f. 401r; AGOFE, Libro de Provincia..., 10-2, Leg. 10, N. 1, L. 1, f. 112v; AGOFE, Libro que tiene el síndico..., 10-3, Leg. 10, N. 1, L. 2, f. 117v; AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, ff. 215v, 276v, 290v, 299v, 315r, 348r, 356v y 378r; AGOFE, Libro de los recibos y gastos..., 10-5, Leg. 10, N. 1, L. 9, f. 396r; AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-7, Leg. 10, N. 1, L. 12, f. 219v; AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-11, Leg. 10, N. 1, L. 15, f. 126v; AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-12, Leg. 10, N. 1, L. 13, f. 272r; y AGOFE, Libro de gasto..., 10-22, Leg. 10, N. 1, L. 4, ff. 5v, 27v y 182r-182v.
[1224] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, f. 444r; y AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, f. 305r.

Es en la primera mitad del siglo XVIII cuando se registran compras de instrumentos musicales distintos al órgano. Así, en octubre de 1712 se invirtieron 12 pesos para adquirir un "monocordio que tiene el religiosos refectolero para aprender a tocar el órgano"[1225]. Asimismo, ya hemos hecho referencia a la adquisición en 1734 de "una lira para el coro y para pagar al maestro que venía a enseñar solfa a los vicarios de coro"[1226]. Desconocemos la pervivencia de estos objetos musicales, pues no vuelven a ser mencionados en los documentos de archivo.

En 1717 se observa la primera distinción, cuando el 18 de diciembre se gastaron 56 pesos 6 reales "por el aderezo del órgano grande y paga del maestro", y al mismo se identifica como el principal, de acuerdo con un cuantioso gasto de 278 pesos 3 reales hecho en los albores de 1721, cuando se enladrilló "la salita de los fuelles del primer órgano"[1227]. A esto podríamos añadir una segunda distinción, al evidenciarse algunos pagos realizados durante la festividad del Corpus Christi "de nuestra iglesia" en 1785, 1786, 1789 y 1790 para pagar: "al organista y fuellador [*sic*] en dicha procesión del Corpus", al "organista y los cargadores del órgano" y a los "cargadores del organito delante de Nuestro Altísimo"[1228]. No cabe duda entonces que se trata de un órgano portátil, el cual podía cargarse al menos entre dos personas y que se utilizaba en ocasiones de movilidad comunitaria durante las procesiones intramuros. Aún más, es posible que este órgano de pequeñas dimensiones se utilizara también en otras procesiones, pese a que los registros contables no lo especifiquen.

Durante el segundo provincialato de fray Bartolomé de Alacano y Gamboa (1738-1741) se adquirió un nuevo instrumento. Para ello, se contrataron los servicios del maestro organero "de alta competencia" fray Tomás Inera de la orden de San Agustín[1229], a quien se le dieron 1.200 pesos "por el órgano nuevo que nos ha hecho". En esta labor también se invirtieron

> trecientos pesos para pagar los costos, y regalo que se dio a dicho maestro padre organero por las muchas flautas nuevas que hizo por las que le faltaban al órgano antiguo de la banda del Colegio [de Misiones de Pomasqui], añadiendo a todas las flautas lo que les habían cortado poniendo nueva teclería [*sic*] con cuatro fuelles nuevos;

[1225] AGOFE, Libro de Provincia..., 10-2, Leg. 10, N. 1, L. 1, f. 89v. En el convento francisco de San Jorge, en Córdoba, Argentina, el monocordio también era un instrumento musical comúnmente utilizado en las últimas décadas del siglo XVIII para la instrucción de los neófitos aspirantes al órgano, según sostiene Pedrotti, "La Música Religiosa en Córdoba…", 143.
[1226] AGOFE, Libro de Provincia..., 10-2, Leg. 10, N. 1, L. 1, f. 112v; y AGOFE, Libro que tiene el síndico..., 10-3, Leg. 10, N. 1, L. 2, f. 117v. Cf. nota 506.
[1227] AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, ff. 262r y 305r.
[1228] AGOFE, Libro de gasto..., 10-22, Leg. 10, N. 1, L. 4, ff. 65v, 83v, 137v y 161r.
[1229] Tobar Donoso, *La Iglesia, moderadora*, 377.

y, además,

> doscientos y cincuenta pesos para pagar toda la madera, tablazón y oficiales, carpinteros, y herreros, para hacer todo lo que le faltó al castillo del órgano nuevo, y lo que se le añadió para asegurar que nunca pudiesen hurtar las flautas; para hacer cuatro fuelles nuevos en dicho órgano con todo lo más que se ofreció[1230].

Un trabajo colaborativo como este demuestra la estrecha relación entre franciscanos y agustinos de Quito durante aquellos años. Además, se evidencia que el padre Inera trabajó no solo en el Convento Máximo, sino también en el Colegio de Misiones de Pomasqui, establecimiento localizado a unos 26 kilómetros al norte del convento seráfico quiteño. Gracias a las disposiciones conventuales –o rendiciones de cuentas– podemos aproximar aún más la fecha de adquisición este nuevo órgano, pues entre las mejoras realizadas a la iglesia y sacristía del Convento Máximo en 1739 consta "un órgano nuevo, y el otro que se compuso y aderezó también de nuevo por cuenta de la provincia"[1231]. A este nuevo órgano grande se le renovaron algunas flautas en 1747[1232] y se le compusieron dos registros: "uno de trompeta magna y el otro un enflautado del violón", de acuerdo con un pago de 45 pesos hecho el 2 de agosto de 1752 y a lo asentado en las disposiciones conventuales correspondientes[1233].

Debido a los terribles daños causados por el terremoto del 26 de abril de 1755, se realizó una intervención considerable a los órganos durante el provincialato de fray Ramón Sequeira y Mendiburu (1756-1759), en donde se invirtieron 198 pesos 7 reales para

> satisfacer los costos del órgano grande, renovando todas las flautas, que se abollaron y destruyeron en el terremoto; y levantando el castillo para el segundo órgano en su perfección; a más de los 500 pesos que dio una señora benefactora al maestro organista, para dicha composición, los que, no se han cargado en el ingreso, por no haberlos exhibido en mi tiempo, ni en manos de nuestro hermano síndico, sino inmediatamente en las de el dicho maestro[1234].

[1230] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6, f. 18v; citado parcialmente en Gento Sanz, *Historia de la Obra Constructiva*, 68-69.
[1231] AGOFE, Libro de disposiciones..., 4-15, Leg. 4, N. 4, L. 1, f. 6r.
[1232] Ibíd., f. 44r.
[1233] Ibíd., f. 69r; y AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-12, Leg. 10, N. 1, L. 13, f. 321v.
[1234] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6, f. 79r; citado parcialmente en Gento Sanz, *Historia de la Obra Constructiva*, 85.

Los estragos causados por este cataclismo se evidencian claramente a través de la carta remitida por el definitorio en diciembre de 1755 al comisario general de Indias, en donde se indica que

> en muchos meses quedaron inhabitables sus claustros, celdas y oficinas. Las torres, y claraboyas tan maltratadas, que tuviéramos a felicidad su total ruina más que su aparente existencia: que con eso nos ahorráramos el gasto en deshacerlas, aplicándonos solo al afán de reedificarlas, como lo estamos haciendo con la iglesia cuya ingente mole la vemos con harto dolor por los suelos precisados a celebrar los divinos oficios expuestos a todas las inclemencias temporales[1235];

testimonio que coincide con la tasación realizada por el alarife Juan de Vivas en octubre del mismo año, en donde reconoció

> no tener pieza sana el dicho Convento Máximo que no tuviese rajaduras en unas partes con mayor cuantidad que en otras; la iglesia de este convento [está] toda descubierta por haberse ido al suelo todo [el] maderaje y techado; como también reconoció [las] dos torres que se hallan hechas pedazos por todos sus arcos y pirámides sin remedio alguno sino el bajarlas hasta sus extremos con la mayor brevedad para evitar el mayor quebranto que puede ocasionar su total ruina; y así mismo reconoció la iglesia del dicho Colegio [de San Buenaventura][1236].

Los gastos de reparación continuaron: en 1762 fueron 132 pesos "para la composición del órgano" y en 1770 otros 3 pesos 4 reales "en varios materiales para la composición del órgano grande"[1237]. Un curioso desembolso de 436 pesos se registra en 1764, a favor de fray Manuel Hurtado, a quien se le dieron 400 pesos en efectivo y 36 para una prenda de sayal, indicándose en los documentos que era organero mas no las razones de dicho pago[1238]. De cualquier modo, estamos en presencia de un sujeto hasta la fecha desconocido, que tenía habilidades en el ámbito de la organería, que era religioso franciscano, pero del que tampoco conocemos más detalles.

[1235] AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, f. 113r.
[1236] AGOFE, Tasación de las ruinas de los conventos de San Francisco..., San Diego y el Colegio de San Buenaventura a causa de los temblores, 9-2, XVIII, Let. F, N. 13, Let. D, N. 96, f. 76r.
[1237] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6, f. 92r; y AGOFE, Libro de disposiciones..., 4-16, Leg. 4, N. 4, L. 2, f. 44v.
[1238] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6, f. 96v.

Otro singular dato es aquel contenido en una nota dentro de un libro de descargo del Convento Máximo, en donde se aprecia que por el año 1772 se entregó "una memoria de rezagos de lo que debían los indios carpinteros labradores", la cual se entregó al padre fray Esteban Guzmán, quien la utilizó para "la fábrica del órgano del patriarca en la capilla de Villacís"[1239]. Probablemente, este gasto tenga alguna relación con aquel que consta en las disposiciones conventuales presentadas en 1772, donde entre los aumentos realizados figura "el órgano de la capilla de nuestro padre San Francisco al concluirse su costo de 428 pesos con declaración que se parte del convento se han costeado 228 y la [de]más cantidad [por parte] de los benefactores que han concurrido"[1240]. Sea como fuere, este hecho refiere que además se contaba con un órgano seguramente de pequeñas proporciones que servía para cubrir las necesidades musicales que se presentaban en la dicha capilla.

Tres décadas más tarde, durante el provincialato de fray Cristóbal Romero (1783-1786), se invirtieron 2.049 pesos y 4 reales "para satisfacer el total costo, y gasto, hasta su conclusión del órgano grande, que se ha hecho de nuevo"[1241]. Pese a que la documentación pertinente no detalla el nombre del constructor, sí se pueden identificar los proveedores de ciertos materiales utilizados en esta obra: Juan Marcillo, proveedor de estaño entregado a través de don Miguel Muriel, y don José Miño, proveedor de plomo. En este punto, se considera que el antiguo órgano –el instalado alrededor de 1740 por el agustino fray Tomás de Inera– fue reemplazado o reconstruido, después de haber sido reparado una vez a raíz del fatídico cataclismo de 1755. De igual manera, este nuevo órgano instalado alrededor de 1784 fue reparado en dos ocasiones entre los años 1786 y 1789, totalizando 256 pesos y, además, en 1796 se le renovaron los fuelles[1242].

Aunque las reparaciones continuaron en la era decimonónica, por la naturaleza temporal de esta tesis solamente haremos referencia a unas pocas sucedidas durante el primer tercio. Cerca de 1804 se invirtieron 50 pesos, a los que se sumaron otros 38 cerca de 1808[1243]. En las mejoras realizadas durante el gobierno del padre fray José Baidal (1810-1813) se invirtieron de 217 pesos y 4 reales para arreglar un órgano "que estaba abandonado por su casi total ruina" dejándolo "en estado de servicio"[1244], asunto que seguramente se refiere al órgano pequeño.

[1239] Ibíd., f. 134r. Esta capilla fue fundada por el comisario don Francisco de Villacís entre 1650 y 1660. Para más detalles sobre la historia de esta capilla véase Halcón, "La capilla de Villacís…", 465-480.
[1240] AGOFE, Libro de disposiciones..., 4-16, Leg. 4, N. 4, L. 2, f. 53r.
[1241] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6, ff. 146r-146v; citado parcialmente en Gento Sanz, *Historia de la Obra Constructiva*, 99.
[1242] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6, f. 158r; y AGOFE, Libro de disposiciones..., 4-16, Leg. 4, N. 4, L. 2, f. 122v.
[1243] Ibíd., ff. 197v, 206r y 211r.
[1244] Ibíd., ff. 216r y 218r.

Años más tarde también se registra un pago de 31 pesos a favor del maestro de capilla fray Mariano Baca, "por componer el órgano" durante el gobierno del provincial fray Manuel de Herrera (1829-1833)[1245]. En el trienio siguiente (1833-1836) se registra la cuantiosa suma de 568 pesos "gastados por la provincia en el órgano"[1246].

Balance final

Toda esta información suministrada refleja claramente la preocupación que tenían las autoridades franciscanas por mantener los órganos del convento en el mejor estado posible, pues era un instrumento musical de suma importancia durante la celebración de las distintas ceremonias litúrgicas intra y extramuros. En ese afán, no solo se recurrió en un inicio a una ciudad referente como Lima, sino que también se contrataron los servicios de dos organeros seculares y un religioso, sujetos de aparente renombre en la ciudad, como don Francisco Cetina de Narváez, don Pedro Cabrera y fray Tomás de Inera. Vimos, además, cómo coexistieron al menos dos órganos: uno grande ubicado en el coro de la iglesia mayor y otro portátil que servía sobre todo para las procesiones.

Dimos cuenta también de un par de instrumentos diferentes al órgano, como fueron el monocordio y la lira adquiridos en 1712 y 1734, respectivamente. Es una lástima, empero, no tener más información sobre el paradero de estos objetos. Finalmente, suministramos dos tablas que muestran, por un lado, una aproximación cronológica de la adquisición de nuevos órganos y otros instrumentos para el Convento Máximo entre los siglos XVI-XVIII, y por otro, los nombres de los organeros que prestaron sus servicios a la institución, bien sea instalando nuevos ejemplares o reparando los existentes.

Tabla 23. Aproximación cronológica de la adquisición de nuevos órganos y otros instrumentos para el Convento Máximo de San Francisco de Quito (siglos XVI-XVIII).

Año	Costo	Observaciones
1564	600 pesos	Dos órganos traídos de Lima.
1638	no especificado	Dos órganos con seiscientos cañones, instalado por fray N. de San Francisco.
1712	12 pesos	Un monocordio para que el religioso refectolero aprenda a tocar el órgano.
1734	21 pesos	Una lira para el coro y para el maestro que enseñaba solfa a los vicarios de coro.
ca. 1740	1.200 pesos	Nuevo órgano hecho por el agustino fray Tomás Inera.

[1245] Ibíd., f. 235v; citado en Gento Sanz, *Historia de la Obra Constructiva*, 125.
[1246] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6, f. 240r.

1772	428 pesos	Un órgano para el patriarca San Francisco en la capilla de Villacís.
ca. 1784	2.049 pesos	Instalación de un nuevo órgano grande.

Tabla 24. Organeros activos en el Convento Máximo de San Francisco de Quito (1695-*ca*. 1830).

Nombre	Año	Observaciones
Francisco Cetina de Narváez	1695-1701	Realizó trabajos de organería en la catedral de Quito y en la iglesia de Punín, provincia de Chimborazo.
Pedro Cabrera	1706	
Fray Tomás de Inera	*ca*. 1740	Religioso de San Agustín.
Fray Manuel Hurtado	1764	Religioso de San Francisco.
Fray Mariano Baca	*ca*. 1830	Religioso de San Francisco, organista y maestro de capilla.

CAPÍTULO 9. PRODUCCIÓN Y ADQUISICIÓN DE LIBROS LITÚRGICO-MUSICALES

Consideraciones previas

De manera similar al capítulo anterior, algunos de los datos aquí proporcionados ya fueron expuestos en publicaciones previas[1247], por lo que en este capítulo también se actualiza y avanza en la información referente a la producción, adquisición y mantenimiento de libros litúrgico-musicales que fueron de uso interno en el Convento Máximo. Para lograr tal fin, hemos ahondado no solo en la examinación de los documentos contables del repositorio franciscano, sino también de actas capitulares, tomas de hábito y disposiciones conventuales. Estas tipologías documentales nos han suministrado información acerca de los amanuenses y demás sujetos que estuvieron involucrados en la confección y reparación de algunos libros de coro.

9.1 Amanuenses

Para mediados de la decimoséptima centuria, la orden franciscana ya había establecido a través de las constituciones generales que todas las iglesias de los conventos seráficos tuvieran los ornamentos y aparatos necesarios para el ejercicio litúrgico. Entre estos utensilios se hallaban, naturalmente, los libros sagrados: misales, breviarios, salterios, rituales y todo lo pertinente para las distintas ceremonias eclesiásticas[1248]. Para 1647, se sabe que el venerado coro de la iglesia mayor del convento franciscano de Quito ya contaba con su propia librería, la cual, según sostiene Gento Sanz, poseía "cantuales [*sic*] miniados, destinados al rezo y canto del oficio divino, con muchos y muy ricos libros"[1249]. Pese a que un número considerable de ejemplares fueron obtenidos mediante la merca, en el Convento Máximo floreció un importante foco de confección de cantorales, especialmente desde el último tercio del siglo XVII hasta la primera mitad del siglo XVIII[1250]. Fue en esta época cuando despuntaron los copistas

[1247] Estevez, "The Music Manuscripts...", 26-41; Estevez Monagas, "Producción y adquisición de libros litúrgico-musicales...", 63-79; y Estevez Monagas, "Documentación musical…", 43-66.
[1248] *Chronologia Historico-Legalis (1718)*, 403 [19].
[1249] Gento Sanz, *Historia de la Obra Constructiva*, 45-46.
[1250] En Quito también sobresalieron otros amanuenses a inicios del siglo XVII, como el dominico fray Pedro Bedón y el agustino fray Francisco de la Fuente. Véase Susan V. Webster, "El arte letrado: Andrés Sánchez Galleque y los pintores quiteños de principios de la época colonial", en *Andrés Galleque y los primeros pintores en la Audiencia de Quito* (Quito: Editorial Pedro Jorge Vera CCE, 2014), 32-33; y https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/cantos-sanagustin-inpc.

franciscanos fray Francisco de Peña Herrera, fray Baltazar Benites de la Concepción y fray Ignacio Mideros[1251].

El 25 de diciembre de 1658, con dieciséis años, profesó para el coro fray Francisco de Peña Herrera[1252], uno de los amanuenses más destacados del convento seráfico en el siglo XVII según Gento Sanz[1253], nacido en la ciudad de Quito. En efecto, afirmamos que fue el amanuense franciscano más sobresaliente de la época, autografiando seis cantorales entre los años 1671 y 1677. Este fraile quiteño es el copista de los siguientes antifonarios: el EC-Qsf8 fechado en 1671; un códice fechado en 1672 que desgraciadamente fue mutilado para reúso, como consta en la primera hoja de guarda del gradual EC-Qsf15; otro de 1673 reportado por Stevenson[1254]; el EC-Qsf12 P12 confeccionado alrededor de 1675; y los dos volúmenes del Común de los Santos EC-Qsf36 y EC-Qsf37 fechados en 1677[1255].

Figura 59. Signatura de fray Francisco de [Peña] Herrera (1671).

Fuente: EC-Qsf8 f. 92v.

Figura 60. Signatura de fray Francisco de [Peña] Herrera (1672).

Fuente: EC-Qsf15 primera hoja de guarda.

[1251] Rojo Alique, "El convento de San Francisco…", 479, 588 y 591, señala que en el recinto seráfico de Valladolid también existieron frailes que copiaban libros de coro.
[1252] AGOFE, Libro donde están escritos..., 4-6, Leg. 4, N. 2, L. 1, ff. 61r-61v.
[1253] Gento Sanz, "The History and Art…", 184; y Gento Sanz, *Historia de la Obra Constructiva*, 23.
[1254] Stevenson, "Music in Quito…", 262.
[1255] Estevez, "The Music Manuscripts...", 30-32.

Mediante el análisis de la documentación de archivo hemos podido comprobar que este destacado amanuense también es el mismo que autografió en los antifonarios EC- Qsf12 P12 (*ca*. 1675), EC-Qsf36 y EC-Qsf37 (ambos de 1677) con su nombre y dos apellidos: fray Francisco de Peña Herrera. Primeramente, conocemos que el padre Peña Herrera aparece como cura doctrinero de San Pablo de la Laguna –un pequeño poblado situado a 90 kilómetros al norte de Quito y que actualmente pertenece a la provincia de Imbabura– desde diciembre de 1673, cuando autografió un antifonario de los santos franciscanos que, como indicamos, reposa en la catedral de Quito. Bajo la misma dignidad eclesiástica figura en el colofón de otra colección de antifonarios en dos volúmenes, específicamente en el último de éstos, el EC-Qsf37 terminado el 3 de marzo de 1677[1256].

Ahora bien, las tablas capitulares de estos años reflejan que fray Francisco Peña Herrera aparece como cura doctrinero de San Antonio de Caranqui en julio de 1672[1257] –un poblado ubicado 28 kilómetros al norte de San Pablo de la Laguna– y, dos años más tarde, como doctrinero de San Miguel de Urcuquí[1258] –otro pequeño poblado ubicado 24 kilómetros más al norte de San Antonio de Caranqui, en la misma provincia de Imbabura. Empero, lo que definitivamente comprueba nuestra hipótesis es la aparición de este fraile en la tabla capitular de julio de 1677 como doctrinero de San Pablo de la Laguna[1259], lo que incuestionablemente refiere que se trata de una misma persona que participó alternadamente como cura en varias parroquias de una misma provincia y que a veces contraía su apellido en las rúbricas.

Seguramente tuvo respetables habilidades en temas de canto llano, pues en la tabla capitular de 1670 se encontraba asignado como vicario primero de coro[1260]. Debió haber fallecido en la primera década del siglo XVIII, ya que para 1702 figuraba como cura doctrinero de San Luis de Paute y, luego de esta fecha, desaparece su nombre de los registros[1261].

Ya en el siglo XVIII, otro destacado amanuense franciscano fue fray Baltazar Benites de la Concepción (1686-?), quien profesó como religioso lego el 18 de diciembre de 1702, luego de haber cumplido la edad dispuesta por el Concilio de Trento, es decir, dieciséis años[1262]. Este poco conocido fraile es el copista del salterio EC-Qsf7, cuya datación tópica es imposible de

[1256] Cf. nota 386.
[1257] AGOFE, Libro donde se asientan los decretos del Venerable Definitorio..., 6-2, Leg. 6, Bec. 2, f. 55v. En este caso aparece como fray Francisco de Herrera.
[1258] Ibíd., f. 65v. En esta ocasión aparece como fray Francisco de Peña Herrera. Un año más tarde, en el capítulo de 1675 aparece como fray Francisco de Herrera doctrinero de San Miguel de Urcuquí. Véase Ibíd., f. 78v.
[1259] Ibíd., f. 85v.
[1260] Ibíd., f. 46v.
[1261] Ibíd., f. 218v.
[1262] AGOFE, Libro donde están escritos..., 4-7, Leg. 4, N. 2, L. 2, f. 4r.

precisar debido a la ilegibilidad que presenta el folio correspondiente, aunque con toda seguridad fue fechado en la primera mitad del siglo XVIII[1263].

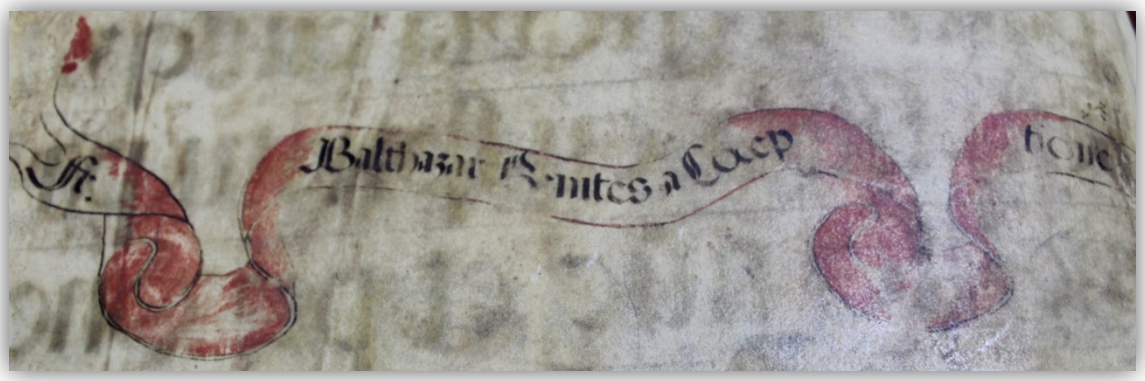


Figura 61. Signatura de fray Baltazar Benites de la Concepción (s. XVIII *med*.).

Fuente: EC-Qsf7 f. 103v.

Junto a estos dos frailes sobresalen otros dos, de los cuales solo tenemos testimonios encontrados en la historiografía precedente. Estos son los casos, por ejemplo, de fray Gaspar de la Asunción y fray Ignacio Mideros, mencionados por Gento Sanz como uno de los "autores de códices miniados y cantuarios corales"[1264]. Del primero no tenemos más noticias, pero acerca de Mideros sabemos que profesó como religioso lego, fue sacristán del Convento Máximo por los años de 1784 y, como se verá más adelante en este mismo capítulo, dio un misal y un atril grandes para uso en la sacristía mayor[1265]. Según lo indicado por el padre Vargas, uno de los cuatro libros corales que se conservan en Quito, específicamente aquel de 1790 que reposa en el Museo Colonial, está autografiado por fray Ignacio Mideros[1266]. Conocemos, además, que el hermano Mideros falleció cerca de 1799 en el Convento Máximo, ya que en las disposiciones conventuales presentadas aquel año aparece en la lista de religiosos difuntos[1267].

También vale la pena añadir otros dos religiosos que figuran en la documentación. Por un lado, fray Sebastián, de quien no conocemos su apellido, pero escribió un libro de "laudes y las cuatro horas" por el año 1739[1268]. Por otro lado, fray Manuel Ortega, religioso lego y

[1263] Estevez, "The Music Manuscripts...", 27.
[1264] Gento Sanz, *Historia de la Obra Constructiva*, 23.
[1265] AGOFE, Libro de disposiciones..., 4-16, Leg. 4, N. 4, L. 2, f. 100v.
[1266] Véase la nota al pie 17 en Vargas, *El Arte Ecuatoriano*, 161, donde se da fe de cuatro códices que se conservan en la ciudad de Quito: uno de origen italiano, elaborado en Roma por fray Nicolaum Brosset Gallum en 1681; los otros tres son de origen quiteño, uno copiado por fray José de Aguilar en 1686 y que reposa en el Museo de Santo Domingo, otro por fray Manuel Betancourt en 1766, y el último por fray Ignacio Mideros en 1790 y que reposa en el Museo Colonial.
[1267] AGOFE, Libro de disposiciones..., 4-16, Leg. 4, N. 4, L. 2, f. 137v.
[1268] Cf. nota 1289.

morador del convento franciscano de San Diego por la segunda mitad del siglo XVIII. Entre febrero y marzo de 1752 se gastaron 3 pesos para que el religioso lego fray Nicolás Pérez encuadernara un breviario que el hermano Ortega estaba escribiendo. Además, en junio de 1764 se gastaron otros 9 pesos 6 reales en "materiales para el libro de coro que escribe [fray Manuel] de oficio de difuntos" y su encuadernación[1269].

9.2 Siglo XVII

El 26 de agosto de 1693 se le pagaron 9 pesos al señor Antonio de Ibarra por encuadernar dos libros y dos manuales de coro[1270], el 22 de marzo de 1694 otros 2 pesos a alguien no especificado para pagar "cintas y hechuras de dos breviarios para el coro"[1271] y el 23 de abril de 1694 se le pagaron 148 pesos a un ciudadano llamado Martín de Niquesa, quien dio misales nuevos para la sacristía del convento sin especificarse la cantidad de éstos[1272].

Durante el trienio de fray Joseph Janed (1694-1697), la institución franciscana adquirió varios libros provenientes de España, según lo dicho por Gento Sanz[1273]. En esta compra el síndico del convento indicó que en diciembre de 1696 se gastaron 159 pesos por estos libros que fueron enviados en un cajón por el comisario general de Indias –que a la sazón era el padre fray Antonio Folch de Cardona– "con cédulas reales y otras cosas" y recibidos en Cartagena, Colombia, por el padre fray José de Suasti[1274]. Además, el 3 de enero del siguiente año de invirtieron otros 44 pesos "para conducir los cajones de libros desde Panamá hasta las bodegas de Chimbo", ciudad ecuatoriana perteneciente a la provincia de Bolívar, a unos 265 kilómetros al sur de Quito, donde los franciscanos también tenían una casa religiosa. Aunque la documentación no especifica mayores detalles que permitan comprobar que en estos cajones venían ejemplares con contenido músico-litúrgico –y no es descabellado pensar que así fue–, esto demuestra, por un lado, la larga travesía que sufría la circulación de libros desde España

[1269] AGOFE, Libro del Colegio de Misiones de San Diego..., 10-67a, Leg. 10, N. 2, L.1, ff. 108v-109r y 169v.
[1270] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, f. 235v. Según reza un documento del ANH/Q, Notaría I, vol. 294, (27/01/1706), ff. 149r-149v, Antonio de Ibarra fue vecino de la ciudad de Quito y había fundado una capellanía en la catedral.
[1271] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, f. 243r.
[1272] Ibíd., f. 245r. De acuerdo con los documentos de la época, Martín de Niquesa y Aybar era un reconocido mercader español, nacido en Undués, vecino de la ciudad de Quito y activo durante el último cuarto del siglo XVII, que comercializaba diversos productos importados desde Cartagena. Murió, seguramente, a fines de 1709, ya que en agosto de este año hizo su testamento por encontrarse bastante enfermo. Para más información sobre este sujeto puede verse ANH/Q, Notaría I, vol. 264, (02/06/1690 y 23/10/1690), ff. 165r-165v y 182r-187v; y ANH/Q, Notaría I, vol. 305, (08/08/1709), ff. 27r-34r.
[1273] Gento Sanz, *Historia de la Obra Constructiva*, 53.
[1274] AGOFE, Libro de Provincia..., 10-2, Leg. 10, N. 1, L. 1, f. 63r.

hasta llegar a los conventos seráficos de Ecuador, y por otro, confirma un intercambio bibliográfico de alta importancia entre ambos lados del atlántico. Dicho sea de paso, la conducción de cajones con libros provenientes de España continuó en el siglo XVIII, como veremos en un momento.

Meses más tarde, el 20 de septiembre de 1697, el síndico dio por cédula 140 pesos por la adquisición de "cuatro misales" sin mayor especificación, y, además, se invirtieron 38 pesos para encuadernar "cuatro libros grandes de coro"[1275]. A tenor de esto, se puede decir que el costo de encuadernación de un libro coral en la provincia quiteña a fines del siglo XVII rondaba los 9 pesos[1276]. Lamentablemente, la significativa ausencia de documentos pertenecientes al siglo XVII impide rescatar más información para reconstruir ciertos hechos históricos y musicales de esta época[1277].

9.3 Siglo XVIII

Por fortuna, existe una gran cantidad de datos correspondientes a la decimoctava centuria que nos permiten vislumbrar los trabajos de creación y mantenimiento de libros corales dentro del Convento Máximo. Durante el primer cuarto de siglo la compra de diversos materiales fue bastante representativa. Por ejemplo, en mayo de 1703 se pagaron 5 pesos 5 reales para vaqueta, hilo de cartas, cabrillas, tachuelas, pergamino y barras de holandilla para aliñar un libro del coro, y, al mes siguiente, 4 pesos más en aliñar otro libro de coro y uno de la librería[1278]. A raíz de la canonización de San Pascual Baylón (1690), el 30 junio de 1706 se pagaron 10 pesos para adquirir goma de castilla, materiales y otras cosas necesarias para la confección de un libro que contenía el oficio para este santo franciscano, además de una estampa hecha por un pintor –cuyo nombre no se especifica en la documentación– a quien se

[1275] Ibíd., f. 64v; citado en Gento Sanz, *Historia de la Obra Constructiva*, 53. En este punto cabe aclarar que el calificativo misal hace referencia a códices de carácter impreso, ya que, como se detallará el epígrafe subsiguiente, aquellos de carácter manuscrito eran denominados libros de coro por el personal del convento.
[1276] En Lima, por ejemplo, una encuadernación lujosa costaba alrededor de 7 pesos en la segunda mitad del siglo XVI. Véase Gembero-Ustárroz, "Música en la Catedral de Lima…", 23.
[1277] Reforzando lo dicho por Gento Sanz, esta ausencia de documentos pertenecientes al siglo XVII la hemos podido comprobar a través de una patente expedida en el convento seráfico de Lima y fechada el 8 de abril de 1645 por el comisario general del Perú fray Juan de Durana, donde ordena bajo pena de excomunión mayor que se provean archivos de diversa índole que informen acerca del estado de la provincia seráfica de Quito y todos sus conventos y doctrinas, cuestión que, indudablemente afectó el fondo documental franciscano quiteño y que también explica fehacientemente la ausencia de dichos documentos. No sería descabellado conjeturar entonces que muchos documentos que pertenecieron originalmente al AGOFE hoy en día reposen en el archivo conventual franciscano de Lima. Véase AGOFE, Libro de las actas capitulares..., 6-1, Leg. 6, Bec. 1, ff. 16r-16v; y la transcripción completa de este documento en el anexo 1, numeral 5.
[1278] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, ff. 318v y 321r.

le dieron 6 reales por su labor[1279]. A inicios de 1708, con motivo de la confección de un libro con el oficio de difuntos, se compraron catorce onzas de goma de sarabia, seis onzas de bermellón, pergaminos, doce varas de vergueta y tinta para su escritura, invirtiéndose un total de 40 pesos 2 reales[1280]. En 1710 se le cancelaron 7 reales a un pintor por renovar la estampa de un libro de coro, 31 pesos 4 reales "para el maestro librero por un recado de cinco libros de coro que los hace de nuevo" y 52 pesos "para costear un libro ferial para el coro, 40 para los costos y 12 para la encuadernación"[1281]. Una década más tarde, con 5 pesos 5 reales y medio, se adquirieron pergaminos, tablas, bandanas, hilo de acarreto y otras cosas para reencuadernar dos libros de coro[1282].

Este tipo de gastos fue también un denominador común en el resto del siglo XVIII y primer cuarto del XIX, lo cual denota un interés considerablemente alto por el cuidado de los ejemplares para uso en el facistol[1283]. Pero en este tipo de labores no solo los amanuenses estuvieron involucrados, sino también algunos religiosos que poseían vastas habilidades para la refacción y encuadernación de libros corales. Así, el 30 de noviembre de 1745 aparece en los registros la figura de fray José Saldaña, a quien se le dio 1 peso 2 reales por "encuadernar los libros del coro", sin especificarse cuántos eran[1284]. Expandiendo aún más la información, por el año de 1752 se menciona en los documentos del convento de San Diego el hermano fray Nicolás Pérez, quien encuadernó un breviario escrito por fray Manuel Ortega, como puntualizamos anteriormente[1285].

La documentación examinada muestra, además, que no solo se adquirían diversos materiales para la fabricación y reparación de los libros corales. El 25 de julio de 1728 se realizó un desembolso de 32 pesos para comprar un libro de coro, acción que se replicó en octubre del año siguiente pero esta vez por un valor de 69 pesos[1286]. Desafortunadamente, la información contenida en los expedientes del repositorio franciscano resulta insuficiente para conocer la

[1279] Ibíd., ff. 369r y 376r.
[1280] Ibíd., ff. 399v y 402r.
[1281] Ibíd., ff. 440v y 442v; y AGOFE, Libro de Provincia..., 10-2, Leg. 10, N. 1, L. 1, f. 85v.
[1282] AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, f. 265v.
[1283] Más gastos en encuadernaciones y reparaciones de libros de coro pueden verse en AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, f. 458v; AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, ff. 210r, y 470v; AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6, ff. 63r, 88v, 143v, 197r-197v, 215v y 228v; AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-11, Leg. 10, N. 1, L. 15, f. 125v; AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-12, Leg. 10, N. 1, L. 13, f. 308v; AGOFE, Libro de gasto..., 10-22, Leg. 10, N. 1, L. 4, f. 211r; AGOFE, Libro de disposiciones..., 4-15, Leg. 4, N. 4, L. 1, ff. 7r, 44r, 75r-75v y 141r; y AGOFE, Libro de disposiciones..., 4-16, Leg. 4, N. 4, L. 2, ff. 5v, 18v y 106v-107r.
[1284] AGOFE, Libro de recibo y gasto..., 10-11, Leg. 10, N. 1, L. 15, f. 118v.
[1285] Cf. nota 1269.
[1286] AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, ff. 363v y 377v.

procedencia de estos ejemplares. Esperamos que en futuros estudios se puedan encontrar nuevos datos que ayuden a mitigar tal desconocimiento.

Cerca de 1740, durante el segundo provincialato de fray Bartolomé de Alacano y Gamboa (1738-1741), continuó la confección de códices en el convento quiteño:

> Ítem. dio por cédula dicho nuestro hermano el síndico treinta y dos pesos para pagar los costos de pergaminos, libros de oro, colores, y encuadernaciones con chapas de fierro, para tres libros de coro, el uno de laudes, y todas las horas para este convento grande, y los dos para el Colegio de Misiones [de Pomasqui][1287].

Considerando lo citado, se pueden deducir dos puntos relevantes: primero, que no solo se adquirían libros de España, sino que, mediante la compra de materia prima, también se fomentaba la creación de libros corales aún en el siglo XVIII; y segundo, que estos libros servían también para abastecer a otros conventos franciscanos de la provincia. En este punto vale la pena comentar que, de los treinta y ocho códices que reposan actualmente en el Convento Máximo de San Francisco de Quito, solamente el antifonario EC-Qsf6 (1741) y el gradual EC-Qsf15 (s. XX) presentan piezas esquineras de hierro. No obstante, ninguno de estos códices contiene "laudes y todas las horas", por lo cual resulta imposible relacionarlos con uno de los tres mencionados en la cita anterior[1288]. Lo que sí es cierto es que el copista de este libro coral fue un religioso identificado como fray Sebastián, pues en una rendición de cuentas presentada en 1739 consta "un libro de coro nuevo que escribió fray Sebastián por orden de nuestro muy reverendo padre provincial que contienen laudes y las cuatro horas"[1289].

Dos décadas más tarde, fray Agustín Marbán, quien fuera maestro de artes en el colegio de San Buenaventura y ministro provincial entre 1759 y 1762, financió los gastos pertinentes para la adquisición de pergaminos y colores para confeccionar más cantorales, si bien se indica al margen que "aunque solo se ha acabado [uno] quedan materiales para proseguir con otros"[1290]. En el trienio subsiguiente (1762-1764) se registra un desembolso de 18 pesos y 4 reales "para doce docenas de pergaminos, una onza de bermellón, una vaqueta, y encuadernar

[1287] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6, f. 20v; citado en Gento Sanz, *Historia de la Obra Constructiva*, 70.
[1288] Se aclara aquí que, luego de realizar una observación detallada, el antiguo códice de pergamino que ha servido como soporte para ser reusado con papel en el siglo XX, es decir, el EC-Qbsf15, contiene el oficio de la Ascensión del Señor y de la fiesta de los Siete Dolores de la Virgen María, por lo que tampoco coincide con las ocasiones litúrgicas descritas.
[1289] AGOFE, Libro de disposiciones..., 4-15, Leg. 4, N. 4, L. 1, f. 7r.
[1290] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6, f. 92r; citado parcialmente en Gento Sanz, *Historia de la Obra*, 87.

el libro del coro"[1291], cuestión que sin duda manifiesta que se siguió adquiriendo material para la confección de libros corales, y, además, que la encuadernación hace referencia al cantoral que se había terminado en el trienio anterior.

Pero otro gasto importante también sucedió en este trienio, con el que introducimos información sobre ejemplares litúrgico-musicales impresos y que hace referencia a la importación de libros desde España:

> Dio por cédula [el síndico] 446 pesos 2 reales por la conducción de los cajones de libros desde Cádiz hasta Cartagena y de esta a La Plata los que se entregaron al apoderado de don Francisco Angulo, a quien libró don José Villanueva [,] vecino de Cartagena que hizo dichos gastos, y consta del recibo de don Pedro López Bustamante;

dando luego "171 pesos 1 real para que se pagaron a don Francisco Angulo por la conducción de dichos cajones desde La Plata a Quito como consta del recibo de su apoderado don Pedro López Bustamante"[1292]. Este hecho incita, naturalmente, a cuestionar si dentro de esos cajones venían libros con contenido musical.

Pues la verdad es que, en un inventario realizado por el guardián fray Gregorio Mozo de Cepeda el 23 de agosto de 1766, aparecen "dos misales nuevos, el uno impreso en Madrid" que utilizaba el padre fray Ramón Sequeira y Mendiburu y "veintiún misales, los doce venecianos, y los otros nueve anturpianos [...] más veinticuatro cuadernos de misa de réquiem"[1293]. Sabemos que los veintiún misales se adquirieron gracias a los 200 pesos donados por fray Agustín de Santa María y que fueron importados por el franciscano fray José Díaz de la Madrid, quien fuera obispo de Quito entre 1793 y 1794. Esto se pudo comprobar gracias al inventario del 18 de agosto de 1784 hecho por el sacristán fray Ignacio Mideros y a un resumen de gastos de la iglesia durante el período provincial de fray Javier de la Graña (1792-1796), en donde además se invirtieron 4 pesos "para comprar ocho cuadernos del canon de la misa, para [añadir a] los misales viejos"[1294]. De estos veintiún misales con oficios renovados, dieciocho quedaron en el Convento Máximo, mientras que los tres restantes se enviaron a los conventos de Pomasqui, San Diego y al Colegio de San Buenaventura respectivamente:

[1291] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6, f. 96v.
[1292] Ibíd., f. 96v.
[1293] AGOFE, Tres inventarios de las alhajas, vasos sagrados ornamentos, etc... pertenecientes a la iglesia y sacristía de este Convento Máximo de San Francisco de Quito, 7-45 Leg. 7, N. 1, C. 1, ff. 2r y 10r-10v.
[1294] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6, ff. 172v y 181r; citado parcialmente en Gento Sanz, *Historia de la Obra Constructiva*, 99.

> se han puesto dieciocho misales con todos los oficios nuevos reformados; porque de veintiuno que trajo el señor obispo [Díaz de la Madrid] con los doscientos pesos que dejó para este fin el padre fray Agustín de Santa María; su señoría ilustrísima mandó dar uno a Pomasqui, otro a San Diego, otro al Colegio de San Buenaventura, y los dieciocho quedaron aquí[1295].

Curiosamente, podemos precisar que del convento quiteño circulaban algunos ejemplares hacia otros conventos franciscanos de la ciudad, lo cual podría sustentar la idea de Vargas acerca de la producción de códices para los maestros de capilla y músicos de la catedral y demás iglesias –citada anteriormente[1296]. Precisamente, estos dieciocho misales y los cuadernos de misas de réquiem también son mencionados por el sacristán Mideros en el inventario de 1784:

> Misales
>
> Primeramente dos misales forrados en baqueta de moscovia con sus cantoneras de plata.
>
> Ítem. Un misal nuevo, que lo dio nuestro padre provincial fray Cristóbal Romero, de los espolios del reverendo Pérez.
>
> Ítem. Diez y ocho misales, ya viejos, de esos se renovó el uno.
>
> Ítem. Un misal pequeño con santos de la orden, que llevó a la limosna el padre fray Mariano Herrera como consta de su recibo lo [de]volvió.
>
> Ítem. Un misal grande forrado todo en plata sobre terciopelo carmesí, con manillas delo mismo, y registros de cintas de persiana, que lo dio fray Ignacio Mideros.
>
> Ítem. Un misal grande, nuevo, que lo dio nuestro padre provincial fray Cristóbal Romero.
>
> Ítem. Más un misal nuevo sin santos de la orden que lo dio fray Ignacio Mideros.
>
> Ítem. Diez y ocho misales que dio el ilustrísimo señor Madrid.
>
> Cuadernos
>
> Primeramente dos cuadernos de misas de réquiem que sirven a los prelados.
>
> Ítem. Veinte y seis cuadernos ya viejos de misas de réquiem[1297].

Inicialmente, destacan las especificaciones decorativas de algunos misales, los cuales contenían la muy fina y costosa vaqueta de moscovia, plata y terciopelo, elementos que describen verdaderas obras de arte en la encuadernación y que también se hallaban en conventos

[1295] AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6, f. 181r; citado parcialmente en Gento Sanz, *Historia de la Obra*, 106.
[1296] Cf. nota 338.
[1297] AGOFE, Tres inventarios de las alhajas, vasos sagrados ornamentos, etc.., 7-45, Leg. 7, N. 1, C. 1, ff. 43r-43v.

franciscanos de España[1298]. Seguidamente, a pesar de que fray Ignacio Mideros poseía considerables habilidades como copista[1299], resulta arriesgado suponer que el misal "dado" hubiese sido confeccionado por él mismo, ya que el calificativo *misal* claramente hace referencia a los impresos y no a los libros corales manuscritos.

Luego, el aporte del ministro provincial fray Cristóbal Romero y, finalmente, los misales importados por Díaz de la Madrid, donde se corrobora la existencia de dieciocho en el Convento Máximo. Éstos, según el inventario de Mozo de Cepeda en 1766, provenían de Venecia y Antuerpia –actual Amberes, en Bélgica–, por lo que seguramente eran impresos, pues allí se encontraban las imprentas más demandadas de Europa, mismas que proveían libros litúrgicos a numerosas instituciones religiosas de América[1300]. Dicho sea de paso, en años anteriores ya se habían realizado compras de breviarios y misales impresos en estas ciudades: el 1 de septiembre de 1723 se pagaron 141 pesos 6 reales por tres breviarios para el coro, dos de estos eran antuerpianos, y durante el trienio de 1756-1759 se adquirieron tres misales nuevos, "uno veneciano, otro antuerpiano y otro de cámara"[1301].

Por último, debido a los costos especificados, seguramente los cuadernos del canon de la misa y de réquiem no eran de calidad manuscrita sino impresa, de hecho, se cree que el calificativo *cuadernos* no hace referencia a un soporte de escritura en pergamino, sino por el contrario, en papel[1302]. La compra de misales, breviarios y cuadernos para uso del coro continuó durante todo el siglo XVIII y gran parte del XIX, siendo el Convento Máximo el principal centro de distribución de estos libros litúrgico-musicales hacia otros recintos franciscanos, fundamentalmente lo asentados en la misma ciudad de Quito, como el Colegio de San Buenaventura, la Recolección de San Diego y el Colegio de Misiones de Pomasqui[1303].

En resumidas cuentas, y obedeciendo a lo especificado en el inventario de 1784, para fines del siglo XVIII el Convento Máximo de San Francisco de Quito tenía cuarenta y tres

[1298] Myers Brown, "La música en San Francisco el Grande de Madrid (Primera parte)…", 96-97.
[1299] Cf. nota 1266.
[1300] Para más detalles puede consultarse Fermín De los Reyes Gómez, *El Libro en España y América. Legislación y censura (siglos XV-XVIII)*, 2 vols. (Madrid: Arco Libros, 2000); y la amplia bibliografía suministrada por María Gembero-Ustárroz, "Circulación de libros de música entre España y América (1492-1650): notas para su estudio", en *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, eds. Iain Fenlon y Tess Knighton (Kassel: Edition Reichenberger, 2006), 147-179.
[1301] AGOFE, Libro de los recibos y gastos..., 10-5, Leg. 10, N. 1, L. 9, f. 408r; y AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6, f. 77r.
[1302] Considerando las acepciones 1 y 2 del diccionario de la RAE. En el convento mercedario de Santiago de Chile también se adquirieron algunos "cuadernillos de réquiem con sus cánones" a fines del siglo XVII, exactamente ocho ejemplares. Véase Vera, "La música en el convento de la Merced…", 39. Lo propio afirman Andrés Fernández y Vera, *Los cantorales de la Catedral de Lima*, 42.
[1303] AGOFE, Libro de gasto y recibo..., 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10, f. 230r; y AGOFE, Libro de ingreso y gasto..., 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6, ff. 17v, 63r, 93v-94r, 143v y 240v. Estos datos sobre los libros litúrgico-musicales enviados a los demás establecimientos franciscanos de la ciudad han sido añadidos en la Tabla 26.

misales –probablemente con canto llano–, de los cuales veintidós eran de origen extranjero, entre ellos uno madrileño, y veintiocho cuadernos de misas de réquiem. Finalmente, en el inventario de 1784 hecho por el hermano Mideros también constan "un atril grande de plata que sirve a las vísperas de nuestro padre San Francisco y a las completas que lo dio fray Ignacio Mideros [...] más dos atriles grandes labrados, que los trajo de Lima fray Félix Fernández"[1304], lo cual demuestra que Lima continuaba siendo un referente también en estos temas.

Balance final

Al inicio de este noveno capítulo despejamos las dudas que pudieron desprenderse de nuestros estudios previos, máxime en relación con la figura del amanuense fray Francisco de Peña Herrera, de quien pensábamos que era un sujeto diferente a fray Francisco de Herrera. También, ahondamos en datos tocantes a fray Ignacio Mideros y extendimos la lista de copistas, añadiendo nuevos nombres, como los de fray Sebastián y fray Manuel Ortega, este último activo en el convento recoleto de San Diego. A estos se suman, además, aquellos religiosos que poseían habilidades relacionadas con el mantenimiento de libros corales, como son fray José Saldaña y fray Nicolás Pérez, activos en el Convento Máximo y en el de San Diego, respectivamente.

Otro asunto relevante fue el de la circulación de libros entre España y Ecuador, en donde sobresalen lugares como Cádiz, Cartagena y Panamá, mismos en funcionaban como que funcionaban como puntos de salida y llegada de los cajones, pasando de ahí a Quito, e incluso, a ciudades más pequeñas como Chimbo. Asimismo, Amberes y Venecia representaban lugares donde se producía una gran cantidad de libros litúrgico-musicales impresos que, *a posteriori*, eran exportados hacia varias ciudades hispanoamericanas. En el caso de Quito, parece haber sido un destino de considerable interés, a juzgar por lo especificado en los documentos, ya que los franciscanos adquirieron varios misales y breviarios antuerpianos y venecianos. Pero, a su vez, el Convento Máximo constituía un centro de distribución de ejemplares litúrgico-musicales –tanto manuscritos como impresos– que tenían como destino otros establecimientos franciscanos de la ciudad, especialmente, el Colegio de San Buenaventura, la Recolección de

[1304] AGOFE, Tres inventarios de las alhajas, vasos sagrados ornamentos, etc..., 7-45, Leg. 7, N. 1, C. 1, f. 22r. Al parecer, fray Félix Fernández era religioso lego y fungía de sacristán en la capilla de San Antonio de Padua desde el 21 de julio de 1756. Véase AGOFE, Tercer libro de decretos del Venerable Definitorio..., 6-3, Leg. 6, Bec. 3, f. 114v.

San Diego y el Colegio de Misiones de Pomasqui. Por último, y de forma similar a lo hecho en el capítulo anterior, proporcionamos una tabla que sintetiza la información brindada.

Tabla 25. Aproximación cronológica de la producción y adquisición de libros litúrgico-musicales en el Convento Máximo de San Francisco de Quito (1693-*ca*. *1834*).

Descripción	Condición	Observaciones	Destino
"dos libros y dos manuales de coro" (1693)	Producidos	La encuadernación costó 9 pesos y fue realizada por Antonio de Ibarra	Convento Máximo (2)
"dos breviarios para el coro" (1694)	Producidos	Se pagaron 2 pesos por cintas para la hechura.	Convento Máximo (2)
"los misales nuevos para la sacristía" (1694)	Adquiridos	Se pagaron 148 pesos a Martín de Niquesa.	Convento Máximo
"cuatro misales" (1697)	Adquiridos	Se invirtieron 140 pesos.	Convento Máximo
"cuatro libros grandes de coro" (1697)	Producidos	La encuadernación costó 38 pesos.	Convento Máximo (4)
"libro del oficio de San Pascual Baylón" (1706)	Producido	Se pagaron 10 pesos para adquirir materiales.	Convento Máximo (1)
"libro de oficios de difuntos" (1708)	Producido	Se compraron catorce onzas de goma de sarabia, seis onzas de bermellón, pergaminos, doce varas de vergueta y tinta para su escritura, invirtiéndose un total de 40 pesos 2 reales.	Convento Máximo (1)
"libro ferial para el coro" (1710)	Producido	Se pagaron 40 pesos para compra de materiales y 12 en la encuadernación.	Convento Máximo (1)
"tres breviarios para el coro" (1723)	Adquiridos	Costaron 141 pesos 6 reales. Dos eran de procedencia antuerpiana.	Convento Máximo (3)
"dos libros de coro" (1728 y 1729)	Adquiridos	Se pagaron 32 y 69 pesos, respectivamente.	Convento Máximo (2)
"tres libros de coro" (*ca*. 1740)	Producidos	Se pagaron 32 pesos para adquirir pergamino, tintas y encuadernaciones.	Convento Máximo (1) Convento San Diego (2)
"tres misales" (*ca*. 1740)	Adquiridos	Costaron 102 pesos.	Convento de Pomasqui (3)

"tres misales nuevos" (*ca*. 1758)	Adquiridos	Uno veneciano, uno antuerpiano y otro de cámara.	Convento Máximo (3)
"un libro de coro terminado" (*ca*. 1759)	Producido	Gastos en materiales para la creación de libros de coro por fray Agustín Marbán.	Convento Máximo (1)
"dos breviarios" (1762)	Adquiridos	De procedencia antuerpiana.	Colegio San Buenaventura (2)
"veintiún misales con todos los oficios renovados" (*ca*. 1766)	Adquiridos	Se pagaron 200 pesos y fueron traídos de Venecia (12) y de Antuerpia (9) por Díaz de la Madrid.	Convento Máximo (18) Convento Pomasqui (1) Convento San Diego (1) Colegio San Buenaventura (1)
"dos misales nuevos" (*ca*. 1766)	Adquiridos	Uno impreso en Madrid.	Convento Máximo (2)
"veinticuatro cuadernos de misa de réquiem" (*ca*. 1766)	Adquiridos	Procedencia desconocida.	Convento Máximo (24)
"ocho cuadernos del canon de la misa" (*ca*. 1794)	Adquiridos	Se pagaron 4 pesos.	Convento Máximo (8)
"un juego de breviarios" (*ca*. 1834)	Adquiridos	Procedencia desconocida.	Colegio San Buenaventura (¿?)
"un breviario" (*ca*. 1834)	Adquiridos	Procedencia desconocida.	Convento de San Diego (1)

V. CONCLUSIONES

Estoy sumamente satisfecho y orgulloso de llegar a este momento,
sobre todo cuando se piensa en un país como el nuestro [Venezuela], y en los tiempos
en que me tocó formarme, llenos de problemas y escollos infinitos.
Yo mismo me asombro, a veces, al pensar en el trayecto recorrido.
Me parece que estoy soñando.
Alirio Díaz[1305].

[1305] Alejandro Bruzual, *Alirio Díaz. Guitarra de tierra profunda* (Caracas: Consejo Nacional Electoral, 2015), 213.

Los aportes suministrados en esta tesis doctoral ponen de manifiesto que la música representaba un elemento imprescindible en la vida cotidiana de los franciscanos de Quito. Desde su fundación en 1535, el convento franciscano fue una de las instituciones religiosas más destacadas de la ciudad, máxime en los procesos de evangelización y enseñanza, en donde la música constituyó una herramienta integradora y doctrinal inamovible. Así lo confirman un buen número de testimonios recogidos en los ciento cuarenta y nueve expedientes consultados, alojados en varios repositorios documentales (AGI, AGOFE, AHQ-MCYP, AHSA/Q, AMHQ, ANH/Q y APSR/Q) pertenecientes a los siglos XVI al XIX. Pese a que lo relacionado con la música y los músicos franciscanos de Quito no era un tema totalmente desconocido, la presente tesis doctoral demuestra que la examinación al archivo conventual, desde una perspectiva musicológica, ha jugado un papel determinante en el conocimiento de la vida musical en el Convento Máximo durante el período bajocolonial. Con esto, se ha podido dar contestación a cuestiones atinentes a la organización interna del convento, la normativa que regía la actividad musical, las ceremonias litúrgicas practicadas y sus celebraciones, el tipo de canto que se ejecutaba, los protagonistas, los objetos musicales utilizados y los vínculos con otras instituciones religiosas hispanoamericanas.

En sintonía con la estructura establecida en este trabajo, inicialmente se presentó un sucinto panorama sobre la ciudad de Quito antes y después de la conquista española, la descripción del paisaje sonoro, la llegada de los franciscanos, la instauración y organización de su Convento Máximo y el establecimiento de dos instituciones educativas intramuros. En esta primera parte, se apreció la gran labor misionera que tuvieron los frailes Jodoco Ricke, Pedro Gosseal y Francisco de Morales a través de la creación del Colegio de San Andrés en 1551, instruyendo a los nativos no solo en la doctrina cristiana sino también en el tañido y uso de instrumentos en las prácticas musicales. Ya en el último cuarto del siglo XVII y, tras la desaparición del Colegio de San Andrés, los franciscanos tuvieron la oportunidad de continuar su formación religiosa en el propio Convento Máximo, específicamente en el Colegio de San Buenaventura, fundado por fray Dionisio Guerrero en 1675. En este plantel educativo también se desarrollaron numerosas actividades litúrgico-musicales, al menos, hasta 1839, de lo cual se conocía muy poco. De esta manera, se ratificó el objetivo principal de esta parte de la tesis doctoral, brindando información inédita relativa a la fundación e historia del Colegio de San Buenaventura, sus regulaciones internas y su actividad musical durante los años coloniales. En este sentido, despuntan noticias como la observancia de las constituciones del Colegio de San Buenaventura de Lima como modelo para su homólogo de Quito, la participación de músicos religiosos (fray Marcos, fray Antonio Altuna, fray Manuel Viteri y fray Mariano Baca) y

seculares (Juan José, Francisco Borja, Miguel Zúñiga, Estanislao Villacrés y José Zambrano) y, principalmente, el canto de comunión *Induite vos ergo*, el cual constituye una adaptación textual de los sermones de San Buenaventura en un contexto musical.

En cuanto al tema legislativo, la documentación exhumada mostró que en el Convento Máximo de Quito existió una normativa taxativa: las constituciones provinciales de 1650. Anterior a esta fecha, eran las constituciones generales de la orden las que regían la vida intramuros. Los preceptos se emitían mediante patentes hechas por los comisarios generales y ministros provinciales, mientras que otras medidas dictaminadas por el definitorio capitular se plasmaban en las actas capitulares, con el objetivo de tratar concretamente alguna problemática originada en la institución. El énfasis hecho por algunos prelados en sus patentes demostró que la asiduidad al coro era un tema trascendental dentro de la vida conventual. En esta misma dirección se orientó la admonición del comisario general Moreno Verdugo en enero de 1624, que trataba sobre la práctica clandestina del canto de órgano en algunos conventos del virreinato peruano. Empero, a raíz de otra patente, expedida por el ministro provincial Sequeira y Mendiburu en febrero de 1757, se flexibilizó el *modus cantus*, detallando las festividades litúrgicas en las que se admitía el canto de órgano, a saber: Jueves Santo, Corpus Christi, San Francisco, Inmaculada Concepción, Natividad del Señor, Novenas de Aguinaldo, todos los domingos del año y en los sepelios de religiosos.

Como elemento fundamental en las prácticas litúrgicas del Convento Máximo de San Francisco de Quito, la música tuvo un espacio de inserción extenso, más allá de la misa y el oficio divino. De este modo, se presentaron evidencias del uso de música en diversas ceremonias, como el jubileo de las Cuarenta Horas, los capítulos provinciales, las visitas de autoridades religiosas, las exequias, conclusiones de aspirantes al sacerdocio y rogativas por protección y acción de gracias. Respecto al repertorio, destacan los himnos *Jesu redemptor omnium* y *A solis ortus cardine*, que reflejan las modificaciones al breviario romano realizadas en 1632 por Urbano VIII. De igual manera es reseñable, el reciclaje melódico empleado por los franciscanos de Quito en himnos de uso común, como el *Pange lingua*, *Vexilla regis* y *Veni creator spiritus*, utilizados habitualmente en varios contextos litúrgicos. Igualmente, por sus distintivas características melódicas, sobresalen la antífona *Tota pulchra*, el introito *Egredimini et videte* de la misa a la Inmaculada Concepción y los cantos de la misa a San Diego de Alcalá, cuyos textos coinciden con otras fuentes hispanas, mas no sus melodías. En las festividades del santoral, por su parte, predominó la música de tipo marcial extramuros del convento, con cajas, pífanos, chirimías y clarines tocados por nativos, así como también la música polifónica ejecutada intramuros por los instrumentistas y cantores de la institución franciscana. Un asunto

peculiar fue el de las obvenciones a músicos durante las salves cuaresmales, destacando el uso del bajón como instrumento característico para acompañar este canto, algo que también ocurrió en la catedral de México durante el siglo XVIII.

El oficio de vicario de coro fue uno de los cargos con mayor relevancia musical dentro del Convento Máximo. La persona a cargo de este oficio tenía la responsabilidad de instruir a los religiosos neófitos en materia de canto llano y dirigir el coro al momento de la liturgia. Hemos identificado cuarenta y cuatro vicarios de coro entre 1666 y 1808: diecisiete españoles, doce ecuatorianos y uno colombiano. Debido a la inespecificidad de los documentos, los catorce restantes han sido identificados como criollos. Los vicarios de coro más destacados fueron los frailes Gerónimo de la Parra, Fernando Fajardo y José Pita. La labor del primero de éstos fue grandemente reconocida por el prelado franciscano; los últimos dos, ejercieron de forma asincrónica el puesto de sochantre de la catedral de Quito en 1760 y 1817, respectivamente.

El convento gozó de una capilla musical permanente, cuando menos, desde 1692, conformada mayormente por un maestro de capilla, uno o dos organistas y un número variable de bajonistas, chirimías, arpistas, tiples, contraltos y tenores. Hasta la primera mitad del siglo XVIII, la capilla se sostuvo por músicos seculares, pero, desde 1750 los franciscanos se hicieron cargo hasta 1814. Las mayores transformaciones de la capilla musical ocurrieron bajo los magisterios de Alonso de Morales (1706-1725) y fray Juan de Santa María y Zúñiga (1750-1786): el primero incorporó un organista a tiempo completo y un rabelista, además de gestionar los incrementos salariales; el segundo representó a la tercera generación de una dinastía de organistas y maestros de capilla dentro del Convento Máximo que duró casi una centuria. Además, un par de músicos españoles estuvieron al mando de la capilla: el secular Felipe de Cartagena y Medrano (1731-1732 y 1738) y el religioso fray Francisco de la Caridad (1786-*ca*. 1799). De igual modo lo hizo el músico indígena Basilio Sancho del Espinal (1726-1730). Durante el magisterio de Julián Proaño (1740-1749) se reemplazó el rabel por el violín, marcando una evolución en la capilla musical con miras a adaptarse a la vanguardia euroamericana. Instrumentos como el oboe y la flauta traversa lo hicieron hacia fines del siglo XVIII e inicios del XIX.

En suma, hemos identificado once maestros de capilla, siete organistas, trece arpistas, diecisiete bajonistas, trece tañedores de chirimía, cinco rabelistas y tres violinistas, treinta y ocho tiples, setenta y cuatro cantores, un oboísta y nueve músicos sin rol identificado. Se trata de poco más de doscientos nuevos nombres que contribuyen a llenar un vacío a la historiografía musical ecuatoriana, sujetos que, en su mayoría, permanecían en el anonimato. Varios de ellos circularon por otras instituciones religiosas de la ciudad y el país, puntualmente la catedral, los

conventos de La Merced, San Agustín –sede matriz de Quito y también en Latacunga– y la Compañía de Jesús, las iglesias parroquiales de San Sebastián, San Roque, Santa Bárbara y San Blas, así como también la catedral de Guayaquil, la iglesia parroquial de Santiago de Píllaro en la actual ciudad de Ambato y la iglesia parroquial de San Lorenzo de Jipijapa, en la provincia de Manabí.

En lo concerniente a los objetos utilizados en el ejercicio musical, se evidenció la preocupación de las autoridades franciscanas por mantener a tono los órganos del convento, ya que, al ser un instrumento primordial para la celebración de las distintas ceremonias litúrgicas, necesitaba estar en óptimas condiciones para garantizar una buena sonoridad. Para ello, se adquirieron los primeros órganos en Lima en 1564, aunque luego se recurrió a maestros organeros locales de aparente renombre, a saber: don Francisco Cetina de Narváez, don Pedro Cabrera y el fraile agustino Tomás de Inera. Desde fines del siglo XVII, en el Convento Máximo coexistieron al menos dos órganos: uno grande ubicado en el coro de la iglesia mayor y otro portátil de mucha utilidad en las procesiones dentro y fuera de los muros de la institución. Para propósitos de enseñanza musical a novicios, también hemos dado a conocer que estuvieron en uso un par de instrumentos diferentes al órgano, como el monocordio y la lira, adquiridos en 1712 y 1734, respectivamente.

Por otro lado, hemos podido confirmar que el amanuense fray Francisco de Peña Herrera era el mismo fraile que aquel que en algunos cantorales firmó como fray Francisco de Herrera. Además, hemos ampliado la lista de frailes involucrados en la confección y restauración de libros litúrgico-musicales, destacando fray Ignacio Mideros, fray Sebastián, fray José Saldaña, fray Manuel Ortega y fray Nicolás Pérez, los últimos dos activos en el convento recoleto de San Diego. Varios de ellos eran desconocidos hasta ahora. La circulación de libros entre España y Ecuador también ha sido un aspecto explorado. Impresos en Madrid, otras ciudades portuarias como Cádiz, Cartagena y Panamá funcionaron como puntos de enlace para hacer llegar los libros a Quito, e incluso, a ciudades ecuatorianas más pequeñas como Chimbo. Asimismo, al Convento Máximo llegaron una buena cantidad de ejemplares litúrgico-musicales provenientes de imprentas establecidas en Amberes y Venecia, específicamente, breviarios y misales. No obstante, el propio convento matriz de Quito funcionó a su vez como un centro de distribución de libros –tanto cantorales manuscritos como otros impresos– hacia otros centros franciscanos de la ciudad, especialmente, el Colegio de San Buenaventura, la Recolección de San Diego y el Colegio de Misiones de Pomasqui.

Las contribuciones de este trabajo se extienden, también, a otros espacios de la ciudad. Por ejemplo, hemos mencionado datos tangenciales –muchos de ellos inéditos– sobre músicos

seculares y religiosos vinculados también a la catedral de Quito, tales como: Tomás Álvarez, Sebastián y Martín de Quirós, Jacinto de Santa María y Zúñiga, Basilio Sancho del Espinal, Alonso de Morales, Francisco Moyolema, Francisco Naranjo, Tomás Juan de Dios Guzmán, Pablo Barrionuevo, Manuel de la Peña, Gregorio Grijalva, José Miño, Andrés y Antonio Santa Cruz, fray Fernando Fajardo, fray José de Salazar, fray Juan de Santa María y Zúñiga, fray José Pita, fray José Querejazu, fray Manuel Viteri y fray Antonio de Jesús Altuna. Con toda certeza, sendos datos servirán para futuros estudios que persigan actualizar e incrementar las noticias sobre sujetos involucrados en la vida musical de la catedral quiteña, sobre todo porque pertenecen al siglo XVIII y primeros albores del XIX, precisamente donde se encuentra la mayor laguna documental del trabajo de Robert Stevenson.

De hecho, nuestra aportación no solo muestra la larga lista de músicos que actuaron dentro y fuera del Convento Máximo de San Francisco, sino que tangencialmente referimos información sobre otros sujetos poco conocidos en la literatura, a saber: Felipe Pillajo, Pedro Oyaqui, Sancho Oña, Diego Tituaña, Alonso Tituaña y Domingo Tantarima, músicos indígenas en la parroquia franciscana de Cotocollao en 1589; Jacinto de Todos Santos Pillajo, maestro de capilla del convento de Santo Domingo en 1704; Isidro Barrionuevo, arpista y maestro de capilla también en el convento de predicadores dominicos en 1751; Gonzalo Pillajo, Manuel Zapata, José Ortiz y Nicolás Lazo, músicos activos en la ciudad de Quito en los siglos XVII al XIX; Santiago "el cantor de La Merced"; y José Mariano y Nicolás Remache, músicos indígenas en la iglesia franciscana de Pujilí en 1789. Por todo esto, la presente tesis representa la primera investigación de gran envergadura sobre música en conventos y monasterios de Quito y, probablemente, el trabajo musicológico con más noticias sobre la vida musical en esta ciudad.

Tal información abre brechas que podrían ampliarse en otras investigaciones venideras, especialmente sobre vida musical en los conventos de Santo Domingo, San Agustín, La Merced y en el propio convento franciscano durante la era postcolonial, pero también en líneas como la participación de músicos indígenas en las parroquias urbanas de Ecuador. Por último, con relación al trabajo de Francisco María Compte, se añadieron cuarenta y ocho biografías de frailes implicados en labores musicales, y se complementaron otras, puntualmente las de fray Fernando Fajardo, fray José de Salazar, fray Juan de Santa María y Zúñiga, fray Francisco de la Caridad y fray Antonio de Jesús Altuna. De esta manera, demostramos que también existieron otros *varones ilustres* en la orden franciscana del Ecuador.

Dentro de la musicología histórica, específicamente la que se dedica a investigar la música del período colonial, la presente tesis llena un vacío que posiciona al Convento Máximo

de San Francisco de Quito entre las instituciones religiosas hispanoamericanas estudiadas, complementando las investigaciones realizadas por historiadores, arquitectos, sociólogos, religiosos y educadores. Del mismo modo, permite conocer algunas prácticas litúrgicas y la vida musical en el convento franciscano entre 1692 y 1808, así como sus procesos de permanencia y cambio desde una perspectiva local, entendiendo a su vez la conexión con otras instituciones eclesiásticas de la ciudad y la región. En consecuencia, Quito se muestra como una ciudad colonial que estuvo interconectada no solo con otras parroquias ecuatorianas, sino también con metrópolis como Lima, Panamá, Cartagena, Cádiz y Madrid, lo cual le da más relevancia a una urbe que hasta el momento contaba con una modesta presencia histórica. Finalmente, esta investigación ratifica que el Convento Máximo de San Francisco de Quito era un importante centro donde se practicaba el arte musical con gran calidad, que contaba con recursos propios y que, incluso, enviaba músicos religiosos a la propia catedral para ocupar las plazas de mayor categoría: maestro de capilla, sochantre y organista. Esto demuestra, por tanto, lo inapropiado de considerar que las catedrales fueron instituciones musicalmente superiores a los conventos y monasterios.

ANEXOS

1. DOCUMENTOS DE ARCHIVO

Los siguientes documentos transcritos contienen información de interés histórico y musical, y se presentan siguiendo un orden cronológico. Para facilitar su comprensión hemos empleado los criterios de transcripción utilizados desde un inicio, que son a saber:

- Usar mayúsculas en nombres, lugares y otro momento en que se amerite.
- Normalizar completamente la ortografía.
- Aclarar ambivalencias de tipo u/v, j/x y otras.
- Desarrollar abreviaturas de cualquier tipo (siglas, nombres, cargos, etc.).
- Usar cursivas para título del documento, rúbricas, notas marginales, lengua latín, partes ilegibles o incompletas y palabras incorrectas propias del castellano de la época indicadas con el adverbio [*sic*].
- Agregar entre corchetes las rúbricas, signos de puntuación, palabras faltantes, dudosas o que dan mayor sentido a lo transcrito.

En lo que a fechas se refiere, sin embargo, hemos transcrito fielmente lo indicado en el documento original (i.e. primero de junio de mil y quinientos y sesenta y cuatro años).

1

12 de febrero de 1560; **AGOFE, 13-86a, ff. 1r-1v**

Donación de instrumentos al Colegio de San Andrés por Gil Ramírez Dávalos

Sepan cuantos esta carta de donación vieren, cómo yo Gil Ramírez Dávalos, gobernador que fui de esta muy noble y muy leal ciudad de San Francisco de Quito. digo que por cuanto los días pasados yo di al colegio del señor San Andrés de esta ciudad seis trompetas con sus mangas de tafetán y tres ternos de chirimías con sus sacabuches para que se tañese en dicho colegio, y con ellas se sirvan y administren los divinos oficios en dicho colegio y la iglesia de él, para con que se enseñe a tañer los muchachos indios que aprenden en dicho colegio[.] Por tanto, declaro que es mi voluntad de dar y doy al dicho colegio para el dicho efecto las dichas trompetas y chirimías, las cuales no puedan ser llevadas ni sacadas del dicho colegio para ninguna parte fuera de esta ciudad, ni tampoco se puedan sacar a tañer con ellas a ninguna fiesta sin licencia del mayordomo del dicho colegio, y que si con la dicha licencia salieren y tañeren en alguna fiesta y solemnidad de esta ciudad se le hayan de pagar 8 pesos, la mitad para el dicho colegio y la otra mitad para los indios que tañeren, y si fueren a tañer en fiesta de algún

particular les haya de pagar y paguen 6 pesos repartidos en la manera susodicha, y si las dichas trompetas y chirimías en alguna manera fuesen sacadas del dicho colegio para las llevar [*sic*] fuera de esta ciudad o a tañer dentro de ella sin la dicha paga, en tal caso el dicho colegio pierda las dichas trompetas y chirimías y las haya la santa madre iglesia mayor de esta ciudad para sus fiestas, solemnidades y celebraciones de los divinos oficios, y la condición susodicha de no tañer sin la dicha paga no se entiende con la dicha santa iglesia mayor, porque a las dichas fiestas y solemnidades que se hicieren en la dicha iglesia mayor han de venir a tañer sin paga alguna, y de esta manera doy y hago donación al dicho colegio de las dichas trompetas y chirimías, y fírmolo [*sic*] de mi nombre. Hecha en Quito a doce del mes de febrero año del nacimiento de nuestro salvador Jesucristo de mil y quinientos y sesenta años, que fueron presentes de lo que hizo Juan Zambrano, Gabriel de Heredia y Pedro Moreno Estantes, vecinos de esta ciudad. Gil Ramírez Dávalos, ante mí, Antón de Sevilla.

2

1 de junio de 1564; **AGOFE, 10-85, f. 1r**

Liquidación de una deuda por el pago de órganos traídos de Lima

Digo yo, Diego Méndez, que me doy por pagado en una cédula que me hizo Juan R[íos?] de 600 pesos de oro corriente en esta ciudad pago de lo que el padre Chávez, guardián del monasterio del señor San Francisco, queda de ver en la ciudad de Lima de los órganos que trajo para el dicho monasterio, los cuales doy por cobrados del dicho guardián con la dicha cédula que el dicho Juan R[íos?] me entregó por virtud que los recibí lo firmé de mi nombre [¿doy fe?] en Quito a primero de junio de mil y quinientos y sesenta y cuatro años.
[*Rúbrica de Diego Méndez*]

3

1589; **AGOFE, 3-9a, Leg. 3, N. 4, F. 28, f. 2v**

Provisión real de Felipe II para seis indios cantores del convento de Cotocollao

Yo Felipe por la gracia de Dios rey de Castilla, de León, de Aragón, de las dos Sicilias, de Jerusalén, de Navarra, de Granada, de Toledo, de Valencia, de Galicia, de Mallorcas, de Sevilla, de Cerdeña, de Córdoba, de Córcega, de Murcia, de Jaén, de los Algarves, de Algeciras, de Gibraltar, de las islas de Canaria, de las Indias, islas y Tierra Firme, del mar océano, conde de Flandes y de Tirol. A los nuestros corregidores de naturales del distrito de la nuestra

Audiencia y Chancillería Real que reside en la ciudad de San Francisco de Quito, alcaldes, ordinarios y otros cualesquier nuestros jueces y justicias, así de la dicha ciudad como de otras cualesquier partes ante quien esta nuestra carta fuese presentada, y a los encomenderos de indios, y personas a cuyo cargo está cobrar de los tributos de los dichos indios, salud y gracia sepades [*sic*], que fray Luis Martínez guardián y comisario provincial de la orden de San Francisco de esta provincia de Quito por petición que en la dicha nuestra Audiencia ante el nuestro presidente y oidores de ella presentó, nos hizo relación diciendo que por nos estaba proveído que en los monasterios de los pueblos de indios y vicarías de este distrito donde residen religiosos de su orden por constar como constaba el mucho cuidado que se tenía en el celebrar el culto divino y la solemnidad con que se cantan y celebran las misas y demás oficios divinos así de música como de las demás cosas, a ello tocante, se reserven seis indios cantores, para el dicho efecto, de mita y otros servicios que los indios están obligados a hacer, y el tributo de los tales indios se pague de la comunidad, y no habiendo comunidad, pues los dichos indios servían en los dichos ministerios por toda la comunidad, y no habiendo comunidad de que se pague el dicho tributo fuesen recibidos el [*ilegible*] en el monasterio de San Juan de Cotocollao. Consta el mucho cuidado que en esto había y abundancia de cantores, nos suplicó mandásemos que lo que así está proveído se guardase y cumpliese en todos los monasterios y vicarías, y que en el de Cotocollao se reservasen los seis que el vicario que reside en el dicho pueblo nombrase, y para ello mandamos dar nuestras cartas y provisiones reales, y recaudos necesarios, o que sobre ello proveyésemos como la nuestra merced fuese, lo cual por los dichos nuestro presidente y oidores fue acordado que debíamos mandar dar esta nuestra carta para los y cada uno de los [monasterios y vicarías], en dicha razón y nos tubismoslo [*sic*] por bien por la cual vos mandamos que habiendo nombrado cualesquier guardianes y vicarios de la dicha orden de San Francisco seis cantores para el dicho ministerio, los dejéis estar, y no consintáis que sean inquietados ni molestados a otro servicio alguno, ni a que paguen tributo a sus encomenderos ni a otras personas, y el tributo que los dichos indios hubiesen de pagar y les supiere, haréis que se paguen de las comunidades de sus pueblos, de donde mandamos a los dichos sus encomenderos los hall[e]n y cobren no de ellos en manera alguna [n]i los unos ni los otros, ni *fagades* ni *fagan ende al* por alguna manera. Hoy en adelante.

4

1603; **Ceremonial Romano de Zamora, ff. 119v-120v**

Oficio del que tañe el órgano. Párrafo V.

Las cosas concernientes a este oficio son, tener cuidado de que el órgano esté cerrado, guardado del polvo y afinado. Saber los días en que se ha de tañer, que son los siguientes: en todos los domingos y en todas las fiestas que ocurren en todo el año, y en las misas votivas, y en las vigilias de la Epifanía y Pentecostés, en las misas nuevas y en las de Nuestra Señora. Déjale de tañer desde la dominica primera de Adviento hasta la Natividad, exclusive, y desde la Septuagésima hasta la Resurrección, exclusive (esto se entiende en el oficio de tiempo) excepto la dominica tercera de Adviento, cuyo introito comienza *Gaudete*, y la cuarta de Cuaresma que comienza *Letare*, y exceptuadas todas las festividades que dentro de este tiempo de Adviento y Cuaresma celebra la iglesia con solemnidad. Y en las misas del Jueves y Sábado Santo, y cuando solemnemente se celebra por alguna cosa grave, o por alguna misa nueva, y en todas las misas votivas de Nuestra Señora. En todas estas cosas exceptuadas se puede tañer órgano, dentro del tiempo de Adviento y Cuaresmas, como lo manda el Ceremonial Romano [1600] nuevamente impreso. También se deja de tañer en el oficio de santo simple y ferial todo el año. Táñese el órgano a entrambas vísperas y completas, maitines y laudes, a solos los himnos y cánticos. Y en los dobles mayores y menores, al himno *Te Deum laudamus*, como dice el Ceremonial Romano arriba alegado. Pero el primer verso de los himnos y cánticos, y *Te Deum laudamus*, y en los versos en que se han de hincar los frailes de rodillas, como el *Te ergo quaesumus* y *Tantum ergo Sacramentum*, cuando el Sacramento está descubierto, y en que se han de inclinar, como es al verso de *Gloria Patri*, nunca los ha de tañer el órgano, sino que siempre los ha de cantar el choro. Y lo mismo se ha de guardar en los últimos versos de los himnos. También al *Benedicamus Domino* de vísperas y laudes ha de responder el órgano. También se ha de tañer el órgano en las fiestas clásicas, particularmente en las de primera clase, desde que el hebdomadario sale a comenzar las vísperas hasta que diga: *Deus in adjutorium*. En las misas se tañe alternativamente a los *Kyries* y *Gloria*, y acabada la epístola y las prosas más largas se podrán tañer a versos, los cuales comenzarán primero los cantores. Cuando hay sermón, tañerse desde que se acaba el evangelio hasta que el predicador comience a predicar, pero el *Credo* de ninguna manera se taña con el órgano, sino que todo se diga en voz humana, como expresamente lo manda el Ceremonial Romano nuevo. También se tañe en el *Ofertorio* y alternativamente a los *Sanctus*, y entretanto que se alza la hostia y cáliz con muy dulce pausado sonar [*ilegible*]. También se podrá tañer si sobrare tiempo después que los religiosos

hubieren dicho *Benedictus*, hasta el *Per omnia secula del pater noster*. Y alternativamente a los *Agnus*, y después de dicho por el coro *Agnus*, se tañe hasta antes de la oración que se dice después de la *Comunión*, advirtiendo el organista que el tercer *Agnus* que tañe sea con brevedad, porque se ha de cantar luego la *Postcomunión* como lo manda el Ceremonial Romano nuevo. Y en fin de la misa también se tañe, excepto desde el Sábado Santo inclusive hasta la Dominica in Albis exclusive, que ni al *Ite missa est*, ni al *Benedicamus Domino*, que se dice en las vísperas no se responde con el órgano, sino que todo el coro junto lo dice. A completas se tañerá solamente al himno, responsos breves y cántico. En las demás horas se tañerá cuando el vicario de coro ordenare que se taña algún salmo o salmos alternativamente con el órgano. Porque aunque esto no manda expresamente el Ceremonial, pero advierte que si en algunas horas (fuera de las en que se ha dicho que se toca el órgano) se tocare, que no lo prohíbe, sino que esto lo deja según la costumbre que en cada parte se tiene, mas prohíbe que en ninguna manera se toque en el órgano cosa que no sea muy grave, honesta y devota.

5

8 de abril de 1645; **AGOFE, 6-1, Leg. 6, Bec. 1, ff. 16r-16v**

Patente mandando se envíen papeles para la Crónica del Perú

Fray Juan de Durana de la regular observancia de nuestro seráfico padre San Francisco lector jubilado calificador del santo oficio padre de la santa provincia de Cantabria y comisario general de todas las del reino del Perú, tierra firme etcétera *cum plenitudine potestatis* por nuestro reverendísimo padre fray Juan Merinero ministro general de toda nuestra sagrada religión etcétera al padre provincial que es y fuere de nuestra provincia de Quito salud y paz en Nuestro Señor Jesucristo por cuanto el padre predicador fray Diego de Córdova hijo de esta nuestra provincia de los doce apóstoles del Perú, conventual en este convento de nuestro padre San Francisco de Jesús de Lima, ha sido nombrado por nuestros antecesores notario apostólico y cronista general de todas las provincias de nuestra comisaría: y en razón de esto en diversas armadas y avisos y con muchos encarecimientos (como nos consta de vista de los dichos instrumentos) se ha despachado sus especiales patentes, nuestro reverendísimo padre comisario general de todas las Indias fray José Maldonado, en que se encarga el dicho ministerio y se conforma el dicho nombramiento, y de nuevo por diversas veces como dicho es le instituye y nombra a tal cronista general y nos encomendó en la villa de Madrid corte de su majestad católica con todas sus fuerzas le diésemos todo favor y ayuda para que disponga una crónica general de la fundación y principios de estas nuestras provincias la entrada primera que en ellas

hicieron nuestros religiosos, sus predicaciones y conquistas espirituales, con las vidas y hechos de los varones ilustres de las tres órdenes de nuestra seráfica religión que en todos tiempos han florecido en santidad y perfección y todo lo demás que fuere digno de memoria, de suerte que se pueda dar luego a la estampa. Y siendo muy propio de nuestra obligación y deseo procurar que tan gloriosas acciones y admirables ejemplos se conozcan en el mundo para gloria de Dios que sea admirable en sus santos para que a su imitación y ejemplo los que viven al presente procuren imitar sus virtudes y espíritu corriendo suavemente por el camino de la perfección evangélica. Y para que esto tenga el debido efecto y se cumpla lo ordenado y mandado por nuestro reverendísimo padre comisario general de Indias encargamos al padre y para mayor mérito mandamos por santa obediencia en virtud del espíritu santo que luego que llegare a sus manos esta nuestra patente haga ver los archivos de dicha provincia y de ellos se saquen cualesquiera papeles, informaciones, relaciones, peticiones al intento y ellos o sus traslados autorizados y los que de nuevo mandare hacer el padre según juzgase convenir y en especial una relación auténtica del número de conventos y doctrinas, y número de religiosos que hoy tiene la provincia número de provinciales que ha gozado, imágenes milagrosas y todo lo que para la materia fuere honorífico con toda seguridad y diligencia los remita el padre al dicho padre Diego de Córdova al convento de nuestro padre San Francisco de dicha ciudad de Lima como esperamos de la religión y celo de vuestro padre. Y por la misma obediencia mandamos y pena de excomunión mayor *latque sententique ipso facto incurrenda* que ningún inferior nuestro vaya contra lo ordenado en esta nuestra patente, que data en el dicho nuestro convento de nuestro padre San Francisco de Lima firmada de nuestra mano y sellada con el sello mayor de nuestro oficio refrendado de nuestro secretario en ocho de abril de mil y seiscientos y cuarenta y cinco años fray Juan de Durana comisario general por mandato de su padre muy reverendo fray Gabriel de Guillestegui secretario general.

6

7 de septiembre de 1715; **ANH/Q, Notaría I, vol. 311, ff. 413v-415v**

Testamento de don Alonso de Morales, maestro de capilla

In dei nomine amen. Sepan cuantos los que este testamento última y postrimera voluntad vieren, cómo yo don Alonso Morales, estando como estoy enfermo en cama y del achaque que Dios Nuestro Señor ha sido servido darme, pero en mi entero juicio, memoria y entendimiento natural, creyendo en el misterio de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, que son tres personas y un solo Dios verdadero, y en todo lo demás que tiene, cree y confiesa nuestra

santa madre iglesia católica romana, debajo de cuya fe he vivido y profeso vivir y morir invocando por mi abogada e intercesora a la serenísima reina de los ángeles, María, madre de Dios y señora nuestra, porque a la hora de mi muerte interceda con su divina majestad, perdone mis pecados, y porque el morir es natural y la hora incierta, deseando dejar las cosas del descargo de mi conciencia ordenadas y declaradas, hago este mi testamento en la forma y manera siguiente: con declaración que a mis padres no los he conocido ni he tenido noticia de quienes fuesen, por cuya razón no los declaro.

- Primeramente, encomiendo mi alma a Dios Nuestro Señor que la creó y redimió con su preciosísima sangre, pasión y muerte, y el cuerpo a la tierra de que fue formado, y siendo la voluntad del Señor el llevarme de esta presente vida a la otra, quiero y es mía que mi cuerpo difunto sea sepultado en la iglesia del convento de San Francisco de esta ciudad en la parte y lugar que eligieren mis albaceas, y ese día o el siguiente, se me dirá una misa cantada de cuerpo presente ofrendada de pan, vino y cera, para lo cual acompañará dicho mi cuerpo el cura de la parroquia de San Roque de adonde soy feligrés, con cruz alta y doble de campanas, cuyos costos se pagarán de mis bienes.
- Mando a las mandas forzosas y acostumbradas a 2 reales cada una de ellas, con lo cual las aparto del derecho que tenían a mis bienes.
- Mando a la casa santa de Jerusalén un patacón. Y a nuestra señora reina de los ángeles la del hospital 4 reales.
- Declaro que soy casado y velado según orden de nuestra santa madre iglesia con doña Francisca Ponce a tiempo de treinta y tres años y durante dicho matrimonio no hemos tenido hijos ningunos, ni menos tuve yo capital ninguno, ni la dicha mi mujer por habernos casado pobres, declárolo [*sic*] así para que conste.
- Declaro por mis bienes las casas de mi morada donde al presente vivo que están tras de las murallas de San Francisco, cuyos linderos constan por las escrituras que tengo en mi poder cuyo valor y costos fue el de 340 [pesos] fuera de las mejoras que se han puesto de cuartos de vivienda libres de censo. Más una pulpería que tengo en la esquina de dichas murallas y casa de don Nicolás de Erazo, con el principal de 206 pesos de a 8 reales. Mas declaro por mis bienes tres platillos y un jarro, un coco y una cajeta de tabaco todo de plata. Seis sortijas de oro con sus esmeraldas y amatistas. Cinco capotes entre usados y nuevos, los dos de paño fino de la tierra y los restantes de oro y pelo de camello. Tres chambergas, la una de p[i]el de febre [*sic*], las dos de paño de castilla y de la tierra, tres sombreros de betún con más [*sic*] los trastes caseros que se componen de cajas, sillas y escaños, lienzos, mesas y otros que le constan a la dicha mi mujer.

- Declaro por mis bienes una imagen de bulto de Nuestra Señora de los Dolores de dos varas de alto poco más, en su nicho.
- Mas declaro por mis bienes un arpa mediana, un monocordio, un clave, una guitarra y dos liras con un rabel, que están en la tienda que tengo de escuela de música. Mas declaro dos niños de bulto de dos tercios de alto que me los dio doña Tomasa Reinoso para que se los tuviera, y porque estaban sin encarne de su consentimiento los mandé a encarnar, cuyo costo con el dorado de las peañas fue el de 6 pesos, mando que impidiéndolos se le entreguen pagando primero dichos 6 pesos.
- Declaro que estoy concertado de cantor de primer coro en la santa iglesia catedral de esta ciudad y se me paga en cada un año por mi asistencia 100 pesos de a 8 reales, por cuya razón desde [el] primero de enero hasta hoy día de la fecha de este presente año que han corrido ocho meses y siete días se me están debiendo 68 pesos y 3 reales a razón de estos 100 pesos por año, mando se cobren del colector de dicha santa iglesia.
- Declaro que estoy concertado de maestro de capilla en la Compañía de Jesús de esta dicha ciudad y gano por año 139 pesos por mi trabajo, con la obligación de pagar a los cantores a los que les tengo pagado y no les debo cosa alguna, y por ocho meses y siete días que asimismo han corrido a razón de dichos 139 pesos por año han caído 95 pesos y medio real, para esto tengo recibidos 50 pesos y me restan 45 pesos y medio real, mando se cobren.
- Declaro que asimismo estoy concertado de maestro de capilla en el convento de nuestro padre San Francisco y gano por año 100 pesos de a 8 reales, y por cuatro meses y tres días que han corrido desde [el] cuatro de mayo hasta hoy día de la fecha de este presente año se me deben 34 pesos y medio real, mando se cobren.
- Asimismo declaro que estoy concertado por maestro de capilla en la dicha parroquia [de San Roque] y gano por año 20 pesos por mi trabajo, con la obligación de pagar a los demás cantores y por dos años y siete meses que tengo corridos se están debiendo 51 pesos y 5 reales, los cuales ha de pagar dicho mi cura, y de ellos pagados oficiales me tocan 12 pesos, mando se cobren. Como asimismo estoy concertado en dicha iglesia [catedral] y cofradía de las Ánimas en 16 pesos por cada un año, y por año siete meses que han corrido hasta la fecha de este se me deben 25 pesos 2 reales y medio, de los cuales me tocan 7 pesos y lo demás a los oficiales, mando se cobren.
- Asimismo, el síndico o mayordomo del Señor de la Misericordia de dicha parroquia [de San Roque], Juan Blas, me debe 11 pesos 7 reales, y me dio por seis meses y siete días que han corrido desde [el] primero de febrero de este año por las misas de los viernes, y pagados los oficiales me tocan 2 pesos, mando se cobren.

- Mas me debe Bernardo Asencio 12 pesos 4 reales y medio, y en prenda le tengo un faldellín de sarga verde, mando se cobren.
- Mas me debe don Isidro Moyolema barbero 7 pesos, por los cuales le tengo dos bernegales pequeños de plata, mando se cobren.
- Y para cumplir y pagar este mi testamento, sus mandas y legados, dejo y nombro por mi albacea y heredera a la dicha doña Francisca Ponce mi mujer, para que después de mis días entre todos mis bienes, derechos y acciones habidos y por haber, los venda en publica almoneda o fuera de ella, y en el remanente que quedare pagado mi funeral, entierro, medio y cabo de año, lo herede con la bendición de Dios Nuestro Señor y la mía, por ser así mi voluntad y no tener herederos forzosos, ascendientes ni descendientes.
- Declaro he sido albacea de Gabriel Guacarache y de Beatriz Asuchimbo, indios, y de los bienes que entraron en mi poder constaron de los papeles que paran en mi poder, y los gastos que tengo hechos en cada uno de no soy deudor a dichos bienes de cosa ninguna, por haber dado cumplimiento a sus disposiciones, delárolo [*sic*] para que conste.
- Por lo cual, revoco y anulo y doy por ningunos de ningún valor ni efecto otros cualesquiera testamentos, codicilos [y] memorias que haya hecho, poderes que haya dado por escrito o de palabra para que no valgan, ni hagan fe, judicial ni extrajudicialmente, última y final voluntad, que es hecho y otorgado en esta ciudad de San Francisco de Quito en siete días del mes de septiembre de mil setecientos y quince años. Y estando presente al otorgamiento de este testamento yo, el escribano de su majestad, doy fe [que] conozco al otorgante enfermo en cama, pero en su entero juicio, memoria y entendimiento natural al parecer según sus palabras concertadas, que habló en disposición de este testamento, el cual habiéndosele leído de principio a fin dijo así lo otorgo y lo firmo, siendo testigos rogados y llamados Manuel de Vergara Orozco, Clemente de Zurita y Orozco, José de la Fuente, Damián de la Fuente, y Francisco Suárez de Figueroa.
[*Rúbrica de don Alonso de Morales*] [*Rúbrica de Manuel de Vergara Orozco*] [*Rúbrica de Clemente de Zurita y Orozco*] [*Rúbrica de José de la Fuente*] [*Rúbrica de Damián de la Fuente*] [*Rúbrica de Francisco Suárez de Figueroa*]
Ante mí [*Rúbrica de Diego de Ocampo Lisón*]

7

13 de noviembre de 1719; **ANH/Q, Notaría I, vol. 318, ff. 147r-151r**

Primer testamento de don Basilio Sancho del Espinal, maestro de capilla

En el nombre de Dios todo poderoso amén. Sepan cuantos los que este testamento, última y postrimera voluntad vieren, cómo yo don Basilio Sancho del Espinal, natural del pueblo de Saquisilí, jurisdicción del asiento de Latacunga, hijo legítimo de don Nicolás Sancho del Espinal y de doña Margarita Ronquillo, mis padres legítimos ya difuntos naturales que fueron de dicho pueblo, estando como estoy enfermo en cama y del achaque que Dios Nuestro Señor ha sido servido darme, pero en mi entero juicio, memoria y entendimiento natural, creyendo como firme y públicamente creo en el misterio de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, que son tres personas y un solo Dios verdadero, y en todo lo demás que tiene, cree y confiesa nuestra santa madre iglesia católica romana, debajo de cuya fe he vivido y profeso vivir y morir invocando por mi abogada e intercesora a la serenísima reina de los ángeles, María, madre de Dios y señora nuestra, porque a la hora de mi muerte interceda con su divina majestad, el perdón de mis pecados y pongan en carrera de salvación mi alma, y porque el morir es natural a toda criatura viviente y la hora incierta, deseando dejar las cosas tocantes al descargo de mi conciencia declaradas y ordenadas, de deliberado hacer este mi testamento en la forma y manera siguiente:

- Primeramente, encomiendo mi alma a Dios Nuestro Señor que la creó y redimió con su preciosa sangre, pasión y muerte, y el cuerpo a la tierra de que fue formado, y siendo la voluntad del Señor el llevarme de esta presente vida a la otra, quiero y es la mía que mi cuerpo difunto sea sepultado en la iglesia del convento de Nuestra Señora de las Mercedes de esta ciudad en la parte y lugar que les pareciere a mi albacea, y ese día siendo hora competente, se me dirá una misa cantada con todas las exequias necesarias y diciéndoseme doce misas rezadas por cuenta de los que me debe dicho convento del salario que me paga por maestro de capilla de dicha iglesia, y ese día acompañará dicho mi cuerpo difunto el cura párroco de Santa Bárbara de adonde soy feligrés, con cruz alta y doble de campanas, cuyos costos se pagarán de mis bienes.
- Mando a las mandas forzosas, a 2 reales a cada una, con que las aparto del derecho que tenían a mis bienes.
- Declaro que fui casado de primer matrimonio con doña Agustina Carisisa y durante dicho matrimonio tuvimos y procreamos ocho hijos, los siete murieron en edad pupilar y al presente solamente vive Gregoria Sancho del Espinal, de edad de doce años que la tengo en mi poder, con declaración que la dicha mi mujer no me dio dote ninguno, ni yo llevé a su poder capital

ninguno por habernos casado pobres, y por muerte de la susodicha me casé de segundo matrimonio con doña Margarita Márquez, en quien no tengo hijos ningunos, ni tampoco me ha dado dote ninguno respecto de ser una pobre y haberme casado el día de ayer, doce del corriente, declárolo [*sic*] para que conste.

- Declaro por mis bienes las casas de mi morada que tengo y poseo en la dicha parroquia de Santa Bárbara, de altos y bajos cubierta de teja que lindan por enfrente [con la] calle real en medio y casas del maestro don Agustín Egas, presbítero, por un lado [la] calle real en medio y casas de don Jacinto Calderón, gobernador de la parroquia, por el otro con casas de doña Juana Chica, y por las espaldas con casas de un[a] india llamada Melchora, libres de censo que al presente valen más de 400 pesos. Más doce sillas de asentar, las seis nuevas y las otras usadas. Tres escaños de madera grandes. Una mesa grande. Dos cuadros grandes con sus marcos, el uno dorado y el otro por dorar, el dorado de un crucifijo y el otro de Nuestra Señora de Guadalupe. Más siete cuadros medianos de diferentes advocaciones sin molduras. Más nueve libros chicos y grandes en que entran uno de *Flos Sanctorum*, otro de fray Luis de Granada, otro Mística ciudad de Dios, y otro Rosario de Quirós, y con más otros chiquitos que son muchos que están en una naveta, y los grandes sobre un estante, con más un oficio menor nuevo, con otro pequeño dicho pequeño y un ramillete de divinas flores, con más una caja de más de largo de vara y media de alto llena de papeles de música de diferentes asuntos. Más un escritorio grande lleno de papeles de música para todo género de festejos. Más otros dos dichos escritorios, uno más grande que el otro, asimismo llenos de papeles de música. Un nicho dorado con el señor San Sebastián dentro. Una papelera vieja. Dos cajas grandes con su[s] cerraduras y llaves, y dos pequeñas también con sus cerraduras, más otra dicha mediana. Una mesa de altar con su cajón y llave. Otra mesita mediana y encima de ella un monocordio. Seis taburetes. Dos arpas grandes. Una lira con su rabel. Otra arpa pequeña. Un par de almohadas con encajes y catatumbas de bretaña con sus fundas de tafetán carmesí, y en las bocas guarnecidas de encajes de oro. Dos pares de sábanas de lienzo ya usadas. Una sobrecama blanca tejida a macana nueva. Más dos sobrecamas azules ya traídas. Un colcho de lienzo listado nuevo, dos fresadas, una de Cajamarca que esta se dará a mi mujer, y la otra criolla que se pondrá con mis bienes. Dos camisas de ruan de cofre y mangas de bretaña, dos calzones de bretaña nuevos el un par. Dos chupillas, la una de bretaña y la otra de cambray con encajes. Otra dicha de zazo musgo ya traída. Otra dicha de grana en corte con su forro de tafetán. Tres casacas, la una de paño de la tierra y las dos de lanilla. Cinco calzones, los dos de estameña, otro de lanilla y otro de paño. Cuatro capotes, el uno de paño fino concho de vino con su cuchillejo de oro, uno de carro de oro con vueltas de teletón, otro demás parado con sus vueltas de felpilla morada y otro de

camello doble con vueltas de sarga azul. Otro dicho capote de paño de la tierra con su palón. Otro capote de barragán con vueltas de bayeta. Cuatro sombreros, dos blancos, uno de castor ya viejo, y el otro de la tierra, y los negros de vicuña con sus cintas de tela. Tres pares de medias de seda usadas y tres de lana, dos pares de calcetas. Un escritorio chiquito de cuero aseado y dentro de él un estuche curioso y otros trastecitos. Una paila grande de cobre de dos botijas de agua, otra chiquita manual. Una olleta de cobre. Dos totumas de plata que pesan dos marcos y dos onzas. Un par de sarcillos de oro y perlas, hechura de mazorcas. Un rosario de corales con sus medallas y paternóster dorados. Una barreta. Un hacha, dos azadones y un machete. Un aparejo de chichear con catorce botijas. Una caja nueva de madera ordinaria. Una jeringa. Una mesa redonda mediana. Dos lienzos de más de vara de San Gerónimo y San Pedro Pascasio. Más toda la madera y tablazón que se hallara en la dicha mi casa. Más dos llicllas, una de manta y otra de bayeta de castilla con encajes negros una es de manta. Un faldellín de zarpa azul- Una cajuelita con su llave. Dos manteles, uno de castilla grande y otro de algodón. Cuatro servilletas, dos de castilla y dos de la tierra. Todos los cuales dichos bienes los declaro por míos para que en todos tiempos conste, con más tres mates, seis cueros y un servicio todo de pasto nuevo, y un aparejo de tintero salvadera y oblero [*sic*] de lo mismo. Con más un espejo.

- Declaro que debo al reverendo padre procurador fray Florencio Arias del orden las mercedes 30 pesos que me prestó en reales físicos por hacerme bien y buena obra sobre mi palabra, mando que de lo mejor y más bien parado de mis bienes se le paguen por mis albaceas.

- Mas debo 40 pesos y 6 reales a Juan de la Cruz mi cuñado quien por hacerme bien y buena obra pasó a desempeñar los trastes que yo tenía empeñados en diferentes partes, mando se le paguen de mis bienes. Y, asimismo, debo al maestro don Juan de Acuña, presbítero, 3 pesos sobre una sortija de amatista. Mas debo al cura de San Juan Evangelista 6 pesos sobre el rosario arriba mencionado. Mas debo a don Lorenzo de la Carrera 20 pesos. Mas debo a don Alonso Morales, maestro de capilla, 10 pesos. Mas debo a don Gerónimo Jiménez 10 pesos y reales de resto sobre un platillo de plata, el cual es de Ignacio de Miranda quien me debe 6 pesos 4 reales y medio sobre él, por libranza del colector que me dio para dicho Miranda, por cuyo orden me dio dicho platilla para que lo empeñara en veinte y una varas de luto a 2 reales y medio, y cinco varas de bayeta a 3 reales que me dio hacer 8 pesos 3 reales y medio, los que me tiene dados por cuenta de dicho colector, de manera que en pagando dicho Miranda a mi albacea los dicho 6 pesos 4 reales y medio se le entregue dicho platillo. Mas debo a don José de Córdova 3 pesos y 1 real. Mas debo a don Basilio Achambay 2 pesos. Mas debo al maestro Cañas 2 pesos. Al maestro don Tomás de la Vega, presbítero, 1 peso. Otro peso a Juan Santos Coronado. 6 reales

a una mujer que la conoce mi mujer. 6 reales a doña Rosa del barrio. Mando se les paguen a los contenidos de mis bienes.

- Declaro por mis bienes lo que me deben las personas siguientes: primeramente, el convento de La Merced de esta ciudad me está debiendo al pie de 400 pesos, poco más o menos, por el salario que me paga de 100 pesos cada año como maestro de capilla de dicha iglesia y convento, mando que ajustada la cuenta con mis albaceas se cobren por mis bienes, escalfando lo que costare mi funeral y entierro.

- Mas me debe el convento del gran padre San Agustín de esta ciudad por el salario que me paga por el salario de 100 pesos por maestro de capilla de dicha iglesia y convento 200 pesos de a 8 reales, mando que ajustada la cuenta por el padre prior se cobren por mis bienes lo líquido que fuere.

- Mas el mayordomo de la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles Lorenzo Olmedo me debe por el salario de 15 pesos de cada año que me paga como maestro de capilla al pie de 200 pesos, mando que ajustada la cuenta con mis albaceas se cobren por mis bienes lo que fuere líquido.

- Mas por el salario que me se me paga en la santa iglesia catedral como cantor de dicha iglesia se me debe lo que constare del ajuste de cuentas que hiciere mi albacea con el colector de las rentas decimales.

- Ítem declaro que me debe un indio que lo conoce mi mujer 25 pesos procedidos de una mula que le vendí, mando que cumplidos los plazos que le di se le cobren.

- Mas me debe un indio carpintero llamado Pedro Nolasco que vive en casa del protector 5 pesos. Mas me debe don José de Macula, maestro sastre, 3 pesos. Mando se cobren dichas deudas por mis bienes.

- Declaro que a tiempo de seis años Salvador Chuquicóndor[1306] se valió de mí para que sobre una palanganita [*sic*] y en platillo de plata le buscare 20 pesos prestados, las cuales prendas las empeñé en poder de Salvador Pabón en los dichos 20 pesos, en cuyo poder paran, y el dicho Salvador Chuquicóndor me ha dado 6 pesos por cuenta de dichos 20 pesos que debe en diferentes ocasiones, de manera que solamente me debe 14 pesos y en trayéndolos se sacarán de mis bienes los 6 pesos para el ajuste de los veinte y llevándoselos al dicho Pabón se le cobren primero 10 pesos lo muy menos que me debe pagar el dicho Pabón por las misas que me ha

[1306] Como dato curioso, este sujeto aparece como esposo de Marcela Aguirre en un expediente donde consta el bautizo de su hija Catarina en la iglesia parroquial de San Roque. Véase APSR/Q, Bautismos 12, (27/11/1729), f. 83v. Un par de años más tarde, también bautizaron a su hijo Juan, según consta en el expediente APSR/Q, Bautismos 12, (01/01/1731), f. 94r.

mandado cantar en la iglesia de Santa Bárbara de los aguinaldos sin pagarme respecto de decir le debía y dichos 20 pesos declaro para que conste.

- Declaro que [en] el dicho pueblo de Saquisilí, por muerte de los dichos mis padres, quedaron algunas tierras que poseían como dueños y estas recayeron en poder de doña Paula Sancho del Espinal, mi hermana legítima, como asistente en dicho pueblo, quien hasta el tiempo presente desde que murieron los dichos míos padres que a más de treinta años no ha hecho división y partición, por lo cual mando que mis albaceas pasen a dicho pueblo y en él pidan ante la justicia de haga la división y partición de dichas tierras y demás bienes que hubieren quedado por muerte de los dichos mis padres, y lo que me tocare se le aplique a la dicha mi hija legítima por ser esta mi voluntad, y lo declaro para que en todos tiempos conste.

- Declaro que Manuel Zapata, cantor, me debe 2 pesos sobre ocho cartapacios de misas, mando que pagando se le entreguen.

- Declaro que cuando vine a esta ciudad de dicho pueblo de Saquisilí se me dio un bajón de la tierra perteneciente a la iglesia de dicho pueblo para que en esta ciudad lo mandara [a] aderezar, y habiendo dádolo [*sic*] a los maestros que saben de su compostura, quienes habiéndolo reconocido dijeron no podía servir ni estar para poderlo componer por estar apolillado y gastar de balde el dinero, por cuya razón compré otro nuevo que me tuvo de costo más de 15 o 16 pesos, en cuyo estado vino a esta ciudad Pedro Anaco, natural de dicho pueblo, quien habiéndose puesto a aprender a tocar el bajón a los tres o cuatro años de su ejercicio determinó el volverse a dicho pueblo llevándose dicho bajón, quien me dio 10 pesos por él y reparando eran para la iglesia de dicho pueblo le rebajé los 6 pesos por el otro que yo traje quebrado y apolillado, declárolo [*sic*] para que conste.

- Y para cumplir y pagar este mi testamento, y lo en él contenido, dejo y nombro por mis albaceas testamentarios y tenedores de mis bienes a don Jacinto Calderón, gobernador de la parroquia de Santa Bárbara, a don Basilio Achambay, gobernador de la ciudad, y a doña Margarita Márquez, mi mujer, por mi albacea, a todos los tres juntos y a cada uno de por sí *in solidum* con igual facultad para que lo que el uno comenzare lo pueda concluir y fenecer el otro, cada uno en su lugar o todos tres juntos como tales albaceas y tenedores de bienes, a quienes les prorrogo el año de albaceazgo para que después de mis días entre en todos mis bienes, acciones y derechos habidos y por haber y los vendan en almoneda pública o fuera de ella, como más bien les pareciere.

- Y cumplido y pagado este mi testamento, dejo y nombro por mi heredera universal a la dicha Gregoria Sancho del Espinal, mi hija legítima, para que lo que fuere pagado mi funeral y

entierro y deudas lo haga y herede con la bendición de Dios Nuestro Señor y la mía, por no tener otros herederos forzosos ascendientes o descendientes y ser esta mi última voluntad.
- Declaro que a tiempo de trece años, poco más o menos, una noche me botaron en las puertas de mi casa un niño que se llama Agustín que lo tengo en mi poder, a quien lo he criado desde que nació como si fuera mi hijo, al cual le he estado enseñando el oficio de cantor por no haber tenido medios para poderlo enseñar a otra cosa, por haber sido yo un pobre, por cuya razón pido y suplico a dichos mis albaceas lo continúen en dicho oficio aplicándolo al amparo de algún maestro, y en el ínterin que tiene edad para poder buscar su vida y mantenerse lo tengan en compañía de la dicha mi hija, dándole el sustento natural y en cada un año un vestido ordinario de paño si lo necesitare y estuviere muy roto, por ser esta mi voluntad.
- Con lo cual revoco y anulo y doy por ningunos de ningún valor ni efecto otros cualesquiera testamentos, codicilos, poderes que haya dado por escrito o de palabra, memorias para que no valgan ni hagan fe judicial ni extrajudicialmente, salvo este testamento que al presente otorgo ante el presente escribano de su majestad, el cual quiero valga por mi testamento y última voluntad o por el instrumento que más firme sea en derecho, que es hecho en la ciudad de San Francisco de Quito en trece días del mes de noviembre de mil setecientos y diez y nueve años. Y estado presente yo, el dicho escribano, al otorgamiento de este testamento, doy fe [que] conozco al otorgante enfermo en cama, pero en su entero juicio, y acuerdo natural según sus palabras concertadas que habló en disposición de este testamento, el cual habiéndosele leído de principio a fin dijo así lo otorgo y lo firmo, siendo testigos llamados y rogados Lucas Jiménez de Albarracín, Bonifacio Jiménez de Albarracín, Juan de Gutiérrez, Pedro de Melo y Pedro Balpuesta.
[*Rúbrica de don Basilio Sancho del Espinal*] [*Rúbrica de Lucas Jiménez de Albarracín*] [*Rúbrica de Bonifacio Jiménez de Albarracín*] [*Rúbrica de Juan de Gutiérrez*] [*Rúbrica de Pedro de Melo*] [*Rúbrica de Pedro Balpuesta*]
Ante mí [*Rúbrica de Diego de Ocampo Lisón*]

8

10 de noviembre de 1725; **ANH/Q, Notaría I, vol. 327, ff. 2r-3v**

Segundo testamento de don Basilio Sancho del Espinal, maestro de capilla

In dei nomine amen. Manifiesto sea a los que este testamento, última y postrimera voluntad vieren, cómo yo don Basilio Sancho del Espinal, vecino de esta ciudad, natural del pueblo de Saquisilí, hijo legítimo de don Nicolás Sancho del Espinal y de doña Margarita cuyo

apellido no me acuerdo por haber quedado niño cuando murió, estando como estoy enfermo en cama y del achaque que Dios Nuestro Señor ha sido servido darme, pero en mi entero juicio, memoria y entendimiento natural, creyendo como firmemente creo en el misterio de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres personas y un solo Dios verdadero, y en todo lo demás que tiene, cree y confiesa nuestra santa madre iglesia católica romana, debajo de cuya fe he vivido y profeso vivir y morir invocando por mi abogada e intercesora a la serenísima reina de los ángeles, María, madre de Dios y señora nuestra, para que a la hora de mi muerte interceda con su divina majestad, el perdón de mis pecados y ponga mi alma en carrera de salvación, y porque el morir es natural a toda criatura viviente y la hora incierta, deseando dejar las cosas tocantes al descargo de mi conciencia declaradas, de deliberado hacer este mi testamento en la forma y manera siguiente:

- Primeramente, encomiendo mi alma a Dios Nuestro Señor que la creó y redimió con su preciosa sangre, pasión y muerte, y el cuerpo a la tierra de que fue formado, y siendo la voluntad del Señor el llevarme de esta presente vida a la otra, quiero y es la mía que mi cuerpo difunto sea sepultado en la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Merced, y aquel día siendo hora competente, si no el siguiente, se me dirá una misa cantada de cuerpo presente ofrendada de pana, vino y cera, cuyos costos se pagarán de mis bienes con más una docena de misas rezadas que se mandarán decir por mi alma.
- Mando que mi cuerpo lo acompañe el cura y sacristán de la parroquia de Santa Bárbara de adonde soy feligrés, con cruz alta y doble de campanas que se le pagarán los derechos en que se concertase.
- Mando a las mandas forzosas y acostumbradas, a 2 reales a cada una de ellas, con que las aparto del derecho que tenían a mis bienes.
- A la casa santa de Jerusalén 2 reales.
- Declaro que fui casado y velado de primer matrimonio con doña Agustina Carisisa y durante dicho matrimonio nuestro tuvimos y procreamos por nuestra hija legítima a doña Gregoria Sancho del Espinal, que al presente está en mi compañía, de edad de dieciséis años, y aunque tuve otros hijos, estos murieron en edad pupilar, y los bienes raíces que al presente poseo los adquirí en la ocasión, declárolo [*sic*] para que conste.
- Declaro soy casado y velado de segundo matrimonio con doña Margarita Márquez, quien no trajo dote ninguno a mi poder por haber sido pobre, y durante el dicho matrimonio no hemos tenido ni procreado hijos ningunos, declárolo [*sic*] para que conste.
- Declaro por mis bienes las casas de mi morada donde al presente vivo, de altos y bajos cubierta de teja con su huerta y demás oficinas, que está en la parroquia de Santa Bárbara, que lindan

por enfrente [con la] calle real en medio y casas del maestro don Agustín Egas, presbítero, por un lado con las casas de doña Juana Chica, por el otro con las de don Jacinto Calderón, gobernador de la parroquia, y otros linderos por donde es más bien conocida y las espaldas con las de una mujer llamada Melchora, viuda de Juan de la Raima, libres de censo, empeño e hipoteca.

- Una docena de sillas de asentar nuevas, tres escaños. Cuatro taburetes usados. Más los libros que constan de una memoria que queda firmada del presente escribano que todos están en mi poder y los más que hallaron, como asimismo los papeles de música en que están cuatro cartapacios romanos, declárolos [*sic*] por tales mis bienes.

- Con declaración que dichos papeles quedan dentro de un escritorio grande con su cerradura y llave lleno en todos los cajones, como asimismo en una caja pequeña con su cerradura y llave donde tengo la mejor música, declárolo [*sic*] para que conste.

- Más dos cajas grandes con sus cerraduras y llaves que tengo en el convento de Santa Catalina [de Siena] en poder de una religiosa llamada Santa Rita. Más cuatro escritorios, unos más grandes que otros, todos con sus llaves, y el uno de ellos en la tienda con algunos papeles de música. Más otro pequeño de cuero que está dentro de una de las cajas grandes y dentro de él un paño de [*ilegible*] de clarín llano con su pegadillo. Más seis mesas, unas más grandes que otras, usadas. Más otro escritorio negro grande de una vara de largo con su mesa. Un monocordio corriente. Un arpa. Un rabel. Dos guitarras por acabar, más otra arpa que la está fabricando un criado de su señoría ilustrísima llamado José, quien me debe dos tablas que me costaron 2 pesos, una silla de cabalgar por 3 pesos, un freno que vale 7 reales, dos varas de bretaña ancha que quedó a pagar por el maestro Antonio Sebastián de Acosta, presbítero, y entregando el arpa no se le ha dado nada de esto, y si no la entregare se le cobrará todo. Un nicho pequeño dorado y dentro de él San Sebastián. Un San Francisco de bulto. Un San Nicolás de bulto. Una imagen de Nuestra Señora de la Concepción de bulto pequeña que está en poder de Simón de Aguirre. Dos cuadros de diferentes advocaciones, unos más grandes que otros en que están tres con moldaduras [*sic*], las dos doradas y la una por dorar. Un Cristo crucificado con su sitial en la cabeza. Una imagen de Nuestra Señora con su sitial. Una Verónica chiquita romana. Otro cuadro de la Encarnación mediando. Más otros dos pequeños. Más un capote de carro de oro usado. Otro de pelo de camello con su forro de felpa morada usado. Otro dicho con vueltas de larga murga de pelo de camello. Otro nuevo de paño fino azul con cuchillejo de plata de tres dedos de ancho. Otro dicho de barragán viejo. Otra dicha de paño viejo. Más seis casacas, unas viejas y otras usadas. Ocho pares de calzones usados y viejos. Tres chupillas, una de grana. Otra se sarga azul y otra de bretaña usada, otra dicha de cambray usada. Cinco camisas

usadas, las tres de lienzo, dos calzones blancos de bretaña y dos de lienzo. Seis pares de medias usadas de lana en que entra un par de seda, tres pares de calzones usados. Tres pechugas con sus paños usados. Un sombrero viejo negro de castor con su cinta de tela. Un baulito que está en poder del ebanista que está en la esquina de la calle angosta. Una barreta. Dos aradores. Una azuela. Dos (¿túnicas?) de herrero. Una paila de dos [*ilegible*]. Tres candeleros de cobre, los dos de arandelas y uno de platillo con unas despabiladeras. Un machete. Un hacha. Una pala de fierro quebrada que está por calzar. Siete cucharas de plata y un platillo de dos marcos de plata. Dos olletas de cobre con sus tapas. Un sartén. Una jarra de bronce. Ocho botijas de chichear. Dos tinacos. Una alfombrita chiquita. Un pozuelo de China. Otro de cristal. Una ventosa. Un jarrito de vidrio. Dos mates de yerba más otros dos con un taller de pasto. Cuatro cabos de vela de cera que pesará una libra. Una sierra chiquita. Dos sonajas. Una sobremesa azul vieja. Más otras dos dichas viejas. Un cartel de poner libros. Un brocatel viejo que sirve de espaldar en el altar. Dos tinajas, la una nueva y la otra usada con su tapa. Más treinta jarros de Pujilí con dos tinajitas [*sic*]. Un Cristo de cobre pequeño con sus espaldas de (¿calar?). Más un sarcillo de oro y perlas de hechura de mazorcas mediano que lo tengo empeñado en poder de Miguel Zamora en fanega y media de cal que importan 18 reales. Más una sortija de amatista que la tengo empeñada en 3 pesos y 1 real en poder de Toribio de Espinosa. Una tabla de manteles de siete varas de largo de castilla. Otros manteles pequeños de lienzo usados con más dos servilletas. Más dos tablas grandes. Una mesa postiza que sirve también de estrado armada sobre dos banquillos. Un arpa chiquita. Más otra arpa de un indio de me la empeñó en 10 reales a quien conoce mi mujer. Un par de hebillas de plata. Siete pares de anteojos, unos con engaste de plata y otros de bronce. Cuatro navajas criollas de cortar plumas, la una con cabo de fierro, tres templadores de arpa de fierro. Declaro todos los dichos bienes por míos.

- Declaro que debo a doña María de Luna 10 pesos. Mas debo 8 pesos digo 10 pesos a doña Rosa Vaca de la Cadena. Más 10 pesos que debo a la viuda de Cevallos, a quien conoce mi mujer. Mas debo 7 pesos y 1 y medio al sargento mayor don Vicente de los Reyes. Mas debo a don Alonso el maestro de capilla de San Francisco 3 pesos. Mas debo 5 pesos a un mercachifle inglés. Mas debo 2 pesos al ayudante Pedro de Bonilla. Mas un patacón a Juan Santos Coronado. Mas debo 4 pesos a Lucas Gutiérrez. A don José de Córdova debo 9 reales. Asimismo, se ajustarán de cuentas mis albaceas con el colector actual de la santa iglesia catedral don Antonio Pastrana, quien debe pagarme 80 pesos de salario en cada un año y quien a quien se le debiere que pague. Mando se paguen dichas deudas.
- Declaro que el maestro don Francisco Naranjo, presbítero maestro de capilla de la dicha santa iglesia [catedral], me debe tres novenarios de navidad a 5 pesos por cada uno, tres fiestas de

Nuestra Señora de la O, lo que fuere, quien habiendo recibido la plata no me ha pagado, como asimismo del novenario y fiesta del año próximo pasado que hacen cuatro fiestas, y otros tantos novenarios. Mas le empeñé al dicho maestro un par de sarcillos de oro y piedras venturitas en 10 pesos, mando se le paguen y que entregue dichos sarcillos.

- Declaro que a tiempo de treinta años estoy concertado por maestro de capilla de Nuestra Señora de los Ángeles por 15 pesos en cada un año y se me están debiendo muchos pesos, como constará de sus libros, mando que ajustada la cuenta se cobre.

- Mas declaro que estoy concertado de maestro de capilla en el convento de Nuestra Señora de las Mercedes por 100 pesos de salario en cada año a tiempo de más de quince años, mando que se ajuste la cuenta y en lo que fuere alcanzado dicho convento se le cobre.

- Declaro que estoy concertado de maestro de capilla en el convento del gran padre San Agustín con 100 pesos de salario en cada un año a más de dieciséis años, poco más o menos, mando se ajuste la cuenta y se cobre lo que se me debiere. Mas me debe Lorenzo el Batioja 2 pesos con más dos libros de oro. Mas un indio carpintero que vive en casa de don Francisco Mena, llamado Pedro Nolasco, me debe 5 pesos 4 reales, y por ellos le tengo la arriba expresada azuela, mando que en pagando dichos pesos se le entregue. Mas me debe el sastre chepillo, hijo de don Marcos, una casaca de paño negro con sus botones de hilo de plata y una casaquita de mi muchacho y no ha habido forma de entregármela no debiéndole nada, mando se la cobre. Mas me debe Manuel Sanipatín, indio botonero, 14 reales. Mas me debe don Manuel Zapata 2 pesos sobre ocho cartapacios de música que tengo en mi poder, mando se cobren dichos bienes.

- Y para cumplir y pagar este mi testamento, y lo en él contenido, dejo y nombro por mi albacea testamentario y tenedor de bienes al doctor don Juan Salvador de Vega, presbítero, para que después de mis días entre todos mis bienes, derechos y acciones habidas y por haber, disponga de ellos según derecho, para lo cual le prorrogo el año de albaceazgo y el más tiempo necesario que hubiere menester por ser esta mi voluntad.

- Y cumplido y pagado este mi testamento, y lo en él contenido, dejo y nombro por mi heredera universal a la dicha doña Gregoria Sancho del Espinal, mi hija legítima, por no tener otros herederos forzosos ascendientes o descendientes, para que lo que pagado mi funeral y entierro, lo que quedare lo haya y herede con la bendición de Dios Nuestro Señor y la mía y ser esta mi última voluntad.

- Mas declaro por mis bienes una banda de cuatro varas de tafetán carmesí con sus encajes falsos. Otra dicha vieja. Más una casaca de seda vieja envuelta en un pañuelo de cambray con sus encajes viejos tengo en mi poder que me la empeñó una india a quien conoce mi mujer en

7 pesos. Mas tengo en mi poder un calzón de brocado morado empeñado en 12 reales que pertenece al pintor Albarracín.

- Mas declaro que debo a Agustín de Medina 9 patacones que me dio a guardar, mando se le paguen de lo mejor y más bien parado de mis bienes.

- Declaro que al presente me hallo criando una niña llamada María Pascuala de edad de año y nueve meses que recién nacida la echaron a las puertas de mi casa, a la cual, por el amor que tengo, se le darán de mis bienes 10 patacones de a 8 reales, como asimismo al dicho Agustín Medina, a quien asimismo he criado y por el afecto que le tengo se le darán 20 pesos por ser esta mi voluntad.

- Declaro ser mi voluntad que a la dicha mi mujer, por el amor y buena voluntad que le tengo, se le den 50 pesos de los que me están debiendo en el convento de La Merced cuando se cobren, con más un escritorio negro forrado de una vara de alto.

- Y por cuanto la dicha mi hija de halla mayor de catorce años y menor de veinte y cinco, por ser mujer y tener poca inteligencia en su gobierno para las cosas que se le puedan ofrecer sobre la defensa de su persona y bienes, mirándola como padre que la quiero y estimo, nombro por curador del asunto al dicho doctor don Juan Salvador de Vega, para que como católico cristiano mire por ella y si no le pareciere a la susodicha bien este nombramiento podrá nombrar el que le pareciere, pues tiene edad para ello.

- Con lo cual revoco y anulo y doy por ningunos de ningún valor ni efecto otros cualesquiera testamentos, codicilos, poderes que haya hecho o dado por escrito o de palabra, memorias para que no valgan ni hagan fe en juicio ni fuera de él, salvo este que al presente otorgo ante el presente escribano que quiero valga por mi testamento, última y final voluntad o por el instrumento que más firme sea en derecho, que es hecho en la muy noble ciudad de San Francisco de Quito en diez días del mes de enero de mil setecientos y veinte y cinco años. Y estado presente al otorgamiento de este testamento, yo el dicho escribano de su majestad doy fe [que] conozco al otorgante enfermo en cama, pero en su entero juicio, memoria y entendimiento natural según las palabras concertadas que habló en disposición de este instrumento, el cual habiéndosele leído de principio a fin dijo así lo otorgo y firmo, siendo testigos llamados y rogados el alférez Nicolás Castro Calderón, Sebastián Jacinto Rodríguez de Ayala y Bernardo de la Carrera, don Salvador de Pedrosa y Bonifacio de Albarracín y Jiménez. [*Rúbrica de don Basilio Sancho del Espinal*] [*Rúbrica de Nicolás Castro Calderón*] [*Rúbrica de Sebastián Jacinto Rodríguez de Ayala*] [*Rúbrica de Bernardo de la Carrera*] [*Rúbrica de Salvador de Pedrosa*] [*Rúbrica de Bonifacio Jiménez de Albarracín*]

Ante mí [*Rúbrica de Diego de Ocampo Lisón*]

9

29 de agosto de 1739; **ANH/Q, Notaría I, vol. 352, ff. 293r-297r**

Tercer testamento de don Basilio Sancho del Espinal, maestro de capilla

En el nombre de Dios todo poderoso amén. Sepan cuantos los que este testamento, última y final voluntad vieren, cómo yo don Basilio Sancho del Espinal, maestro de capilla de la iglesia de Nuestra Señora de la Merced, natural del pueblo de Saquisilí, términos del asiento de Latacunga y vecino de esta ciudad, hijo legítimo de don Nicolás Sancho del Espinal y de doña Margarita Vilcama, naturales que fueron de dicho pueblo, mis padres legítimos ya difuntos, estando como estoy enfermo en cama y del achaque que Dios Nuestro Señor ha sido servido darme, pero en mi entero juicio, memoria y entendimiento natural, creyendo en el soberano sacro misterio de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres personas y un solo Dios verdadero, y en todo lo demás que tiene, cree y confiesa nuestra santa madre iglesia católica romana, debajo de cuya fe y creencia he vivido y profeso vivir y morir como católico, fiel cristiano, invocando por mi abogada e intercesora a la serenísima reina de los ángeles, María, madre de Dios y señora nuestra, y a los demás santos y santas de la corte celestial mis devotos, para que a la hora de mi muerte alcancen el perdón de mis pecados y pongan mi alma en carrera de salvación, y porque el morir es cosa natural a toda criatura viviente y la hora incierta, deseando dejar las cosas tocantes al descargo de mi conciencia, hago y ordeno este mi testamento, última y final voluntad, en la manera siguiente:

- Primeramente, encomiendo mi alma a Dios Nuestro Señor que la creó y redimió con su preciosa sangre, pasión y muerte, y el cuerpo a la tierra de que fue formado, y siendo la voluntad del Señor de llevarme de esta presente vida a la otra, quiero y es la mía que mi cuerpo difunto sea sepultado en la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Merced redención de los cautivos de esta ciudad de adonde soy confraterno, cuya patente tengo en mi poder, y acompañará mi cuerpo difunto el cura rector de esta santa iglesia catedral con cruz alta y doble de campanas, donde soy feligrés, y aquel día siendo hora competente, y si no, el siguiente, se me dirá una misa cantada de cuerpo presente y todas las demás exequias que se acostumbran hacer con los confraternos, y los derechos del párroco se pagarán de mis bienes, declárolo [*sic*] así para que conste.
- Mando a las mandas forzosas y acostumbradas, a 2 reales a cada una de ellas, con que las aparto del derecho que tenían a mis bienes. Y a la casa santa de Jerusalén un patacón. Para redimir cautivos cristianos, Nuestra Señora de los Remedios. Al Ángel Custodio. A Nuestra Señora de los Ángeles fundada en la esquina del hospital. A la cofradía del Santísimo

Sacramento de la Parroquia de Santa Bárbara. A la Santa Escuela de Cristo fundada en dicha parroquia para la canonización de Mariana de Jesús [y de] Sebastiana de Caso y Miranda. Mariana de Jesús y Agreda. Y Santa Juana de la Cruz. Mando a cada una de las expresadas 2 reales a cada una de ellas, que se pagarán de mis bienes.

- Declaro que fui casado y velado según orden de nuestra santa madre iglesia con doña Agustina Carisisa el tiempo de cuarenta años, y durante el dicho matrimonio tuvimos y procreamos Gregoria Josefa Sancho del Espinal, que al presente es mujer legítima de Bernardo Pérez, y aunque tuvimos otros hijos estos murieron en la edad pupilar, declárolo [*sic*] así para que conste.

- Declaro soy casado y velado de segundo matrimonio con doña Margarita Márquez, quien no trajo dote ninguno a mi poder por haber sido pobre, y durante el dicho matrimonio no hemos tenido ni procreado hijos ningunos, declárolo [*sic*] para que conste.

- Declaro que al tiempo cuando contraje dicho matrimonio no me dio la dicha mujer dote ninguno por haber sido pobre y yo llevé a su poder alguno bienes cauros y mi cama, declárolo [*sic*] para que conste.

- Declaro que durante el dicho matrimonio compré una casa de altos y bajos cubierta de teja en la parroquia de Santa Bárbara, con todas las oficinas que al presente tiene, con su huerta la que reedifiqué y gasté en ella muchos pesos, que linde por enfrente [con la] calle real en medio y las huertas de la viuda de Manuel Jurado, por un lado con casas de doña Juana de la Chica, por el otro con la capilla que se está fabricando de San Juan Evangelista, por arriba con casa y huerta que quedó por muerte del doctor don José Castrillón, prebendado que fue de esta santa iglesia, que al presente su valor es el de 600 y más pesos, y asimismo adquirí algunos cuadros que fueron cuatro [y] tres cajas. Dos mesas, seis sillas, un escaño, un escritorio grande y tres pequeños, un estante pequeño de libros, declárolo [*sic*] así para que conste.

- Declaro soy casado y velado de segundo matrimonio con doña Margarita Márquez, mujer española, a tiempo de veintiún años, y durante el dicho matrimonio aunque hemos tenido hijos estos han muerto al nacer por no haberse logrado, y al presente no tenemos hijo alguno, la cual no me dio dote ninguno y los bienes que al presente tenemos son adquiridos con el trabajo y solicitud de ambos, los cuales constan por un testamento que tuve hecho cerrado, por el cual se gobernará mi albacea para saber los que son, declárolo [*sic*] para que conste.

- Declaro por mis bienes unas casas bajas y cubiertas de teja donde al presente vivo, que están en la colación de esta santa iglesia catedral y barrio de La Alcantarilla que la tuve del convento y religiosos del gran padre San Agustín de esta ciudad por la cantidad de 250 pesos, los 100 pesos a censo impuestos sobre ella a favor del referido convento y los 150 de contado, los que debieron darme por mi trabajo y servicio de maestro de capilla de dicho convento a razón de

100 pesos por año, donde he servido el tiempo de treinta y dos años, cuya cuenta se ajustará por mi albacea para reconocer si me es deudor dicho convento, la cual por haber estado sumamente deteriorada me fue parecido reedificarla y en ella he gastado más de 250 pesos, la cual linde por enfrente [con la] calle real en medio y casas de don Julián León, por un lado con casas de una mujer llamada María, por un lado [con la] calle real en medio y por las espaldas con las de Magdalena Morejón, la cual casa con los demás bienes adquiridos durante el segundo matrimonio son partibles con la dicha doña Margarita Márquez, mi mujer, a quien por lo que le tocare es mi voluntad el aplicarle la dicha casa, lo cual se cumpla y ejecute por ser esta mi voluntad, y haber con su trabajo personal ayudádome [*sic*] en todo lo que ha podido y servídome [*sic*] como mujer y haber afanado sobre el aumento de bienes como es constante, declárolo [*sic*] para que conste.

- Declaro que un nacimiento pequeño que está en las casas de mi morada es de la dicha mi mujer y no toca a mis bienes.
- Declaro que a la dicha mi hija le tengo dados los bienes que constan de una memoria firmada de mi mano, su fecha en veinte de febrero pasado de este presente año, la que hoy día de la fecha confieso su cierto haber recibido dichos bienes, por lo cual queda rubricada del presente [¿instrumento?], declárolo [*sic*] para que conste.
- Declaro que crie desde que nació a Agustín de Medina, a quien lo he tenido como a hijo propio, a quien lo casé y en vestirlo a él y a su mujer y gastos que se ofrecieron en el dicho casamiento gasté la cantidad de 200 pesos, poco más o menos, y le tengo dado una imagen de Nuestra Señora del Rosario, una [*ilegible*], una de lienzo. Y al presente es mi voluntad se le de un escritorio de palo colorado con los papeles de música que están dentro de él con su mesa alta de vara y cuarta, declárolo [*sic*] para que conste.
- Declaro que he criado desde sus tiernos años a María Pascuala del Espinal, mi hija adoptiva la cual es mi voluntad se le dé una caja usada, un pabellón azul viejo con su rodapié, un colchón bueno, una fresada usada, un par de sábanas de lienzo usadas, una sobrecama de angaripola con sus puntitas, una caja vieja, un escritorio forrado en brida negra pequeño y un taburete.
- Declaro que he criado a Alberto Sánchez y a María Josefa Sánchez, mis sobrinos, por lo cual es mi voluntad que al dicho Alberto se le dé un escritorio embutido de media vara, una mesa redonda con su caja y llave y una petaca que llaman chuabito, un tintero, salvadera y oblero de pasto, y un taburete de palo. Una mesa pequeña con su cajón, y los demás papeles de música que tengo se partirán entre los dos, declárolo [*sic*] para que conste.
- Declaro que debo a la mujer que llaman Albarracina un peso, mando se pague.

- Declaro que debo a don Francisco Moyolema 6 pesos sobre una libranza de 4 pesos contra doña María Toribia Guerrero,
- Mas declaro que debo a Juan de Casanova 12 pesos y al reverendo padre fray Nicolás Ortega del orden de predicadores 24 pesos.
- Mas declaro que he sido cantor en la santa iglesia catedral con el salario de 80 pesos, y por lo mucho que he servido me jubilaron el venerable deán y cabildo de dicha santa iglesia al tiempo de cuatro años, dándome el salario de 40 pesos por año por lo cual, el mes de diciembre del año pasado de mil setecientos treinta y ocho, me hallé necesitado y ocurrí a lo del colector general de las rentas decimales don José Cabrera Barba, a quien le pedí me socorriese con unos pesos por cuenta de mi salario, y habiendo convenido en ello me dio la cantidad de ciento treinta y 3 pesos y 4 reales, de los cuales se rebajaron 40 pesos por mi salario y quedé debiéndole 93 pesos y 4 reales, de los cuales se rebajarán los pesos que hubiesen corrido hasta el día de mi muerte y lo restante que quedare a deber se pagará de mis bienes, declárolo [*sic*] para que conste.
- Declaro que el secretario don Domingo Urquía me es deudor de 8 pesos de resto de mayor cantidad que el convento de San Agustín libró con el susodicho, los cuales mando se le cobren.
- Mas me debe don Julián de León 8 pesos, mando se le cobren.
- Mas me debe Juan Gutiérrez, maestro platero, mi cuñado, dos totumas de plata que pesan tres marcos con poca diferencia, con más cuatro cocos negros con un marco de plata que le di para engastar, cuya hechura está pagada, con más tres onzas de plata suelta para que me hiciese dos totumitas chiquitas, cuya hechura está pagada, quien me debe asimismo 3 pesos sobre una capa colorada de sanilla vieja, mando se le cobren.
- Declaro que me debe Juan de la Cruz, mi cuñado, 10 pesos y 7 reales, a cuya cuenta tiene pagado un patacón en unos clavos.
- Mas me debe un hombre llamado Ventura que conoce mi mujer 2 pesos. Mas me debe el capitán don Juan Álvarez de resto de mayor cantidad 18 pesos de una libranza que me dio contra dicho capitán por el convento de San Francisco por el salario que ganaba de maestro de capilla, quien solamente me ha pagado 32 pesos, mando se le cobren.
- Declaro que me debe un hombre llamado Lorenzo, oficial batihoja, 4 pesos de un poco de paño que le di para vestir a su hijo, mando se le cobren. Mas declaro que me debe el maestro don Francisco Naranjo, presbítero, 10 pesos, mando que se le obligue a que me diga otras tantas misas. Mas me debe Leonarda Fernández 12 pesos por un libro de resto de un arte de música que valía 40 pesos, a cuya cuenta me dio una pieza de sarga por 28 pesos.
- Mas declaro que Bernardo Pérez, mi yerno, me debe 10 pesos, los cuales entrarán por cuenta de la legítima la dicha mi hija.

- Declaro por mis bienes todos los que constan del referido testamento de vestidos y alhajas que constan de él.
- Declaro que en una de las cláusulas antecedentes tengo ordenado que los papeles de música que tengo se partan entre Alberto Sánchez y su hermana María Sánchez, la cual dicha cláusula la revoco y solamente al dicho Alberto se le darán veinte piezas de dichos papeles de música, y todo lo demás que tengo se venderán por mis bienes, declárolo [*sic*] para que conste.
- Mas declaro por mis bienes dos sobrecamas, la una blanca y la otra azul.
- Declaro que fui albacea de Manuel Albarracín, y los bienes que entraron en mi poder tengo dado cuenta a sus herederos como consta de recibos que paran en mi poder, y al presente no tengo cosa alguna.
- Asimismo, fui albacea de una india llamada Leonor Carba, y con los cortos bienes que dejó le hice su funeral y entierro, y no tengo nada en mi poder.
- Mando que a Tomás Ortiz se le dé un capote de paño azul ya traído por ser mi sobrino.
- Mas me debe la cofradía de Nuestra Señora de los Ángeles el salario de maestro de capilla, mando se cobre.
- Mas declaro por mis bienes un caracol engastado en plata y un jarro de alquimia, un vaso de cristal. Un plato de China azul. Dos cocos de lo mismo, dos pozuelitos de China chiquitos.
- Y para cumplir y pagar este mi testamento, y lo en él contenido, dejo y nombro por mis albaceas testamentarios y tenedores de mis bienes a don Matías de Ceballos y a la dicha doña Margarita Márquez, mi mujer, a entre ambos juntos y a cada uno de por sí *in solidum* con igual facultad para que después de mi fallecimiento entren en todos mis bienes, derechos y acciones habidos y por haber y los vendan en almoneda pública o fuera de ella, como más bien les pareciere. Para lo cual les prorrogo el año de albaceazgo al más tiempo que tuvieren menester por ser esta mi voluntad.
- Y cumplido y pagado este mi testamento, dejo y nombro por mi heredera a la dicha Gregoria Sancho del Espinal, mi hija legítima, para que lo que fuere pagado mi funeral y entierro medio año cabo con la moderación debida y paga de deudas lo que quedase en lo que le perteneciere habiéndosele aplicado a la dicha mi mujer lo que le tocare de los bienes partibles, lo demás lo haga y herede con la bendición de Dios Nuestro Señor y la mía, por ser esta mi voluntad por no tener otros herederos forzosos.
- Con lo cual revoco y anulo y doy por ningunos de ningún valor ni efecto otros cualesquiera testamentos, codicilos, memorias [y] poderes que haya hecho o dado por escrito o de palabra, para que no valgan ni hagan fe en juicio ni fuera de él, salvo este que al presente otorgo por mi testamento última y final voluntad ante el presente escribano o por aquel instrumento que más

firme sea en derecho, que es hecho en esta dicha ciudad de San Francisco de Quito en veintinueve días del mes de agosto de mil setecientos y treinta y nueve años. Y estado presente al otorgamiento de este testamento, yo el presente escribano de su majestad doy fe [que] conozco al otorgante enfermo en cama, pero en su entero juicio, al parecer memoria y entendimiento natural según las palabras concertadas que habló en disposición de este testamento, el cual habiéndosele leído de principio a fin dijo así lo otorgo y firmo, siendo testigos rogados y llamados Manuel Velásquez, Alejandro Barona, Juan Navarro y Sebastián de Rivera Trujillo, vecinos de esta ciudad, presentes. Mas declara le debe el convento de La Merced el salario de maestro de capilla, manda se ajuste la cuenta y se cobre, testigos los dichos.
[*Rúbrica de don Basilio Sancho del Espinal*]
Ante mí [*Rúbrica de Diego de Ocampo Lisón*]

10

29 de julio de 1745; **ANH/Q, Notaría I, vol. 361, ff. 148v-153r**

Testamento de Tomás Velásquez, arpista

En el nombre de Dios todo poderoso amén. Sepan cuantos esta carta de testamento público, última y postrimera voluntad vieren, cómo yo Tomás Velásquez, indio natural de esta ciudad y maestro arpista en ella, hijo legítimo de don Luis Velásquez y de Josefa Arteaga, vecinos que fueron de esta ciudad de Quito, ya difuntos, creyendo como firmemente creo en el misterio de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres personas distintas y un solo Dios verdadero, en el misterio de la encarnación, pasión y muerte, resurrección y ascensión de Nuestro Señor Jesucristo, y en todo lo demás que cree y confiesa nuestra santa iglesia católica apostólica romana, detestando todo lo que ella detestas, debajo de cuya fe y creencia he vivido, quiero y espero morir mediante la gracia de Dios, hallándome sano y en pie, en mi sano y entero juicio, memoria y entendimiento natural, hago y ordeno este mi testamento y memoria en la manera siguiente:
- Primeramente, encomiendo mi alma a Dios Nuestro Señor que la creó y redimió con su preciosísima sangre, e invocando por mi intercesora a la virgen santísima madre de Dios y de pecadores, al santo ángel de mi guarda, al santo de mi nombre, a los santos apóstoles San Pedro y San Pablo, a los patriarcas Santo Domingo y San Francisco, y a todos los demás santos y santas de la corte celestial, para que rueguen a Dios perdone mis culpas y me reciba en su gracia, mando a la tierra mi cuerpo de que fue formado.

- Ítem. Quiero y es mi voluntad que siendo Dios servido de llevarme de esta presente vida a la otra, mi cuerpo difunto sea sepultado en la iglesia, sepultura o bóveda que mis albaceas dispusiesen y por bien tuviesen visto la mayor comodidad que tuviesen arreglándose en sus derechos y gastos a mi corta posibilidad, y acompañará mi cuerpo difunto el cura rector de esta santa iglesia catedral de donde soy feligrés, con doble de campanas y cruz alta, y en lo demás que se ofreciere dejo a la disposición de mis albaceas, cuyos gastos se pagarán de mis bienes.
- Mando a las mandas forzosas y acostumbradas, se den a real a cada una de ellas, en que entran todas las que están asignadas en el convento de La Merced de esta ciudad y a las venerables madres Mariana de Jesús, Sebastiana de Caso y Miranda para sus canonizaciones. A la casa santa de Jerusalén donde Nuestro Señor Jesucristo obró nuestra redención se den 2 reales, con que las aparto de mis bienes.
- Declaro fui casado y velado según orden de nuestra santa madre iglesia de primer matrimonio con Benita de la Vega, difunta, de cuyo matrimonio tuvimos y procreamos por nuestros hijos legítimos a Pedro y Félix Velásquez, de los cuales murió el dicho Pedro después de haberse casado con Polonia de Escobar, de cuyo matrimonio dejó por sus hijas legítimas a María Cipriana y la otra María Velásquez y Escobar, las que al presente viven y aunque tuvo otra hija primeriza llamada María Ignacia Velásquez, esta murió de edad de un año, declárolo [*sic*] así por tales mis nietas legítimas para que conste.
- Ítem. Declaro que la dicha Benita de la Vega no me dio dote alguno en dinero ni en bienes muebles ni raíces, ni menos yo llevé a su poder capital alguno por que ambos nos casamos pobres y así nos mantuvimos pobres, porque la dicha Benita no dejó nada, declárolo [*sic*] para que conste.
- Ítem. Declaro que soy casado y velado según orden de nuestra santa madre iglesia de segundo matrimonio con Pascuala Quilago, que al presente vive, con quien no hemos tenido ni procreado hijo alguno, declárolo [*sic*] para que conste.
- Ítem. Declaro que la dicha Pascual Quilago no me ha dado dote alguno, ni menos casas ni tierras, y aunque es cierto tuvo la susodicha al tiempo y cuando me casé una casa baja de dos cuartos cubiertos de teja y su huerta tras la Alcantarilla de esta ciudad por bienes de Jacinto Quirós, su marido difunto, la cual dicha casa poco después que esta se casó conmigo la vendió en la cantidad de 80 patacones, sin que yo percibiese de ellos ni un real, porque se aprovechó la dicha mi mujer distribuyéndolos en vestidos para ella y los mantiene en ser dedicados desde este tiempo para una hija suya del primer matrimonio que tuvo llamada Ignacia Quirós, quien al presente vive en el pueblo de Puembo, casada con Nicolás cuyo apellido se ignora, declárolo

[*sic*] para que conste y se entienda que dichos 80 patacones no han entrado en mi poder, ni menos habernos mantenido con sus gananciales.

- Ítem. Declaro que al tiempo y cuando me casé de segundo matrimonio traje por mis bienes los siguientes: un cuadro grande de la Santísima Trinidad. Mas otros ocho cuadritos pequeños de diferentes pinturas y advocaciones. Mas dos mesas, la una de cosa de vara y tres cuartas y la otra de una vara y más. Una escribanía embutida de cuero. Cuatro sillas de asentar y un taburete. Un capotón [*sic*] de carro de oro, con más otras dos capas de paño ordinario y demás mudadas de ropa blanca y camisetas de encima, sombreros ordinarios que tuve a uso. Y ambos dos nos casamos en este estado, pobres, y nos hemos mantenido unos a los otros, declárolo [*sic*] para que conste.

- Ítem. Declaro que no tengo hijo alguno natural en ninguna mujer, ni después de dichos matrimonios, declárolo [*sic*] así para que conste.

- Declaro que he criado a Dionicio, indio, el cual me ha servido de diez años a esta parte, manteniéndolo a mis expensas en cuya paga y remuneración mando que después de mis días se le dé a dicho Dionicio una capa nueva de paño de corte azul turquí. Con otra capa más de paño azul y usada, dos sombreros de betún negros. Dos pares de calzones de lienzo, declárolo [*sic*] para que conste.

- Declaro por mis bienes las casas de mi morada en que al presente vivo, de alto y bajo cubiertas de teja en la colación de dicha santa iglesia catedral, que lindan por enfrente y calle real en medio con el campo santo del hospital de esta ciudad, y asimismo por la esquina con casas del doctor don José de Vinuesa, presbítero, por otro lado asimismo calle real en medio y por enfrente con casas de don Jacinto Enríquez, por el lado de abajo con casas de doña Antonia Sánchez de Erazo, por las espaldas con la quebrada que llaman Villa Guanga Huaycu, y junto a la puerta de la calle de la entrada a dichas casas con dos tiendas bajas pertenecientes a Valentín, cuyo apellido ignoro, que dichas casas se componen de una sala y un cuarto altos, dos cuartos bajos y una tienda que cae en la misma esquina, las cuales casas las compré con mi propio caudal habido y adquirido de mi industria y trabajo personal, sin que hubiese entrado en dicha compra ningún dinero de mi mujer, aunque es cierto las compré en tiempo de este segundo matrimonio, por la escritura de venta que a mi favor otorgaron de dichas casas en esta ciudad unos indios nombrados Mongas, que su día, mes y año constará de dicha escritura que se hizo ante don Manuel de Cevallos, escribano público y de provincia que fue de esta ciudad, ya difunto, en la cantidad de 120 patacones que di de contado por libres de censo, empeño ni hipoteca, las cuales casas las he refaccionado en el todo y puéstole [*sic*] mejoras de dos cuartos y un corredorcito, ventana y puertas de calle y otras cosas que necesitaban dichas casas, en que

habré costeado de mi propio peculio, trabajo e industria sin ayuda alguna de dicha mi mujer cosa de 400 patacones, poco más o menos, fuera del contado, declárolo [*sic*] para que conste.
- Ítem. Declaro que tuve algún derecho al contado de unas casas que están al pie del cerro del Panecillo que quedaron por fin y muerte de Pascuala de Bonilla, mi madrastra, y por cuanto esta murió debiendo cantidades de pesos a diferentes personas fue preciso venderlas, y habiéndose ejecutado su venta a favor de don Roque Velásquez, que es mi hermano quien al presente las posee, pagadas las ditas y de lo corto que sobró nos partimos igualmente con el dicho mi hermano, y así declaro que no tengo derecho alguna a ellas y no se le mueva pleito alguno al dicho mi hermano.
- Mas declaro por mis bienes: una capa de paño de castilla concho de vino con su franja concha de hilo de oro nueva. Dos capotones [*sic*] de carro de oro usados con sus vueltas, el uno de felpa murga y el otro con vueltas de sarga azul. Una capa de paño azul de la tierra usada con su franja de hilo de plata nueva. Dos arpas grandes corrientes, la una nueva y la otra usada. Tres cortes de cintas de tisú nuevas, las dos de hilo de plata y la una de hilo de oro, de éstas la una me costó 4 pesos, la otra 20 reales y la otra 2 reales. Las cuales dichas alhajas mando y adjudico que después de mis días vendan mis albaceas y con su producto paguen los derechos de mi funeral y entierro, misas, cera, cantores, derechos del cura y todo lo demás que en dicha función de ofreciere, arreglándose a mi corta posibilidad y no dejar otra cosa para mi entierro y bien de mi alma por dejar herederos forzosos, y aquello que sobrase se mande decir misas por mi alma, obrando en esto mis albaceas con el buen celo, piedad y caridad que acostumbran, declaro para que conste.
- Ítem. Declaro por mis bienes: cuatro mesas, las tres grandes y la otra mediana. Un escaño. Cinco sillas de asentar y dos taburetes. Un cuadro de la Santísima Trinidad de vara y media sin moldura. Otros cuatro cuadros de vara y media, el uno de Santo Tomás de Villanueva, los dos de San Miguel y el uno del Ángel de la Guarda. Un cuadro de San Gerónimo de dos varas. Dos niños de bulto de a media vara con sus cercos de palo dorados. Una lámina de Nuestra Señora de Chiquinquirá con su marco dorado de tres cuartas. Otra lámina de Nuestra Señora de la Caridad de media vara con su marco dorado. Otra lámina asimismo de media vara con su marco dorado de Nuestra Señora de Egipto. Un escritorio de cuero. Un arca nueva de más de vara con sus cerraduras, chapa y llave. Todas las cuales alhajas y trastos que van insertos en esta cláusula mando y es mi voluntad que después de mi fallecimiento entreguen mis albaceas que adelante fueren nombrados a las dichas mis dos nietas, que son María Cipriana de Velásquez y la otra María Velásquez, niñas, cuyo entrego sea teniendo éstas edad competente y habiéndose casado, igualmente mitad por mitad, y mientras no tuviesen estado ninguno ni menos edad de poderlos

manejar no se les entregue ni menos a la madre, o como mejor vieren les convenga mis albaceas, a quienes les nombro de tutores y curadores de las personas y bienes de dichas mis nietas menores e hijas legítimas del dicho Pedro Velásquez, mi hijo legítimo difunto, y de ningún modo la madre de estas pueda obligar a que se le entregue porque se pone en evidente riesgo de perder los bienes adjudicados no tomándolos por sí las dichas mis nietas en edad que los puedan lograr, para que estas nietas no pretendan derecho alguno después de mi fallecimiento por aquel que pudiera tener el dicho Pedro Velásquez su padre en las expresadas casas de vivienda ni en otros muebles, porque todo aquel derecho que el dicho Pedro Velásquez pudiera tener a todos mis bienes por los que a él le tocaba lo tiene percibido en vida y en muerte que es la cantidad que a lo menos de le agrega de 347 patacones de esta manera: los 200 que he gastado en pagar a los maestros de le enseñaron el punto de música y solfa hasta que quedase diestro en todo y de dicho oficio lucrase bastantes emolumentos en varios vestidos de cosas de castilla que casa vestido importaba harto dinero porque de su infancia lo mantuve en hábitos de español que aún costaría más y no le hago cargo más que de 200 pesos, fuera de los costos de escuela, manutención y vestuarios del tiempo de su niñez, 60 patacones que efectivamente gasté en su funeral y entierro y honras de medio año del referido Pedro Velásquez, mi hijo, como es público y notorio en esta ciudad, porque el dicho mi hijo no dejó nada y yo, por ser mi hijo y no haber con qué enterrarlo ni quién se acordase de él, hice estos gastos pero a cuenta de su legítima, porque por su fin y muerte dejó una memorita simple en la que consta deber a distintas personas que están asentadas en dicha memoria, y fuer de ella la cantidad de 50 patacones 5 reales y medio, según consta de sus demandantes y recibos, cuya cantidad la he pagado vendiendo algunos vestuarios que dicho mi hijo deja en la referida memoria que importan 41 pesos, y de mi parte de pagado el resto de 9 pesos 5 reales y medio, porque Polonia de Escobar, viuda de dicho mi hijo, no me entregó todos los vestuarios ni trastos que constan de dicha memoria, ni menos se han recaudado las medias que de ella consta. Asimismo, no me ha entregado escaño, mesa ni cama, con que asó no me debe hacer cargo dicha viuda ni mis nietas por cuenta de dicha memoria de su padre, porque no ha quedado nada en mi poder y antes he pagado dicha demanda de 9 pesos 5 reales y medio, y los 87 patacones que importan las alhajas que al presente adjudico a dichas mis nietas por la legítima que les podría tocar a su padre, tasándolas a mucho menos de lo que me han costado en comprar y mandar a hacer, con que todas tres partidas que legítimamente de dado y gastado en el referido Pedro, mi hijo, y las dos nietas, importan dichos 347 patacones que van mencionados, para que en su virtud no pretendan dichas mis nietas ahora ni en tiempo alguno tener derecho por el dicho su padre enteramente pagado y satisfecho, habiéndoseles entregado a dichas mis nietas las alhajas que constan al principio

de esta cláusula cuando llegue el tiempo de su entrega como llevo dicho. Porque al dicho mi segundo hijo, Félix Velásquez, no le he enterado su legítima, quien se halla todavía descubierto, ni menos le he enterado a la dicha mi mujer Pascuala Quilago, que al presente vive aquella parte y porción que legítimamente le pueda tocar y pertenecer de todos los bienes que durante este matrimonio he adquirido con su ayuda en los mantenimientos, por lo que de consentimiento y parecer del dicho Félix Velásquez, mi hijo legítimo y de la dicha Pascuala, mi mujer, he deliberado por el amor que a ambos tengo y precisa obligación, que después de mi fallecimiento pueda gozar de dichas casas de mi morada íntegramente de cuartos altos y bajos y tienda de cae a la calle de la dicha Pascuala Quilago, mi mujer, durante su vida y no más después la pueda dejar libremente al dicho Félix Velásquez, mi hijo legítimo, a que este la haya, goce y herede después de los días de dicha mi mujer, llevándola para sí según y como al presente la tengo, sin que en esto le ponga el menor embarazo las dichas mis dos nietas por haber enterado todo lo pertenecientes al dicho su padre y lo restante a ellas, y no haberle dado al dicho Félix cuasi nada por cuenta de sus legítimas, y hallarse en el todo descubierto. Y desde mi fallecimiento hasta que muera la dicha Pascuala, mi mujer, pido y suplico al dicho Félix mi hijo y a las dichas mis nietas que por el amor de Dios no les pongan embarazo alguno a dicha mi mujer y la dejen vivir libremente en dicha casa sin pedirle tienda, ni cuartos de vivienda, ni menos ningunos arrendamientos de ella, porque en todo el tiempo, corto o largo que dicha Pascuala viviese en dichas casas es mi voluntad, y para el descargo de mi conciencia descuente con vivir en ellas por aquello que les pueda tocar, por lo que debo partirme con ella por ser adquiridas durante este matrimonio que con eso protesta dicha Pascuala, que después de su fallecimiento dejará libres dichas casas de cualquier derecho que a ellas pudo haber adquirido, y se las dejará libres al dicho Félix Velásquez como a único heredero de ellas por quedar Pedro enteramente pagado y satisfecho. Y así dicho Félix Velásquez y mi mujer Pascuala, hallándose presente a este consentimiento al otorgamiento de este testamento, en presencia y asistencia del presente escribano de su majestad, consintieron y aceptaron el referido compacto de cumplir y ejecutar todo lo dicho, y asimismo no pondrá pleito ni embarazo alguno sobre dichas casas ni parte de ellas, y en caso de tener mucho gusto la dicha Pascuala de dejar dichas casas sofocada de molestias y embarazos de parte de dicho Félix, se vendan dichas casas y coja en plata lo que le pertenece en justicia por ser los bienes partibles, y de ningún modo la suelte en vida libremente, y esto solo se ha de hacer en muerte después de haber lucrado lo perteneciente a ella, que esto les he pedido mirando ambos en caridad a que la una ni el otro queden peregrinando sin tener casa en qué vivir, no puedo mandar vivan juntos por conocer la intrepidez y contrario natural que ambos tienen y evitar las discordias que se originen y tirar a que disfrute dicha Pascuala lo

que a ella le pueda tocar y pertenecer por derecho en el tiempo que por sí sola viviese en ellas, declárolo [*sic*] así para que conste.

- Ítem. Declaro que el dicho mi hijo Pedro Velásquez se casó contra mi gusto y disposición con dicha Polonia de Escobar, faltándome al respeto de padre sin mirarme ni atenderme como a tal, atravesándose en mis conveniencias como enemigo o extraño para dárselas a otros con intrepidez, por cuyas malas correspondencias y como sentido de ellas traté de desheredarlo, y antes de caridad le he dado dichos 347 patacones por cuenta de su legítima de lo corto que Dios me ha dado, dejando por libre el valor de las dichas casas que dudo si será el de 400 o 500 patacones, y en estos deben entrar precisamente mi hijo Félix y la dicha Pascuala por lo que le toca y no tener otra cosa que dejarles, y así las dichas mis nietas percibido que de sea a su tiempo las alhajas que llevo expresadas según la disposición de mis albaceas, no tengan que pedir cosa alguna contra dichas casas ni otros bienes, por quedar enteramente pagadas y satisfechas, aún habiéndole prevenido al dicho su padre el desheredarlo por los fundamentos expresados y aún haberle enterado de más, a más de lo que le podía tocar. Y en caso de altercar dichas mis nietas en cualquier tiempo contra dichas casas y otros bienes, es mi voluntad que no se les entregue en ningún tiempo todos los que le dejo en este testamento. Y en caso de no resultar ninguna de estas novedades por parte de dichas mis nietas, se les entregará todo aquello que les he adjudicado en este testamento.

- Para cumplir y pagar este mi testamento, sus mandas y legados y ejecutar todo lo en él contenido, instituyo y nombro por mis albaceas a la dicha Pascuala Quilago, mi mujer legítima, y a don Roque Velásquez, mi hermano, y a la dicha Pascuala por tenedora de bienes, a quienes les doy el poder y facultad necesaria para que entren en todos mis bienes y los vendan en almoneda o fuera de ella si fuere necesario, y les prorrogo el año del año de albaceazgo a todo el más tiempo que fuere menester para cumplir el dicho mi testamento, para lo cual les doy todo el poder y facultad necesaria sin limitación alguna. Y encargo a los dichos mis albaceas que respecto de ser tan cortos mis bienes y estos ir puestos por inventario en este testamento, no se haga inventario de ellos después de mi fallecimiento y sirva este que va en este testamento.

- Y cumplido y pagado este mi testamento, sus mandas y legados, funeral y entierro, en el remanente que quedare de mis bienes, derechos y acciones habidos y por haber, que son en particular y cuasi únicamente dichas casas, instituyo y nombro por mi universal heredero al dicho Félix Velásquez, mi hija legítimo, después de los días de dicha Pascuala Quilago, mi mujer y de ningún modo antes, cumpliendo precisamente lo arriba compactado sin remover cosa alguna, dejándola vivir a dicha Pascuala en dichas casas libremente en todas ellas desde el día de mi fallecimiento hasta el día del fallecimiento de ella, y entonces entre el dicho Félix en

las referidas casas para que haya y herede y lleve para sí con la bendición de Dios y la mía, y las dichas mis nietas, hijas legítimas del dicho Pedro Velásquez, difunto, hayan y hereden asimismo las alhajas que les dejo adjudicadas en este testamento a su tiempo, según y en la manera que llevo dicho y les tengo comunicado a mis albaceas, y de ningún modo pretendan éstas derecho a dichas casas, por no tener otros herederos forzosos ascendientes ni descendientes y ser esta mi última y final voluntad para el descargo de mi conciencia, declárolo [*sic*] así para que conste.

- Con lo cual revoco y anulo otros cualesquiera testamentos, codicilos, poderes para testar por escrito o de palabra, o memorias simples, mandas, legados, donaciones y otros cualesquiera instrumentos por escrito o de palabra que haya hecho antes de ahora, para que no valgan ni hagan fe judicial ni extrajudicialmente, salvo este que al presente otorgo por tal mi testamento y última voluntad o por aquel instrumento que más haga lugar en derecho, para que valga en todos tiempos, que es hecho en esta dicha ciudad de San Francisco de Quito en veintinueve días del mes de julio de mil setecientos cuarenta y cinco años. Yo el presente escribano de su majestad doy fe [que] conozco al otorgante, quien estando sano, en pie, en su entero juicio, memoria y entendimiento según su concertado razonamiento el cual habiéndosele leído de principio a fin dijo así lo otorgaba por tal su testamento y lo firmó, siendo testigos llamados y rogados José de Rivera, Tomás de Ayala, Tomás de Acosta, Nicolás Moncayo e Isidro de Insausti, vecinos de esta ciudad, presentes.

[*Rúbrica de Tomás Velásquez*]

Ante mí [*Rúbrica de Joaquín de Echeverría*]

2. LISTA DOCUMENTADA DE MÚSICOS

La tabla que se muestra a continuación contiene los nombres de todos los músicos que estuvieron vinculados al convento franciscano en el período estudiado, independientemente de sus posibles clasificaciones: titular/ocasional o secular/religioso. Hemos tomado como referencia una tabla similar utilizada en la tesis doctoral de José Antonio Gutiérrez Álvarez, a la cual le hemos suprimido el apartado de procedencia para adaptarla a nuestro contexto[1307]. Ya que en los registros se han omitido los apellidos de algunos músicos, se han listado en orden alfabético a partir de sus nombres de pila. La conjunción copulativa "y" se ha utilizado únicamente para indicar los casos de ciertos músicos que estuvieron ausentes durante un tiempo y luego volvieron a incorporarse a la capilla musical. Por su parte, se ha optado por una indicación cronológica en caso de que un músico haya desempeñado varios oficios.

Para los registros vocales hemos señalado contralto o tenor si se especifica en algún lugar de la documentación; en su defecto, lo hemos dejado simplemente como cantor. En lo concerniente a las fuentes, hemos contraído la mayor parte de la intitulación utilizada en el catálogo del archivo franciscano por cuestiones de espacio, dejando lo mínimo indispensable para su precisa localización, es decir, la sigla acompañada de la serie, la carpeta correspondiente y el folio (i.e. AGOFE, 10-1, f. 3v). También por cuestiones de espacio, en el caso de los documentos pertenecientes al ANH/Q hemos prescindido de la fecha, por ser este el único elemento que consideramos innecesario para su localización, puesto que el número de la notaría, el volumen y el folio constituyen datos suficientes.

Tabla 26. Lista documentada de músicos del Convento Máximo de San Francisco de Quito (1692-1819).

Nombre	Oficio	Fecha	Fuentes
Agustín Maldonado	Cantor	1703	AGOFE, 10-1, f. 332r.
Agustín Medina	Tenor	1730-1731 y 1738-1745	AGOFE, 10-5, ff. 492v, 494v y 495v; AGOFE, 10-7, ff. 234v, 262r, 267v, 279r, 287r, 295r y 301r; y AGOFE, 10-11, ff. 94v, 104v, 106v, 109r, 115v y 119r. ANH/Q, Notaría I, vol. 318, f. 150v; y ANH/Q, Notaría I, vol. 352, f. 295r.
Alejandro	Tiple	1742	AGOFE, 10-7, f. 301r.

[1307] Gutiérrez Álvarez, "La música del convento…", 583.

Alejandro Castro	Tiple	1733	AGOFE, 10-7, f. 157v. ANH/Q, Notaría IV, vol. 86, ff. 120v-124r.
Alejandro de la Cruz	Tiple	1733	AGOFE, 10-7, ff. 165v y 166v.
Alejandro Esquivel	Cantor	1736-1744 y 1749	AGOFE, 10-7, ff. 211r, 234v, 237v y 262v; AGOFE, 10-11, ff. 80r, 81v, 83r, 86r, 94r y 95r; y AGOFE, 10-12, f. 263r.
Alonso de Morales	Maestro de capilla	1706-1725	AGOFE, 10-1, ff. 366r-366v, 373v, 376r, 381v, 384r-384v, 387v-388r, 392v, 394r, 402v-403r, 411v, 419r, 420v, 424r, 429r, 435v, 439r, 440v, 442v, 445v, 450v, 452v, 454v y 462r; AGOFE, 10-4, ff. 203v, 204v-205r, 207v, 210r, 213r, 216r, 217v-218v, 222v, 233v, 235v, 237r, 239r, 242r, 246r, 248r, 251r, 252r, 253r, 258v, 261r, 262v, 264r, 265r, 267r, 268v, 272v, 276r, 277r, 279v, 282r, 283r, 284r, 293v, 294v, 299r, 303r, 305v, 307v, 308v, 309v-310r, 311v, 315v, 318r, 319r, 323v, 330v, 332r y 334v; y AGOFE, 10-5, ff. 299r, 302v, 390v, 391v, 392v, 394r, 397v, 401r, 403r, 404r, 408r, 410r, 412v, 414r, 415v y 419v. ANH/Q, Notaría I, vol. 308, ff. 284r-285v; ANH/Q, Notaría I, vol. 310, ff. 641v-643v; ANH/Q, Notaría I, vol. 311, ff. 413v-415v; y ANH/Q, Notaría IV, vol. 66, ff. 110r-112r. APSR/Q, Bautismos 11, f. 34r.
Ambrosio Yungan	Cantor	1710-1716	AGOFE, 10-1, ff. 435v, 440r-440v, 448r, 451v, 453v y 462r; AGOFE, 10-4, ff. 195r, 198r, 200r, 201v, 206v, 207v, 210r, 213r, 216r, 232r, 235r y 242r; y AGOFE, 10-5, ff. 301v y 302v.

Andrés ¿Santa Cruz?	Violinista	1788-?	AGOFE, 10-22, f. 126v. ANH/Q, Corte Suprema, Religiosos, caja 79, expediente 6, ff. 38r-39v.
Andrés de la Fuente	Cantor	1693	AGOFE, 10-1, f. 232r.
Andrés Velásquez	Cantor	1703	AGOFE, 10-1, f. 315r.
Antonio Fernández	Organista	1788-?	AGOFE, 10-22, f. 127r. AHSA/Q, N. 46, pp. 245, 248 y 250. ANH/Q, Corte Suprema, Oficios, caja 103, expediente 1, f. 17v.
Antonio Pérez	Cantor	1752-?	AGOFE, 10-12, f. 321v.
Antonio Salcachi	Cantor	1705	AGOFE, 10-1, f. 358r.
Antonio Santa Cruz	Violinista	1819	AGOFE, 10-25, f. 96r. ANH/Q, Corte Suprema, Religiosos, caja 79, expediente 6, ff. 38r-39v.
Asencio	Cantor	1706	AGOFE, 10-1, f. 366r.
Asencio Zúñiga	¿?	1751-1752	AGOFE, 10-12, f. 296v.
Baltazar Monga	Cantor	1706 y 1708	AGOFE, 10-1, ff. 366r y 414r.
Baltazar Pilamonga	Contralto	1746-1747	AGOFE, 10-11, ff. 127v, 129v y 136r.
Basilio de la Torre	Contralto	1747-1748	AGOFE, 10-11, ff. 129r, 131r y 136v; AGOFE, 10-12, f. 247r.
Basilio Sancho del Espinal	Cantor Maestro de capilla	1699-1703 1726-1730	AGOFE, 10-1, ff. 266v, 269r, 275v-276r, 277r, 296v, 304v y 319v; AGOFE, 10-4, 345v, 357r, 359r, 361v, 370v, 379r, 383r, 386r y 387r; AGOFE, 10-5, ff. 449v, 452v y 491r. AHSA/Q, N. 20, f. 32v. ANH/Q, Corte Suprema, Indígenas, caja 45, expediente 4, f. 18r. ANH/Q, Notaría I, vol. 318, ff. 147r-151r; ANH/Q, Notaría I, vol. 327, ff. 2r-3v; ANH/Q, Notaría I, vol. 352, ff. 293r-297v; y ANH/Q, Notaría IV, vol. 83, ff. 194v-199r.
Bermejito (alias)	Tiple	1708	AGOFE, 10-1, f. 414r.
Bernardo de la Cruz	Bajonista	1714	AGOFE, 10-4, ff. 221v, 225r, 226v y 228r.

Bernardo Pérez	Arpista Maestro de capilla	1726 1736-1739	AGOFE, 10-4, f. 342v; AGOFE, 10-7, ff. 234v y 262r-262v. ANH/Q, Notaría I, vol. 352, ff. 294r y 296r.
Bernardo Salcachi	Tiple	1706-1709	AGOFE, 10-1, ff. 366r, 381r, 394v, 402v, 414r, 422v y 424r.
Bernardo Yanamaqui	Arpista	1743-1744 y 1750	AGOFE, 10-11, ff. 91r y 95r; y AGOFE, 10-12, f. 276r.
Bernardo Zambrano	Cantor	1750-?	AGOFE, 10-12, f. 277v.
Blas Ruana	Tiple Contralto	1733 1735-1736	AGOFE, 10-7, ff. 161r y 211r.
Carlos	Cantor	1731	AGOFE, 10-4, ff. 389v y 390v.
Damián de la Fuente	Tiple Cantor	1708-1711 1714-1727	AGOFE, 10-1, ff. 414r, 422v-423r, 424r, 433r, 439r, 440v, 454v, 458v y 462r; AGOFE, 10-4, ff. 222v, 224v-225r, 226v, 228v, 229v, 235v, 252r, 253r, 254v, 258v, 261r, 262v, 263v, 265r, 268v, 269v, 272v, 280v, 282r, 283r, 289r, 290r, 291r, 292r, 294v, 286r, 297v, 299r, 306r, 310r, 311v, 318r, 321r, 322r, 326r-326v, 327v, 330v, 332r, 339v, 340v, 344v y 348v; AGOFE, 10-5, ff. 299r, 302v, 394r, 400r, 403r, 405r, 406v, 412v, 414r, 415r-415v, 416v, 417v, 419v y 449v. ANH/Q, Notaría I, vol. 311, f. 415v. APSR/Q, Bautismos 12, ff. 30v y 36v.
Dionisio Chacaguasay	Chirimía Contralto	1730 1736-1744	AGOFE, 10-4, f. 386r; AGOFE, 10-7, ff. 211r, 234v, 262v, 282r y 287r; y AGOFE, 10-11, ff. 84r y 94v.
Dionisio Silva	Tiple Bajonista Chirimía	1694-1700 1703-1711 1701-1702 y 1712-1719	AGOFE, 10-1, ff. 241v, 249r, 266v, 271r, 272v, 275v, 279r, 283v, 289r, 292v, 302v, 304r-304v, 319v, 322r, 331r-331v, 333v, 334v, 344r, 346v, 350v,

			354r, 356r, 359r, 364v, 366r, 375r, 381r, 394v, 402r, 407v, 414r, 424r, 439r, 440r-440v, 445v, 448r, 457r, 459v y 462r; y AGOFE, 10-4, ff. 191v, 195r, 197r, 201r-201v, 203v, 204v, 206v, 210r, 211r, 213r, 215r, 217v, 226v, 244v, 245v, 247r, 252r, 253r, 261r, 263v, 266v, 271r, 272v, 275r, 276r, 279v y 282r.
"el que toca la flauta"	Flautista	1744	AGOFE, 10-11, f. 97v.
Enrique Sánchez	Chirimía	1741-1742	AGOFE, 10-7, ff. 287r y 301r. ANH/Q, Notaría I, vol. 373, ff. 102r-103r.
Eugenio Sánchez	Chirimía Bajonista	1741-1744 1744-1745	AGOFE, 10-7, f. 287r; y AGOFE, 10-11, ff. 99r, 100r y 115r. ANH/Q, Corte Suprema, Gobierno, caja 15, expediente 4, f. 87r. ANH/Q, Notaría I, vol. 373, ff. 102r-103r. ANH/Q, Notaría IV, Juicios, caja 24, ff. 5r-6r.
Eusebio Gordillo	Tenor	1725-1732 y 1745-1746	AGOFE, 10-4, ff. 330v, 351r, 355v, 369v, 371r, 373r, 374r, 380r, 381r, 387r, 390v, 392r, 396r y 399v; AGOFE, 10-5, ff. 493r y 495v-496r; y AGOFE, 10-11, 119r y 122r.
Eusebio Marín	Tiple Cantor	1720 1731-1732	AGOFE, 10-4, ff. 302v, 394r, 399r, 404r y 408v.
Eusebio Palma	Tiple	1731	AGOFE, 10-5, f. 496r.
Eusebio Zúñiga	Tiple Cantor Chirimía	1719-1723 1728 1747-1750	AGOFE, 10-4, ff. 280v, 284r, 296v, 303r, 305v, 318r y 369v; AGOFE, 10-5, ff. 394r, 403r y 412v; AGOFE, 10-11, ff. 120r, 123v, 125v, 129r, 134r y136v; y AGOFE, 10-12, ff. 249v, 257v, 277v y 279v.

Faustino	Cantor	1703-1705	AGOFE, 10-1, ff. 326v, 338v, 342v, 344r, 350v y 358r.
Feliciano Velásquez	¿?	1739	AGOFE, 10-7, ff. 262v.
Felipe Cartagena y Medrano "Felipe Justicia"	Cantor Organista Maestro de capilla	1710-1713 1714-1730 1731-1732 y 1738	AGOFE, 6-1, f. 116r; AGOFE, 10-1, ff. 438r, 439r, 440v, 447r, 450v, 456v y 462r; AGOFE, 10-4, ff. 191v, 196r, 200r, 204r, 213r, 218v, 219v, 228r-228v, 231v, 252r, 255v, 263r, 269v, 274r, 279v, 299r, 305v, 339v, 347r, 352r, 374r, 377r, 383r, 385r, 389v, 392v, 396r-396v, 399v y 401v; AGOFE, 10-5, ff. 448r, 449v y 492v. ANH/Q, Notaría I, vol. 342, ff. 112r-132r. APSR/Q, Bautismos 12, f. 98v.
Félix	Cantor	1728	AGOFE, 10-4, f. 366v.
Fernando Acuña	¿?	1819	AGOFE, 10-25, f. 96r.
Fernando Frías	Tiple Tenor	1735-1739 1742	AGOFE, 10-7, ff. 211r, 234v, 262v y 301r.
Fr. Antonio de Jesús Altuna	Organista Maestro de capilla	1786-1814 *ca*. 1799-1814	AGOFE, 4-16, ff. 100v, 106r, 112v, 122r, 129v, 135v, 144r y 161v; AGOFE, 4-20, ff. 38r y 47r; AGOFE, 6-5, f. 59r; AGOFE, 10-9, f. 220v; AGOFE, 10-22, f. 127r; y AGOFE, 10-26, f. 60v.
Fr. Francisco de la Caridad y San Joaquín	Organista Maestro de capilla	1753-1786 1786-*ca*.1799	AGOFE, 4-15, ff. 68r, 102v y 140v; AGOFE, 4-16, ff. 5r, 17v, 28v, 40v, 51v, 81v, 93r, 129r y 137v; AGOFE, 6-4, f. 229v; AGOFE, 10-22, f. 126v; y AGOFE, 10-67, ff. 117v, 120v, 131r-131v y 196r.
Fr. Francisco de la Torre	Organista	1752-1763	AGOFE, 4-15, ff. 63r y 118r.
Fr. Juan de Santa María y Zúñiga	Tiple Organista Maestro de capilla	1727 1735-1750 1750-1786	AGOFE, 4-15, ff. 19r, 27r, 35v, 43v, 57v, 63r, 68r, 72r, 81r, 85r, 92r, 94v, 102v, 111r, 117v, 133r y 139v; AGOFE, 4-16, ff. 4r, 16v, 28r, 40r, 51v, 71r y 84v; AGOFE,

			5-1, ff. 325v y 344v; AGOFE, 6-3, ff. 97v, 157v y 165r; AGOFE, 6-4, f. 219r; AGOFE, 10-5, f. 448r; AGOFE, 10-7, ff. 211r, 234v, 251r y 262v; AGOFE, 10-9, f. 30r; AGOFE, 10-11, ff. 77r y 115v; AGOFE, 10-12, ff. 280v, 290v, 306r, 309v, 311r, 316v, 322v, 332v y 344r; AGOFE, 10-22, ff. 40v y 102v. ANH/Q, Notaría I, vol. 368, ff. 153v-156r; ANH/Q, Notaría IV, vol. 83, ff. 35r-37v. APSR/Q, Bautismos 11, f. 6v.
Fr. Manuel Viteri	Organista	*ca*. 1805-1820	AGOFE, 4-16, ff. 162r y 169v; AGOFE, 4-17, f. 9r; AGOFE, 4-20, ff. 56v, 58v y 65v; AGOFE, 10-26, f. 65v. ANH/Q, Corte Suprema, Religiosos, caja 79, expediente 6, ff. 38v-39r.
Fr. Marcos	Organista	a. 1801	AGOFE, 4-20, f. 10r.
Fr. Mariano Baca	Organista Maestro de capilla	1814-1819 1839-?	AGOFE, 4-17, f. 6v; AGOFE, 4-18, f. 5v; AGOFE, 10-9, f. 235v; AGOFE, 10-25, f. 95v; y AGOFE, 10-26, ff. 62r, 140v-141r y 180r.
Francisco "el arpista"	Arpista	1714-1719	AGOFE, 10-4, ff. 233v-234r, 237r, 239r, 241r, 243r, 244v, 246r, 248r, 252r, 253r, 254v, 255v, 259v, 265r, 266v-267r, 268v, 269v, 270v y 280v.
Francisco Calderón	Cantor	1726	AGOFE, 10-4, f. 347r. APSR/Q, Bautismos 11, f. 47r.
Francisco Castro	Cantor	1738 y 1740	AGOFE, 10-7, ff. 240r y 277v.
Francisco Cauca	Chirimía	1740-1741	AGOFE, 10-7, ff. 273r y 287r.
Francisco Chota	Tiple Bajonista	1719-1721 1728-1732	AGOFE, 10-4, ff. 280v, 303r, 305v, 362r, 364r, 383r, 388r y 404v.

Francisco Curiargos	Tiple Bajonista	1745-1747 1750-?	AGOFE, 10-11, ff. 110v, 117r, 121r, 124v, 125v, 131r y 136r; AGOFE, 10-12, f. 296v.
Francisco Díaz	Cantor	1719	AGOFE, 10-4, ff. 277r, 279v y 283r.
Francisco Esquivel	Tiple	1731	AGOFE, 10-4, f. 390v. APSR/Q, Bautismos 12, ff. 57v y 85v.
Francisco Gordillo	Tiple	1719-1721	AGOFE, 10-4, ff. 280v, 300r y 305v.
Francisco Macías	Tiple	1721-1723	AGOFE, 10-4, ff. 310r y 326r; y AGOFE, 10-5, ff. 394r, 403r, 405r y 412v.
Francisco Moyolema	Bajonista Cantor	1723-1731 1738-1744	AGOFE, 10-4, ff. 324v, 330v, 334v, 337r, 338v, 339v, 340v, 344r, 347v, 349r, 350r, 357r, 362r, 366v, 369v, 370v, 373r, 375r-375v, 379r, 380r y 385r; AGOFE, 10-5, ff. 403r, 412v, 447v-448r, 493r, 494v y 495v; AGOFE, 10-7, ff. 234v, 239r, 244r, 246r, 262v, 282r, 286r, 297v y 301r; AGOFE, 10-11, ff. 77r, 78r, 79r y 94r. ANH/Q, Notaría I, vol. 381, ff. 412r-414r. Notaría IV, vol. 85, ff. 204r-210r. Notaría IV, vol. 86, ff. 240v-241r.
Francisco Naranjo	Maestro de capilla	1732-1736	AGOFE, 10-4, ff. 404v y 407r; AGOFE, 10-7, ff. 157v, 159r, 169v, 170v-171r y 211r. ANH/Q, Notaría I, vol. 338, f. 18v; ANH/Q, Notaría I, vol. 342, f. 204v; ANH/Q, Notaría I, vol. 344, ff. 116v-117v; ANH/Q, Notaría V, vol. 101, ff. 287v-288v. APSR/Q, Bautismos 12, f. 43v.
Francisco Padilla	Tiple	1721-1722	AGOFE, 10-4, f. 310r; y AGOFE, 10-5, f. 304r.
Francisco Silva	Tiple Bajonista	1710-1713 1716-1723	AGOFE, 10-1, ff. 454v y 462r; AGOFE, 10-4, ff. 200r, 201v,

			203v, 206v, 213r, 215r, 244v, 247r, 248r, 254v, 257r, 258v, 261r, 266v, 268v, 276r, 282r, 283r, 284r, 288r, 290r, 291r, 292r, 296v, 304r, 306r, 308v, 310r, 311v y 314v; AGOFE, 10-5, ff. 389v, 394r, 400r, 401r y 403r. ANH/Q, Corte Suprema, Mestizos, caja 6, expediente 9, ff. 1r-7v.
Francisco Suárez	Cantor	1717	AGOFE, 10-4, ff. 254v y 262v.
Francisco Uriarca	Cantor	1745	AGOFE, 10-11, f. 118v.
Francisco Valencia	Chirimía	1719-1729 y 1738-1740	AGOFE, 10-4, ff. 284r, 286r, 289r, 292r, 296r-296v, 300r, 304r, 305v, 307v, 310r, 314v, 321v, 323v, 324v, 326v, 327v, 329r, 334v, 338v, 339v, 342r, 344r, 347r, 349r, 371r, 374r, 379r y 380r; AGOFE, 10-5, ff. 394r, 400r, 401r, 403r, 410r, 411r, 412v, 414r, 419v y 449v; y AGOFE, 10-7, ff. 237v, 243v-244r, 253v, 267v y 268v.
Francisco Vasco	Chirimía	1730-1736 y 1739	AGOFE, 10-4, ff. 389v, 391r, 396r, 399v, 404v y 411r; AGOFE, 10-5, ff. 494v y 495v-496r; y AGOFE, 10-7, ff. 156v, 161r, 166v, 173r, 175r, 177r, 182r, 211r y 262v.
Francisco Vásquez	¿?	1738	AGOFE, 10-7, f. 234v.
Francisco Zúñiga	Tiple	1744	AGOFE, 10-11, f. 106v.
Fulgencio Sánchez	Bajonista	1734	AGOFE, 10-7, f. 182r. ANH/Q, Corte Suprema, Gobierno, caja 15, expediente 4, f. 87r.
Gaspar	Tenor	1729	AGOFE, 10-4, f. 375v.
Gerónimo de Soria	Cantor	1699-1700	AGOFE, 10-1, ff. 266v y 273v.
Gerónimo de Zúñiga	Cantor	1699-1709	AGOFE, 10-1, ff. 268r, 271r-271v, 274r, 278r, 280r, 285r, 310v, 304v, 311v, 318v, 321v-322r, 326r, 332r, 336r, 350v,

			354r, 359r, 361r, 362r, 364v, 369r, 377v, 382r, 386r, 393v, 394v, 395v, 401r, 409r, 414r, 419r, 422v, 424r y 431v.
Gerónimo Yungan	Cantor	1715-1716	AGOFE, 10-4, ff. 232r, 237r, 242r y 342v; y AGOFE, 10-5, f. 301v.
Gregorio Arévalo	¿?	1788-?	AGOFE, 10-22, f. 127r.
Gregorio Grijalva	Oboísta	1819	AGOFE, 10-25, f. 96r. ANH/Q, Corte Suprema, Religiosos, caja 79, expediente 6, ff. 38r-39v.
Hijo de don Pablo	Cantor	1738	AGOFE, 10-7, f. 239r.
Ignacio Lata	Bajonista	1707-1708	AGOFE, 10-1, ff. 381r, 388r, 389r, 400r y 414r.
Isidro de la Cueva y Tinasaca	Bajonista	1693-1705	AGOFE, 10-1, ff. 232v, 236v, 252r, 261r, 266v, 268r, 269v, 271v, 276r, 277r, 279r, 281v, 283v, 285r, 296v, 302v, 304v, 308r, 309v-310r, 321v, 328r, 336r, 337r, 340r, 344r, 350v, 356r y 362r.
Jacinto de Santa María y Zúñiga	Maestro de capilla y organista	1701-1705	AGOFE, 10-1, ff. 292v-293r, 297v, 300v, 301v, 303v, 305r-305v, 308r, 309v-310r, 315v, 316r-316v, 319v, 323v, 326v, 329r, 333r-333v, 334v-335r, 337r, 339r, 340r, 349r, 350r-350v, 354r, 359r, 361r-362r y 365v; AGOFE, 10-4, f. 340v; AGOFE, 10-5, f. 448r. ANH/Q, Notaría I, vol. 274, ff. 299r-299v; ANH/Q, Notaría I, vol. 313, f. 239v; ANH/Q, Notaría IV, vol. 61, f. 436r; ANH/Q, Notaría IV, vol. 83, ff. 35r-37v y 112v-114r. APSR/Q, Bautismos 11, f. 6v.
Jacobo Cañar	Cantor	1752-?	AGOFE, 10-12, f. 315r.
Javier Zurita	Tiple	1725-1729	AGOFE, 10-4, ff. 330v, 364r, 375v y 380r.
Joaquín Pizarro	Contralto	1751-?	AGOFE, 10-12, f. 296v.

José Chumasumbo	Cantor	1707	AGOFE, 10-1, f. 381r.
José de la Fuente	Tiple Tenor	1709-1711 1714-1727 y 1743-1752?	AGOFE, 10-1, ff. 422v, 424r, 439r, 458v y 462r; AGOFE, 10-4, ff. 222v, 224v, 228v, 254v, 263r, 267r, 269v, 275r, 284r, 290r, 291r, 297v, 301r, 302v, 305v, 310r, 312v, 314v, 319r, 321r, 323v, 326r, 327v, 329r, 330v, 334v, 344r-344v, 347r y 354r; AGOFE, 10-5, ff. 299r, 392v, 394r, 400r, 403r, 406v, 412v, 415r-415v, 419v, 449v y 452v; AGOFE, 10-11, ff. 81r, 94v, 97v, 99r, 100v-101r, 106r, 109r, 110v, 118v-119r, 121r, 129r, 130r y 136r; AGOFE, 10-12, ff. 296v y 318v. ANH/Q, Notaría I, vol. 311, f. 415v. APSR/Q, Bautismos 12, f. 30v.
José Miño	Organista	1819	AGOFE, 10-25, f. 95v. ANH/Q, Corte Suprema, Religiosos, caja 79, expediente 6, ff. 38r-39v.
Juan Chuquimarca	Cantor	1699-1714	AGOFE, 10-1, ff. 266v, 269v, 271r-271v, 277r, 288r, 292v, 296v, 302v, 304v, 312r, 314r, 319v, 331r, 332r, 337r, 350v, 354r, 359r, 362r, 363r, 366r, 368r, 369r, 370r, 376v, 380v, 381v, 384r, 385r, 388r, 389r, 391v, 397r, 408v, 410v, 411v, 414r, 416r, 422v, 424r, 429r, 433v, 439r, 440v, 444r, 451v, 452v, 453v y 462r; AGOFE, 10-4, ff. 192v, 197r, 198r, 201v, 203v, 213r, 216r, 217r y 218v; y AGOFE, 10-7, f. 301r.
Juan de Dios	Contralto	1788-?	AGOFE, 10-22, f. 126v.
Juan Lucero	Cantor	1729	AGOFE, 10-4, ff. 375r-375v.
Juan Narváez	Cantor	1705	AGOFE, 10-1, f. 358r.

Juan Pérez	Cantor Rabelista	1738 1744-1746	AGOFE, 10-7, f. 234v; y AGOFE, 10-11, ff. 97v, 126v y 128r.
Juan Silva	Cantor	1693-1722	AGOFE, 10-1, ff. 233r, 261r, 266v, 269v, 275v, 277r, 298v, 304v, 334v, 344r, 349v, 350v, 356r, 366r, 374r, 386r, 394v, 395v, 409v, 414r, 420v, 422v, 424r, 438v, 440r-440v, 445v, 449v, 453v, 458v y 462r; AGOFE, 10-4, ff. 197r, 203v, 213r, 217v, 221r, 226v, 231v, 233v, 237r, 244v, 247r, 248r, 253r, 261r, 268v, 272v, 275r, 279v, 284r, 288r, 292r, 299r, 305v y 310r; y AGOFE, 10-5, ff. 296v y 394r.
Juan Yachambai	Tiple	1731	AGOFE, 10-4, f. 396v.
Julián Castro	Arpista	1747-1750	AGOFE, 10-11, ff. 129r y 130r; y AGOFE, 10-12, ff. 256r y 275v.
Julián Proaño	Tiple Arpista Maestro de capilla	1715-1716 1731-1739 1740-1749	AGOFE, 10-4, ff. 235v, 237r, 389v, 390v, 392v, 396v, 401v, 403r, 404r, 406v, 409v y 411r; AGOFE, 10-5, f. 300r; AGOFE, 10-7, ff. 174v, 182r, 207r, 211r, 234v, 240r, 244v, 253v, 262v, 266r, 267v, 269r, 271r, 275v, 280v, 283r, 284v, 286r, 287r, 290v, 296v, 297v-298r y 301r; AGOFE, 10-11, ff. 97v, 100r y 118v; y AGOFE, 10-12, f. 275v.
Loachamín	Chirimía	1733	AGOFE, 10-7, f. 161r.
Lucas Chaquinza	Cantor	1747	AGOFE, 10-11, f. 129v.
Luis [Lucas] Tiamarca	Tiple Contralto Bajonista	1731-1733 1739-1744 1745-1748	AGOFE, 10-4, ff. 392v y 396r; AGOFE, 10-7, f. 161r; AGOFE, 10-11, ff. 109r y 128r. ANH/Q, Corte Suprema, Indígenas, caja 45, expediente 4, f. 8r.
Luis Zapata	Bajonista	1719-1722 y 1742-1745	AGOFE, 10-4, ff. 283r, 284r, 286r, 290r, 292r, 295r, 301v,

			305v y 311v; AGOFE, 10-5, ff. 390v y 394r; AGOFE, 10-11, ff. 75r, 78r, 94r, 95r, 96r, 97v, 99r, 100r, 103r, 106r y 109r. ANH/Q, Corte Suprema, Gobierno, caja 15, expediente 4, f. 2r. APSR/Q, Bautismos 12, f. 41v.
Lupercio	Tiple	1714	AGOFE, 10-4, f. 222v.
Manuel Barahona	¿?	1746	AGOFE, 10-11, f. 127v.
Manuel de la Cruz	Tiple	1745-1747	AGOFE, 10-11, ff. 117r, 121r, 126v, 131r y 136v.
Manuel de la Torre	¿?	1746	AGOFE, 10-11, f. 127v. ANH/Q, Notaría IV, vol. 85, ff. 131v-133r.
Manuel Jati	Cantor	1718	AGOFE, 10-4, ff. 273v y 275r. ANH/Q, Corte Suprema, Indígenas, caja 63, expediente 8, ff. 1r-3v.
Manuel Lara	¿?	1744	AGOFE, 10-7, 301r.
Manuel Perrazo	Cantor	1721-1728	AGOFE, 10-4, ff. 311v, 317r, 318r, 322r, 334v, 340v, 347r, 354r, 357r, 362r y 366v; y AGOFE, 10-5, ff. 394r, 400r, 401r, 403r, 405r, 411r, 414r, 419v, 448r, 449v y 452r-452v.
Manuel Zisca	Rabelista	1723	AGOFE, 10-5, f. 403r.
Manuel Zumba	Arpista	1718-1719	AGOFE, 10-4, ff. 275v, 282r y 284r. ANH/Q, Corte Suprema, Indígenas, caja 36, expediente 6, f. 2r.
Manuel Zúñiga	Tiple	1719-1721	AGOFE, 10-4, ff. 280v, 303r y 305v.
Mariano Aus	¿?	1819	AGOFE, 10-25, f. 96r.
Mariano Badillo	¿?	1819	AGOFE, 10-25, f. 96r.
Mariano Navarro	Rabelista y violinista	1745-1750	AGOFE, 10-11, ff. 107v, 110v, 112v, 117r, 122r, 124v, 125v, 126v y 136r; y AGOFE, 10-12, ff. 276r y 277v.
Mariano Sánchez	Tiple Violinista	1744-1746 1751-?	AGOFE, 10-11, ff. 100r, 110v, 124v y 126v; y AGOFE, 10-12, f. 296v.

Martín de Quirós	Chirimía	1699-1700 y 1705	AGOFE, 10-1, ff. 266v, 274r, 278r, 279r y 357v. ANH/Q, Notaría IV, vol. 54, ff. 166v-168r.
Martín de Zúñiga	Cantor	1706-1709	AGOFE, 10-1, ff. 366r, 370r, 381r, 386r, 394v, 405v, 414r-414v, 419r, 420v, 422v y 424r. ANH/Q, Notaría I, vol. 292, ff. 6r-6v. APSR/Q, Bautismos 11, f. 1r.
Mateo Guallichicomín	Cantor	1706	AGOFE, 10-1, f. 366r.
Matías	Tiple	1728	AGOFE, 10-4, f. 364r.
Matías "chirimiador"	Chirimía	1700	AGOFE, 10-1, f. 277v.
Matías Calderón	Arpista	1693-1711	AGOFE, 10-1, ff. 233r, 243r, 251r, 277v, 285r, 337r, 350v, 354r, 361r, 365v-366r, 380v, 390r, 391v, 394v, 399v, 409v, 423r, 424r, 430v, 438v, 440v, 454v y 462r. ANH/Q, Notaría I, vol. 291, ff. 68r-69v; y ANH/Q, Notaría I, vol. 303, ff. 683r-684v.
Matías de Ortega	Cantor	1701-1705	AGOFE, 10-1, ff. 294r, 304v, 333r-333v, 337r, 349v, 350v y 360r. APSR/Q, Bautismos 11, f. 3r.
Matías Hoyos	Arpista	1726	AGOFE, 10-4, f. 342r.
Matías Jati	Arpista	1719-1727	AGOFE, 10-4, ff. 289r, 296r, 299r, 304r, 309v-310r, 312v, 318r, 319r, 320v, 321v, 329v, 334v, 339v y 347r; AGOFE, 10-5, ff. 394r y 449v. APSR/Q, Bautismos 10, f. 29v.
Miguel ¿Quirós? Miguel Quirós	Tiple Bajonista	1729 1739-1741	AGOFE, 10-4, f. 380r; y AGOFE, 10-7, ff. 262v, 268v, 283r y 287r.
Miguel Chuquimarca	Cantor	1741-1742	AGOFE, 10-7, ff. 287r, 300r y 301r.
Miguel Conde	Cantor	1728-1730	AGOFE, 10-4, ff. 362r, 363v, 379r y 383r.
Miguel de la Cruz	Cantor	1717-1719	AGOFE, 10-4, ff. 251v, 267r, 277r y 280v. APSR/Q, Bautismos 11, f. 51r.

Miguel Díaz	Cantor	1717-1718	AGOFE, 10-4, ff. 261r, 262v y 268v.
Miguel García	Cantor	1741-1742	AGOFE, 10-7, ff. 279r y 284v.
Miguel Moyolema	Cantor	1742	AGOFE, 10-7, 299r.
Miguel Palma	Tiple Cantor	1713-1718 1727-1731	AGOFE, 10-4, ff. 207v, 213r, 221v, 222v, 226v, 228r-228v, 229v, 231v, 237r, 244v, 254v, 255v, 267r, 268v, 355r, 362r, 363v, 366v, 373r, 375r, 380r, 386r, 388r y 390v; y AGOFE, 10-5, ff. 297v y 496r.
Miguel Ponce	Cantor	1728	AGOFE, 10-4, f. 357r.
Miguel Sangoquiza y Zúñiga	Maestro de capilla	1692-1701	AGOFE, 10-1, ff. 2v-3r, 230r, 232r, 234v, 236v, 238v, 243r, 245v, 249v, 261v, 266r, 269v, 273v, 276r, 277v-278r, 281r y 291r; ANH/Q, Notaría IV, vol. 61, f. 436r.
Narciso Marín	Cantor	1723-1732 y 1740-1742	AGOFE, 10-4, ff. 332r, 334v, 336r, 347r, 355v, 359r, 366v, 368v, 370v, 379r, 387r, 396v, 400v, 403r, 404v y 406v; AGOFE, 10-5, ff. 412v, 418v, 449v, 451r y 453v; y AGOFE, 10-7, ff. 274v, 275v, 286r, 287r, 295r-295v y 301r.
Nicolás "el arpero"	Arpista	1699-1700	AGOFE, 10-1, ff. 268r y 278r.
Nicolás Andrade	Cantor	1732-1734 y 1739	AGOFE, 10-4, f. 411r; y AGOFE, 10-7, ff. 161r, 165v, 177r y 262r.
Nicolás Lata	Cantor	1699-1702	AGOFE, 10-1, ff. 266v, 275v, 283v, 293r y 304v.
Nicolás Lema	Cantor	1702	AGOFE, 10-1, f. 298v.
Nicolás Milachami	Bajonista	1731	AGOFE, 10-4, ff. 390v y 392v.
Nicolás Tiamarca	Bajonista	1723-1739	AGOFE, 10-4, ff. 326v, 327v, 334v, 342v, 347r-347v, 357r, 366v, 389v, 390v, 392v, 396r, 399v, 404v y 408v; AGOFE, 10-5, ff. 411r, 412v, 417v y 449v; AGOFE, 10-7, ff. 157v, 161r, 211r, 234v, 251r y 262v. ANH/Q,

			Corte Suprema, Indígenas, caja 45, expediente 4, ff. 7v-8v.
Pablo Barrionuevo	¿?	1819	AGOFE, 10-25, ff. 95v-96r. ANH/Q, Corte Suprema, Diezmos, caja 17, expediente 2, f. 1r.
Pascual Mongo	Arpista	1712-1713	AGOFE, 10-4, ff. 201r, 203v, 206v y 210r.
Pascual Sánchez	Tenor	1706-1713 1731-1736 y 1744-1747	AGOFE, 10-1, ff. 366r, 381r, 394v, 414r, 439r, 440v, 452v y 462r; AGOFE, 10-4, ff. 198r, 199r, 206v, 210r, 213r, 396r, 398r y 404v; AGOFE, 10-7, ff. 157v, 161r, 179v y 211r; y AGOFE, 10-11, ff. 100r, 110v, 121r, 124v, 126r, 130v y 136v.
Patricio	Tiple	1741	AGOFE, 10-7, f. 287r.
Pedro de la Peña	Arpista	1751-? y 1786-?	AGOFE, 10-12, ff. 296v, 309v y 313v; AGOFE, 10-22, f. 126v. ANH/Q, Corte Suprema, Gobierno, caja 53, expediente 8, ff. 2v-3v, 5v-6r y 11v); ANH/Q, Corte Suprema, Mestizos, caja 1, expediente 31, ff. 1r-7v; ANH/Q, Corte Suprema, Mestizos, caja 2, expediente 24, ff. 1r-13r; y ANH/Q, Corte Suprema, Oficios, caja 103, expediente 1, ff. 1r-24v.
Pedro de Velasco	Rabelista	1744	AGOFE, 10-11, f. 104v.
Pedro Lucero	Chirimía Tenor	1744-1745 1746	AGOFE, 10-11, ff. 106v, 111v, 112v, 117r, 122r, 125v y 128r. ANH/Q, Corte Suprema, Mestizos, caja 5, expediente 20, ff. 1r-9v.
Pedro Pilamonga	¿?	1738	AGOFE, 10-7, f. 234v.
Pedro Zamora	Organista	1731-1734	AGOFE, 10-4, ff. 392r y 404v; y AGOFE, 10-7, f. 176r.
Pedro Zúñiga	¿?	1788-?	AGOFE, 10-22, f. 127r.
Rafael Muñoz	Rabelista	1725-1742	AGOFE, 10-4, ff. 334v, 359r, 364r, 369v, 379r, 385r, 386r,

			390v, 396r, 399r y 408v; AGOFE, 10-5, ff. 448r, 449v y 494v; y AGOFE, 10-7, ff. 156v, 159r, 161v, 168r, 173v, 179v, 182r, 211r, 234v, 262r, 269r, 287r y 301r.
Sebastián Bermeo	Arpista	1730 y 1740-1747	AGOFE, 10-5, f. 404v; AGOFE, 10-7, ff. 269r, 271r, 272v, 279r, 287r, 287r, 295r y 301r; y AGOFE, 10-11, ff. 75r, 81r, 83r, 84v, 89v, 95r-95v, 97v, 99r, 103r, 106v, 109r, 112v, 113v, 117r, 121r, 122r-123v, 124v, 126r-126v, 127v, 131r y 136r.
Sebastián Concha	Contralto	1745-1746	AGOFE, 10-11, ff. 112v, 115r, 119r, 122r y 124v.
Sebastián de Quirós	Chirimía	1694-1700	AGOFE, 10-1, ff. 247v, 258r, 269v, 271r, 273r-274r y 281r.
Tiple español (alias)	Tiple	1730	AGOFE, 10-4, f. 385r.
Tomás Álvarez	Cantor	1693	AGOFE, 10-1, f. 233r. ANH/Q, Notaría IV, vol. 61, ff. 338v-339v.
Tomás de Acosta	Cantor	1693-1695	AGOFE, 10-1, ff. 236v y 254r. ANH/Q, Notaría I, vol. 293, ff. 156r-157r; y ANH/Q, Notaría IV, vol. 49, ff. 318r-321r.
Tomás de la Fuente	Tiple	1710-1715	AGOFE, 10-1, ff. 440v y 451v; y AGOFE, 10-4, f. 231v.
Tomás Inga	Cantor	1718 y 1728	AGOFE, 10-4, ff. 272v, 275r, 362r y 364r.
Tomás Pinduisa	¿?	1744	AGOFE, 10-11, f. 99r.
Tomás Sanmillán	Cantor	1711	AGOFE, 10-1, f. 462r.
Tomás Velásquez	Cantor	1710-1713	AGOFE, 10-1, ff. 438r, 440v, 448r, 451v, 452v y 462r; AGOFE, 10-4, ff. 197r-197v, 199r, 201v, 210r y 213r. ANH/Q, Notaría I, vol. 361, ff. 150v-151r; y ANH/Q, Notaría IV, vol. 77, ff. 267v-270v.

Ventura Chizatocta	Contralto	1741-1746	AGOFE, 10-7, ff. 282r, 287r y 301r; y AGOFE, 10-11, 101r, 110v, 122r y 127v.
Ventura Maza	Bajonista	1693-1719	AGOFE, 10-1, ff. 233r, 238r, 243r, 249r, 254r, 266v, 269r-269v, 273v, 278r, 281v-282r, 283v, 297v, 304v, 309v, 318v, 324r, 328v, 338v, 344r, 350v, 361v, 363r, 366r, 371v, 375r, 386r, 388r, 390v, 394v, 420v, 424r, 437v, 440r-440v, 444r, 450v y 462r; y AGOFE, 10-4, ff. 197r, 198r, 201v, 203v, 213r, 221r, 224v-225r, 228r, 229v, 237r, 244v, 253r, 270v-271r, 273v, 279v, 280v y 379r.
Vicente Castro	Tenor	1730-1747	AGOFE, 10-4, ff. 384r, 385r, 394r, 396r, 399v, 404v y 408v; AGOFE, 10-7, ff. 156v, 161r, 165v, 171v, 182r-182v, 211r, 234v, 237v, 262v, 272v, 286r, 287r, 295r, 296v, 297v y 301r; AGOFE, 10-11, ff. 78r, 95r, 99r, 103v, 109r, 110v, 116r, 121r-121v, 125v-126r, 130r y 136v. ANH/Q, Corte Suprema, Gobierno, caja 15, expediente 4, f. 2r; ANH/Q, Corte Suprema, Indígenas, caja 45, expediente 4, ff. 17v-18r.
Vicente Palacios	Tiple	1723-1725	AGOFE, 10-4, ff. 329v, 330v y 379r; AGOFE, 10-5, f. 403r. APSR/Q, Bautismos 12, f. 74r.
Vitorio Sánchez	Bajonista	1747	AGOFE, 10-11, f. 136r. ANH/Q, Notaría I, vol. 373, ff. 102r-103r.

3. BIOGRAFÍAS DE FRAILES INVOLUCRADOS EN LABORES MUSICALES

El anexo que se presenta a continuación sigue en gran parte el modelo propuesto por Alfonso de Vicente para el caso de los monjes jerónimos[1308]. Alfabéticamente, y en la medida de lo posible, se suministran datos sobre: las fechas de nacimiento, toma de hábito y/o profesión y fallecimiento, y cargo(s) ejercido(s). También, se proporcionan las fuentes y bibliografía que sustentan la información ofrecida.

Altuna, Fr. Antonio de Jesús (1772-1814): nació en Quito el 21 de octubre de 1772. Vistió el hábito de novicio converso el 13 de diciembre de 1788 a la edad de dieciséis años un mes y veintitrés días, y profesó para religioso lego el 15 de diciembre de 1789 a la edad de diecisiete años un mes y veinticinco días. Como discípulo de fray Francisco de la Caridad y San Joaquín, fue organista (1789) y maestro de capilla (*ca*. 1799) del Convento Máximo, labor que se extendía también al Colegio de San Buenaventura. En 1811 ganó el concurso para maestro de capilla de la catedral de Quito, ejerciendo el cargo hasta su muerte a inicios de 1814.

FUENTES: AGOFE, 4-3, Leg. 4, N. 1, L. 3, f. 20v; AGOFE, 4-16, ff. 100v, 106r, 112v, 122r, 129v, 135v, 144r y 161v; AGOFE, 4-20, ff. 38r y 47r; AGOFE, 6-5, f. 59r; AGOFE, 10-9, f. 220v; AGOFE, 10-22, f. 127r; y AGOFE, 10-26, f. 60v.

BIBLIOGRAFÍA: Casares Rodicio, *Diccionario de la Música*, I, 348; Coba Andrade, "Visión histórica…", 45; Compte, *Varones Ilustres*, II, 381; Estevez Monagas, "Documentación musical...", 46; Estevez Monagas, "La vida musical…", 623-624 y 628-629; Durán, "Música ecuatoriana…", 55; Fernández-Salvador y Costales Samaniego, *Arte colonial quiteño*, 300 y 313; Gento Sanz, *Historia de la Obra Constructiva*, 23; Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 45; Guerrero, *La música ecuatoriana*, 13; Guerrero Gutiérrez, *Enciclopedia de la Música*, I, 146; Guerrero Gutiérrez, *BIMEL*, 153; Muñoz Sanz, *La música ecuatoriana*, 29; y Tobar Donoso, *La Iglesia moderadora*, 380.

Ampudia, Fr. Pedro (1759-?): nació en julio de 1759. Hijo legítimo de don Ambrosio Ampudia, natural de Latacunga, y de doña Mariana del Castillo, natural de Barbacoas (Colombia). Vistió el hábito de novicio el 23 de marzo de 1777 a la edad de diecisiete años y ocho meses, y profesó para religioso del coro el 26 de marzo de 1778 a la edad de dieciocho años. Fue vicario tercero de coro en el Convento Máximo en abril de 1785, cargo que ejerció durante poco más de un año. Desempeñó otros cargos en el convento de Pasto, donde fue vicario de casa (1788 y 1792), lector de regla (1789-1790) y lector de mística (1791-1792).

FUENTES: AGOFE, 4-3, f. 12v; AGOFE, 4-9, f. 12r; y AGOFE, 6-4, ff. 182r, 224v, 253v, 284v y 298r.

[1308] De Vicente Delgado, "Los cargos musicales…", 849.

Andagoya, Fr. Felipe (?-1763): la poca información que conocemos sobre este fraile es que era de origen español y, además, fue vicario segundo de coro en el Convento Máximo desde junio de 1755 hasta julio de 1756. Falleció en octubre de 1763 en el convento de Pasto.
FUENTE: AGOFE, 6-3, ff. 110v y 192r.

Araujo, Fr. Ildefonso: español. En el Convento Máximo fue vicario segundo de coro en enero de 1696 y primero en julio de 1699, en noviembre de 1704 y en mayo de 1709. Desempeñó también el cargo de doctrinero en la parroquia de San Antonio de Alaquez (1702 y 1706).
FUENTES: AGOFE, 6-1, f. 150r; y AGOFE, 6-2, ff. 152r, 196r, 218v y 235r.

Benites de la Concepción, Fr. Baltazar (1686-?): nació en enero de 1686. Hijo natural de doña Francisca Benites y padre no conocido. Vistió el hábito de novicio converso el 7 de diciembre de 1701 a la edad de quince años y once meses, y profesó para religioso lego el 18 de diciembre de 1702 a la edad de dieciséis años. Se destacó como amanuense en el Convento Máximo a mediados del siglo XVIII, autografiando el cantoral EC-Qsf7.
FUENTES: AGOFE, 4-1, f. 2v; y AGOFE, 4-7, f. 4r.
BIBLIOGRAFÍA: Estevez Monagas, "The Music Manuscripts...", 27, 30, 38 y 40.

Camaño, Fr. Felipe: nació en julio de 1741. Hijo legítimo de don Antonio Camaño, natural de Galicia, y de doña Ventura Caballero, natural de Latacunga. Vistió el hábito para religioso del coro el 5 de junio de 1757 a la edad de quince años y diez meses. Fue vicario segundo de coro en el Convento Máximo en junio de 1767. Desempeñó algunos cargos en el convento de Pomasqui, como lector de mística (1768), lector de regla (1789) y predicador (1791 y 1792), además de lector de moral en el convento de Otavalo (1786). También sirvió en las misiones de Mainas, ejerciendo el cargo de comisario en la doctrina de Santa María de Iquitos (1770) y en la doctrina de San Joaquín de Omaguas (1772). El 23 de octubre de 1792 se le confirió el título de predicador de presidencia.
FUENTES: AGOFE, 4-2, f. 32v; AGOFE, 6-3, ff. 238v y 253v; AGOFE, 6-4, ff. 51v, 115v, 198r, 254v, 284r, 292r y 298v.

Castelo, Fr. Gerónimo (?-1693): hijo legítimo de don Agustín Castelo y doña Gerónima de Paredes. Vistió el hábito para religioso del coro el 24 de septiembre de 1671. En el Convento Máximo se destacó como vicario primero de coro y maestro de ceremonias desde junio de 1682 hasta junio de 1688, cuando presentó su renuncia para ocupar el cargo de maestro de novicios,

labor que desempeñó hasta su muerte el 16 de octubre de 1693 en el propio convento matriz. Además, fue candidato a predicador en mayo de 1679.

FUENTES: AGOFE, 4-6, f. 84v; AGOFE, 6-2, ff. 96r, 106v, 130r y 187r.

BIBLIOGRAFÍA: Estevez Monagas, "Documentación musical...", 63.

Cavallero, Fr. Miguel: la poca información que conocemos sobre este fraile es que era de origen español y, además, fue vicario segundo de coro en el Convento Máximo desde mayo de 1791 hasta abril de 1794.

FUENTE: AGOFE, 6-4, ff. 284v y 297v.

Coello, Fr. Manuel José: probablemente de nacionalidad española. Fue vicario segundo de coro en el Convento Máximo desde abril de 1794 hasta agosto de 1795. Luego de ser instituido como predicador el 5 de mayo de 1803, ejerció los cargos de predicador y vicario de casa en el convento de Guayaquil hasta mayo de 1815. El 22 de octubre de 1816 fue instituido como predicador general.

FUENTES: AGOFE, 6-4, f. 312v; y AGOFE, 6-5, ff. 47v, 56r, 110v, 121v, 131r, 141v y 149r.

Contreras, Fr. José: probablemente de nacionalidad española. Fue vicario segundo de coro en el Convento Máximo desde noviembre de 1799 hasta mayo de 1801. Desde entonces, ejerció los cargos de lector de vísperas en el convento de San Diego (1801), predicador en el convento de Latacunga (1803-1813) y en el convento de Cuenca (1813).

FUENTE: AGOFE, 6-5, ff. 11r, 30v, 55v, 68r, 83v, 93v y 130v.

Correa, Fr. José Antonio (1775-?): nació en 1775. Vistió el hábito de novicio el 9 de febrero de 1790 a la edad de quince años y profesó para religioso del coro el 11 de marzo de 1791 con dieciséis años. En el Convento Máximo se destacó como vicario segundo de coro (1798-1804) y maestro de novicios (1810). Fue instituido predicador el 22 de mayo de 1801, cargo que ocupó hasta 1811. También, fue lector de moral en el convento de Ibarra (1806).

FUENTES: AGOFE, 4-3, f. 22v; AGOFE, 4-9, f. 22v; AGOFE, 4-16, ff. 136r, 142r y 169v; AGOFE, 4-20, f. 45v; AGOFE, 6-4, f. 365r; y AGOFE, 6-5, ff. 26r, 30r, 55r, 84v, 93r, 109r y 120v.

Daza, Fr. Juan (*ca.* 1685-?): probablemente nació alrededor de 1685. Profesó para religioso del coro el 26 de diciembre de 1701. Fue vicario segundo de coro en el Convento Máximo desde octubre de 1707 hasta mayo de 1709 y desde mayo de 1715 hasta octubre de 1722, cuando fue vicario primero, cargo que ocupó hasta enero de 1723.

FUENTES: AGOFE, 4-7, f. 2v; AGOFE, 6-1, ff. 178r, 193r, 195v, 211v y 224r; y AGOFE, 6-2, f. 240r.

De Córdova, Fr. José: probablemente de nacionalidad española. Fue vicario segundo de coro en el Convento Máximo desde abril de 1669 hasta ocupar la titularidad en julio de 1672, cargo que regentó hasta noviembre de 1675. En mayo de 1679 retomó el vicariato coral, desempeñando simultáneamente las labores de maestro de ceremonias hasta junio de 1682. Tras casi una década, volvió a ejercer la titularidad del vicariato coral desde septiembre de 1691 hasta enero de 1696. A partir de este último año se desempeñó como cura doctrinero en San Antonio de Alaquez (1696), San Miguel de Pungalá (1701-1702). En abril de 1706, tras conmutársele una pena de residencia en el convento de Riobamba, volvió al Convento Máximo como vicario primero de coro hasta mayo de 1709.

FUENTE: AGOFE, 6-2, ff. 30v, 46v, 54v, 65v, 117r, 140r, 154v, 186v, 190v, 209r, 218v, 231v, 232v y 240r.

De la Caridad y San Joaquín, Fr. Francisco (?-*ca.* 1799): español nacido en la primera mitad del siglo XVIII. Desde 1752 se desempeñó como organista del Convento Máximo y del convento de San Diego. En octubre de 1786, tras la muerte de fray Juan de Santa María y Zúñiga, se hizo cargo del magisterio de la capilla musical del Convento Máximo, labor que se extendía también a la Colegio de San Buenaventura, el convento de San Diego y la capilla de la Veracruz de los Naturales. Fue maestro de fray Antonio de Jesús Altuna. Murió en el convento matriz de Quito cerca de 1799.

FUENTES: AGOFE, 4-15, ff. 68r, 102v y 140v; AGOFE, 4-16, ff. 5r, 17v, 28v, 40v, 51v, 81v, 93r, 129r y 137v; AGOFE, 6-4, f. 229v; AGOFE, 10-22, f. 126v; y AGOFE, 10-67, ff. 117v, 120v, 131r-131v y 196r.

BIBLIOGRAFÍA: Casares Rodicio, *Diccionario de la Música*, III, 188; Coba Andrade, "Visión histórica…", 45; Compte, *Varones Ilustres*, II, 381; Fernández-Salvador y Costales Samaniego, *Arte colonial quiteño*, 300 y 314; Guerrero, *La música ecuatoriana*, 13; Guerrero Gutiérrez, *Enciclopedia de la Música*, I, 408; y Guerrero Gutiérrez, *BIMEL*, 153.

De la Parra, Fr. Gerónimo (*ca.* 1690-?): probablemente nació en Cuenca alrededor de 1690. Vistió el hábito de novicio el 28 de agosto de 1705 y profesó para religioso del coro el 31 de octubre de 1706. En el Convento Máximo fue vicario segundo de coro desde mayo de 1709 hasta ocupar la titularidad en octubre de 1713, cargo que desempeñó hasta 1727. También, fue rector de la Tercera Orden (1725-1727), cura doctrinero en San Miguel de Perucho (1727) y en San Juan Bautista de Tocachi (1730). En febrero de 1730, tras su jubilación, se le confirió el rango de predicador general, pero, por su excelente labor como vicario de coro, el definitorio

capitular le pidió que continuase con la enseñanza del canto para que no faltasen religiosos hábiles al servicio de Dios.

FUENTES: AGOFE, 4-1, f. 5v; AGOFE, 4-7, f. 9r; y AGOFE, 6-1, ff. 150r, 171r, 178r, 186v, 193r, 203v, 220v, 226v, 237r-237v, 239v, 243v, 252r y 254v.

De la Torre, Fr. Francisco: la poca información que conocemos sobre este fraile es que vino del convento de Pomasqui. En las disposiciones conventuales del Convento Máximo hechas en 1752 figura como organista lego, reapareciendo por última vez en los mismos documentos, pero hechos en 1763.

FUENTES: AGOFE, 4-15, ff. 63r y 118r.

De los Reyes, Fr. Ignacio (*ca*. 1665-?): nació en Quito alrededor de 1665. Hijo legítimo de don José de los Reyes, natural de España, y de doña Petronila de Barahona, natural de Quito. Profesó para religioso del coro el 3 de marzo de 1681. Tras la renuncia del padre fray Gerónimo Castelo, se desempeñó como vicario primero de coro del Convento Máximo en junio de 1688, cargo que ocupó hasta septiembre de 1691, ejerciéndolo nuevamente desde enero de 1696 hasta noviembre de 1697 y desde noviembre de 1702 hasta noviembre de 1704. También estuvo vinculado al curato, específicamente en las doctrinas de San Jerónimo de Cubijíes (1697), Santa María de Coconuco (1701) y San Jacobo de Molleturo (1713). Además, fue guardián de los conventos de los Santos Ángeles de Zaruma (1704), San José de Loja (1706) y Santa María de los Ángeles de Guayaquil (1716).

FUENTES: AGOFE, 4-6, f. 93v; AGOFE, 6-1, ff. 173v y 187r; y AGOFE, 6-2, ff. 106v, 152r, 164v, 209r, 218v, 225v, 232v y 236v.

BIBLIOGRAFÍA: Estevez Monagas, “Documentación musical...”, 63.

De Orbe, Fr. Simón (?-*ca*. 1705): probablemente de origen español. Se desempeñó como vicario de coro del Convento Máximo desde febrero de 1666 hasta abril de 1669. Desde esta última fecha ejerció como cura en las doctrinas de San Lucas de Ilapo (1669), Santa María del Cisne (1670), San Luis de Gualaceo en dos ocasiones (1679 y 1689) y Santa María de Atuntaqui (1694-1696). Asimismo, ocupó cargos de mayor jerarquía: vicario de casa del Convento Máximo (1674), definidor tercero (1682) y guardián del convento San Juan Bautista de Saquisilí (1704). Además, fue instituido como predicador en noviembre de 1675.

FUENTES: AGOFE, 6-2, ff. 7r, 11r, 21r, 31v, 46v, 65r, 75v, 97v, 111r, 146r, 154v, 186v y 225v.

De Peña Herrera, Fr. Francisco (1642-*ca*. 1705): nació en Quito en 1642. Hijo legítimo de don Juan de Herrera, natural de Sevilla (España), y de doña Ana de Solís, natural de Quito. Profesó para religioso del coro el 25 de diciembre de 1658 con dieciséis años. En el Convento Máximo se destacó como vicario de coro en 1670 y como amanuense durante el último tercio del siglo XVII, autografiando los antifonarios EC-Qsf8 (1671), EC-Qsf12P12 (*ca*. 1675), EC-QsfF36 y EC-QsfF37 (ambos en 1677), otro en 1672 cuyos folios fueron desgraciadamente mutilados para reúso, como consta en la primera hoja de guarda del EC-Qsf15, y otro más en 1673 que reposa en la catedral de Quito. También, fue cura doctrinero en las parroquias de San Antonio de Caranqui (1672 y 1675), San Miguel de Urcuquí (1674), San Pablo de la Laguna (1677), San Lorenzo de Tanicuchi (1694), San Felipe de Latacunga (1697) y de San Luis de Paute (1702).

FUENTES: AGOFE, 4-6, ff. 61r-61v; y AGOFE, 6-2, ff. 55v, 65v, 78v, 85v, 146r, 164v y 218v.

BIBLIOGRAFÍA: Estevez Monagas, "Documentación musical...", 63; Estevez Monagas, "Producción y adquisición de libros litúrgico-musicales...", 66; Estevez Monagas, "The Music Manuscripts...", 26, 30-33 y 36-38; Gento Sanz, "The History and Art...", 184; Gento Sanz, *Historia de la Obra Constructiva*, 23; Stevenson, "Music in Quito...", 262.

Enríquez, Fr. Pedro (*ca*. 1690-1745): nació en Ambato cerca de 1690. Hijo legítimo de don Pedro Enríquez de Silva y de doña María Ruiz Barreno, naturales de Ambato. Tomó el hábito de novicio el martes 6 de marzo de 1707 a las nueve de la mañana y profesó para religioso del coro el 31 de marzo de 1708. En el Convento Máximo fue vicario segundo de coro desde junio de 1741 hasta febrero de 1744. Murió la segunda semana de septiembre de 1745 en el Convento Máximo.

FUENTES: AGOFE, 4-1, f. 8v; AGOFE, 4-7, f. 12v; AGOFE, 4-15, f. 39r; y AGOFE, 6-1, f. 144r.

Enríquez, Fr. Joaquín (?-*ca*. 1808): probablemente criollo. Fue vicario segundo de coro en el Convento Máximo desde abril de 1750 hasta octubre de 1753. Se desempeñó como lector de regla en los conventos de Pomasqui (1768) y Pasto (1806-1808). En 1770 fue enviado a las misiones de Mainas, donde ejerció el cargo de comisario en la doctrina del Nombre de Jesús y, por haber servido durante nueve años en estas misiones, se le otorgó el título de predicador general en noviembre 1804. También ejerció cargos de elevada jerarquía: guardián del convento San Luis Obispo de Almaguer (1791) y vicario de casa del convento de Pasto (1799).

FUENTES: AGOFE, 4-15, ff. 62v y 67r; AGOFE, 6-3, ff. 82r, 90v y 253v; AGOFE, 6-4, ff. 51v y 286v; y AGOFE, 6-5, ff. 11r, 64v, 83r y 93v.

Fajardo, Fr. Fernando (1707-*ca*. 1789): nació en Pasto en 1707. Hijo legítimo de don Francisco Molina Fajardo y doña Petrona Lucero, ambos naturales de la ciudad de San Juan de Pasto. Vistió el hábito de novicio primero en el convento de San Luis de Otavalo, realizando una segunda toma de hábito ocho días más tarde en el Convento Máximo el 13 de mayo de 1722 a los quince años. Profesó para religioso del coro el 30 de mayo de 1723 con dieciséis años. Se destacó como vicario segundo de coro desde 1727 hasta 1738 y primero en dos períodos (1739-1741 y 1744). El 22 de diciembre de 1738 fue instituido como confesor. El 15 de febrero de 1744 solicitó los fueros para su jubilación del vicariato coral, cuestión que le fue otorgada y, el mismo día, fue instituido como predicador general y guardián del convento de San Antonio de Pasto. Vicario de casa y rector de la Tercera Orden en el convento de Pasto en enero de 1752 y del Convento Máximo en febrero de 1759. Fue cura doctrinero en las parroquias de San Jacobo de Guanando (1741) y Santa María Magdalena de Yacuanquer (1745). También, ocupó el cargo de vicario de casa del Convento Máximo en dos ocasiones (1759-1760 y 1768-1769). Por sus grandes conocimientos en música sacra se destacó como sochantre de la catedral de Quito, al menos, desde enero de 1760. Aunque no hay registros precisos de su fecha de muerte, podríamos aproximarla alrededor de 1789.

FUENTES: AGOFE, 4-2, ff. 2r-2v; AGOFE, 4-8, f. 8r; AGOFE, 4-15, ff. 1v, 9v, 23v, 93v, 101r, 132r y 137v; AGOFE, 4-16, ff. 1v, 14r, 23r, 35r y 79v; AGOFE, 6-1, ff. 119r, 128v, 130r, 146r, 238r, 243v y 253r; AGOFE, 6-3, ff. 11r, 17v, 24r, 28v, 45r, 90v, 103v, 151v, 154v-155r, 157v y 165r; y AGOFE, 6-4, f. 115r.

BIBLIOGRAFÍA: Compte, *Varones Ilustres*, II, 147.

Forcen, Fr. Juan: la poca información que conocemos sobre este fraile es que era de origen español y, además, fue vicario de coro en el Convento Máximo entre 1711 y octubre de 1713, cuando fue nombrado predicador.

FUENTE: AGOFE, 6-1, f. 168v.

Franco, Fr. Buenaventura (1738-?): nació el 14 de julio de 1738, probablemente en Ibarra. Hijo legítimo de don Salvador Franco y doña Nicolasa Guzmán, ambos naturales de Ibarra. Vistió el hábito de novicio en 1753 y profesó para religioso del coro el 15 de agosto de 1754 con dieciséis años. Ejerció el cargo de vicario segundo de coro en el Convento Máximo desde agosto de 1760 hasta febrero de 1762. En febrero de 1771 fue enviado como confesor a la misión de Mainas.

FUENTES: AGOFE, 4-2, f. 28v; AGOFE, 4-8, f. 30r; AGOFE, 6-3, f. 162v; y AGOFE, 6-4, ff. 64r y 108r.

Galíndez, Fr. Juan (*ca*. 1630-?): español. Tomó el hábito como novicio en 1647 y profesó para religioso del coro el 1 de diciembre de 1648. Es el primer vicario de coro del Convento Máximo que hemos podido identificar en los documentos del repositorio franciscano, ejerciendo tal cargo desde enero de 1666 hasta agosto de 1667.

FUENTES: AGOFE, 4-6, f. 48r; y AGOFE, 6-2, f. 7r.

BIBLIOGRAFÍA: Estevez Monagas, "Documentación musical...", 62.

Godoy, Fr. Mariano: criollo. Se desempeñó como vicario segundo de coro en junio 1772. En abril de 1785 fue instituido predicador. También ejerció los cargos de maestro segundo de novicios (1785) en el Convento Máximo y predicador en el convento de Ibarra (1791). En octubre de 1792 se le otorgó la distinción de predicador general, la cual le había sido negada seis años antes.

FUENTE: AGOFE, 6-4, ff. 113v, 175r, 182r, 191v, 286r y 293v.

Gómez, Fr. Ramón (1738-?): nació en mayo de 1738. Hijo legítimo de don Enrique Gómez Caballero y doña Ana Rodas Bermeo. Tomó el hábito de novicio el 19 de abril de 1753, con quince años y once meses. En el Convento Máximo fue vicario tercero de coro desde febrero de 1759 hasta febrero de 1762, cuando se desempeñó como vicario segundo de coro, cargo que ejerció hasta octubre de 1763. También fue predicador en el convento de Loja (1768), confesor en la misión de Mainas (1771), vicario de casa del convento de Loja (1772) y vicario de casa en el convento de Pasto (1794).

FUENTES: AGOFE, 4-2, f. 28v; AGOFE, 6-3, ff. 151v, 178v y 254r; y AGOFE, 6-4, ff. 64r, 114r y 312v.

Guijarro, Fr. Narciso (*ca*. 1770-1825): criollo. Se destacó como vicario tercero de coro del Convento Máximo desde enero de 1788 hasta noviembre de 1789, en donde también desempeñó los cargos de maestro segundo de novicios (1791) y vicario de casa (1804, 1810, 1813 y 1815). Asimismo, ejerció como vicario de casa del convento de Riobamba (1811) y como presidente asignado en el convento San Luis Obispo de Almaguer (1816). En mayo de 1815 fue instituido como predicador general. Probablemente fue párroco de la iglesia de San Roque a inicios del año 1813, ya que su firma consta en algunas actas de bautizo. Falleció en el Convento Máximo en octubre de 1825, cuando se gastaron 12 pesos en la música y cera para su entierro.

FUENTES: AGOFE, 6-4, ff. 224v y 284v; AGOFE, 6-5, ff. 67v, 109r, 120v, 130r, 137v, 140v y 154v; AGOFE, 10-27, f. 71r; y APSR/Q, Bautismos 22, ff. 40v-41r.

Lastra, Fr. Luis: criollo. En el Convento Máximo desempeñó el cargo de vicario tercero de coro en 1772. En noviembre de 1780 concursó para ser lector de filosofía y no fue electo, sino fue asignado como maestro de estudiantes de teología en el Colegio de San Buenaventura, desempeñando la misma labor en el Convento Máximo en abril de 1785. También, fue lector de vísperas en el convento de San Diego (1783).

FUENTE: AGOFE, 6-4, ff. 113v, 135v-136r, 157r y 182r.

Ludeña, Fr. Agustín (1738-?): nació el 26 de agosto de 1738. Hijo legítimo del capitán don Miguel Muñoz de Ludeña, natural de España, y de doña Juana Hermida y Saavedra, natural de la ciudad de Loja. Vistió el hábito de novicio el 3 de octubre de 1754 y profesó para religioso del coro el 6 de octubre de 1755. En el Convento Máximo fue vicario tercero de coro desde octubre de 1763 hasta diciembre de 1768, cuando ascendió a vicario segundo hasta diciembre de 1770. En junio de 1772 obtuvo el cargo de vicario primerio de coro y también se desempeñó como lector de regla en el convento de Loja desde enero de 1788 hasta mayo de 1791, cuando fue instituido como lector de mística.

FUENTES: AGOFE 4-2, f. 29v; AGOFE, 4-8, f. 31v; AGOFE, 6-3, ff. 199r y 254r; y AGOFE, 6-4, ff. 113v, 225r, 254r y 285r.

Matheus, Fr. Pedro (1712-1752): nació el 6 de diciembre de 1712. Hijo legítimo de don Pedro Matheus, natural de España, y de doña Martina de Tapia, natural de la ciudad de Quito. Profesó para religioso del coro el 11 de abril de 1728 a las ocho y cuarto de la mañana. Se destacó como vicario segundo de coro del Convento Máximo desde diciembre de 1739 hasta junio de 1741 y como vicario primero entre junio de 1737 y diciembre de 1739, y de junio de 1741 a agosto 1742. También se dedicó al curato, puntualmente en la doctrina de San Lucas de Ambocas desde agosto de 1742 hasta octubre de 1747, cuando se incorporó nuevamente al vicariato coral hasta abril de 1750. Murió en la villa de San Miguel de Ibarra en 1752.

FUENTES: AGOFE, 4-8, f. 13v; AGOFE, 4-15, ff. 3r, 10r, 16v 55v y 65r; AGOFE, 6-1, ff. 109v, 130r y 144r; y AGOFE, 6-3, ff. 14r, 30r, 45v, 55v y 72r.

Mejía, Fr. Martín: nació en octubre de 1721, probablemente en Quito. Hijo legítimo de don Manuel Mejía y de doña Micaela Irigoyen, ambos naturales de la ciudad de Quito. Vistió el hábito de novicio el 1 de mayo de 1735, con catorce años y seis meses. Fue vicario segundo de coro del Convento Máximo entre julio de 1756 y marzo de 1758. Se dedicó a la enseñanza,

desempeñando la labor de lector de moral en el convento de Ibarra (1766-1768). Además, fue confesor (1768) y sustituto de rector de la Tercera Orden en el Convento Máximo (1772).
FUENTES: AGOFE, 4-2, ff. 16v-17r; AGOFE, 6-3, ff. 120v, 227r, 239v y 259r; y AGOFE, 6-4, f. 113v.

Mera, Fr. Manuel: criollo. En el Convento Máximo desempeñó el cargo de vicario segundo de coro desde noviembre de 1804 hasta abril de 1810, cuando obtuvo la plaza de vicario primero, labor a la que quiso renunciar en septiembre de 1811 y se le negó. También fue preceptor de gramática y procurador de corte (ambos en 1810) y predicador segundo (1811).
FUENTES: AGOFE, 4-16, f. 168v; AGOFE, 4-20, f. 55v; AGOFE, 6-5, ff. 67v, 82v, 91r, 93r, 109r-109v, 114r y 120v.

Mogrovejo, Fr. Dionisio [Alfonso] (*ca*. 1714-*ca*. 1772): nació cerca de 1714. Hijo legítimo de don Dionisio Mogrovejo y de doña Josefa de Paz Villamarín, españoles vecinos de Latacunga. Tomó el hábito como religioso del coro en 1729 el convento de la Recolección de San Diego, donde al año siguiente obtuvo licencia del deán y vicario general de la catedral, doctor don Pedro de Zumárraga, para realizar la renuncia a la herencia y bienes que le pudiesen corresponder. Con ello, pudo profesar como religioso del coro en 1730. Dentro del Convento Máximo fue el fraile que más años regentó el cargo de vicario primero de coro, puntualmente desde 1738 hasta 1772, aunque en períodos cortamente interrumpidos donde también fue vicario segundo. Asimismo, figura como lector de regla en el convento de Saquisilí (1742) y como vicario de casa del Convento Máximo desde julio de 1751 hasta mayo 1752 y también en 1767. Predicador general instituido el 6 de enero de 1752 y ratificado el 31 de marzo de 1758, jubilado en 1765. Su fecha de muerte podemos aproximarla hacia los años inmediatamente posteriores a 1772, pues para esta fecha ya se encontraba enfermo.
FUENTES: AGOFE, 4-15, ff. 2v, 33r, 40v, 48v, 55v, 62r, 66v, 73v, 80v, 86r, 93v, 101r, 107v, 115v, 131r y 137v; AGOFE, 4-16, ff. 2r, 13v, 21r, 23r, 35v y 48r; AGOFE, 6-1, f. 119r; AGOFE, 6-3, ff. 12v, 24r, 42v, 55v, 72v, 82r, 89v, 90v, 102r, 110v, 120v, 134v-135r, 151v, 162v, 178v, 199r, 213r, 225v, 238v y 254r; AGOFE, 6-4, f. 49v; AGOFE, 10-9, f. 132r; AGOFE, 10-12, ff. 303r, 311v, 312v, 314r, 315v, 317v y 320r; y ANH/Q, Notaría IV, vol. 75, ff. 224v-225r.

Moreno, Fr. Ramón: español. En el Convento Máximo desempeñó las labores de vicario primero de coro desde octubre de 1813 hasta mayo de 1815, cuando fue electo guardián del convento de Cuenca. Además, fue predicador en el convento de Guayaquil (1801), candidato a guardián del Convento Máximo por la nación europea (1813) y definidor (1816).
FUENTES: AGOFE, 4-16, ff. 136r; y AGOFE, 6-5, ff. 31r, 128v, 130r, 139v, 141r y 153r.

Pérez, Fr. Julián (?-1788): criollo. En el Convento Máximo desempeñó como vicario segundo de coro en dos ocasiones: de octubre de 1753 a junio de 1755 y de marzo de 1758 a febrero de 1759. Además, ejerció los cargos de maestro de colegiatura y vicario de casa (1762), vicario de casa en San Pablo de la Laguna (1763), comisario en la doctrina de Santa María Virgen de Loreto en Mainas (1770) y rector de la Tercera Orden en el convento de Otavalo (1772). Fue instituido predicador de presidencia en junio de 1772 y predicador general en enero de 1784. Falleció en enero de 1788.

FUENTES: AGOFE, 6-3, ff. 102r, 135r, 180v y 201v; y AGOFE, 6-4, ff. 51v, 111v, 114r, 167v-168r y 218r.

Pérez Bahamonde, Fr. Tomás (1741-?): nació el 22 de septiembre de 1741, probablemente en Quito. Hijo legítimo de don Francisco Pérez, natural de España, y de doña Clara Bahamonde, natural de la ciudad de Quito. Tomó el hábito de novicio el 15 de agosto de 1754 y profesó como religioso del coro el 27 de diciembre de 1757. En el Convento Máximo fue vicario tercero de coro en febrero de 1762, vicario segundo desde octubre de 1763 hasta junio 1767. También ejerció los cargos de vicario de casa en San Lorenzo de Tanicuchi (1763) y predicador segundo en el Convento Máximo (1772). Fue instituido confesor y predicador en junio de 1772.

FUENTES: AGOFE, 4-2, f. 29v; AGOFE, 4-8, f. 33r; AGOFE, 4-15, ff. 131r y 138r; AGOFE, 4-16, f. 14v; AGOFE, 6-3, ff. 178v, 199r, 202r, 213r y 225v; y AGOFE, 6-4, ff. 109v-110r, 111v y 113v.

Pita, Fr. José [Mariano] (1764-1824): un documento capitular lo ubica como *pro hispanus*, aunque Guerrero Gutiérrez lo ha identificado como ecuatoriano[1309]. Lo cierto es que nació en marzo de 1764. Vistió el hábito de novicio el 7 de agosto de 1778, con catorce años y cinco meses, y profesó como religioso del coro el 3 de marzo de 1782 a las ocho de la mañana. Fue uno de los personajes religiosos más destacados en el ámbito musical, tanto dentro como fuera del Convento Máximo. Se inició como vicario tercero de coro desde agosto de 1783 hasta abril de 1785, cuando fue movido al convento de la Recolección de San Diego para ocupar la primera plaza en el vicariato coral. En junio de 1786 regresó al Convento Máximo para ocupar, nuevamente, la plaza de vicario tercero de coro, ascendiendo a vicario primero en enero de 1788, cargo que ejerció ininterrumpidamente hasta noviembre de 1799. En mayo de 1803 regresó a las labores de vicario primero de coro, desempeñándose como tal hasta abril de 1810. De igual manera sucedió en mayo de 1815, cuando ejerció por tercera ocasión la titularidad del vicariato coral. Fue instituido predicador de presidencia en mayo de 1791 y predicador general

[1309] Cf. AGOFE, Libro en que se asientan los decretos..., 6-5, Leg. 6, Bec. 5, f. 122r, con Guerrero Gutiérrez, *Enciclopedia de la Música*, II, 1122.

en mayo de 1795, con la condición de que continuara en el cargo de vicario de coro hasta cumplir los quince años de ejercicio que mandaba la ley. En octubre de 1811 fue electo guardián del Colegio de San Buenaventura, cargo que ejerció hasta septiembre de 1813, año en que fue declarado ex-definidor. Fuera de los muros conventuales, puntualmente en la catedral de Quito, se desempeñó como cantor en 1799 con salario de 200 pesos y como sochantre en 1817 con salario de 100 pesos. Murió en el Colegio de San Buenaventura en mayo de 1824, cuando se gastaron 13 pesos 5 reales en cera y música para su entierro.

FUENTES: AGOFE, 4-3, f. 14r; AGOFE, 4-9, f. 16v; AGOFE, 4-16, ff. 79v, 86r, 97v, 103v, 110v, 119r, 126v y 160r; AGOFE, 4-20, ff. 8v, 18r y 73v; AGOFE, 6-4, ff. 156r, 182v, 197v, 224v, 253v, 266v, 284r, 297v, 312v, 328v, 334r, 343v, 365r y 372v-373r; AGOFE, 6-5, ff. 33r, 55r, 67v, 82v, 93r, 119v, 122r, 127r, 132v-133r, 140v y 153v; AGOFE, 10-9, f. 181v; AGOFE, 10-27, f. 45r; y ANH/Q, Corte Suprema, Religiosos, caja 79, expediente 6, ff. 16r y 38r-39v.

BIBLIOGRAFÍA: Costales Samaniego, "La investigación musical…", 15-16; Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 162-164; Granja, "Documentos del siglo XIX…", 34-35; Guerrero Gutiérrez, *Enciclopedia de la Música*, II, 1122; y Stevenson, "Music in Quito…", 262.

Proaño, Fr. Marcos [José] (*ca*. 1710-1767): criollo. Vistió el hábito de novicio en 1727. Se desempeñó como vicario segundo de coro en el Convento Máximo desde diciembre de 1734 hasta mayo de 1738. También, fue vicario de coro en el convento de Pomasqui en 1755. Asimismo, ejerció los cargos de cura doctrinero en San Antonio de Lulubamba (1752) y vicario de casa en el convento de Ibarra (1764-1766). Murió en 1767 en la villa de San Miguel de Ibarra.

FUENTES: AGOFE, 4-2, f. 6r; AGOFE, 4-15, ff. 2v y 10v; AGOFE, 4-16, f. 20v; AGOFE, 6-1, ff. 98r y 109v; AGOFE, 6-3, ff. 92v, 110r, 214v y 227r; y AGOFE, 10-9, f. 102v.

Querejazu, Fr. José (?-*ca*. 1834): español. Llegó al Convento Máximo en 1795 proveniente de España, exhibiendo una patente en donde se le había otorgado el grado de predicador. Ejerció el cargo de vicario segundo de coro desde septiembre de 1796 hasta abril de 1798, ascendiendo a vicario primero en noviembre de 1799. Volvió a desempeñarse como vicario primero de coro desde octubre de 1811 hasta octubre de 1813. También, fue guardián de varios conventos de la orden en ecuador: Riobamba (1795), Ambato (1802), Convento Máximo de Quito (1806-1810), Ibarra (1813) y Guayaquil (1816). Asimismo, fue instituido definidor y secretario en mayo de 1803 y predicador general en noviembre de 1804. Durante las pugnas independentista, dejó a un lado su sentimiento nacionalista europeo para practicar a cabalidad la regla del *poverello* de Asís, amando a su prójimo como a él mismo. Al dilucidar las atrocidades cometidas en contra

de los religiosos criollos –sobre todo por la gestión del presidente de la Real Audiencia Toribio Montes–, fray José Querejazu también se sublevó por los años de 1815. A fines del siglo XVIII formó parte de la plantilla musical de la catedral de Quito como cantollanista, pese a que fue despedido por una supuesta ineptitud, según lo que se indicó en el capítulo catedralicio del 16 de octubre de 1799. Murió durante el trienio 1833-1836, según se indica en las rendiciones de cuenta de ese período.

FUENTES: AGOFE, 4-20, ff. 46r y 61v; AGOFE, 6-4, ff. 329v, 332v-333r y 343v; AGOFE, 6-5, ff. 11r, 30r, 35v-36r, 54v, 64r, 82v, 93r, 120v, 129v y 152v; AGOFE, 10-9, f. 239r; y AGOFE, 10-24, f. 14v.

BIBLIOGRAFÍA: Stevenson, "Music in Quito…", 262.

Quirós, Fr. Manuel (1686-?): criollo. Profesó para religioso del coro el 5 de julio de 1702, habiendo cumplido los dieciséis años. Figura como vicario de coro en un documento contable hecho en octubre de 1733. No hemos encontrado más información acerca de este fraile.

FUENTES: AGOFE, 4-7, f. 3r; y AGOFE, 10-7, f. 168v.

Recalde, Fr. [Francisco] Javier(?-*ca.* 1821): español. En el Convento Máximo fue vicario segundo de coro desde agosto de 1783 hasta noviembre de 1789, cuando fue nombrado vicario de casa. Fue instituido predicador general en mayo de 1791, distinción que le había sido negada dos años antes. Desde la última década del siglo XVIII ejerció varios cargos en el convento de Ibarra: rector de la Tercera Orden y guardián (1794), vicario de casa (1801), lector de regla, mística y moral (1804-1811). También, fue procurador de corte (1791) y predicador conventual (1813) en el Convento Máximo. Murió alrededor de 1821, ya que consta en la lista de religiosos difuntos en un documento contable perteneciente al trienio 1819-1822.

FUENTES: AGOFE, 4-16, ff. 67v, 79v, 86v, 97v y 110v; AGOFE, 6-4, ff. 156r, 182r, 197v, 224v, 250r, 253v, 266r-266v, 284v, 314r y 318v; AGOFE, 6-5, ff. 31r, 68v, 84v, 110v, 122r y 130r; y AGOFE, 10-9, f. 227v.

Rodríguez, Fr. Diego (?-*ca.* 1730): criollo. Se desempeño como vicario segundo de coro en el Convento Máximo desde enero de 1674 hasta noviembre de 1675, cuando fue ascendido a vicario primero, cargo que ocupó hasta mayo de 1679. En noviembre de 1697 volvió a regentar el puesto de vicario primero de coro, esta vez hasta noviembre de 1702. Gran parte de su vida conventual la desarrolló en los curatos como doctrinero, específicamente en San Felipe de Latacunga (1672), San Miguel de Perucho (1679), San Juan Bautista de Tocachi (1680), San Pablo de la Laguna (1689), Santa María del Cisne (1696), San Jerónimo de Cubijíes (1702-1706), San Jacobo de Calipuy (1707), San Antonio de Alaquez (1709 y 1713-1718), San Miguel de Pungalá (1710-1712) y San Jacobo de Molleturo (1719). También se dedicó a la enseñanza,

siendo lector de teología en el convento de Cuenca desde 1725 hasta 1730. Deber haber fallecido, probablemente, por este último año.

FUENTES: AGOFE, 6-1, ff. 152v, 162r, 166r, 173v, 179r, 188r, 200v, 226v y 253v; y AGOFE, 6-2, ff. 55r, 65v, 78v, 85v, 11r, 154v, 161v, 186v, 191r, 218v, 226r, 235r y 242r.

Romo, Fr. Juan: probablemente español. En el Convento Máximo desempeñó las labores de vicario segundo de coro desde agosto de 1795 hasta septiembre de 1796. Fue instituido predicador primero en mayo de 1803 y, además, predicador del convento de Pasto en noviembre de 1804.

FUENTES: AGOFE, 6-4, f. 334r; AGOFE, 6-5, ff. 54v y 67v.

Ruales, Fr. Ramón (1765-*ca*. 1812): criollo. Vistió el hábito de novicio el 14 de septiembre de 1780 con quince años y profesó para religioso del coro el 10 de marzo de 1782 a las ocho de la mañana. Se destacó como vicario tercero de coro del Convento Máximo desde noviembre de 1789 hasta abril de 1794. En abril de 1810 fue instituido vicario segundo de coro. Se le confirió el título de predicador y confesor en octubre de 1792. Murió en el Convento Máximo cerca de 1812.

FUENTES: AGOFE, 4-3, f. 15v; AGOFE, 4-9, f. 16v; AGOFE, 4-16, ff. 97v, 104r, 130r, 136v y 169v; AGOFE, 4-20, f. 150r; AGOFE, 6-4, ff. 253v, 284v, 294r y 297v; y AGOFE, 6-5, f. 109r.

Salazar, Fr. José (?-1785): español. En ningún documento interno se lo vincula con labores musicales intramuros del convento. Debe haber llegado al Convento Máximo cerca de 1750. Ejerció el lectorado en artes, filosofía y moral desde el 20 de octubre de 1753 hasta su primera declaración como jubilado el 10 de diciembre de 1767, repitiendo en tal distinción el 9 de septiembre de 1781. También fue rector de la Tercera Orden de Quito desde 1770 hasta 1772 y regente de estudios en el Colegio de San Buenaventura en 1784. Fue maestro de capilla de la catedral de Quito, al menos, desde enero de 1760, en donde compartió labores con los frailes franciscanos Fernando Fajardo y Juan de Santa María y Zúñiga. Murió en el Colegio de San Buenaventura en 1785.

FUENTES: AGOFE, 4-16, f. 76r; AGOFE, 5-1, f. 344v; AGOFE, 6-3, ff. 102r, 110r, 135r, 151v, 157v, 162r, 178r, 199r, 213r, 216r, 225v, 236r, 238r, 244r y 247v; y AGOFE, 6-4, ff. 49v, 113r-113v, 138r-138v, 183r y 192v.
BIBLIOGRAFÍA: Compte, *Varones Ilustres*, II, 146.

Saltos, Fr. Manuel (1753-*ca*. 1809): nació el 17 de junio de 1753, probablemente en Ambato. Hijo legítimo de don José del Salto, natural de Ambato, y de doña Antonia Bayona, natural de

Guaranda. Vistió el hábito de novicio en el convento de Ambato, llegando al Convento Máximo de Quito el 29 de noviembre de 1755 y profesó para religioso del coro el 19 de junio de 1759, con dieciséis años y dos días. Fue vicario tercero de coro desde diciembre de 1770 hasta febrero de 1771, cuando fue enviado como confesor a la misión de Mainas, en donde al año siguiente fue comisario de la doctrina de San Javier de Urarinas. Regresó al Convento Máximo en agosto de 1783 para ejercer el cargo de vicario primero de coro hasta enero de 1788. En junio de 1786 se le confirió el título de predicador general y, además, se desempeñó como vicario de casa del convento de Riobamba (1795), lector de regla en el convento de San Diego (1806-1808). Murió en Quito cerca de 1809, ya que consta en la lista de religiosos difuntos en la disposición conventual presentada el 12 de abril de 1810.

FUENTES: AGOFE, 4-2, f. 30r; AGOFE, 4-8, f. 35v; AGOFE, 4-16, ff. 67r y 79r; AGOFE, 4-20, f. 40v; AGOFE, 6-4, ff. 49v, 64r, 115v, 156r, 182r, 195v, 197v y 335v; y AGOFE, 6-5, ff. 84r y 94v.

Sotomayor, Fr. Mateo (1719-1788): nació en Latacunga en 1719. Hijo legítimo de don Miguel de Sotomayor y de doña Gerónima Espinosa, ambos naturales de Latacunga. Tomó el hábito de novicio el 19 de marzo de 1733, con catorce años. En el Convento Máximo se desempeñó como vicario segundo de coro desde febrero de 1744 hasta agosto de 1747, regresando al mismo cargo en diciembre de 1770. Fue instituido predicador y confesor en febrero de 1744. También, ejerció las labores de guardián en los conventos de Ibarra (1748-1752) y de Cuenca (1767-1770 y 1777). Además, fue lector de moral en el convento de Saquisilí (1752) y en el de Cuenca (1764), maestro de novicios del Convento Máximo (1754-1756); rector de la Tercera Orden de Cuenca (1759) y de Pasto (1783), predicador en el convento de Guayaquil (1766) y presidente asignado en el convento de Almaguer (1785). Murió en 1788 en la doctrina de San Miguel de Tisaleo.

FUENTES: AGOFE, 4-2, f. 13r; AGOFE, 4-15, ff. 33v, 40v, 74r y 80v; AGOFE, 4-16, f. 84v; AGOFE, 6-3, ff. 24r, 28v, 42v, 64v, 73v, 91v, 151v, 213v, 225r, 247v y 254r; y AGOFE, 6-4, ff. 49v, 156r, 183v y 275r.

Vidales, Fr. Juan (1718-*ca*. 1772): nació probablemente en Quito el 25 de julio de 1718. Hijo legítimo de don José Vidales, natural de España, y de doña Manuela Rodríguez, natural de Quito. Vistió el hábito de novicio el 23 de diciembre de 1737, con diecinueve años, cuatro meses y veintinueve días. Se destacó como vicario segundo de coro del Convento Máximo desde febrero de 1759 hasta agosto de 1760. Además, desempeñó otros cargos, como lector de regla (1762) y vicario de casa (1764) en el convento de Latacunga, confesor en el Convento

Máximo (1768), lector de moral (1770) y rector de la Tercera Orden (1772) en el convento de Ambato.

FUENTES: AGOFE, 4-2, f. 18v; AGOFE, 6-3, ff. 151v, 179r, 213v y 256r; y AGOFE, 6-4, ff. 51r y 115r.

Viteri, Fr. Manuel (s. XVIII *ex.-ca.* 1820): nació probablemente en Quito hacia el último cuarto del siglo XVIII. Figura en las disposiciones del Convento Máximo desde 1806, ejerciendo seguramente como organista segundo junto al hermano fray Antonio Altuna. En 1815 reparó el órgano del Colegio de San Buenaventura, donde desempeñaba las labores de organista desde, al menos, septiembre de 1814. En una lista de pagos de los años 1817-1818 correspondiente a la plantilla musical de la catedral de Quito consta como organista primero. Murió cerca de 1820 en el Colegio de San Buenaventura, según consta en el detalle de religiosos fallecidos durante el trienio 1818-1820.

FUENTES: AGOFE, 4-16, ff. 162r y 169v; AGOFE, 4-17, f. 9r; AGOFE, 4-20, ff. 56v, 58v y 65v; AGOFE, 10-26, f. 65v; y ANH/Q, Corte Suprema, Religiosos, caja 79, expediente 6, ff. 38v-39r.

BIBLIOGRAFÍA: Costales Samaniego, "La investigación musical…", 15-16; Estevez Monagas, "La vida musical…", 612, 614 y 628-629; Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 162 y 164; Granja, "Documentos del siglo XIX…", 34-35; y Guerrero Gutiérrez, *Enciclopedia de la Música*, II, 1452.

Zuleta, Fr. Miguel (?-1745): español. En el Convento Máximo se destacó como vicario segundo de coro desde agosto de 1722 hasta febrero de 1727, cuando fue nombrado vicario primero, regentando el cargo hasta septiembre del mismo año. Volvió al puesto de vicario primero de coro en febrero de 1730, esta vez hasta junio de 1737. Fue instituido predicador y confesor en agosto de 1725, rector de la Tercera Orden de Quito en febrero de 1727 y predicador general en octubre de 1740. Gran parte de su vida religiosa la dedicó al curato, específicamente en las doctrinas de Santa María de los Ángeles de Calacalí (1727), San Miguel de Perucho (1737-1739), San Pablo de la Laguna (1739-1742 y 1744-1745) y San Juan Bautista de Punín (1742-1744). Además, fue electo guardián del convento de Loja en febrero de 1728. El 22 de junio de 1745 llegó la triste noticia de su muerte, ocurrida en San Pablo de la Laguna.

FUENTES: AGOFE, 4-15, f. 39r; AGOFE, 6-1, ff. 82r, 91v, 98r, 111v, 121r, 131v, 137r, 146r, 211v, 220v, 225r, 226v, 228r, 238r, 242v, 245r, 247v y 253r; y AGOFE, 6-3, ff. 14r y 29v.

[de Santa María y] Zúñiga, Fr. Juan (1710-1786): nació en Quito en 1710. Hijo legítimo de don Jacinto de Santa María y Zúñiga y de doña Beatriz Núñez Zambrano, y nieto de don Miguel Sangoquiza y Zúñiga. Debió haber tomado el hábito antes de 1742, ya que en este último año aparece como religioso lego en las disposiciones conventuales. Fue tiple en 1727 y organista

secular desde 1736 hasta cerca de 1740. Desde 1750 hasta su muerte ejerció las labores de maestro de capilla del Convento Máximo, siendo el fraile que más tiempo regentó el cargo. Además, fue organista mayor de la catedral de Quito, al menos, desde 1753, compartiendo labores musicales entre las dos casas religiosas. Falleció en octubre de 1786 en el Convento Máximo.

FUENTES: AGOFE, 4-15, ff. 19r, 27r, 35v, 43v, 57v, 63r, 68r, 72r, 81r, 85r, 92r, 94v, 102v, 111r, 117v, 133r y 139v; AGOFE, 4-16, ff. 4r, 16v, 28r, 40r, 51v, 71r y 84v; AGOFE, 5-1, ff. 325v y 344v; AGOFE, 6-3, ff. 97v, 157v y 165r; AGOFE, 6-4, f. 219r; AGOFE, 10-5, f. 448r; AGOFE, 10-7, ff. 211r, 234v, 251r y 262v; AGOFE, 10-9, f. 30r; AGOFE, 10-11, ff. 77r y 115v; AGOFE, 10-12, ff. 280v, 290v, 306r, 309v, 311r, 316v, 322v, 332v y 344r; AGOFE, 10-22, ff. 40v y 102v; ANH/Q, Notaría I, vol. 368, ff. 153v-156r; ANH/Q, Notaría IV, vol. 83, ff. 35r-37v; y APSR/Q, Bautismos 11, f. 6v.

BIBLIOGRAFÍA: Compte, *Varones Ilustres*, II, 147; y Fernández-Salvador y Costales Samaniego, *Arte colonial quiteño*, 297 y 315.

4. BIOGRAFÍAS DE MÚSICOS SECULARES

El anexo que se presenta a continuación emula el modelo expuesto en su similar anterior, salvo datos tocantes a las tomas de hábito, por obvias razones. Asimismo, advertimos que hemos prescindido de brindar las fuentes que sustentan la información ofrecida, puesto que éstas han sido especificadas en un anexo previo (cf. anexo 2). No obstante, y debido a la ausencia en el anexo 2, sí hemos suministrado la bibliografía pertinente en la cual se menciona información sobre algunos de estos músicos seculares.

Acuña, Fernando: consta en la lista de pagos que se liberaron a los músicos que trabajaron en el Convento Máximo durante el año 1819. Desconocemos el rol que desempeñaba, pero ganaba 10 pesos anuales.

Alejandro: cantor en 1742.

Álvarez, Tomás: cantor en 1693. También fue integrante de la capilla musical de la catedral de Quito por el año 1682.
BIBLIOGRAFÍA: Stevenson, "Music in Quito…", 260.

Andrade, Nicolás: cantor desde 1732 hasta 1734, regresando a la capilla musical en 1739, luego de cinco años de ausencia.

Arévalo, Gregorio (?-1808): músico mestizo de Quito. Consta en la lista de pagos que se liberaron a los músicos que trabajaron en el Convento Máximo durante el año 1788. Desconocemos el rol que desempeñaba, pero ganaba 14 pesos anuales. A fines del siglo XVIII se trasladó a la provincia de Manabí para ocupar el puesto de maestro de capilla en la iglesia parroquial San Lorenzo de Jipijapa, cargo auspiciado por el párroco Juan José Viveros.
BIBLIOGRAFÍA: Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 361; y Hamerly, "La familia Pin de Jipijapa...", 11.

Asencio: figura como cantor en 1706.

Aus, Mariano: consta en la lista de pagos que se liberaron a los músicos que trabajaron en el Convento Máximo durante el año 1819. Desconocemos el rol que desempeñaba, pero ganaba 12 pesos anuales.

Badillo, Mariano: consta en la lista de pagos que se liberaron a los músicos que trabajaron en el Convento Máximo durante el año 1819. Desconocemos el rol que desempeñaba, pero ganaba 19 pesos anuales.

Barahona, Manuel: en 1746 aparece como músico sin rol especificado.

Barrionuevo, Pablo: consta en la lista de pagos que se liberaron a los músicos que trabajaron en el Convento Máximo durante el año 1819. Desconocemos el rol que desempeñaba, pero ganaba 15 pesos anuales. De igual forma, consta en la lista de músicos de la catedral hecha en marzo de 1834, aunque tampoco se específica su rol. Podría ser nieto de Isidro Barrionuevo, arpista y maestro de capilla del convento de Santo Domingo por los años de 1751.

Bermejito: tiple en 1708.

Bermeo, Sebastián: arpista en 1730 y desde 1740 hasta 1747.

Calderón, Francisco: cantor en 1726.

Calderón, Matías: quiteño residente en la parroquia Santa Bárbara. Arpista desde 1693 hasta 1711.

Cañar, Jacobo: cantor en 1752.

Carlos: cantor en 1731.

Cartagena y Medrano, Felipe: español residente en la parroquia San Roque. Cantor entre de 1710 y 1713, organista desde 1714 hasta 1730 y maestro de capilla en dos ocasiones: interino entre 1731 y 1732, y titular en 1738.

Castro, Alejandro: se desempeñó como tiple en 1733.

Castro, Francisco: cantor en 1738.

Castro, Julián: arpista desde 1747 hasta 1750.

Castro, Vicente (1686-*ca*. 1747): indio nacido en Cuenca en abril de 1686. Vivía en la parroquia Santa Bárbara, específicamente en casa del maestro de capilla don Basilio Sancho del Espinal. Se destacó como tenor desde 1730 hasta 1747. También figura como cantor de la iglesia parroquial de San Sebastián de Quito desde diciembre de 1739, al menos, hasta 1741. Tras no hallarse más rastros en la documentación del repositorio franciscano, es probable que haya fallecido hacia fines de 1747.

Cauca, Francisco: tañedor de chirimía entre 1740 y 1741.

Chacaguasay, Dionisio: tañedor de chirimía en 1730 y como contralto desde 1736 hasta 1744. También figura como cantor de la iglesia parroquial de San Sebastián de Quito en 1741.

Chaquinza, Lucas: cantor en 1747.

Chizatocta, Ventura: contralto desde 1741 hasta 1746.

Chota, Francisco: tiple desde 1719 hasta 1721 y como bajonista desde 1738 hasta 1742.

Chumasumbo, José: cantor en 1707.

Chuquimarca, Juan: cantor de 1699 hasta 1714.

Chuquimarca, Miguel: cantor entre 1741 y 1742.

Concha, Sebastián: contralto desde 1745 hasta 1746.

Conde, Miguel: alias "el condesito cantor", estuvo activo entre 1728 y 1730.

Curiargos, Francisco: tiple desde 1745 hasta 1747 y luego como bajonista en 1750.

De Acosta, Tomás: vecino de la ciudad de Quito. Cantor entre 1693 y 1695. Casado con doña Francisca Cantuña, hija del herrero del Convento Máximo Francisco Cantuña.

De la Cruz, Alejandro (1704-?): indio forastero residente en la parroquia Santa Bárbara. Nació en junio de 1704. Se destacó como tiple en 1733, aunque también era rabelista.

De la Cruz, Bernardo: bajonista en 1714.

De la Cruz, Manuel: tiple desde 1745 hasta 1747.

De la Cruz, Miguel: indio. Casado con Pascuala Maigua el 27 de febrero de 1718 en la iglesia parroquial de San Roque. Cantor entre 1717 y 1719.

De la Cueva y Tinasaca, Isidro: vecino de la ciudad de Quito. Bajonista desde 1693 hasta 1705.

De la Fuente, Andrés (?-1693): cantor fallecido en junio de 1693.

De la Fuente, Damián (*ca*. 1695-?): hermano de José y de Tomás de la Fuente. Tiple desde 1708 hasta 1711 y tenor desde 1714 hasta 1727. Probablemente, se formó en la escuela de música que tenía el maestro de capilla don Alonso de Morales a inicios del siglo XVIII.

De la Fuente, José: (*ca*. 1697-?): hermano de Damián y de Tomás de la Fuente. Tiple desde 1709 hasta 1711 y tenor en dos ocasiones: desde 1714 hasta 1727 y desde 1743 hasta 1752. Probablemente, se formó en la escuela de música que tenía el maestro de capilla don Alonso de Morales a inicios del siglo XVIII.

De la Fuente, Tomás: (*ca*. 1699-?): hermano de José y de Damián de la Fuente. Tiple desde 1710 hasta 1715. Probablemente, se formó en la escuela de música que tenía el maestro de capilla don Alonso de Morales a inicios del siglo XVIII.

De la Peña, Pedro: mestizo quiteño. Hijo de don Pedro de la Peña y doña Manuela Asencia Zambrano. Arpista en 1751 y 1786. En 1774 ejerció como maestro de capilla en la iglesia matriz de Guayaquil. Erróneamente se creía que Manuel de la Peña era su padre, cuando en realidad era su hermano, quien tocaba el violón en la catedral de Quito por el año 1817.

BIBLIOGRAFÍA: Fernández-Salvador y Costales Samaniego, *Arte colonial quiteño*, 299; Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 213; Minchom, *El pueblo de Quito*, 176-177; y Stevenson, "Music in Quito…", 262.

De la Torre, Basilio: contralto desde 1747 hasta 1748.

De la Torre, Manuel: en 1746 aparece como músico sin rol especificado.

De Morales, Alonso (*ca*. 1650-*ca*. 1726): vecino de la ciudad de Quito. Vivía en la parroquia San Roque, detrás de la muralla del Convento Máximo. Casado con doña Francisca Ponce. Fue maestro de capilla desde 1706 hasta 1725, incorporando el rabel como instrumento de planta. Durante el primer cuarto del siglo XVII fue cantor del primer coro en la catedral de Quito, maestro de capilla en la iglesia de la Compañía de Jesús, en la iglesia parroquial de San Roque y en la iglesia y cofradía de las Ánimas del Purgatorio, fundada dentro del recinto catedralicio. También tenía una escuela de música en donde enseñaba a tocar diversos instrumentos, como arpa, monocordio, clave, guitarra, lira y rabel, así como el canto. Su testamento indica que deseaba ser sepultado en el convento franciscano de Quito, evento que debió haber sucedido luego de dejar el mando de la capilla musical a fines de 1725.

De Ortega, Matías: vecino de la ciudad de Quito y residente en la parroquia San Roque. Casado con doña Bárbara Criolla. Cantor desde 1701 hasta 1705.

De Quirós, Martín: indio natural de la ciudad de Quito. Hijo legítimo de don Gregorio de Quirós, a su vez, maestro bajonista. Tañedor de chirimía en dos ocasiones: de 1699 a 1700 y en 1705. También fue músico de la catedral quiteña, en donde ejercía el cargo de bajonista, pero fue despedido en octubre de 1682 por recorte de presupuesto. Probablemente tenga algún parentesco con Sebastián, pues aparecen juntos tanto en la documentación franciscana como en la catedralicia.

BIBLIOGRAFÍA: Stevenson, "Music in Quito…", 260.

De Quirós, Sebastián: tañedor de chirimía desde 1694 hasta 1700. En octubre de 1682 fue rechazado como aspirante a tañedor de chirimía en la catedral de Quito. Probablemente tenga algún parentesco con Martín, pues aparecen juntos tanto en la documentación franciscana como en la catedralicia.

BIBLIOGRAFÍA: Stevenson, "Music in Quito…", 260.

De Soria, Gerónimo: cantor entre 1699 y 1700.

De Velasco, Pedro: rabelista en 1744.

De Zúñiga, Gerónimo: cantor desde 1699 hasta 1709.

De Zúñiga y Bastidas, Martín: vecino de la ciudad de Quito. Cantor desde 1706 hasta 1709.

Díaz, Francisco: cantor en 1719.

Díaz, Miguel: cantor entre 1717 y 1718.

Esquivel, Alejandro: cantor en dos ocasiones: de 1736 a 1744 y en 1749.

Esquivel, Francisco: morador en la parroquia San Roque. Casado con doña Rosa Montoya. Tiple en 1731.

Faustino: cantor desde 1703 hasta 1705.

Félix: cantor en 1728.

Fernández, Antonio: vecino de la ciudad de Quito. Organista en 1788. También fue cantor y maestro de capilla en el convento de San Agustín de Latacunga por los años de 1795.

Francisco "el arpista": activo desde 1714 hasta 1719.

Frías, Fernando: tiple de 1735 a 1739 y tenor en 1742.

García, Miguel: cantor entre 1741 y 1742.

Gaspar: tenor en 1729.

Gordillo, Eusebio: tenor en dos ocasiones: de 1725 a 1732 y de 1745 a 1746.

Gordillo, Francisco: tiple desde 1719 hasta 1721.

Grijalva, Gregorio: probablemente quiteño. Consta en la lista de pagos que se liberaron a los músicos que trabajaron en el Convento Máximo durante el año 1819. Seguramente ejerció el cargo de oboísta, aunque en la documentación no se especifica el rol que desempeñaba. Según sostienen Fernández-Salvador y Costales Samaniego, el 11 de julio de 1809 solicitó ser contratado como bajonista de la catedral de Quito, cargo al que fue admitido[1310]. Asimismo, en 1817 fue oboísta primero en el propio recinto catedralicio.

BIBLIOGRAFÍA: Costales Samaniego, "La investigación musical…", 15-16; Fernández-Salvador y Costales Samaniego, *Arte colonial quiteño*, 299; Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 162-164 y 210; Granja, "Documentos del siglo XIX…", 34-35; y Guerrero Gutiérrez, *Enciclopedia de la Música*, I, 694.

Guallichicomín, Mateo: cantor en 1706.

Hoyos, Matías: arpista en 1726.

Inga, Tomás: cantor en 1718 y 1728.

Jati, Manuel: indio. Cantor en 1718. En 1751 fue maestro de capilla de la iglesia de Santiago de Píllaro, perteneciente al asiento de Ambato.

Jati, Matías: arpista desde 1719 hasta 1727.

Juan de Dios: contralto en 1788.

Lara, Manuel: en 1744 aparece como músico sin rol especificado.

Lata, Ignacio: bajonista entre 1707 y 1708.

Lata, Nicolás: cantor desde 1699 hasta 1702.

Lema, Nicolás: cantor en 1702.

Loachamín: tañedor de chirimía en 1733.

[1310] Desconocemos la fuente de tal afirmación, pues no se indica en la bibliografía. Cf. Fernández-Salvador y Costales Samaniego, *Arte colonial quiteño*, 299.

Lucero, Juan: cantor en 1729.

Lucero, Pedro: mestizo. Natural del pueblo de Mulaló, en la provincia de Cotopaxi. Tañedor de chirimía entre 1744 y 1745 y tenor en 1746.

Lupercio: tiple en 1714.

Macías, Francisco: tiple desde 1721 hasta 1723.

Maldonado, Agustín: cantor en 1703.

Marín, Eusebio: tiple en 1720 y cantor de 1731 a 1732.

Marín, Narciso: cantor desde 1723 hasta 1732 y también entre 1740 y 1742.

Matías: tiple en 1728.

Matías "chirimiador": tañedor de chirimía en 1700.

Maza, Ventura: bajonista desde 1693 hasta 1719. Fue el músico que mayor tiempo regentó tal cargo.

Medina, Agustín: hijo expósito de don Basilio Sancho del Espinal. Heredó un escritorio con papeles de música en agosto de 1739. Cantor entre 1730 y 1731 y luego desde 1738 hasta 1745.

Milachami, Nicolás: bajonista en 1731.

Miño, José: discípulo del franciscano español fray Francisco de la Caridad. Consta en la lista de pagos que se liberaron a los músicos que trabajaron en el Convento Máximo durante el año 1819. Se desempeñó como organista segundo, cargo que también ejercía en la catedral por el año 1817.

BIBLIOGRAFÍA: Costales Samaniego, "La investigación musical…", 15-16; Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 162-164; Granja, "Documentos del siglo XIX…", 34-35; y Guerrero Gutiérrez, *Enciclopedia de la Música*, II, 914.

Monga, Baltazar: cantor en 1706 y 1708.

Mongo, Pascual: arpista desde 1712 hasta 1713.

Moyolema, Francisco: identificado por Fernández-Salvador y Costales Samaniego como Francisco de la Cruz Muyulema, mestizo, quiteño, músico del coro de la catedral, aunque no se indica la fuente de tal afirmación. Hijo legítimo de don Pablo de la Cruz Moyolema y doña Tomasa Ñusta, naturales de Quito. Su hermana Manuela le dejó una parte de sus bienes. En el Convento Máximo se desempeñó como bajonista desde 1723 hasta 1731 y como cantor desde 1738 hasta 1744.

BIBLIOGRAFÍA: Fernández-Salvador y Costales Samaniego, *Arte colonial quiteño*, 299.

Moyolema, Miguel: cantor en 1742. Probablemente tenga algún tipo de parentesco con Francisco.

Muñoz, Rafael: rabelista desde 1725 hasta 1742.

Naranjo, Francisco: quiteño. Maestro de capilla desde 1732 hasta 1736. En el segundo testamento de don Basilio Sancho del Espinal, hecho en noviembre de 1725, se lo ubica como maestro de capilla de la catedral y no desde enero de 1731 como había documentado Robert Stevenson.

BIBLIOGRAFÍA: Stevenson, "Music in Quito…", 261.

Narváez, Juan: cantor en 1705.

Navarro, Mariano: rabelista y violinista de 1745 a 1750.

Nicolás "el arpero": arpista entre 1699 y 1700.

Padilla, Francisco: tiple desde 1721 hasta 1722.

Palacios, Vicente: residente en la parroquia San Roque. Casado con Rosalía Aguaya, con quien tuvieron un hijo llamado José Joaquín. Se desempeñó como tiple desde 1723 hasta 1725.

Palma, Eusebio: tiple en 1731.

Palma, Miguel: tiple desde 1713 hasta 1718. Probablemente, fue contralto desde 1727 hasta 1731, aunque las fuentes solo lo identifican como cantor.

Patricio: tiple en 1741.

Pérez, Antonio: cantor en 1752.

Pérez, Bernardo: arpista en 1726 y maestro de capilla desde 1736 hasta 1739. Casado con doña Gregoria Josefa Sancho del Espinal, por lo que era yerno de Basilio Sancho del Espinal.

Pérez, Juan: cantor en 1738 y rabelista de 1744 a 1746.

Perrazo, Manuel: cantor entre 1721 y 1728.

Pilamonga, Baltazar: contralto desde 1746 hasta 1747.

Pilamonga, Pedro: músico en 1738 sin rol especificado.

Pinduisa, Tomás: músico en 1744 sin rol especificado.

Pizarro, Joaquín: contralto en 1751.

Ponce, Miguel: cantor en 1728.

Proaño, Julián: músico con amplia trayectoria dentro del Convento Máximo. Fue tiple desde 1715 hasta 1716, arpista de 1731 a 1739 y también maestro de capilla desde 1740 hasta 1749.

Quirós, Miguel: probablemente fue tiple en 1729. También se destacó como bajonista desde 1739 hasta 1741.

Ruana, Blas: tiple en 1733 y contralto entre 1735 y 1736.

Salcachi, Antonio: cantor en 1705.

Salcachi, Bernardo: tiple desde 1706 hasta 1709.

Sánchez, Enrique: quiteño. Hijo legítimo del bajonista Fulgencio Sánchez y hermano de Eugenio y Vitorio. En el Convento Máximo se desempeñó como tañedor de chirimía entre 1741 y 1742, y luego como bajonista desde 1744 hasta 1745.
Sánchez, Eugenio: quiteño. Hijo legítimo del bajonista Fulgencio Sánchez y hermano de Enrique y Vitorio. Casado con doña Victoria Valenzuela. En el Convento Máximo se desempeñó como tañedor de chirimía entre 1741 y 1744, y luego como bajonista desde 1744 hasta 1745. Junto a su padre, era músico en la iglesia de Santa Clara de Iñaquito.

Sánchez, Fulgencio: quiteño. Padre de Enrique, Eugenio y Vitorio. En el Convento Máximo se desempeñó como bajonista en 1734. También era músico en la iglesia de Santa Clara de Iñaquito.

Sánchez, Mariano: tiple desde 1744 hasta 1746 y violinista en 1751.

Sánchez, Pascual: cantor entre los años 1706 a 1713, 1731 a 1736 y 1744 a 1747. También era cantor en la iglesia parroquial de San Blas por el año 1741.

Sánchez, Vitorio: quiteño. Hijo legítimo del bajonista Fulgencio Sánchez y hermano de Enrique y Eugenio. En el Convento Máximo se desempeñó bajonista en 1747.

Sancho del Espinal, Basilio (?-*ca.* 1740): indio natural del pueblo de Saquisilí. Hijo legítimo de don Nicolás Sancho de Espinel y de doña Margarita Bilcama. Casado con Agustina Curisisa, con quien tuvo una sola hija, Gregoria Josefa. Vivía en la colación de la santa iglesia catedral, en el barrio de La Alcantarilla. Cantor desde 1699 hasta 1703 y maestro de capilla de 1726 a 1730. En Quito, fue maestro de capilla en los conventos de San Agustín y La Merced, y también de la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles, ubicada frente a la iglesia del Carmen Bajo. Asimismo, fue como cantor de la catedral, jubilándose en 1735.
BIBLIOGRAFÍA: Fernández-Salvador y Costales Samaniego, *Arte colonial quiteño*, 298; y Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 211.

Sangoquiza y Zúñiga, Miguel (?-*ca.* 1702): es el primer maestro de capilla que hemos podido identificar en los archivos del convento franciscano, ejerciendo el cargo, al menos, desde 1692 hasta 1701. Padre de Jacinto de Santa María y Zúñiga y abuelo de fray Juan de Santa María y Zúñiga. Probablemente, falleció alrededor de 1702.

Sanmillán, Tomás: cantor en 1711.

Santa Cruz, Andrés: probablemente fue violinista en 1788. También figura como primer violín de la catedral en 1817.

BIBLIOGRAFÍA: Costales Samaniego, "La investigación musical…", 15-16; Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 162-164; Granja, "Documentos del siglo XIX…", 34-35; y Guerrero Gutiérrez, *Enciclopedia de la Música*, II, 1283.

Santa Cruz, Antonio: consta en la lista de pagos que se liberaron a los músicos que trabajaron en el Convento Máximo durante el año 1819. Se desempeñó como violinista. También figura como violín segundo de la catedral en 1817.

BIBLIOGRAFÍA: Costales Samaniego, "La investigación musical…", 15-16; Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia*, 162-164; Granja, "Documentos del siglo XIX…", 34-35; y Guerrero Gutiérrez, *Enciclopedia de la Música*, II, 1283.

Silva, Dionisio (*ca.* 1685-1719): se desempeñó como tiple desde 1694 hasta 1700. Luego de cambiar su voz, ocupó el cargo de tañedor de chirimía en dos períodos: desde 1701 hasta 1703 y desde 1712 hasta su muerte acaecida en mayo de 1719. También figuró como bajonista entre 1703 y 1711.

Silva, Francisco (*ca.* 1700-a. 1785): probablemente mulato. Tiple desde 1710 hasta 1713 y bajonista desde 1716 hasta 1723.

Silva, Juan (?-*ca.* 1722): cantor desde 1693 hasta 1722, año de su posible fallecimiento ya que en los documentos se lo identifica como viejo.

Suárez, Francisco: cantor en 1717.

Tiamarca, Luis [Lucas] (1721-?): indio. Hijo legítimo del bajonista Nicolás Tiamarca. Fue tiple entre 1731 y 1733, contralto desde 1739 hasta 1744 y bajonista desde 1745 hasta 1748. Junto a su padre, eran músicos en la iglesia de Santa Bárbara por el año de 1736.

Tiamarca, Nicolás (*ca.* 1690-?): indio. Residente en la parroquia de Santa Bárbara. Oficial cantor y bajonista con nombramiento de la Real Audiencia. En el Convento Máximo se desempeñó como bajonista. También era músico en la iglesia de Santa Bárbara junto a su hijo Luis [Lucas].

Uriarca, Francisco: cantor en 1745.

Valencia, Francisco: tañedor de chirimía desde 1719 hasta 1729 y entre 1738 y 1740.

Vasco, Francisco: tañedor de chirimía desde 1730 hasta 1736 y en 1739.

Vásquez, Francisco: músico en 1738 sin rol especificado.

Velásquez, Andrés: cantor en 1703.

Velásquez, Feliciano: músico en 1739 sin rol especificado.

Velásquez, Tomás: indio natural de Quito. Hijo legítimo de don Luis Velásquez y de Josefa Arteaga. Maestro arpista. En el Convento Máximo se desempeñó como cantor desde 1710 hasta 1713. Su hijo mayor, Pedro Velásquez, había estudiado música durante su niñez con unos maestros locales.

Yachambai, Juan: tiple en 1731.

Yanamaqui, Bernardo: arpista desde 1743 hasta 1744 y en 1750.

Yungan, Ambrosio: cantor desde 1710 hasta 1716.

Yungan, Gerónimo: cantor desde 1715 hasta 1716.

Zambrano, Bernardo: cantor en 1750.

Zamora, Pedro: organista desde 1731 hasta 1734.

Zapata, Luis: residente en la parroquia San Roque. Bajonista del Convento Máximo en dos ocasiones: de 1719 a 1722 y de 1742 a 1745. También figura como cantor de la iglesia de San Sebastián en 1741.

Zisca, Manuel: fue el primer rabelista localizado en la documentación. Estuvo activo en 1723.

Zumba, Manuel: indio perteneciente las parcialidades ubicadas a cinco leguas de la ciudad de Quito. En el Convento Máximo se desempeñó como arpista entre 1718 y 1719.

Zúñiga, Asencio: músico entre 1751 y 1752 sin rol especificado.

Zúñiga, Eusebio: hermano de Manuel. Fue tiple de 1719 a 1723, cantor en 1728 y tañedor de chirimía desde 1747 hasta 1750.

Zúñiga, Francisco: tiple en 1744.

[de Santa María y] Zúñiga, Jacinto (?-*ca.* 1730): organista primero de la catedral de Quito en 1699 y maestro de capilla del Convento Máximo desde 1701 hasta 1705. También tuvo una presencia efímera como maestro de capilla en 1726. Debe haber fallecido cerca de 1730.
BIBLIOGRAFÍA: Stevenson, "Music in Quito…", 261.

Zúñiga, Manuel: hermano de Eusebio. Fue tiple entre 1719 y 1721.

Zúñiga, Pedro: músico en 1788 sin rol especificado.

Zurita, Javier: tiple desde 1725 hasta 1729.

5. POTENCIALES VÍNCULOS FAMILIARES ENTRE MÚSICOS

Tabla 27. Potenciales vínculos familiares entre músicos del Convento Máximo.

Nombre	Rol/Roles	Años de actividad	Parentesco
Andrés de la Fuente	Cantor	1693	
Damián de la Fuente	Tiple y cantor	1708-1727	
José de la Fuente	Tiple y cantor	1709-1752	Hermanos
Tomás de la Fuente	Tiple	1710-1715	
Juan Silva	Cantor	1693-1722	
Dionisio Silva	Tiple, chirimía y bajonista	1694-1719	
Francisco Silva	Tiple y bajonista	1711-1723	
Matías Calderón	Arpista	1693-1711	
Francisco Calderón	Cantor	1726	
Sebastián de Quirós	Chirimía	1694-1700	
Martín de Quirós	Chirimía	1699 y 1705	
Miguel Quirós	Bajonista	1739-1741	
Gerónimo de Zúñiga	Cantor	1699-1709	
Martín de Zúñiga	Cantor	1706-1709	
Manuel Zúñiga	Tiple	1719-1721	Hermanos
Eusebio Zúñiga	Tiple, cantor y chirimía	1719-1750	
Francisco Zúñiga	Tiple	1744	
Asencio Zúñiga	¿?	1751-1752	
Pedro Zúñiga	¿?	1789	
Juan Chuquimarca	Cantor	1699-1714	
Miguel Chuquimarca	Cantor	1741-1742	
Nicolás Lata	Cantor	1699-1702	
Ignacio Lata	Bajonista	1707-1708	
Miguel Sangoquiza y Zúñiga	Organista y maestro de capilla	1692-1701	Padre
Jacinto de Santa María y Zúñiga	Organista y maestro de capilla	1701-1705	Hijo
Juan de Santa María y Zúñiga	Tiple, organista y maestro de capilla	1727-1786	Nieto
Andrés Velásquez	Cantor	1703	
Tomás Velásquez	Cantor	1710-1713	
Feliciano Velásquez	¿?	1739	
Antonio Salcachi	Cantor	1705	
Bernardo Salcachi	Tiple	1706-1709	
Pascual Sánchez	Cantor	1706-1713 1731-1736 y	

		1744-1747	
Fulgencio Sánchez	Bajonista	1734	Padre
Eugenio Sánchez	Chirimía	1741-1744	Hijo
	Bajonista	1744-1745	
Enrique Sánchez	Chirimía	1741-1742	Hijo
Vitorio Sánchez	Bajonista	1747	Hijo
Mariano Sánchez	Tiple	1744-1746	
	Violinista	1751	
Ambrosio Yungan	Cantor	1710-1716	
Gerónimo Yungan	Cantor	1715-1716	
Miguel Palma	Tiple	1713-1718	
	Cantor	1727-1731	
Eusebio Palma	Tiple	1731	
Bernardo de la Cruz	Bajonista	1714	
Miguel de la Cruz	Cantor	1717-1719	
Alejandro de la Cruz	Tiple	1733	
Manuel de la Cruz	Tiple	1745-1747	
Miguel Díaz	Cantor	1717-1718	
Francisco Díaz	Cantor	1719	
Manuel Jati	Cantor	1718	
Matías Jati	Arpista	1719-1727	
Francisco Gordillo	Tiple	1719-1721	
Eusebio Gordillo	Tenor	1725-1746	
Eusebio Marín	Tiple	1720	
	Cantor	1731-1732	
Narciso Marín	Cantor	1723-1732 y 1740-1742	
Nicolás Tiamarca	Bajonista	1723-1739	Padre
Luis [Lucas] Tiamarca	Tiple, contralto y bajonista	1731-1748	Hijo
Bernardo Pérez (yerno de Basilio	Arpista	1726	
Sancho del Espinal)	Maestro de capilla	1736-1739	
Juan Pérez	Cantor	1738	
	Rabelista	1744-1746	
Antonio Pérez	Cantor	1752	
Juan Lucero	Cantor	1729	
Pedro Lucero	Chirimía	1744-1745	
	Tenor	1746	
Vicente Castro	Tenor	1730-1747	
Alejandro Castro	Tiple	1733	

Francisco Castro Julián Castro	Cantor Arpista	1738 1747-1750	
Francisco Esquivel Alejandro Esquivel	Tiple Cantor	1731 1736-1744	
Pedro Pilamonga Baltazar Pilamonga	¿? Contralto	1738 1746-1747	
Manuel de la Torre Basilio de la Torre	¿? Contralto	1746 1747-1748	

FUENTES Y REFERENCIAS

ARCHIVOS

Archivo General de Indias (AGI)

AGI, Patronato, 1, N. 16, R. 2, 1526

AGI, Patronato, 180, R. 76, 1539

AGI, Patronato, 189, R. 40, 1570

AGI, Quito, 1, N. 20, 1586

AGI, Quito, 8, R. 1, N. 1, 1564

AGI, Quito, 8, R. 15, N. 43, 1581

AGI, Quito, 13, R. 13, N. 41, 1666

AGI, Quito, 14, R. 3, N. 22, 1672

AGI, Quito, 17

AGI, Quito, 35, N. 2, 1551

AGI, Quito, 46, N. 4, 1557

AGI, Quito, 76, N. 42, 1594

AGI, Quito, 76, N. 50, 1597

AGI, Quito, 76, N. 54, 1598

AGI, Quito, 76, N. 57 y N. 59, 1600

AGI, Quito, 81, N. 6, 1552

AGI, Quito, 81, N. 20, 1565

AGI, Quito, 81, N. 51, 1573

AGI, Quito, 82, N. 48, 1585

AGI, Quito, 83, N. 59, 1595

AGI, Quito, 129, N. 78, 1723

AGI, Quito, 209, L. 1, 1602

AGI, Quito, 209, L. 2, 1647

AGI, Quito, 210, L. 4, 1669

AGI, Quito, 211, L. 1, 1565

AGI, Quito, 211, L. 1, 1567

AGI, Quito, 211, L. 1, 1573

AGI, Quito, 211, L. 2, 1585

AGI, Quito, 211, L. 2, 1586

AGI, Quito, 212, L. 4, 1623

Archivo General de la Orden Franciscana del Ecuador (AGOFE)

Serie 3: Cédulas reales, letras apostólicas y decretos

AGOFE, 3-5, Leg. 3, N. 4, F. 28

AGOFE, 3-9a, Leg. 3, N. 4, F. 28

AGOFE, 3-12b, Leg. 3, N. 4, F. 28

AGOFE, 3-23, Leg. 3, N. 9, F. 23

AGOFE, 3-33, Leg. 3, N. 9, F. 23

AGOFE, 3-41, Leg. 3, N. 9, F. 23

AGOFE, 3-42, Leg. 3, N. 9, F. 23

AGOFE, 3-43, Leg. 3, N. 9, F. 23

Serie 4: Libros de vesticiones, profesiones y disposiciones conventuales

AGOFE, 4-1, Leg. 4, N. 1, L. 1

AGOFE, 4-2, Leg. 4, N. 1, L. 2

AGOFE, 4-3, Leg. 4, N. 1, L. 3

AGOFE, 4-6, Leg. 4, N. 2, L. 1

AGOFE, 4-7, Leg. 4, N. 2, L. 2

AGOFE, 4-8, Leg. 4, N. 2, L. 3

AGOFE, 4-9, Leg. 4, N. 2, L. 4

AGOFE, 4-15, Leg. 4, N. 4, L. 1

AGOFE, 4-16, Leg. 4, N. 4, L. 2

AGOFE, 4-17, Leg. 4, N. 5

AGOFE, 4-20, Leg. 4, N. 7, L. 1

Serie 5: Libros de patentes

AGOFE, 5-1, Leg. 5, N. 1

AGOFE, 5-2, Leg. 5, N. 2

AGOFE, 5-3, Leg. 5, N. 4

Serie 6: Libros de actas capitulares y definitoriales

AGOFE, 6-1, Leg. 6, Bec. 1

AGOFE, 6-2, Leg. 6, Bec. 2

AGOFE, 6-3, Leg. 6, Bec. 3

AGOFE, 6-4, Leg. 6, Bec. 4

AGOFE, 6-5, Leg. 6, Bec. 5

Serie 7: Escrituras, títulos e inventarios

AGOFE, 7-44, Leg. 7, N. 4

AGOFE, 7-45, Leg. 7, N. 1, C. 1

AGOFE, 7-46, Leg. 7, N. 1, C. 3

AGOFE, 7-47, Leg. 7, N. 3, C. 1

AGOFE, 7-48, Leg. 7, N. 1, C. 2

AGOFE, 7-52

Serie 8: Libros de parroquias y doctrinas franciscanas

AGOFE, 8-9, Leg. 3, N. 7, F. 29

Serie 9: Asuntos de la comunidad y otros

AGOFE, 9-2, XIII

AGOFE, 9-2, XVIII, Let. F, N. 13, Let. D, N. 96

AGOFE, 9-6, I, Leg. 5, N. 5, F. 14

AGOFE, 9-13, XIII, Leg. 9, N. 10, F. 99

Serie 10: Ingresos y egresos de los conventos

AGOFE, 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8

AGOFE, 10-2, Leg. 10, N. 1, L. 1

AGOFE, 10-3, Leg. 10, N. 1, L. 2

AGOFE, 10-4, Leg. 10, N. 1, L. 10

AGOFE, 10-5, Leg. 10, N. 1, L. 9

AGOFE, 10-7, Leg. 10, N. 1, L. 12

AGOFE, 10-9, Leg. 10, N. 1, L. 6

AGOFE, 10-11, Leg. 10, N. 1, L. 15

AGOFE, 10-12, Leg. 10, N. 1, L. 13

AGOFE, 10-18, Leg. 10, N. 7, C. 15

AGOFE, 10-22, Leg. 10, N. 1, L. 4

AGOFE, 10-24, Leg. 10, N. 1, L. 16
AGOFE, 10-25, Leg. 10, N. 1, L. 17
AGOFE, 10-26, Leg. 10, N. 4, L. 1
AGOFE, 10-27, Leg. 10, N. 1, L. 18
AGOFE, 10-67a, Leg. 10, N. 2, L.1
AGOFE, 10-85
AGOFE, 10-86

Serie 13: Misceláneos varios
AGOFE, 13-86a, Leg. 3, N. 7, F. 29

Archivo Histórico de Quito, Ministerio de Cultura y Patrimonio (AHQ-MCYP)
AHQ-MCYP, Fondo Manuscrito, Doc. 0001.01138

Archivo Histórico de San Agustín de Quito (AHSA/Q)
AHSA/Q, Archivo de la provincia agustina, N. 12, años 1670-1927
AHSA/Q, Libro de gasto y recibo, N. 20
AHSA/Q, Libro de gastos del convento de Latacunga, N. 46
AHSA/Q, Libro segundo de registros, N. 7

Archivo Metropolitano de Historia de Quito (AMHQ)
AMHQ, Actas del cabildo civil de Quito, año 1760.

Archivo Nacional de Historia, Quito (ANH/Q)
ANH/Q, Corte Suprema, Diezmos, caja 17, expediente 2
ANH/Q, Corte Suprema, Gobierno, caja 15, expediente 4
ANH/Q, Corte Suprema, Gobierno, caja 53, expediente 8
ANH/Q, Corte Suprema, Indígenas, caja 36, expediente 6
ANH/Q, Corte Suprema, Indígenas, caja 45, expediente 4
ANH/Q, Corte Suprema, Mestizos, caja 1, expediente 17
ANH/Q, Corte Suprema, Mestizos, caja 1, expediente 31
ANH/Q, Corte Suprema, Mestizos, caja 2, expediente 24
ANH/Q, Corte Suprema, Mestizos, caja 5, expediente 20
ANH/Q, Corte Suprema, Mestizos, caja 6, expediente 9

ANH/Q, Corte Suprema, Oficios, caja 103, expediente 1
ANH/Q, Corte Suprema, Religiosos, caja 79, expediente 6
ANH/Q, Notaría I, vol. 246
ANH/Q, Notaría I, vol. 250
ANH/Q, Notaría I, vol. 264
ANH/Q, Notaría I, vol. 274
ANH/Q, Notaría I, vol. 291
ANH/Q, Notaría I, vol. 292
ANH/Q, Notaría I, vol. 293
ANH/Q, Notaría I, vol. 294
ANH/Q, Notaría I, vol. 303
ANH/Q, Notaría I, vol. 305
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. 331
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 I, vol. 361
ANH/Q, Notaría I, vol. 368
ANH/Q, Notaría I, vol. 381
ANH/Q, Notaría III, vol. 4
ANH/Q, Notaría IV, vol. 49
ANH/Q, Notaría IV, vol. 51
ANH/Q, Notaría IV, vol. 54
ANH/Q, Notaría IV, vol. 61
ANH/Q, Notaría IV, vol. 66
ANH/Q, Notaría IV, vol. 71
ANH/Q, Notaría IV, vol. 75

ANH/Q, Notaría IV, vol. 76
ANH/Q, Notaría IV, vol. 77
ANH/Q, Notaría IV, vol. 83
ANH/Q, Notaría IV, vol. 85
ANH/Q, Notaría IV, vol. 86
ANH/Q, Notaría IV, Juicios, caja 24
ANH/Q, Notaría V, vol. 71
ANH/Q, Notaría V, vol. 101
ANH/Q, Notaría VI, vol. 112

Archivo Parroquial de San Roque de Quito (APSR/Q)

APSR/Q, Bautismos 10
APSR/Q, Bautismos 11
APSR/Q, Bautismos 12
APSR/Q, Bautismos 22
APSR/Q, Libro de censos perteneciente a la Parroquia de San Roque de esta capital de Quito

BIBLIOGRAFÍA

Abad Jáuregui, Alfonso. "El Sr. Dn. José María Rodríguez ex-Sochantre de la Catedral. † el 8 de noviembre de 1940". *Revista católica* 23, no. 11 (1940): 366-368.

Abad Pérez, Antolín. *Los Franciscanos en América.* Madrid: Editorial MAPFRE, 1992.

Aguilar, Beatriz*, et al.* "The Aztec Empire and the Spanish Missions: Early Music Education in North America". *Journal of Historical Research in Music Education* 24, no. 1 (2002): 62-82.

Aguirre, Milagros. "Claudio Jácome: un hombre orquesta a tiempo completo". *Diners* 11, no. 115 (1991): 10-13.

Aguirre Rincón, Soterraña. "El manuscrito polifónico de Santa Clara de Carrión de los Condes: más que un repertorio musical". *Revista de Musicología* 20, no. 1, Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología: La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones I (1997): 185-198.

———. *Un manuscrito para un convento: el Libro de Música dedicado a sor Luisa en 1663. Estudio y edición crítica.* Valladolid: Las Edades del Hombre, 1998.

———. "Sonidos en el silencio: monjas y músicas en la España de 1550 a 1650". En *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II : estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*, editado por Javier Suárez-Pajares y John Griffiths, 285-318. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004.

Albarracín Albarracín, Sonia Nataly. "Aproximación a la actividad musical en las parroquias eclesiásticas urbanas de la Diócesis de Cuenca, entre 1779 y 1886". Tesis de Maestría, Universidad de Cuenca, 2016.

Albuja Mateus, Augusto E. *Doctrinas y Parroquias del Obispado de Quito en la segunda mitad del siglo XVI.* Quito: Abya-Yala, 1998.

Alfonso Mola, Marina y Carlos Martínez Shaw. "Fiestas reales y toros en el Quito del siglo XVIII". En Fiestas de toros y sociedad: actas del Congreso Internacional celebrado en Sevilla del 26 del noviembre al 1 de diciembre de 2001. Editado por Antonio García-Baquero González y Pedro Romero de Solís, 123-138. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003.

Allende Martínez, Gina. "La enseñanza de la música en la colonia: un diálogo entre el mulato Joseph Onofre Antonio de la Cadena y Herrera y los tratados heredados". Tesis de Maestría en Artes, Universidad de Chile, 2014.

Alvarado Delgado, Jannet. *Los Tonos del Niño Cuencanos. Estudio Etnomusicológico.* Cuenca: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2011.

———. "Villancicos cuencanos y tonos del Niño". En Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología, Musicología desde Ecuador vol. 1 (Loja, 22-26 de octubre de 2012). Editado por Mario Godoy Aguirre, 113-138. Quito: Gráficas Argenis, 2012.

———. *Danzas y géneros de salón en Cuenca: 1870-1930. Entre lo sagrado y lo profano.* Cuenca: Universidad de Cuenca, 2017.

Álvarez de la Fuente, José. *Diario histórico, político-canónico y moral.* Vol. 7. Madrid: Tomás Rodríguez Frías, 1732.

Andino Jaramillo, Lorena. "Guápulo y su santuario un destino turístico". Tesis de Grado, Universidad Internacional SEK, 1997.

Andrango-Walker, Catalina. "El colegio de caciques San Andrés y la transformación del espacio colonial quiteño". *Latin American Literary Review* 40, no. 80 (2012): 28-51.

———. "Armonías de descontento: la música de Gertrudes de San Ildefonso en Quito colonial". En *Historia, arte y música en el manuscrito "La perla mystica" del monasterio de Santa Clara, Quito (1700-1718)*, editado por Regina Harrison, 153-187. Quito: Corporación Editora Nacional / Universidad Andina Simón Bolívar, 2019.

Andrés Fernández, David. "Dos fuentes inéditas de música litúrgica del siglo XVIII en el sur de Chile". *Neuma* 8, no. 2 (2015): 48-70.

———. "Canto, liturgia, ceremonial y culto en América Latina según la *Recopilación de Leyes de los Reynos de Indias*". *Resonancias* 21, no. 40 (2017): 13-32.

———. "«Decir en tono». A Terminological Issue About Performing Chant in the Sixteenth- and Seventeenth-Century Spanish Domains". En *Making Musical Work in Renaissance Spain*, editado por Soterraña Aguirre Rincón y John Griffiths. Turnhout: Brepols, 2022.

———. "A First Inventory of Plainchant Books up to 1900 in Santiago, Chile". *Fontes Artis Musicae* 69, no. 1 (2022): 1-27.

Andrés Fernández, David y Alejandro Vera. "Cantar a Dios desde la periferia. Algunos aspectos de la práctica del canto llano en la catedral de Santiago de Chile (1721-1840)". *Boletín de Música de la Casa de las Américas* 50 (2018): 3-25.

———. "De la polifonía al canto llano. Reconstruyendo las prácticas músicolitúrgicas en la Catedral de Santiago de Chile (1721-1840)". *Revista de Musicología* 41, no. 2 (2018): 459-508.

———. *Los cantorales de la Catedral de Lima: estudio, reconstrucción y catálogo.* Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2022.

Antiphonale Monasticum pro diurnis horis. Tournai: Desclée & Company, 1934.

Antiphonale Romano-Seraphicum pro horis diurnis. Paris: Desclée & Socii, 1928.

Antiphonale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae. Romae: Typis Polyglottis Vaticanis, 1912.

Antiphonale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae. Tournai: Desclée & Company, 1949.

Antiphonarium Sacri Ordinis Praedicatorum pro diurnis horis. Romae: Typis Polyglottis Vaticanis, 1933.

Apel, Willi. *Grgeorian Chant.* Bloomington: Indiana University Press, 1958.

Arias Maldonado, María Eugenia. "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, 2018.

Arias Villanueva, María Isabel. "El canto llano en la liturgia del monasterio de San Miguel de los Reyes a través de los cantorales conservados en la Catedral de Valencia". Tesis Doctoral, Universitat de València, 2017.

Armas Asín, Fernando. "Evangelización, ortodoxia católica y gestualidad andina". En *La inveción del catolicismo en América. Los procesos de evangelización, siglos XVI-XVIII*, editado por Fernando Armas Asín, 115-138. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2009.

Astudillo Ortega, José María. *Dedos y labios apolíneos.* Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo Azuay, 1956.

———. "La música en Azuay (1929)". *EDO: revista musical ecuatoriana* 11 (2013): 172-189.

Baade, Colleen R. "Monjas músicas y música de monjas en los conventos franciscanos de Toledo, siglos XVI-XVIII". En La clausura femenina en el Mundo Hispánico. Una fidelidad secular: Simposium (XIX Edición) San Lorenzo del Escorial, 2 al 5 de septiembre. Editado por Javier Campos y Fernández de Sevilla, 545-562. San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2011.

Badillo Vásquez, José Carlos. "Entre el genio y el deseo: los años formativos de fray Luis del Refugio Palacio en el colegio apostólico de Cholula". En *Los franciscanos y las sociedades locales del norte y el occidente de México, siglos XVI-XIX*, editado por José Refugio De la Torre Curiel, 381-397. Jalisco: El Colegio de Jalisco, 2018.

Baker, Geoffrey. "Indigenous musicians in the urban *parroquias de indios* of colonial Cuzco, Peru". *Il Saggiatore musicale* 9, no. 1/2 (2002): 39-79.

———. "Music in the Convents and Monasteries of Colonial Cuzco". *Latin American Music Review* 24, no. 1 (2003): 1-41.

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

———. "La ciudad sonora: música, fiesta y urbanismo en el Cuzco colonial". En La fiesta en la época colonial iberoamericana: VII Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología. Editado por Aurelio Tello, 49-71. Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, 2008.

———. "The resounding city". En *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, editado por Geoffrey Baker y Tess Knighton, 1-20. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

———. "Polychorality, Ethnicity and Status in Colonial Cuzco, Peru". En *Polychoralities: Music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World*, editado por Juan José Carreras y Iain Fenlon, 255-262. Kassel: Reichenberger, 2013.

Baker, Geoffrey y Tess Knighton (eds.). *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

Balaguer, Rodrigo. "De una multitud de «*tantum ergo*» y «*zambas de mi esperanza*». La catalogación de un repositorio como experiencia para el mapeo de una cultura musical: el caso del convento San Jorge, O.F.M., Córdoba". En Memorias de las I Jornadas de Investigación Musical JOIM. Editado por Chemary Larez, Marianela Arocha y Verónica Pardo Frías, 51-62. Loja: Universidad Nacional de Loja, 2020.

Barrera, Isaac J. *Historia de la literatura ecuatoriana.* Quito: Libresa, 1975.

Barriga Monroy, Martha Lucía. "La educación musical durante la Colonia en los virreinatos de Nueva Granada, Nueva España y Río de la Plata". *El Artista* 3 (2006): 6-23.

Barros, José D'Assunção. "O campo histórico – considerações sobre as especialidades na historiografia contemporãnea". *História Unisinos* 9, no. 3 (2005): 230-242.

Beard, David y Kenneth Gloag. *Musicology. The Key Concepts.* New York: Routledge, 2005.

Benavides Silva, Fabián Leonardo y Daniel Esteban Unigarro Caguasango. *La Novena del niño Dios en Colombia: historias de una devoción y tradición navideña de finales del siglo XVIII a nuestros días.* Bogotá: Universidad Santo Tomás, 2017.

Bermúdez, Egberto. "Organización musical y repertorio en la Catedral de Bogotá durante el siglo XVI". *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* 3 (1996): 44-54.

Bombi, Andrea*, et al.* (eds.). *Música y cultura urbana en la edad moderna*. Valencia: Universitat de València, 2005.

Borgia Steck, Francis. *El primer colegio de América: Santa Cruz de Tlatelolco.* México: Centro de Estudios Franciscanos, 1944.

Bowman, Hayley R. “The Church Divided: The Dominicans, Franciscans, and Jesuits and The Immacultate Conception Controversy in Seventeenth-Century Spain”. Tesis de Maestría, Purdue University, 2015.

Breviarium Romanum Ex Decr. Sacr. Concilii Tridentini restitutum. Venetiis: Cieras, 1639.

Breviarium Romanum Ex Decr. Sacr. Concilii Tridentini restitutum. Antuerpiae: Balthasaris Moreti, 1646.

Breviarium Romanum Ex Decr. Sacr. Concilii Tridentini restitutum. Leodii: Arnoldi Bronckart, 1686.

Breviarum Romanum Ex decreto Sacros. Conc. Trid. Restitutum. Romae: Typis Vaticanis, 1632.

Bruzual, Alejandro. *Alirio Díaz. Guitarra de tierra profunda.* Caracas: Consejo Nacional Electoral, 2015.

Burgos Guevara, Hugo. *Primeras doctrinas en la Real Audiencia de Quito 1570-1640.* Quito: Abya-Yala, 1995.

Büschges, Christian. *Familia, honor y poder: la nobleza de la ciudad de Quito en la época colonial tardía.* Quito: FONSAL, 2007.

Cadena y Almeida, Luis E. “El Monasterio de la Inmaculada Concepción de Quito”. *Revista del Instituto de Historia Eclesiástica Ecuatoriana* 14 (1994): 51-57.

Cadenas, Viana. “El Convento de la Inmaculada Concepción de Caracas: vida musical y educación de la mujer en la Caracas del siglo XVII”. En IX Congreso Internacional de Historia de América. Editado por María Rocío Sánchez Rubio, Isabel Testón Núñez, Joaquín Alvaro Rubio y Fernando Serrano Mangas, 225-234. Badajoz: Editorial Regional de Extremadura, 2002.

———. “La vida musical en la Caracas del siglo XVIII”. En Campos interdisciplinares de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Editado por Begoña Lolo Herranz, 49-65. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002.

———. “Música, fiestas y ceremonias en el convento de la Inmaculada Concepción de Caracas (siglos XVII-XVIII)”. En *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana*, editado por Víctor Rondón, 19-38. Santa Cruz de la Sierra: Fondo Editorial Asociación Pro Arte y Cultura, 2002.

———. “Música en la micro-sociedad “espiritual” de mujeres mantuanas: Convento de la Inmaculada Concepción de Caracas (siglos XVII-XIX)”. *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología* 5, no. 9 (2005): 3-33.

Caeremoniale episcoporum iussu Clementis 8. pont. max. nouissimè reformatum. Roma: ex Typographia linguarum externarum, 1600.

Caeremoniale Romanvm ad vsvm Fratrvm Min. Observ. Sancti Francisci. Roma: Ex Typographia Sacrae Congregatione de Fide Propaganda, 1640.

Calcaño, José Antonio. "Música colonial venezolana". *Revista Musical Chilena* 16, no. 81-82 (1962): 195-200.

Calzavarini, Lorenzo. *Breve guía histórica, artística y cultural del Convento San Francisco de Tarija (en el IV centenario de su fundación, 1606-2006).* Santa Cruz: Editorial Centro Eclesial de Documentación, 2006.

Cantus Varii In Usu Apud Nostrates Ab Origine Ordinis, Aliaque Carmina In Decursu Sæculorum Pie Usu Parta. Romae: Desclée, Lefebvre & Soc., 1902.

Carmona Moreno, Félix. "Cuarenta horas: culto eucarístico con siglos de tradición". En Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium. Editado por Javier Campos y Fernández de Sevilla, 633-652. San Lorenzo del Escorial: Ediciones Escurialenses: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2003.

———. "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 Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2019.

Carrasco, Nicolás*, et al.* "Conversaciones sobre Música, Ciudad y Paisajes Sonoros en Chile". *Resonancias* 33 (2013): 21-52.

Carrera Andrade, Jorge. *El Camino del Sol.* 2 vols. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1959.

Carreras, Juan José. "La Historiografía Artística: La Música". *Teoría/Crítica* 1 (1994): 277-306.

Carrión, Alejandro. *En el reino de los golillas.* Quito: Banco Central del Ecuador, 1991.

———. *Antología general de la poesía ecuatoriana durante la colonia española* Quito: Grafiesa, 1992.

Carson, Thomas y Joann Cerritos (eds.). *New Catholic Encyclopedia*. 14 vols. Michigan: Gale, 2003.

Carter, Tim. "The sound of silence: Models for an urban musicology". *Urban History* 29, no. 1 (2002): 8-18.

Casares Rodicio, Emilio (ed.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. 10 vols. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.

Casas Figueroa, María Victoria. *Testigo silencioso. El archivo musical del convento de la Merced en Cali (Colombia).* Cali: Universidad del Valle, 2021.

Castro Miranda, Luis Arturo. "Arpa y arpistas criollos de Guayaquil: una realidad en extinción". Tesis de Pregrado en Música, Universidad de Especialidades Espíritu Santo, 2013.

Cazorla, Jorge Isaac. *El Monasterio de las Monjas y la creación de los primeros poemas y música polifónica en Ibarra.* Ibarra: Pontificia Universidad Católica, Sede Ibarra, s.f.

Cevallos, Pedro Fermín. *Historia del Ecuador.* Vol. 2. Ambato: Ediciones sesquicentenario II Convención Nacional, 1985.

Cháves de Tobar, Matilde del Tránsito. "La vida musical en los conventos femeninos de Alba de Tormes - Salamanca". Tesis Doctoral, Universidad de Salamanca, 2009.

Chávez, Ezekiel A. *Fray Pedro de Gante, el primero de los grandes educadores de la América.* México: Editorial Jus, 1943.

Chiriboga, Gustavo. "Las exequias de don Carlos III en Quito ". *Museo Histórico* 51 (1971): 296-306.

Chronologia Historico-Legalis Seraphici Ordinis. Neapoli: Camilli Cavalli, 1650.

Chronologia Historico-Legalis Seraphici Ordinis. Venetiis: Antonium Bortoli, 1718.

Claro Valdés, Samuel y Gilbert Chase. "Música Dramática en el Cuzco durante el siglo XVIII y Catálogo de Manuscritos de Música del Seminario de San Antonio Abad (Cuzco, Peru)". *Anuario* 5 (1969): 1-48.

Coba Andrade, Carlos. "Visión histórica de la música en el Ecuador". *SARANCE: Revista del Instituto Otavaleño de Antropología* 13 (1989): 33-62.

———. "Tres consideraciones sobre la música del s. XIX y XX". *Revista de Imbabura* 39, no. 39 (1993): 57-64.

Coifman Michailos, David. *De obispos, reyes, santos y señas en la historia de la capilla musical de Venezuela (1532-1804).* Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2010.

Coloma de Reed, Alicia. *La Sociedad Filarmónica de Quito.* Quito: Mariscal, 2002.

Compte, Francisco María. *Bosquejo histórico de la vida de este religioso (fray Jodoco Ricke).* Quito: Imprenta del Clero, 1882.

———. *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, 1885.

———. "El Vble. Padre Fray Jodoco Ricke". *Gaceta Municipal* 19, no. 77 (1934): 4-18.

Corbalán de Celis y Durán, Juan. "Un Siglo de Quito a través de los prebendados de su Iglesia. El chantre Antonio Fernández de Quirós". *Monografías* 21 (s.f.): 1-4.

———. “Un Siglo de Quito a través de los prebendados de su Iglesia. El chantre Diego de Salas”. *Monografías* 4 (s.f.): 1-5.

———. “Un Siglo de Quito a través de los prebendados de su Iglesia. El chantre Jorge Ramírez de Arellano”. *Monografías* 23 (s.f.): 1-14.

———. “Un Siglo de Quito a través de los prebendados de su Iglesia. El chantre Juan de Quirós”. *Monografías* 18 (s.f.): 1-6.

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

Cremades, Tomás. "El santo Job como imagen de Jesucristo." *Camino de Emaús*, https://www.caminodeemaus.net/espiritualidad/el-santo-job-como-imagen-de-jesucristo/.

Culshaw, Ilaria. “*Joculatores domini*: Music and Franciscan Spirituality in Hagiographic and Liturgical Sources”. Tesis de Maestría, Dalhousie University, 2020.

Curry, Robert. “Si tu hęc servaveris, vitam ęternam promito. A Seventeenth-Century Personal Copy of the Clarist Rule and Constitutions from Peru (Fisher Library RB Add. Ms. 364)”. En *Into the Diaspora: Essays on Medieval and Early Modern Liturgical Music Manuscripts at the University of Sydney*, editado por David Andrés Fernández y Jane Morlet Hardie, 79-114. Kitchener, ON: The Institute of Mediaeval Music, 2020.

Curt Lange, Francisco. “La Música Eclesiástica Argentina en el período de la dominación hispánica (una investigación)”. *Revista de Estudios Musicales* 3, no. 7 (1954): 15-171.

———. “Convento de Predicadores de Nuestro Padre Santo Domingo de Córdoba (Argentina)”. *Latin American Music Review* 7, no. 2 (1986): 178-220.

Da Civezza, Marcellino. *Saggio di bibliografia geografica storica etnografica Sanfrancescana.* Prato: Ranieri Guasti, 1879.

Davies, Drew Edward. “The Italianized frontier: Music at Durango Cathedral, espanol culture, and the aesthetics of devotion in eighteenth-century New Spain (Mexico)”. Tesis Doctoral, University of Chicago, 2006.

———. *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango.* México: UNAM, 2013.

De Alcocer, Juan. *Ceremonial de la Misa, en el qual se ponen todas las rubricas generales y particulares del Missal Romano que diuulgo Pio V y mando reconocer Clemente VIII con aduertencias y resoluciones de muchas dudas que se pueden ofrecer.* Madrid: Imprenta Real, 1609.

De Aspuruz, Lázaro. *La aportación extranjera a las misiones españolas del Patronato Regio.* Madrid: Consejo de la Hispanidad, 1946.

De Castro, Manuel. "Documentos sobre los franciscanos en Hispanoamérica. Siglo XVI". *Missionalia Hispanica* 49, no. 99 (1997): 143-170.

De Couve, Alicia C.*, et al.* "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, no. 2 (2004): 79-95.

De Durand-Forest, Jacqueline. "L'Education dans le Mexique du XVIe siecle". *Histoire, Économie et Société* 5, no. 3 (1986): 331-346.

De Esquivel y Navia, Diego. *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco.* Editado por Félix Denegri Luna, Horacio Villanueva Urteaga y César Gutiérrez Muñoz. 2 vols. Lima: Fundación Augusto N. Wiese, Banco Wiese, 1980.

De Gangotena y Jijón, Cristóbal. "Fiestas que se celebran en Quito a fines del siglo XVIII". *Boletín de la Academia Nacional de Historia* 7 (1923): 263-269.

———. "Honras de Felipe II. Jura de Felipe III". *Boletín de la Academia Nacional de Historia* 8 (1924): 278-284.

De la Guardia, Miguel. *Las Leyes de Indias.* Vol. 2. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Pedro Núñez, 1889.

De la Maza, Francisco. *Arquitectura de los coros de monjas en México.* México: UNAM, 1983.

De la Torre Curiel, José Refugio (ed.) *Los franciscanos y las sociedades locales del norte y el occidente de México, siglos XVI-XIX*. Jalisco: El Colegio de Jalisco, 2018.

De la Torre Villar, Ernesto. "Fray Pedro de Gante, maestro y civilizador de América". *Estudios de Historia Novohispana* 5, no. 5 (1974): 1-81.

De los Reyes Gómez, Fermín. *El Libro en España y América. Legislación y censura (siglos XV-XVIII).* 2 vols. Madrid: Arco Libros, 2000.

De Málaga, Sebastián. *Ceremonial Romano-Seráfico de los menores capuchinos de Nuestro Santo Padre San Francisco según el orden de nuestra santa romana Iglesia y loables constumbres de dicho Orden, y especiales de esta nuestra Santa Provincia de Andalucía.* Granada: Imprenta de la Santísima Trinidad, 1721.

De Mesa, José. "La influencia de Flandes en la pintura del Área Andina". *Revista de Historia de América* 117 (1994): 61-82.

De Osores, Félix. *Historia de todos los colegios de la ciudad de México desde la conquista hasta 1780.* México: Talleres Gráficos de la Nación, 1929.

De Paepe, Christian. “Fray Jodoco Rycke, 1498-1578”. *Archivo Ibero-Americano* 38 (1978): 687-751.

De Pazzis Pi Corrales, Magdalena y David García Hernán. “Aproximación al modo de vida conventual de los Franciscanos Descalzos. La provincia de San Juan Bautista en el siglo XVIII a través de los libros de patentes”. *Cuadernos de Historia Moderna* 16 (1995): 409-428.

De Velasco, Juan. *Historia del Reino de Quito en la América Meridional.* 3 vols. Quito: Imprenta del Gobierno por Juan Campuzano, 1842-1844.

De Vicente, Alfonso. *La música en el Monasterio de Santa Ana de Ávila (siglos XVI-XVIII): catálogo.* Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1989.

De Vicente Delgado, Alfonso. “Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la Orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)”. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

Delgado Criado, Buenaventura (ed.) *Historia de la educación en España y América: la educación en la España Moderna (siglos XVI-XVIII)* Vol. 2. Madrid: Ediciones Morata, 1993.

Descalzi, Ricardo. *La Real Audiencia de Quito: claustro en los andes.* Vol. 1. Quito: Academia Nacional de Historia, 1978.

———. *La Real Audiencia de Quito: claustro en los andes.* Vol. 2. Quito: Editorial Universitaria, 1981.

Destruge, Camilo. *Álbum biográfico ecuatoriano.* Vol. 1. Guayaquil: Tipografía El Vigilante, 1903.

Di Patre, Patrizia. “Literatura *a latere* del setecientos ecuatoriano”. *Bulletin Hispanique* 117, no. 1 (2015): 395-404.

Dreves, Guido Maria*, et al.* (eds.). *Analecta Hymnica Medii Aevi*. 55 vols. Leipzig: Fue’s Verlag R. Reisland, 1886-1922.

Durán, Sixto María. “Música ecuatoriana”. *Opus* 16 (1987): 46-57.

Escobar, Luis Antonio. *La música en Santafé de Bogotá.* Bogotá: Corporación Financiera de Cundinamarca, 1987.

Escudero Suástegui, Miriam. *El archivo de música de la iglesia habanera de La Merced: estudio y catálogo.* La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 1998.

———. “Cayetano Pagueras, entre iglesias y catedrales de Cuba y México (1778-1814)”. *Revista Clave* 17, no. 1 (2015): 5-11.

Estarellas, Juan. “The College of Tlatelolco and the Problem of Higher Education for Indians in 16th Century Mexico”. *History of Education Quarterly* 2, no. 4 (1962): 234-243.

Estatutos Generales de Barcelona, para la Familia Cismontana de la Regular Observancia de N. P. San Francisco. Madrid: Imprenta Real, 1622.

Estatutos Generales de Barcelona, para la Familia Cismontana, de la Orden de nuestro Seraphico Padre S. Francisco. México: Pedro Ocharte, 1585.

Estenssoro, Juan Carlos. *Música y sociedad coloniales: Lima 1680-1830.* Lima: Editorial Colmillo Blanco, 1989.

———. “Música y fiestas en los monasterios de monjas limeñas. Siglos XVII y XVIII”. *Revista Musical de Venezuela* 16, no. 34 (1997): 127-135.

Estevez Monagas, Jesús. “El manuscrito musical de la iglesia de San Francisco de Quito”. *situArte* 12, no. 23 (2017): 7-15.

———. “The Music Manuscripts in the Church of San Francisco de Quito: an Undocumented Collection”. *Fontes Artis Musicae* 66, no. 1 (2019): 26-41.

———. “Producción y adquisición de libros litúrgico-musicales en la Iglesia y Convento de San Francisco de Quito”. En Memorias de las I Jornadas de Investigación Musical JOIM. Editado por Chemary Larez, Marianela Arocha y Verónica Pardo Frías, 63-79. Loja: Universidad Nacional de Loja, 2020.

———. “Documentación musical en el Convento de San Francisco de Quito: libros litúrgico-musicales, órganos y coristas”. *Acta Musicologica* 93, no. 1 (2021): 43-66.

———. “La vida musical en el colegio franciscano de San Buenaventura de Quito (1813-1839)”. *Revista de Musicología* 44, no. 2 (2021): 599-629.

Estrada, Jesús. *Música y músicos de la época virreinal.* México: SEP-Setentas, 1973.

Estupiñán Ordóñez, Doris Amelia. “Escuela quiteña: principales exponentes y su legado en el arte ecuatoriano. Plan de difusión cultural”. Tesis de Maestría, Universidad de Guayaquil, 2013.

Fahrenkrog Cianelli, Laura. “Música y ciudad colonial: adaptación e hibridación en las periferias urbanas de Hispanoamérica (Asunción del Paraguay, siglos XVI-XVIII)”. En Memorias de las IX Jornadas Internacionales de Arte, Historia y Cultural Colonial. Arquitectura, urbanismo y ciudad colonial. Editado por Ministerio de Cultura, 29-40. Bogotá: Ministerio de Cultura, República de Colombia, 2015.

Fernández Rueda, Sonia. “El Colegio de Caciques San Andrés: conquista espiritual y transculturación”. *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia* 22 (2005): 5-22.

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

Flint, Richard y Shirley Cushing Flint. *A most splendid company. The Coronado Expedition in Global Perspective.* Albuquerque: University of New Mexico Press, 2019.

Flores y Caamaño, Alfredo. *Descripción Inédita de la Iglesia y Convento de San Francisco de Quito.* Lima: Talleres Tipográficos de la Tradición, 1924.

Freile G., Carlos E. *La iglesia ante la situación colonial.* Quito: Abya-Yala, 2003.

Freire Rubio, Edgar. *Quito: tradiciones, leyendas y memorias.* 2 ed. Quito: Libresa, 1994.

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

———. "La música en el Azuay: dinastías musicales". En Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología, Musicología desde Ecuador vol. 1 (Loja, 22-26 de octubre de 2012). Editado por Mario Godoy Aguirre, 93-111. Quito: Gráficas Argenis, 2012.

———. "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 (2017): 1-38.

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

Galdo Gutiérrez, Virgilio. *Educación de los Curacas: una forma de dominación colonial.* Ayacucho: Ediciones Waman Puma, 1970.

Garcés, Jorge A. *Oficios o Cartas al Cabildo de Quito por el Rey de España o el Virrey de Indias 1552-1568.* Quito: Publicaciones del Archivo Municipal de Quito, 1934.

———. *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, 1935.

———. *Libro de Cabildos de la Ciudad de Quito 1597-1603.* Vol. 13. Quito: Talleres Tipográficos Municipales, 1937.

———. *Libro de Cabildos de la Ciudad de Quito 1597-1603.* Vol. 14. Quito: Talleres Tipográficos Municipales, 1940.

———. *Colección de Documentos sobre el Obispado de Quito 1546-1583.* Quito: Talleres Tipográficos Municipales, 1946.

García, Antonio. "Los privilegios de los franciscanos en América". En Actas del II Congreso Internacional sobre los Franciscanos en el Nuevo Mundo (siglo XVI), La Rábida,

febrero de 1987. Editado por Universidad de Andalucía, 369-389. Madrid: Editorial Deimos, 1988.

García, Fernando. "En busca de música colonial sacra en los conventos de monjas limeños". En *Ensayos de Música Latinoamericana. Selección del Boletín de Música de la Casa de las Américas*, 57-69. La Habana: Casa de las Américas, 1982.

García Gómez, Arturo. "Música en la conquista espiritual de Tenochtitlán". *Acta Musicologica* 85, no. 2 (2013): 169-185.

García Icazbalceta, Joaquín. *Nueva colección de documentos para la Historia de México II: Códice Franciscano siglo XVI.* México: Imprenta de Francisco Díaz de León, 1889.

———. "Fray Pedro de Gante". *Artes de México: Fray Pedro de Gante. IV Centenario de su muerte* 150 (1972): 6-16.

García, Sebastián. "América en la legislación franciscana del s. XVII". En Actas del III Congreso Internacional sobre los Franciscanos en el Nuevo Mundo (siglo XVII), La Rábida, 18-23 de septiembre. Editado por Universidad de Andalucía, 323-380. Madrid: Editorial Deimos, 1989.

Garr, Daniel. *Hispanic and Urban Planning in North America.* New York: Garland Publishing 1991.

Gembero-Ustárroz, María. "Circulación de libros de música entre España y América (1492-1650): notas para su estudio". En *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, editado por Iain Fenlon y Tess Knighton, 147-179. Kassel: Edition Reichenberger, 2006.

———. "Música en la Catedral de Lima en tiempos del arzobispo Mogrovejo (1581-1606): Gutierre Fernández Hidalgo, la Consueta de 1593, la participación indígena". *Resonancias* 20, no. 39 (2016): 13-41.

Gembero-Ustárroz, María y Emilio Casares Rodicio (eds.). *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. Granada: Universidad de Granada, 2007.

Gento Sanz, Benjamín. *Guía del turista en la Iglesia y Convento de San Francisco de Quito.* Quito: Imprenta Americana, 1940.

———. *Historia de la Obra Constructiva de San Francisco de Quito desde su fundación hasta nuestros días 1535-1942.* Quito: Imprenta Municipal, 1942.

———. "Colonial Art of Quito". *The Americas* 2, no. 4 (1946): 454-460.

———. "The History and Art of the Church and Monastery of San Francisco de Quito". *The Americas* 4, no. 2 (1947): 175-194.

———. “The First College for Indians in South America, San Andrés de Quito, Ecuador”. Tesis de Maestría en Artes e Historia, St. Bonaventure University, 1950.

———. *El primer colegio para indios en Sudamérica: San Andrés de Quito (1551).* Quito: Inédito, s.f.

Gesualdo, Vicente. “La música en la Argentina durante el periodo colonial”. *Revista Musical Chilena* 16, no. 81-82 (1962): 125-134.

Ginori Lozano, Salvador. *Los agustinos y la música en la colonización de Michoacán.* Morelia: Secretaría de Cultura/Centro de Documentación e Investigación de las Artes, 2008.

Godoy Aguirre, Mario. “La Música en la Catedral de Quito: Diego Lobato de Sosa”. *Revista Musical de Venezuela* 34 (1997): 83-94.

——— (ed.) *Partituras*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2002.

———. *Breve Historia de la Música en Ecuador.* Quito: Corporación Editora Nacional, 2005.

———. *La música ecuatoriana. Memoria local - patrimonio global: una historia contada desde Riobamba.* Riobamba: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Núcleo Chimborazo, 2012.

———. “La Música en los Monasterios de la Real Audiencia de Quito”. 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, 2012.

———. “La Música, los Caciques y la Sociedad Quiteña en la Época Colonial”. 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, 2012.

———. *La música en la Presidencia y Real Audiencia de Quito: Capillas de música, caciques, instituciones, personajes y monasterios.* Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2016.

Gómez Canedo, Lino. “A Group of Documents concerning the Franciscan Missions in Peru, 1532-1569”. *The Americas* 9, no. 3 (1953): 349-358.

———. “New Data regarding the Origins of the Franciscan Missions in Peru, 1532-1569”. *The Americas* 9, no. 3 (1953): 315-348.

——— (ed.) *Crónica Franciscana de las Provincias del Perú*. México: Editorial Jus, 1957.

———. *La provincia franciscana de Santa Cruz de Caracas: cuerpo de documentos para su historia.* 3 vols. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de Historia, 1974.

———. *La educación de los marginados durante la época colonial: escuelas y colegios para indios y mestizos en la Nueva España.* México: Porrúa, 1982.

Gómez Iturralde, José Antonio. *Antonio de Morga, un presidente con rabo de paja.* Guayaquil: Archivo Histórico del Guayas, 1998.

Gomezjurado Zevallos, Javier. *Quito: historia del Cabildo y la ciudad.* Quito: PPL Impresores, 2015.

Gonzaga, Francisco. *De Origine Seraphicae Religionis Franciscanae.* Roma: s.n., 1587.

Gonzalbo Aizpuru, Pilar. *Historia de la educación en la época colonial: el mundo indígena.* México: Colegio de México, 1990.

———. *Educación, familia y vida cotidiana en México virreinal.* México: Colegio de México, 2013.

González Dávila, Gil. *Teatro eclesiástico de la primitiva iglesia de las Indias Occidentales: vidas de sus Arzobispos, Obispos y cosas memorables de sus sedes, en lo que pertenece al Reino del Perú.* 2 vols. Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1649-1655.

González Rodríguez, Juan Pablo. "Musicología y América Latina: una relación posible". *Revista Argentina de Musicología* 10 (2009): 43-72.

———. *Pensar en la música desde América Latina. Problemas e interrogantes.* Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2012.

González Suárez, Federico. *Historia Eclesiástica del Ecuador desde los tiempos de la conquista hasta nuestros días: 1520-1600.* Vol. I. Quito: Imprenta del Clero, 1881.

———. *Historia General de la República del Ecuador.* 7 vols. Quito: Imprenta del Clero, 1890-1903.

Graduale Romano-Seraphicum continens missas proprias ordinis fratrum minorum. Tournai: Desclée & Socii, 1924.

Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae de tempore et de sanctis. Tournai: Desclée & Socii, 1961.

Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae de tempore et de sanctis. Tournai: Desclée & Socii, 1974.

Graduale Triplex seu graduale romanum Pauli PP.VI. Tournai: Desclée & Socii, 1979.

Granja, Honorio. "Documentos del siglo XIX. Lista de pagos a los músicos de la Catedral de Quito 1817-1818". *A Tempo* 1, no. 3 (1991): 34-35.

Griffiths, John y Javier Suárez-Pajares (eds.). *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004.

Grijelmo, Álex. "La gramática fue lo de menos." *El País*, 18 de junio de 2022, 2-3.

Guerberof Hahn, Lidia. “El archivo musical del convento franciscano de Celaya (México)”. *Anuario Musical* 65 (2010): 251-268.

Guerra, Manuel Patricio. *La Cofradía de la Virgen del Pilar de Zaragoza de Quito.* Quito: Abya-Yala, 2000.

Guerrero Arias, Patricio. *El Quinche a cuatro siglos de religiosidad y su actual proceso de secularización.* Quito: Universidad Politécnica Salesiana, 1996.

Guerrero Gutiérrez, Fidel Pablo. *Canciones dedicadas a Quito.* Quito: Departamento de Desarrollo y Difusión Musical, 1993.

———. “Localización de algunas fuentes documentales para la historia de la música en el Ecuador”. *SARANCE: Revista del Instituto Otavaleño de Antropología* 20 (1994): 89-102.

———. *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana.* 2 vols. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMÚSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana, 2001-2002.

———. *BIMEL: Bibliografía de la Música Ecuatoriana en Línea. Fuentes documentales para la investigación de la música en el Ecuador.* Quito: Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana, 2017.

Guerrero, Juan Agustín. *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875.* Quito: Imprenta Nacional, 1876.

Guillén Armendáriz, Fernando. “Archivo de la venerable madre María de Jesús de Agreda en el convento franciscano de Aránzazu (1643-1835)”. *Archivo Ibero-Americano* 75, no. 281 (2015): 607-671.

Gutiérrez Álvarez, José Antonio. “La música del convento de San Felipe el Real de Madrid y su proyección urbana (*ca*. 1590-1800)”. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2018.

Gutiérrez, Ramón (ed.) *Quito: el gran convento de San Francisco*. Madrid: Ediciones El Viso, 2003.

———. “San Francisco de Quito. Un patrimonio integrador de manifestaciones culturales”. En *Quito: el gran Convento de San Francisco*, editado por Ramón Gutiérrez, 7-15. Madrid: Ediciones El Viso, 2003.

Gutiérrez Reyes, Daniel Felipe. “El coro de la iglesia del convento de San Agustín de Bogotá. Culto divino y espacio coral en Santafé, 1675-1861”. Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2019.

Habig, Marion Alphonse. “The Franciscan Provinces of South America”. *The Americas* 2, no. 2 (1945): 189-210.

Halcón, Fátima. “La capilla de Villacís del convento de San Francisco de Quito”. *Laboratorio de arte* 16 (2003): 465-480.

Hamerly, Michael. “La familia Pin de Jipijapa: indios principales y maestros de capilla”. *Spondylus* 25 (2010).

Hardie, Jane Morlet. “Kyries tenebrarum in Sixteenth-Century Spain”. *Nassarre* 4, no. 1-2 (1988): 161-194.

Harold, Francis. *Epitome annalium ordinis Minorum.* Roma: Tipografía Nicolai Angeli Tinassij, 1662.

Harrison, Frank L. y Joan Harrison. “A villancico manuscript in Ecuador: musical acculturations in a tri-ethnical society”. En *Studien zur tradition in der musik*, editado por Hans Heinrich Eggebrecht y Max L. Ütolf, 101-119. München: Musik-verlag Emil Katzbichler, 1973.

Harrison, Regina (ed.) *Historia, arte y música en el manuscrito “La perla mystica” del monasterio de Santa Clara, Quito (1700-1718)*. Quito: Corporación Editora Nacional / Universidad Andina Simón Bolívar, 2019.

Hartmann, Roswith y Udo Oberem. “Quito: un centro de educación de indígenas en el siglo XVI”. En *Contribuiçoes a antropologia em homenagem ao professor Egon Schaden*, 105-127. Sao Paulo: Universidad de Sao Paulo, 1981.

Heller, George. “Fray Pedro de Gante Pioneer American Music Educator”. *Journal of Research in Music Education* 27, no. 1 (1979): 20-28.

Hernández Aparicio, Pilar. “Estadísticas Franciscanas del s. XVII”. En Actas del III Congreso Internacional sobre los Franciscanos en el Nuevo Mundo (siglo XVII), La Rábida, 18-23 de septiembre. Editado por Universidad de Andalucía, 555-591. Madrid: Editorial Deimos, 1989.

Hernández Balaguer, Pablo. “La capilla de música de la catedral de Santiago de Cuba”. *Revista Musical Chilena* 18, no. 90 (1964): 14-61.

Hernández Sotelo, Anel. “Una historia cultural de los frailes menores capuchinos. Discurso, representación e ideología en la España de los siglos XVII y XVIII”. Tesis Doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2011.

Herrera Montero, Lizardo. “La canonización de Raimundo de Peñafort en Quito. Un ritual barroco entre la exhibición y el ocultamiento (1603)”. *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia* 32 (2010): 5-30.

———. “Entre el Santo y el Rey: los festejos realizados en Quito en el año de 1603 por la Canonización de San Raimundo de Peñafort”. Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, 2011.

Herrera, Pablo. *Apuntes para la historia de Quito.* Quito: Imprenta de Juan Campuzano, 1874.

———. *Antología de prosistas ecuatorianos.* Vol. 1. Quito: Imprenta del Gobierno, 1895.

Herrera, Pablo y Alcides Enríquez. *Apunte Cronológico de las obras y trabajos del Cabildo o Municipalidad de Quito, desde su fundación hasta 1733.* Vol. 1 Quito: Imprenta Municipal, 1916.

Hidrovo Quiñónez, Tatiana. *Evangelización y religiosidad indígena en Puerto Viejo en la Colonia.* Quito: Universidad Andina Simón Bolívar; Corporación Editora Nacional; Abya-Yala, 2003.

Illari, Bernardo. “No hay lugar para ellos: los indígenas en la capilla musical de La Plata”. *Anuario del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia* s.n. (1997): 73-108.

———. “Polychoral culture: cathedral music in La Plata (Bolivia), 1680-1730”. Tesis Doctoral inédita, University of Chicago, 2001.

———. “La música colonial latinoamericana es…”. *Ficta. Revista de Música Antigua* 7 (2005): 5-9.

———. “The slave’s progress. Music as profession in *criollo* Buenos Aires”. En *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, editado por Geoffrey Baker y Tess Knighton, 186-207. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

Indulgencia de la Porciuncula. Historia, origen y promulgación. Extención, requisitos y modo de aplicarla. Bogotá: Imprenta de Ortis Malo, 1870.

Jiménez Cavallé, Pedro. “Cantores capones en la catedral de Jaén. Notas históricas”. *Boletín. Instituto de Estudios Giennenses* 198 (2008): 227-249.

Jiménez de la Espada, Marcos. *Relaciones geográficas de Indias. Perú.* 4 vols. Madrid: Tipografía de los hijos de Manuel G. Hernández, 1881-1897.

Juan, Jorge y Antonio De Ulloa. *Relación Histórica del viaje a la América Meridional.* Vol. 1. Madrid: Antonio Marín, 1748.

Juárez Cúneo, Miguel P. “La Música Colonial Ecuatoriana resurge en el siglo XXI. Escuela de Música Colonial de Quito”. En Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología, Musicología desde Ecuador vol. 1 (Loja, 22-26 de octubre de 2012). Editado por Mario Godoy Aguirre, 370-385. Quito: Gráficas Argenis, 2012.

———. *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, 2018.

Kendrick, Robert L. *The Sounds of Milan, 1585-1650.* Oxford: Oxford University Press, 2002.

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

———. "Transformación del papel de talleres artesanales quiteños en el siglo XVIII: el caso de Bernardo Legarda". *Anales del Museo de América* 2 (1994): 63-76.

———. "La fiesta barroca en Quito (1)". *Anales del Museo de América* 4 (1996): 137-152.

Kennedy Troya, Alexandra y Alfonso Ortiz Crespo. *Convento de San Diego de Quito. Historia y restauración.* Quito: Museo del Banco Central del Ecuador, 1982.

———. "Historia del Convento de San Francisco de Quito". En *Quito: el gran convento de San Francisco*, editado por Ramón Gutiérrez, 17-28. Madrid: Ediciones El Viso, 2003.

———. *Recoleta de San Diego de Quito: Historia y restauración.* Quito: Ediciones FONSAL, 2010.

Kennedy Troya, Alexandra y Marcia Sigüenza Crespo. *Monasterio de las Conceptas de Cuenca: catálogo del archivo histórico* Cuenca: Fundación Paul Rivet, 1990.

Kerman, Joseph. *Contemplating Music: Challenges to Musicology.* Cambridge: Harvard University Press, 1985.

King, Archdale A. *Liturgies of the Religious Orders.* Wisconsin: The Bruce Publishing Company, 1955.

Kisby, Fiona (ed.) *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Knighton, Tess. "Music and ritual in urban spaces: The case of Lima, *c*. 1600". En *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, editado por Geoffrey Baker y Tess Knighton, 21-42. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

Knighton, Tess y Ascensión Mazuela-Anguita (eds.). *Hearing the City in Early Modern Europe*. Turnhout: Brepols Publishers, 2018.

Knighton, Tess y Álvaro Torrente (eds.). *Devotional Music in the Iberian World 1450-1800. The Villancio and Related Genres*. Aldershot-Burlington: Ashgate, 2007.

Kobayashi, José María. *La educación como conquista: Empresa franciscana en México.* Quito: Abya-Yala, 1996.

Kubler, George y Martín Soria. *Art and Architecture in Spain and Portugal and Their American Dominions, 1500 to 1800.* London: Penguin Books, 1959.

Larez, Chemary*, et al. Colección de literatura musical académica de mediados del siglo XIX y siglo XX en la ciudad de Loja.* Vol. 1 Salvador Bustamante Celi. Loja: Universidad Nacional de Loja, 2020.

Larrea, Fernando de Jesús. *Novena para el aguinaldo.* Lima: s.n., 1788.

Latre, Mariano. *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento.* Traducido por Ignacio López de Ayala. Barcelona: Imprenta de Don Ramón Martín Indar, 1847.

Lavrín, Asunción. *Las esposas de Cristo. La vida conventual en la Nueva España.* México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Le Goff, Jacques. *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso.* Traducido por Marta Vasallo. Barcelona: Paidós, 2005.

Lepage, Andrea. "El arte de la conversión. Modelos educativos del Colegio de San Andrés de Quito". *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia* 25 (2007): 45-77.

Leví, Giovanni. "Sobre microhistoria". En *Formas de hacer historia*, editado por Peter Burke, 119-143. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

Liber Usualis. París: Desclée & Company, 1961.

Lipp, Solomon. "Lessons Learned from Pedro de Gante". *Hispania* 30, no. 2 (1947): 194-199.

Lizárraga, Reginaldo. *Descripción Colonial.* Buenos Aires: Librería La Facultad, 1916.

Locatelli, Fabio Giovanni. "El sacramento de la confesión en la diócesis de Quito, 1570-1668". Tesis Doctoral, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO Ecuador, 2017.

Loewen, Peter Victor. *Music in Early Franciscan Thought.* Leiden: Brill, 2013.

Logacho Jácome, Nelson Fabricio. "La Orden Religiosa Franciscana en la enseñanza de artes durante el siglo XVI en San Francisco de Quito". Tesis de Pregrado, Universidad Central del Ecuador, 2019.

López, José Alejandro. *Datos sobre poesía religiosa e inédita del siglo XVIII.* Ambato: Imp. del Tungurahua por Teodomiro Merino, 1889.

Loreto López, Rosalva. "Leer, contar, cantar y escribir. Un acercamiento a las prácticas de la lectura conventual. Puebla de los Ángeles, México, siglos XVII y XVIII". *Estudios de Historia Novohispana* 23 (2000): 67-95.

Lozano Armendares, Teresa. "Los juegos de azar: ¿Una pasión novohispana?". *Estudios de Historia Novohispana* 11, no. 11 (1991): 155-181.

Luna Palacios, Mónica Cristina. "Análisis del comportamiento de la música litúrgico-religiosa en el período de 1990-205 dentro del culto ordinario de la Iglesia de Nuestra Señora de

la Nube de Azogues. Demostración de lo analizado a través de un concierto". Tesis de Pregrado, Universidad de Cuenca, 2016.

Malagón Valbuena, Laura. "Música e imágenes religiosas como herramientas para la evangelización". En *Archivos y documentos: Transcripciones documentales sobre la Nueva Granada en el período Colonial*, editado por Marta Herrera Ángel y Catalina Garzón Zapata, 21-34. Colombia: Universidad de los Andes, 2011.

Mantilla, Luis Carlos. *Cali y su Convento de San Francisco: documentos inéditos.* Bogotá: Editorial Kelly, 1986.

———. "Documentación franciscana en el Archivo Nacional del Ecuador". *Carthaginensia* 31 (2015): 901-914.

Marín López, Javier. "Festival música antigua Úbeda y Baeza (VI edición)." 2002.

———. "Música y músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)". Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2007.

———. "A conflicted relationship. Music, power and the Inquisition in vice-regal Mexico City". En *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, editado por Geoffrey Baker y Tess Knighton. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

———. "Música local e internacional en una catedral novohispana de provincias: Valladolid de Michoacán (XVII-XVIII)". En *Música y catedral: nuevos enfoques, viejas temáticas*, editado por Raúl Torres Medina, 65-92. México: UACM, 2016.

———. "Intercambios musicales en el mundo atlántico: un paradigma en construcción". En *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*, editado por Javier Marín López, 17-28. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018.

———. "The Sonic Construction of a New Capital: Urban Soundscapes and Acoustic Communities in 16th-Century Lima". En *A Companion to Early Modern Lima*, editado por Emily A. Engel, 442-469. Leiden y Boston: Brill, 2019.

———. "Hacia una 'historia conectada' de la música colonial latinoamericana". *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 7, no. 2 (2022): 1-37.

Marín López, Miguel Ángel. *Music on the Margin: Urban Musical Life in Eighteenth-Century Jaca (Spain).* Kassel: Reichenberger, 2002.

Martínez, Gonzalo y José Miguel Ramos. "Nuevos antecedentes para el estudio del arpa en la periferia colonial chilena". *Revista Musical Chilena* 69, no. 224 (2015): 125-141.

Martínez i Àlvarez, Patricia. "Espiritualidad franciscana en el Perú: continuidades, rupturas y debate en el proyecto evangelizador. S. XVI". *Histórica* 22, no. 2 (1998): 227-272.

Martínez Vega, María Elisa. “Modernidad de la descalcez franciscana en un tiempo de reformas y rupturas”. *Cuadernos de Historia Moderna* 43, no. 2 (2018): 425-444.

Massa, Pablo. “Los himnos del Antifonario franciscano 2035 del Museo Enrique Larreta (Buenos Aires). Particularidades, variantes y usos notacionales de una fuente pretridentina española de canto llano”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 32 (2019): 207-244.

Mendoza de Arce, Daniel. “Panorama of the Music in the Cathedral of San Juan, Puerto Rico, 1749-1857”. *Latin American Music Review* 10, no. 1 (1989): 53-68.

Mendoza Flores, Hugo. “Representación corporativa, mayordomos, fondos y festejos: la cofradía de Nuestro Padre San Francisco en la villa de Chihuahua, siglo XVIII”. En *Los franciscanos y las sociedades locales del norte y el occidente de México, siglos XVI-XIX*, editado por José Refugio De la Torre Curiel, 175-197. Jalisco: El Colegio de Jalisco, 2018.

Mercé Gandía, José. *Patrimonio para el Desarrollo en Ecuador: más de 30 años de Cooperación Española en la recuperación del Patrimonio Histórico y Cultural.* Quito: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo AECID, 2018.

Mercé Gandía, José y José Gallegos Arias. *Iglesia y Convento de San Francisco: una Historia para el Futuro.* Quito: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2011.

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

Missale Romanum ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum. Venetiis: Nicolaum Pezzana, 1749.

Missale Romanum ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum. Passavii: Nicolaum Ambrosi, 1797.

Missale Romanum ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum. Berolini: Alexandrum Stange, 1849.

Missale Romanum ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum. Ratisbonae: Friederici Puset, 1852.

Mitchell, Andrew W. “The Chant of the Earliest Franciscan Office”. Tesis Doctoral, University of Western Ontario, 2003.

Molerio Rosa, Arleti. “La Catedral Matriz de Cuenca en los inicios del siglo XIX. La capilla musical, función de los primeros maestros de capilla”. *Neuma* 8, no. 2 (2015): 72-109.

———. “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, no. 39 (2016): 175-200.

———. “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 (2017): 79-96.

Molerio Rosa, Arleti y Jimena Peñaherrera Wilches. “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, no. 1 (2019): 91-112.

Montero Núñez, Francisco Javier. “Música gregoriana en Quito”. *Opus* 6 (1986): 19-22.

Montesinos, Fernando. *Anales del Perú* 2 vols. Madrid: Imprenta de Gabriel L. y del Horno, 1906.

Morales Abril, Omar. “El esclavo negro Juan de Vera: cantor, arpista y compositor de la catedral de Puebla (*florevit* 1575-1617)”. En *Música y catedral: nuevos enfoques, viejas temáticas*, editado por Raúl Torres Medina, 17-44. México: UACM, 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”. En Música Colonial Iberoamericana: revisión y actualización de los aportes de Robert Stevenson. Memorias del XI Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología Tarija, Bolivia, 20 y 21 de abril de 2016. Editado por Omar Morales Abril, 13-22. Fondo Editorial Asociación Pro Arte y Cultura, 2016.

Morales, Francisco. “Fray Pedro de Gante. Libro de colores es tu corazón”. En *Misioneros de la primera hora: Grandes evangelizadores del Nuevo Mundo*, editado por Romeo Ballán. Lima: Editorial Sin Fronteras, 1991.

Morales, Luisa. “Ángeles y anónimas: la profesión de monja música y sus límites espacio-sonoros en conventos y monasterios femeninos castellanos (siglos XVI a XVIII)”. *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro* 9, no. 2 (2021): 327-343.

More, Alison. “Institutionalization of Disorder: The Franciscan Third Order and Canonical Change in Sixteenth Century”. *Franciscan Studies* 71 (2013): 147-162.

Moreno Proaño, Agustín. “El influjo de Pedro de Gante en la cultura de Sudamérica”. *Artes de México: Fray Pedro de Gante. IV Centenario de su muerte* 150 (1972): 93-98.

———. *Fray Jodoco Rique y Fray Pedro Gocial: apóstoles y maestros franciscanos de Quito, 1535-1570.* Quito: Abya-Yala, 1998.

———. “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, 2001.

———. “Fray Jodoco Rique (1498-1574)”. En *Cuadernos de Divulgación Cívica 11*, 1-47. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión", 2002.

Moreno, Segundo Luis. “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, 1930.

———. *Música y danzas autóctonas del Ecuador.* Quito: Editorial Fray Jodoco Ricke, 1949.

———. *La Música en el Ecuador.* Vol. 1. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972.

———. *La Música en el Ecuador.* 2 ed. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, Departamento de Desarrollo y Difusión Musical, 1996.

Morla, Claudio. “Fuentes franciscanas de canto litúrgico en Buenos Aires”. *Nuevo Mundo* 5/6 (2004/2005): 489-498.

———. “Fuentes de canto litúrgico en la ciudad de Buenos Aires”. *4’33’’ Revista Online de Investigación Musical* 2, no. 1 (2010): 37-53.

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

Moutin, Osvaldo Rodolfo. “Las horas canónicas en la primera evangelización del Nuevo Mundo”. En *Christian Discourses of the Holy and the Sacred from the 15th to the 17th Century*, editado por Teresa Hiergeist y Ismael Del Olmo, 261-274. Berlín: Peter Lang, 2020.

Mullo Sandoval, Juan. “La música del Monasterio del Carmen Alto de Quito”. *PCI: Patrimonio cultural inmaterial* 3, no. 10 (2013): 15-18.

———. *Villancicos del Monasterio del Carmen Alto.* Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio, 2013.

Muñoz Sanz, Juan Pablo. *La música ecuatoriana.* Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1938.

Muriel, Josefina y Luis Lledías. *La música en las instituciones femeninas novohispanas.* México: UNAM/Universidad del Claustro de Sor Juana, 2009.

Myers Brown, Sandra. “La música en San Francisco el Grande de Madrid: documentación para una aproximación histórica (1581-1936) (Primera parte)”. *Revista de Musicología* 25, no. 1 (2002): 89-128.

———. “La música en San Francisco el Grande de Madrid: documentación para una aproximación histórica (1581-1936) (Segunda parte)”. *Revista de Musicología* 25, no. 2 (2002): 363-387.

Naranjo, Plutarco. “El etnocidio epidémico en el Ecuador”. *Revista Ecuatoriana de Medicina* 23, no. 2 (1986): 135-140.

Nassarre, Pablo. *Escuela Música según la práctica moderna.* Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe, 1724.

Navarro, José Gabriel. *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador.* 4 vols. Quito: Tipografía y Encuadernación Salesianas, 1925-1952.

———. *Artes plásticas ecuatorianas.* México: Fondo de Cultura Económica, 1945.

———. *Los franciscanos en la conquista y colonización de América.* Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1955.

———. “La influencia de los franciscanos en el arte quiteño”. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 5 (1955-1957): 67-78.

———. *El arte en Quito en el siglo XVI.* Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958.

———. *El arte en la provincia de Quito.* México: Fournier, 1960.

———. *La pintura del Ecuador del XVI al XIX.* Quito: Dinediciones, 1991.

———. *Escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII y XVIII.* 2 ed. Quito: Trama, 2006.

Newman, William S. “New Musicology–What, Wherefore, Whither?”. En *Res musicae: Essays in Honnor of James Pruett*, editado por Paul R. Laird y Craig H. Russell, 1-6. New York: Harmonie Park Press, 2001.

Ocaranza, Fernando. *El Imperial Colegio de Indios de la Santa Cruz de Santiago de Tlatelolco.* México: s.n., 1934.

Olarte Martínez, Matilde María. “Las monjas músicas en los conventos españoles del barroco. Una aproximación etnohistórica”. *Revista de Folklore* 146 (1993): 55-63.

Palacios, Mariantonia. “La palabra cantada como herramienta evangelizadora en la América Colonial”. *Revista Extramuros* 23 (2005): 49-62.

Paladines, Carlos. “Una nueva política sanitaria para la Real Audiencia de Quito y para el Imperio Español: Eugenio Espejo y Francisco Gil”. *Revista Historia de la Educación Colombiana* 23, no. 23 (2019): 253-286.

Pardo Frías, Verónica. “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, 2014.

———. “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”. En Memorias de las I Jornadas de Investigación Musical JOIM. Editado por Chemary Larez, Marianela Arocha y Verónica Pardo Frías, 80-93. Loja: Universidad Nacional de Loja, 2020.

Pardo Frías, Verónica y Gabriela Pacají. “Aproximación a la experiencia archivística de documentos musicales en los repositorios de la ciudad de Loja (Ecuador)”. *Revista de Investigación y Pedagogía del Arte* 11 (2022): 1-15.

Pedrotti, Clarisa Eugenia. “La periferia colonial: música en una cofradía de Córdoba del Tucumán”. En Memorias del IV Coloquio Musicat. Editado por Lucero Enríquez, 327-339. México: UNAM, 2009.

———. “Música y Cofradías: una institución española trasplantada a América”. *Revista de Musicología* 32, no. 1 (2009): 167-175.

———. “El jubileo de 1750: fiesta barroca y música en Córdoba del Tucumán”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 25, no. 25 (2011): 115-139.

———. “La Música Religiosa en Córdoba del Tucumán durante la Época Colonial (1699-1840)”. Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Córdoba, 2013.

———. “El archivo musical de San Francisco de Córdoba (Argentina): aportes para la construcción de una historia regional de la música”. *Neuma* 12, no. 2 (2019): 108-129.

Peñaherrera de Costales, Piedad y Alfredo Costales Samaniego. *Los agustinos: pedagogos y misioneros del pueblo (1573-1869).* Quito: Abya-Yala, 2003.

Peñaherrera Wilches, Jimena. “Historia de la música sacra, litúrgica y religiosa de la Iglesia de Todos los Santos: Congregación de las Madres Oblatas de la Ciudad de Cuenca a finales del siglo XIX y primeras seis décadas del siglo XX”. Tesis Doctoral, Universidad Católica Argentina, 2016.

Peñaherrera Wilches, Jimena y Arleti Molerio Rosa. “La congregación de las madres oblatas del Corazón de Jesús y María en Cuenca, primera mitad del siglo XIX: canciones dedicadas a la santísima Virgen María”. En Memorias de las I Jornadas de Investigación Musical JOIM. Editado por Chemary Larez, Marianela Arocha y Verónica Pardo Frías, 94-115. Loja: Universidad Nacional de Loja, 2020.

Pérez González, Juliana. “Génesis de los estudios sobre música colonial hispanoamericana: un esbozo historiográfico”. *Fronteras de la Historia* 9 (2004): 281-321.

———. “La historia de la música colonial y la interpretación del repertorio: una mirada historiográfica”. En Música Colonial Iberoamericana: interpretaciones en torno a la

práctica de ejecución y ejecución de la práctica. Actas del V Encuentro Simposio Internacional de Musicología "Misiones de Chiquitos". Editado por Víctor Rondón, 135-145. Santa Cruz de la Sierra: Fondo Editorial Asociación Pro Arte y Cultura, 2004.

———. *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000).* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, 2010.

Pérez Pardo, Juan Pedro. "Evangelización franciscana. Pedro de Gante, humanista y primer profesor de música en Nueva España". *In-traduções* 6, no. esp. (2014): 52-68.

Pérez Vidal, Mercedes. "Arte y liturgia de los monasterios femeninos en América. Un enfoque metodológico". *Quiroga* 7 (2015): 58-71.

Pichisaca Guamán, Elías Lino. "El violín en la música cañarí". Tesis de Pregrado, Universidad de Cuenca, 2011.

Plata, William Elvis. "Frailes y evangelización en el Nuevo Reino de Granada (s. XVI). Vicisitudes de un proceso conflictivo y no muy exitoso". *Franciscanum* 165, no. 58 (2016): 263-302.

Plaza, Juan Bautista. "Music in Caracas during the Colonial Period (1770-1811)". *The Musical Quarterly* 29, no. 2 (1943): 198-213.

Ponce Leiva, Pilar. *Relaciones Histórico-Geográficas de la Audiencia de Quito siglos XVI-XIX* 2 vols. Quito: Abya-Yala, 1992.

———. "Elite local y Cabildo de Quito, siglo XVII". Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1996.

Pou, José María. "Estado de la orden franciscana y de sus misiones en América y Extremo Oriente en el año 1635". *Archivo Ibero-Americano* 30 (1928): 33-70.

Povea Moreno, Isabel M. "Los juegos de azar en los reales mineros novohispanos y el papel de las autoridades civiles: el caso de Zimapán a finales del siglo XVIII." *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2017). doi:https://doi.org/10.4000/nuevomundo.71241, http://journals.openedition.org/nuevomundo/71241.

Quintana Moreno, Hugo José (ed.) *La ciudad y su música: crónica musical de Caracas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela / Ediciones de la Biblioteca, 2019.

Rama, Ángel. *The Lettered City.* Traducido por John Charles Chasteen. Durham: Duke University Press, 1996.

Ramírez González, Sergio. "Málaga seráfica. Arquitectura, patrimonio y discurso simbólico de los conventos franciscanos (1485-1835)". Tesis Doctoral, Universidad de Málaga, 2006.

Ramos, José Miguel*, et al.* "El fondo musical del Colegio Franciscano de Chillán (Chile, siglo XIX): descripción y contextualización histórica de un corpus musical inédito". *UNIVERSUM* 33, no. 2 (2018): 149-169.

Ramos-Kittrell, Jesús. "Dynamics of Ritual and Ceremony at the Metropolitan Cathedral of Mexico 1700-1750". Tesis Doctoral, University of Texas at Austin, 2006.

———. *Playing in the Cathedral. Music, Race, and Status in New Spain.* New York: Oxford University Press, 2016.

Ray Catalyne, Alice. "Music of the Sixteenth to Eighteenth Centuries in the Cathedral of Puebla, Mexico". *Anuario* 2 (1966): 75-90.

Recasens, Albert y Christian Spencer (eds.). *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Akal, 2010.

Recio, Bernardo. *Compendiosa relación de la cristiandad de Quito.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Santo Toribio de Mogrovejo, 1947.

———. "De la música en Quito, un escrito del siglo XVIII". *Archivo Sonoro* 4, no. 3 (1996): 47-50.

Rees, Owen. "Reworking in the motets of Francisco Guerrero". *Revista de Musicología* 40, no. 1 (2017): 17-56.

Restiffo, Marisa. "De la música al poder: los oficios musicales como estrategia de ascenso político en el monasterio de Santa Catalina de Sena (Córdoba, siglo XVIII)". *Revista Argentina de Musicología* 19 (2018): 143-173.

———. "Ilustración, polifonía e identidad en Santa Catalina de Sena, Córdoba del Tucumán". En *Músicas coloniales a debate: procesos de intercambio euroamericanos*, editado por Javier Marín López, 243-258. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018.

———. "El Códice Polifónico del Monasterio de Santa Catalina de Sena. Vida y práctica musical en Córdoba del Tucumán (1613-1830)". Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Córdoba, 2020.

Rex Galindo, David. *To Sin No More: Franciscans and Conversion in the Hispanic World, 1683-1830.* California: Stanford University Press, 2017.

Ricard, Robert. *La Conquista Espiritual de México.* México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Richter Fernández-Prada, Federico. "Colegio de San Buenaventura de Nuestra Señora de Guadalupe". *Revista Peruana de Historia Eclesiástica* 1 (1989): 111-129.

Rodas, José. “El maestro de capilla y la música sacra en Cuenca”. Tesis de Grado en Musicología, Universidad del Azuay, 1989.

Rodeland, Jürgen. “Restauración del órgano histórico Sauer de la Catedral de Loja, Ecuador”. *Revista Musical Chilena* 51, no. 187 (1998): 37-41.

Rodilla León, Francisco*, et al.* (eds.). *Sonido y espacio: antiguas experiencias musicales ibéricas*. Madrid: Editorial Alpuerto, 2019.

Rodríguez Castelo, Hernán. *Literatura en la Audiencia de Quito. Siglo XVIII.* Ambato: Casa de la Cultura, núcleo Tungurahua, 2002.

Rodríguez de Ocampo, Diego. “Descripción y Relación del estado eclesiástico del Obispado de San Francisco de Quito (1650)”. En *Relaciones geográficas de Indias. Perú*, editado por Marcos Jiménez de la Espada, IV-CXXVIII. Madrid: Tipografía de los hijos de Manuel G. Hernández, 1897.

Rodríguez, Diana Farley. “«Y Dios se hizo música»: la conquista musical del Nuevo Reino de Granada. El caso de los pueblos de indios de las provincias de Tunja y Santafé durante el siglo XVII”. *Fronteras de la Historia* 15, no. 1 (2010): 13-38.

Rojo Alique, Francisco Javier. “El convento de San Francisco de Valladolid en la Edad Media (h. 1220-1518) (III). Vida en el convento y proyección social”. *Archivo Ibero-Americano* 66, no. 255 (2006): 413-594.

Romero, Ximena. *Quito en los ojos de los viajeros: el siglo de la Ilustración.* Quito: Abya-Yala, 2003.

Rondón, Víctor. “El Symbolo Catholico Indiano de Fray Luis Gerónimo de Oré (Lima, 1958): síntesis e interpretación de aspectos músico-doctrinales”. *Resonancias* 1, no. 1 (1997): 43-59.

———. “Música y cotidianeidad en el Convento de la Recoleta Dominicana de Santiago de Chile en la primera mitad del siglo 19”. *Revista Musical Chilena* 53, no. 192 (1999): 47-74.

Ros-Fábregas, Emilio. “Historiografía de la música en las catedrales españolas: nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica”. *Revista de Comunicación Musical* 1 (1998): 68-135.

———. “'Imagine all the people...': polyphonic flowers in the hands and voices of Indians in 16th-century Mexico”. *Early Music* 40, no. 2 (2012): 177-189.

Rubial García, Antonio. *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630).* México: UNAM, 1989.

———. “La evangelización novohispana (1523-1750)”. En *La inveción del catolicismo en América. Los procesos de evangelización, siglos XVI-XVIII*, editado por Fernando Armas Asín, 45-68. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2009.

Rubio Mañé, Jorge Ignacio. *El virreinato. I: orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes.* 2 ed. México: Fondo de Cultura Económica / Instituto de Investigaciones Históricas UNAM, 1983.

Ruigómez Gómez, Carmen. “Conflictos entre los grupos de poder quiteños en torno a los juegos de azar (1737-1747)”. *Estudios Humanísticos. Historia* 4 (2005): 223-240.

Ruiz Torres, Rafael. “Los indios como músicos en las parroquias y en las fiestas durante la colonia”. En *Música y catedral: nuevos enfoques, viejas temáticas*, editado por Raúl Torres Medina, 123-148. México: UACM, 2016.

Rumanzo González, José. *Libro Segundo de Cabildos de Quito 1539-1543.* Quito: Publicaciones del Archivo Municipal, 1934.

Russell, Craig H. *From Serra to Sancho. Music and Pageantry in the California Missions.* New York: Oxford University Press, 2009.

Russo, Patricia Alejandra. “La música en la biblioteca histórica fray Abraham Argañaraz del convento de San Francisco de Buenos Aires”. En IV Encuentro nacional de instituciones con fondos antiguos y raros. Gestión del patrimonio bibliográfico y documental en bibliotecas, archivos y museos (Buenos Aires, 25-26 de septiembre de 2017). Editado por Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 1-25. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2017.

Sabe Andreu, Ana. “Monjas músicas en el monasterio de la Encarnación (Ávila)”. En *La Institución Gran Duque de Alba a Santa Teresa de Jesús en el V centenario de su nacimiento*, editado por Carmelo Luis López, 175-198. Ávila: Diputación de Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2015.

Salazar Medina, Richard. *El santuario de la Virgen de El Quinche. Peregrinación en un espacio sagrado milenario.* Quito: Abya-Yala, 2001.

Salazar Simarro, Nuria. “Música y coro en el convento de Jesús María de México”. En *Música de tecla en los monasterios femeninos y conventos de España, Portugal y las Américas*, editado por Luisa Morales, 29-48. Almería: Asociación Cultural LEAL, 2011.

Saldoni, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles.* Vol. 2. Madrid: Ministerio de Cultura, 1968.

Salvador Lara, Jorge. *Historia de Quito, Luz de América. Bicentenario del 10 de agosto de 1809.* Quito: FONSAL, 2009.

Sancti Bonaventurae ex ordine minorum S. R. E. Cardinalis Ep. Albanensis eximii ecclesiae doctoris. Operum. Sermones de Tempore ac de Sanctis complectens. Roma: Ex Typographia Vaticana, 1596.

Sanhuesa Fonseca, María. "Laconice Scribunt: *Artes de Canto Llano en las Órdenes Religiosas españolas del siglo XVIII*". *'Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones* 4 (1999): 257-278.

———. "Corpus Christi en la Catedral de Oviedo (siglos XVII-XX): el repertorio musical". En Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía. Actas del Simposium (II). Editado por Javier Campos y Fernández de Sevilla, 991-1012. Madrid: Estudios Superiores del Escorial, 2003.

Sans, Juan Francisco y Mariantonia Palacios. "Un archivo en disputa". En *Los archivos de las (etno)musicologías*. *Reflexiones sobre sus usos, sentidos y condición virtual*, editado por Miguel A. García, 29-45. Berlín: Germ. Mann Verlag, 2023.

Santos Conde, Héctor Eulogio. "Música orquestal en las catedrales españolas entre c. 1770 y c. 1840: funciones, géneros y recepción". Tesis Doctoral, Universidad de la Rioja, 2019.

Sas, Andrés. "La vida musical en la Catedral de Lima durante la colonia". *Revista Musical Chilena* 16, no. 81-82 (1962): 8-53.

———. *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, 1970-1972.

Sedulio, Enrico. *Historia seraphica vitae Bmi. P. Francisci Assisiatis, illustriumque virorum et feminarum, qui ex tribus ejus ordinibus relati sunt inter sanctos.* Antuerpia: Sumptibus Haeredum Martini Nutij, 1613.

Sigmund, Charles. "Segundo Luis Moreno (1882-1972): Ecuador's Pioneer Musicologist". *Anuario Interamericano de Investigación Musical* 8 (1972): 71-104.

Snow, Robert J. *A New World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service "Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4".* Chicago: University of Chicago Press, 1996.

Spell, Lota M. "The First Teacher of European Music in America". *The Catholic Historical Review* 8, no. 3 (1922): 372-378.

———. "Music in the Cathedral of Mexico in the Sixteenth Century". *The Hispanic American Historical Review* 26, no. 3 (1946): 293-319.

Spencer, Christian. "Música, Sociedad y Paisajes Sonoros en Chile: una introducción". *Resonancias* 33 (2013): 13-20.

Stevenson, Robert. *Music in Mexico: a historical survey.* New York: Crowell, 1952.

———. “Colonial Music in Colombia”. *The Americas* 19, no. 2 (1962): 121-136.
———. “La Música Colonial en Colombia”. *Revista Musical Chilena* 16, no. 81-82 (1962): 153-171.
———. “Latin American Archives”. *Fontes Artis Musicae* 9, no. 1 (1962): 19-21.
———. “Música en Quito”. *Revista Musical Chilena* 16, no. 81-82 (1962): 172-194.
———. “Music in Quito: Four Centuries”. *The American Historical Review* 43, no. 2 (1963): 247-266.
———. “European Music in 16th-Century Guatemala”. *The Musical Quarterly* 50, no. 3 (1964): 341-352.
———. “Mexico City Cathedral Music: 1600-1750”. *The Americas* 21, no. 2 (1964): 111-135.
———. “La música en la Catedral de México: 1600-1750”. *Revista Musical Chilena* 19, no. 92 (1965): 11-31.
———. “La Música en Quito”. *ARNAHIS: Órgano del Archivo Nacional de Historia* 9, no. 17 (1968): 7-28.
———. *Music in Aztec & Inca territory.* California: University of California Press, 1968.
———. “Rumbos de la investigación sobre música colonial latinoamericana”. *Revista Musical Chilena* 30, no. 134 (1974): 5-8.
———. “Tendencias en la investigación de música colonial”. *Heterofonía* 9, no. 4 (1976): 3-6.
———. “Musical Life in Caracas Cathedral to 1836”. *Inter-American Music Review* 1, no. 1 (1978): 29-71.
———. “Mexico City Cathedral: the founding century”. *Inter-American Music Review* 1, no. 2 (1979): 131-178.
———. “La Música en la Catedral de Caracas hasta 1836”. *Revista Musical de Venezuela* 1 (1980): 34-55.
———. *La Música en Quito.* 2 ed. Quito: Banco Central del Ecuador, 1989.
Stevenson, William Bennet. *Historical and Descriptive Narrative of Twenty Years’ Residence in South America.* Vol. 2. London: Longman, Rees, Orme, Brown and Green, 1829.
———. *Narración histórica y descripción de veinte años de residencia en Sudamérica.* Quito: Abya-Yala, 1994.
Strohm, Reinhard. *Music in Late Medieval Bruges.* Oxford: Clarendon Press, 1985.
Suárez Quevedo, Diego. “Del pincel a la gubia. Sobre San Diego de Alcalá y su iconografía en el Siglo de Oro”. En *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, editado

por Real Centro Universitario Escorial, 359-376. San Lorenzo de El Escorial: Ediciones Escurialenses, 2008.

Tardieu, Jean-Pierre. *El negro en la Real Audiencia de Quito (Ecuador): SS. XVI-XVIII.* Quito: Abya-Yala, 2006.

Tello, Aurelio. "La investigación de la música colonial o cómo hacer musicología rompiendo paradigmas". En *Música, musicología y colonialismo*, editado por Coriún Aharonián, 235-247. Montevideo: Centro de Documentación Musical Lauro Ayesterán, 2011.

———. "El Siglo de Oro en Puebla: los maestros de capilla catedralicios (1603-1705)". En Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología, Musicología desde Ecuador (Loja, 22-26 de octubre de 2012). Editado por Mario Godoy Aguirre, 287-320. Gráficas Argenis, 2012.

Terán Najas, Rosemarie. "Censos, Capellanías y Élites: aspectos sociales del Crédito en Quito colonial (primera mitad del s. XVIII)". *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia* 1 (1991): 23-48.

Thomas, Werner. "Misioneros flamencos en América Latina". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna* 7 (1994): 451-478.

Tibesar, Antonine. *Franciscan Beginnings in Colonial Peru.* Washington: Academy of American Franciscan History, 1953.

———. "The Alternativa: A Study in Spanish-Creole Relations in Seventeenth-Century Peru". *The Americas* 11, no. 3 (1955): 229-283.

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

———. "El milagro pedagógico de Quito". En *Historia de la Iglesia Católica en el Ecuador*, editado por Jorge Salvador Lara, 309-317. Quito: Abya-Yala, 2001.

Toquica, Constanza y Luis Fernando Restrepo. "Las canciones del coro alto de la iglesia del Convento de Santa Clara". *Cuadernos de Literatura* 6, no. 12 (2000): 90-117.

Torres Jiménez, Sofía. "Los coros de indios y los testamentos durante el siglo XVI". En *Música y catedral: nuevos enfoques, viejas temáticas*, editado por Raúl Torres Medina, 149-172. México: UACM, 2016.

Torres Medina, Raúl. "La vida extramuros. El caso de José Antonio Agapito Portillo". En *Música y catedral: nuevos enfoques, viejas temáticas*, editado por Raúl Torres Medina, 45-64. México: UACM, 2016.

——— (ed.) *Música y catedral: nuevos enfoques, viejas temáticas*. México: UACM, 2016.

Torres Tear, Daniel. *Selección de obras y autores de Ecuador de los siglos XVII y XVIII.* Ecuador: Beler & Pape, 2015.

———. “La investigación, restauración y recuperación de los sonidos del pasado”. *Traversari: Revista de Investigación Sonora y Musicológica* 2 (2016): 4-13.

Torres Vega, José Martín. “Música en los espacios conventuales femeninos”. En *Historias de la arquitectura en Michoacán: una mirada desde las fuentes*, editado por Catherine R. Ettinger, Eugenio Mercado López y José Martín Torres Vega, 165-177. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2020.

Turrent, Lourdes. *La conquista musical de México.* México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

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

Vacas Galindo, Enrique. *Colección de documentos para la Historia del Ecuador, Archivo General de Indias.* Vol. 18. Quito: Convento de Santo Domingo, 1911.

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

———. *Los maestros del arte ecuatoriano.* Quito: Imprenta Municipal, 1955.

———. *Arte religioso ecuatoriano.* Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1956.

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

———. *Historia del arte ecuatoriano.* Quito: Santo Domingo, 1964.

———. *Liturgia y arte religioso ecuatoriano.* Quito: Santo Domingo, 1964.

———. *Historia de la Cultura Ecuatoriana.* Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1965.

———. *Patrimonio Artístico Ecuatoriano.* Quito: Santo Domingo, 1967.

———. *Historia del Ecuador. Siglo XVI.* Quito: Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1977.

———. “El primer sínodo de Quito”. *Revista del Instituto de Historia Eclesiástica Ecuatoriana* 3-4 (1978): 5-68.

———. “La música en la Colonia”. *Opus* 21 (1988): 11-16.

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

———. *El Arte Ecuatoriano.* Quito: Corporación de Estudios y Publicaciones, 1989.

———. “Consejos y experiencias en la investigación histórica”. *Boletín del Archivo Histórico Banco Central del Ecuador* 2 (1991): 5-12.

Vargas Ugarte, Rubén. *Concilios Limenses (1551-1772).* 3 vols. Lima: Tipografía Peruana, 1951-1954.

Vasco de Escudero, Grecia. *Los archivos quiteños.* Quito: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1977.

Vásquez Conde, Daniel Salvador. "Religiosidad y vida cotidiana en la provincia de franciscanos descalzos de San Diego de México, 1599-1821". Tesís de Licenciatura, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2007.

———. "Un acercamiento a la vida cotidiana de los «dieguinos» o franciscanos descalzos novohispanos". *Legajos* 4 (2010): 43-61.

Vásquez Valdivia, Paloma. "El constitucionalismo descalzo franciscano". Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

Vega García-Ferrer, María Julieta. "La música en los conventos femeninos de clausura en Granada". Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 1998.

Vega Salvatierra, Zoila. *Música en la Catedral de Arequipa 1609-1881: fuentes, reglamentaciones, ceremonias y capilla catedralicia.* Arequipa: Universidad Católica San Pablo, 2011.

Vera, Alejandro. "La capilla musical de la Catedral de Santiago de Chile y sus vínculos con otras instituciones religiosas: nuevas perspectivas y fuentes musicales para su estudio (ca.1780-ca.1860)". *Resonancias* 8, no. 14 (2004): 13-28.

———. "La música en el convento de la Merced de Santiago de Chile en la época colonial (siglos XVII-XVIII)". *Revista Musical Chilena* 58, no. 201 (2004): 34-52.

———. "Las agrupaciones instrumentales en las ciudades e instituciones periféricas de la colonia: el caso de Santiago de Chile". En Música Colonial Iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica. Actas del V Encuentro Simposio Internacional de Musicología "Misiones de Chiquitos". Editado por Víctor Rondón, 109-136. Santa Cruz de la Sierra: Fondo Editorial Asociación Pro Arte y Cultura, 2004.

———. "Music in the convent of La Merced, Santiago de Chile, in the colonial period". *Early Music* 32, no. 3 (2004): 369-382.

———. "La música en los espacios religiosos". En *Historia de la Iglesia en Chile*, editado por Marcial Sánchez Gaete, 287-322. Santiago: Editorial Universitaria, 2009.

———. "Coros de cisnes, cantos de sirenas: una aproximación a la música en los monasterios del Chile colonial". *Revista Musical Chilena* 64, no. 213 (2010): 26-43.

———. “Transcending the walls of the churches: the circulation of music and musicians of religious institutions in colonial Santiago de Chile”. En *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, editado por Geoffrey Baker y Tess Knighton, 171-185. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

———. “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. Rio de Janeiro, 2014.

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

———. *The sweet penance of music: musical life in colonial Santiago de Chile.* Traducido por Julianne Graper. New York: Oxford University Press, 2020.

Verdezoto, Walter. *Memoria musical franciscana.* Quito: Imprenta Don Bosco, 2012.

Villalba, Jorge. “Los sínodos del Ilmo. Sr. Fray Luis López de Solís: 1594 y 1596”. *Revista del Instituto de Historia Eclesiástica Ecuatoriana* 3-4 (1978): 69-198.

———. “El licenciado Miguel de Ibarra”. *Cuadernos de Divulgación Cívica* 28 (2006): 1-97.

Virgili Blanquet, María Antonia. “Evangelización y música en la América hispana. Presencia de la música polifónica europea en el siglo XVI y asimilación de elementos indígenas”. En Actas del Congreso Internacional "V Centenario de la Muerte del Almirante". Cristóbal Colón y el descubrimiento del Nuevo Mundo. Editado por Jesús Varela Marcos y María Monserrat León Guerrero, 63-78. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2006.

Von Ausburg, David. *Spiritual Life and Progress.* Traducido por Dominic Devas. London: Burns, Oates & Washbourne, 1937.

Wadding, Luke. *Annales Minorum* 36 vols. Quaracchi: Ad Claras Aquas, 1933.

Wagstaff, Grayson. “Franciscan Music Mission in California, c. 1770-1830: Chant, Liturgical and Polyphonic Traditions”. *Journal of the Royal Music Association* 126, no. 1 (2001): 54-82.

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

Webster, Susan V. “La presencia indígena en las celebraciones y días festivos”. En *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*, editado por Alexandra Kennedy Troya, 129-143. Hondarribia: Editorial Nerea, 2002.

———. “Las cofradías y su mecenazgo artístico durante la colonia”. En *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*, editado por Alexandra Kennedy Troya, 67-85. Hondarribia: Editorial Nerea, 2002.

———. “Masters of the Trade: Native Artisans, Guilds, and the Construction of Colonial Quito”. *Journal of the Society of Architectural Historians* 68, no. 1 (2009): 10-29.

———. “The Devil and the Dolorosa: History and Legend in Quito's Capilla de Cantuña”. *The Americas* 67, no. 1 (2010): 1-30.

———. “Vantage Points: Andeans and Europeans in the Construction of Colonial Quito”. *Colonial Latin American Review* 20, no. 3 (2011): 303-330.

———. “La Desconocida Historia de la Construcción de la Iglesia de San Francisco de Quito”. *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia* 35, no. 1 (2012): 37-66.

———. *Quito, Ciudad de Maestros: Arquitectos, edificios y urbanismo en el largo siglo XVII.* Quito: Abya-Yala, 2012.

———. “The Secret Lives of Buildings in Colonial Quito”. *Construction History* 28, no. 3 (2013): 21-46.

———. “El arte letrado: Andrés Sánchez Galleque y los pintores quiteños de principios de la época colonial”. En *Andrés Galleque y los primeros pintores en la Audiencia de Quito*, 21-97. Quito: Editorial Pedro Jorge Vera CCE, 2014.

Wright Carr, David Charles. *Los franciscanos y su labor educativa en la Nueva España (1523-1580).* México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/EDUVEM, 1998.

Zamora, Iván. *Ceremonial romano, nvevamente reformado. El qual la Beatitud del señor Papa Clemente VIII en toda la vniuersal Yglesia manda guardar.* Burgos: Juan Baptista Varesio, 1603.

Zepeda Rincón, Tomás. *La educación pública en la Nueva España en el siglo XVI.* México: Editorial Progreso, 1972.

CDN-WAwlul 1, Waterloo (Canada), Wilfrid Laurier University Library, Ms. 1, *ca*. 1450.

CH-Fco 2, Fribourg, Bibliothèque des Cordeliers, 2, s. XIII *ex*. - s. XIV *in*.

Coral 15, Catedral de Lima, 1763.

MPCANT/2, Biblioteca Nacional de España, s. XVI *ex*.

MPCANT/18, Biblioteca Nacional de España, 1802.

MPCANT/22, Biblioteca Nacional de España, s. XVIII *med*.

MPCANT/26, Biblioteca Nacional de España, s. XVIII *med*.

MPCANT/29, Biblioteca Nacional de España, *ca*. 1600.

MPCANT/34, Biblioteca Nacional de España, s. XVIII *med*.

MPCANT/35, Biblioteca Nacional de España, s. XV *ex*.

MPCANT/46, Biblioteca Nacional de España, 1723.

MPCANT/48, Biblioteca Nacional de España, s. XVI *in*.

MPCANT/51, Biblioteca Nacional de España, s. XVIII *med*.

MPCANT/72, Biblioteca Nacional de España, s. XVII *ex*. - s. XVIII *in*.

P-VV A.M. D-001, Villa Viçosa, Biblioteca do Palácio Real, s. XVII.

US-CHNbcbl 097, John J. Burns Library, Boston College, MS.1996.097, s. XIV *in*.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

- *Archivo Musical de la Catedral Matriz de Cuenca, Ecuador, siglo XIX*
http://iimcv.org/archivos_externos/catedral_matriz_cuenca/proyecto.php
- *Biblioteca Nacional de España, Cantorales*
http://www.bne.es/es/Catalogos/Cantorales
- *Books of Hispanic Polyphony IMF-CSIC:*
https://hispanicpolyphony.eu
- *Cambridge Companions*
https://www.cambridge.org/core/what-we-publish/collections/cambridge-companions
- *Cantus Index: Online Catalogue for Mass and Office Chants*
http://cantusindex.org/
- *Comité International de Paléographie Latine*
http://www.palaeographia.org
- *GregoBase. A database of gregorian scores*
https://gregobase.selapa.net/
- Koláček, Jan. *Global Chant Database*
http://www.globalchant.org/index.php
- Lub, Hans y de Loos, Ike (eds.). *Cantus search – LMLO search*
http://hlub.dyndns.org/projekten/webplek/CANTUS/HTML/CANTUS_index.htm
- *Musica Hispanica*
http://musicahispanica.eu
- *JSTOR*
https://www.jstor.org
- *Portuguese Early Music Database*
http://pemdatabase.eu
- *Répertoire International des Sources Musicales, RISM*
http://www.rism.info/home.html
- *Scopus Elsevier*
https://www.scopus.com/search/form.uri?display=basic
- *Taylor and Francis*
https://www.tandfonline.com