

RESUMEN

El artículo realiza una aproximación al orgánico instrumental constitutivo de la capilla catedralicia de Cuenca, Ecuador en el siglo XIX, sobre la base de fuentes inéditas del Archivo de la Curia Arquidiocesana. El estudio aborda, desde la clasificación de Curt Sachs y Erich Moritz von Horbonste, una descripción de los instrumentos utilizados y su función dentro del corpus institucional; de igual manera, se intenta reconstruir el acontecer tímbrico destacando la originalidad de la capilla catedralicia.

Palabras clave: Capilla de Música de la Catedral Matriz de Ecuador, instrumentos, músicos catedralicios.

ABSTRACT

The article makes an approximation to the instrumental organic constitutive of the cathedral chapel of Cuenca, Ecuador in the 19th century; based on unpublished sources from the archives of the Archdiocesan Curia. From the classification of Curt Sachs and Erich Moritz von Horbonste, the study deals with a description of the instruments used and their function within the institutional corpus, as well as trying to reconstruct the timbral event highlighting the originality of the cathedral chapel.

Key words: Music chapel of the Matriz Cathedral of Ecuador, instruments, cathedral musicians.

La evolución del orgánico instrumental constitutivo de la Capilla
Catedralicia Matriz de Cuenca en el Siglo XIX
Pp. 36 a 63

**LA EVOLUCIÓN DEL ORGÁNICO INSTRUMENTAL CONSTITUTIVO
DE LA CAPILLA CATEDRALICIA MATRIZ DE CUENCA
EN EL SIGLO XIX¹**

THE EVOLUTION OF THE INSTRUMENTAL ORGANIC CONSTITUTIVE OF THE
CATHEDRAL CHAPEL OF CUENCA ECUADOR IN THE 19TH CENTURY

*Dra. Arleti Molerio Rosa**
Universidad de Cuenca
Ecuador

INTRODUCCIÓN

La historia del orgánico constitutivo de la capilla catedralicia en la Iglesia Matriz de Cuenca desde los inicios del Obispado y durante el siglo XIX, no ha sido estudiada con el rigor y la profundidad que este tema requiere; el presente trabajo realiza un primer acercamiento en torno a la reconstrucción de este acontecer prestando una especial atención a las particularidades funcionales de los instrumentos dentro del corpus. Sobre la base de los opúsculos, manuscritos y partituras encontradas dentro del repositorio, se realiza un análisis por instrumento y se describe el proceso de introducción y permanencia de cada uno de ellos dentro de la capilla. La determinación de este estudio, según Javier Marín López “puede considerarse como indicador de las novedades introducidas, mientras que la búsqueda de pervivencias no frecuentes o la presencia de instrumentos inhabituales puede aportar algunos rasgos originales a la sonoridad de la capilla en un momento determinado de la historia”².

* Correo electrónico arletimol@hotmail.com 29/12/2016 y aprobado por el comité editorial el 31/01/2017

¹ Esta investigación forma parte de la tesis doctoral “Reconstrucción de la actividad musical litúrgica y religiosa en la Diócesis de Cuenca, Ecuador en el siglo XIX”. Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires, Facultad de Artes y Ciencias musicales, directora Doctora Diana Fernández Calvo y Julián Mosca. 2016.

² Marín, Javier (2007). *Música y músicos entre dos mundos. La catedral de México y sus libros de polifonía. (siglos XVI-XVIII)*. Tesis para optar al grado de Doctor Mención “Doctorado Europeo”, Universidad de Granada, Capítulo 1, p. 12.

Los datos reconstruidos han sido obtenidos de las fuentes documentales del archivo catedralicio, los cuales no siempre permiten establecer con exactitud el ingreso o salida de los instrumentos. Ha sido de utilidad, la información de los contratos, procesos de nombramientos, documentos de economía, actas capitulares y libro copiador de oficios; del mismo modo, se han cotejado los manuscritos musicales conservados, para determinar un entorno sonoro más real desde la práctica.

La organización instrumental desarrollada, parte de la clasificación de instrumentos de Curt Sachs y Erich Moritz von Horbonste³. Este sistema, a través de su metodología basada en los principios acústicos instrumentales, aporta una síntesis que permite exponer los objetivos propuestos. La clasificación aplica cuatro divisiones principales:

- 1) Idiófonos.
- 2) Membranófonos.
- 3) Cordófonos.
- 4) Aerófonos.

A partir de esta estructura general, se incorporan sucesivamente subdivisiones internas que reconocen las características organológicas de los instrumentos.

El objeto de este trabajo no pretende un estudio exhaustivo organológico de las características instrumentales, sino, reconstruir el acontecer tímbrico destacando la originalidad de la capilla catedralicia. Ha sido complejo establecer un análisis comparativo con las prácticas instrumentales de las catedrales latinoamericanas, debido a que la música en el siglo XIX dentro de estas instituciones, aún presenta un gran vacío; por lo tanto, este estudio ofrece una breve semblanza de la presencia instrumental en las prácticas de la capilla de Cuenca, que debe ser ampliado en investigaciones ulteriores.

Cordófonos en la Catedral Matriz desde los inicios del Obispado y durante el siglo XIX

a) El violín. Al igual que en otras instituciones catedralicias, tanto en Europa como en América, el violín, dentro del conjunto musical de la Iglesia Matriz, tardó en establecerse como instrumento principal⁴. La primera referencia al uso de este instrumento, luego de la institucionalización del Obispado de Cuenca, se

³ Sachs, Curt y Erich Moritz, Von Horbonstel (1914). "Systematik der Musikinstrumente". Braunschweig: Limbach. *Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte*. Vol. XLVI, Núm. 4-5. p. 53-59.

⁴ Sas Orchassal, Andrés (1962). "La vida musical en la Catedral de Lima durante la colonia". *Revista Musical Chilena*, Vol. 16, (81-82) p. 30.
Disponible en: <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RMCH/article/download/14868/15287>

conoce por la plantilla de músicos propuesta por el señor canónigo Don Xavier de la Fita en el año 1789, en su intento de establecer la capilla musical definitiva.

Este registro documental expone las plazas de violín primero y segundo, interpretadas por Manuel Navarro y Miguel Puluchi; es así que a partir de este momento, el violín aparece como instrumento dentro de la plantilla catedralicia. El número de intérpretes registrado en la documentación obrante nunca superó la cifra de dos, y su participación dentro del conjunto se comportó constante durante todo el siglo XIX.

Se conoce que en la diócesis de Quito, por influencia de la música italiana, el violín se incorpora al coro de la Catedral a fines del siglo XVIII. El jesuita español Bernardo Recio, quien participó en el levantamiento de Quito en 1765, expone sobre esta música:

[...] En las catedrales y otras iglesias hay músicas bien concretadas, y es mucho el número de los instrumentos, músicos, flautas, oboes, vihuelas, cítaras, arpas, violines y violones, clavicordios, trompas y órganos [...] Pero hoy día son tantos los violines, que están muy de sobre, y son muy comunes a los indios, entre los cuales hay muchos diestros tocadores de oficio [...].⁵

En términos comparativos, la Catedral de Quito llegó a contratar en la plantilla de 1817 a cuatro violinistas,⁶ duplicando el número de la Catedral de Cuenca; estas referencias indican que en la Capital, al parecer, existían más recursos humanos y oposición para la plaza. Dentro del archivo no se han encontrado las causas de la estática designación de dos violines en el conjunto musical de la Iglesia Matriz; esta situación pudo estar sujeta a problemas de recursos humanos, económicos, y por último, y menos probable, a la planificación del maestro de capilla en cuanto a recursos tímbricos.

Los intérpretes del violín, en la Catedral Matriz, mantuvieron una permanencia en sus funciones por períodos prolongados, en algunos casos hasta la muerte, como Manuel Navarro y Juan de la Vega. Por otro lado, analizando el repertorio conservado en la Catedral -que no incluye obras para violín solo sino en formato orquestal-, es posible determinar, debido a la complejidad de las obras, que los intérpretes debían haber poseído un alto nivel técnico interpretativo, complementándose al mismo tiempo con el protagonismo que adquiere el instrumento a mediados del siglo XIX en las composiciones orquestales.

⁵ Godoy, Mario (2016). **Música Colonial quiteña capilla de música, caciques, instituciones, fiestas y monasterios**. Quito: Universidad Católica de Ecuador, p. 25; Cfr: Recio, Bernardo. (1996). "De la Música en Quito un escrito del siglo XVIII". *Archivo Sonoro* Núm. 4, Año III. Centro de Documentación e Información de Música Ecuatoriana. pp. 47- 50.

⁶ Godoy, Mario (2016). **Música Colonial quiteña....**, p. 25.

No se conoce, de parte de las fuentes catedralicias, el origen de los violines utilizados en la capilla. Al parecer fueron construidos por los artesanos de la ciudad, hipótesis que se sustenta por la tradición constructiva local, pero el archivo no alude a la compra de estos instrumentos, ni detalla las características organológicas de los mismos.

b) La viola. El instrumento de la viola se documenta por vez primera en la Catedral Matriz, a partir de 1800 en un listado para integrar el nuevo corpus musical catedralicio, solicitado por el venerable cuerpo del Cabildo en sesión capitular del 6 de enero. En esta sesión, se nombra la totalidad de la capilla musical y el Cabildo indica que se designe a la viola en lugar del arpa, por no existir quien la tocara⁷.

La plaza es otorgada por nombramiento directo a Mariano Espinosa, sin embargo, no es hasta 1811-1812 que aparece la viola en las plantillas establecidas en los pagos de rentas. Los músicos Mariano Espinosa y Juan de la Vega, quienes anteriormente interpretaban el violín, aparecen en el listado como ocupantes de la plaza. Este particular era frecuente dentro de las capillas catedralicias; los instrumentistas del violín solían servir como intérpretes de la viola, dependiendo del repertorios.

Según las fuentes, la necesidad de introducir la viola al conjunto musical de la capilla se suscita por la falta de arpista; sin embargo, la propuesta de sustitución tímbrica realizada por el maestro de capilla Martín Garate, no mantiene una permanencia documental. En el repertorio orquestal de la Catedral Matriz, solo tres obras incluyen la viola dentro del orgánico instrumental, lo cual alude a su intermitencia dentro del conjunto.

c) El cello y el contrabajo. La cronología de estos instrumentos aparece a finales del siglo XIX, específicamente en la plantilla de 1874. Se conoce que la introducción del cello al conjunto musical se realiza a solicitud del maestro de capilla Miguel Morocho; él mismo interpretaba el instrumento, por lo que en este período realizó las dos actividades.

Para la ejecución del contrabajo se nombra a Manuel Pauta, quien registra una trayectoria anterior como cantor y maestro de capilla interino dentro del conjunto. La incorporación de los dos instrumentos a la capilla catedralicia, según los registros documentales, no fue definitiva; sin embargo, el repertorio musical analizado registra contradictoriamente la sección de los bajos como partes obligadas en la totalidad de las obras. Los dos instrumentos cumplieron la función de acompañamiento y soporte del registro grave. La falta de registros

⁷ Archivo Musical Catedral Matriz (Cuenca) (AMCM), Documento sin catalogación anterior DT02. Folio 326.

⁸ Marín, Javier (2007). *Música y músicos...*, p. 198.

conservados, no permite detallar a profundidad la actividad y permanencia dentro de la Catedral dentro del período en estudio.

La siguiente tabla sintetiza los nombres de los instrumentistas documentados en la Catedral Matriz.

Tabla 1 Intérpretes de la sección de cordófonos documentados en la Iglesia Matriz desde los inicios del Obispado y durante el siglo XIX.

VIOLINES	
Manuel Navarro (1789-1803)	Martín Garate (1827)
Miguel Puluchi (1789-1792?)	Mariano Calle (1838)
Juan de la Vega (1797-1816)	Andrés Calle (1839)
Josep Espinosa (1803-1805)	José Manuel Basquez (1827-1829)
Mariano Espinosa (1806-1810)	José Banegas (1829)
Ermenegildo Parra (1812-1822)	Pablo Guillen (1838-1839)
Felipe Serrano (1816-1830)	Antonio Guillen (1873-1874)
Juan Manuel Landín (1822-1826)	Martín Chimbo (1873-1874)
VIOLAS	
Juan de la Vega (1811-1812)	Manuel Coronel (1824-1838)
Mariano Espinosa (1811-1812)	Manuel Carrillo (1829-1839)
Juan Manuel Landín (1815-1821)	Ramón Banegas (1873-1874)
José Banegas (1822-1823)	
CELLO	
Miguel Morocho (1873-1874)	
CONTRABAJO	
Manuel Pauta(1873-1874)	

d) El arpa. Uno de los instrumentos más antiguos dentro del conjunto catedralicio, es el arpa. Según Javier Marín López⁹, sus posibilidades cromáticas y extensión posibilitaron que en el siglo XVI se equiparara a los instrumentos de teclado, cumpliendo la misma función de acompañante; su incorporación en las capillas eclesiásticas se produjo en la primera mitad del siglo XVII.

La plantilla del año 1789 es el primer documento referente al arpa en la

⁹ Marín, Javier (2007). *Música y músicos...*, p. 202.

capilla catedralicia de Cuenca, su alusión concierne al nombramiento de Carlos Espinosa como intérprete. Espinosa muere poco tiempo después, en 1796, y en su lugar se designa a Bernardo Fernández por solicitud del maestro de capilla interino Miguel Puluchi.

La presencia del instrumento dentro del conjunto afrontó disímiles dificultades, y por consiguiente, una gradual decadencia; finalmente, se produce su sustitución. Como se ha descrito anteriormente, Bernardo Fernández fue suplantado en algunas ocasiones por demostrar impericia en el desempeño¹⁰; al parecer no existían candidatos hábiles, pues Fernández fue restablecido en sus funciones poco tiempo después. Por último, Martín Garate, al no contar con alternativas de intérpretes, sustituye el arpa por la viola en 1810¹¹ y en 1836, por el clarinete¹². Esta situación contrasta con los registros referentes a artesanos arperos en la ciudad, de los cuales se conoce existía un importante gremio y producción desde siglos anteriores¹³.

En el estudio realizado se revela que la permanencia del arpa dentro del conjunto musical no fue continua. El documentario registra su participación hasta los primeros treinta años del siglo XIX, posteriormente, desaparece de la capilla catedralicia. La plaza estuvo integrada por un representante, a diferencia de la Catedral de Quito que utilizaba en esta época dos arperos en su plantilla¹⁴. En cuanto a la producción musical, no se ha encontrado ninguna partitura de arpa como solista, afirmando la posibilidad de su función como acompañante.

Tabla 2 Intérpretes del arpa documentados en la Iglesia Matriz desde los inicios del Obispado y durante el siglo XIX.

ARPISTAS
Carlos Espinosa (1789-1796)
Bernardo Fernández (1797-1800) (1812-1830)
Francisco Vallejo (1811)
Sebastián Thorres (1811)
Jorge Luna (1813- 1815)

¹⁰ AMCM Documento Capitular DC010 AHCA/C Exp 1443 CA 0291 Caja 20. Folios 1 y 8.

¹¹ AMCM Documento Capitular DC010 AHCA/C Exp 1443 CA 0291 Caja 20. Folio 8.

¹² AMCM Documento Capitular DC0025 AHCA/C Exp 0654 No tiene catálogo anterior. Caja 12.

¹³ Poloni Simard, Jacques (2006). **El Mosaico indígena. Movilidad, estratificación social y mestizaje en el corregimiento de Cuenca Ecuador. Del siglo XVI al XVIII**. Instituto Francés de Estudios Andinos, Ecuador: Editorial Abya-Yala, 2006. ISBN: 9978-22-591-9. p. 15.

¹⁴ Godoy, Mario (2016). **Música Colonial quiteña...**, p. 20.

Aerófonos en la Catedral Matriz desde los inicios del Obispado y el siglo XIX

a) **El órgano.** En la Catedral Matriz, el órgano ocupó un lugar importante dentro del conjunto musical; su función registra una continuidad como acompañante de la liturgia católica y define características específicas. El instrumento se construyó por Don Esteban Cardoso¹⁵, siendo Cura Rector el Dr. Gregorio de Vicuña y Mayordomo, Don Domingo González; aún se conserva en la actualidad. Al respecto, el texto de José María Astudillo, *Dedos y labios apolíneos* describe lo siguiente:

En uno de los flancos del órgano de la vieja Catedral se lee: “Este órgano se hizo siendo Cura Rector el Dr. D. Gregorio de Vicuña y Mayordomo el MER DE Campo Don Domingo González. Lo hizo Don Antonio Esteban Cardoso en treinta de agosto del año mil setecientos y treinta y siete”. Por desgracia se han borrado los nombres de los Chantres, que se ostentaban hacia el otro lado del órgano: allí constataban, según indicios, los nombres de Gárate, Espinosa, etc. Siguen otras inscripciones sin importancia (Sic).¹⁶

El texto original del rótulo que se conserva en la fachada del órgano es:

ESTE ORGANO SEHISO SIENDO CVRA RECTOR EL Dr. D GREGORIO DE VICVÑA Y MAYORDOMO, EL MTRE. D CAMPO DDOMINGO GONSALES LO HISO DON ANTONIO ESTEVAN CARDOSO EN TREINTA DE AGOSTO EL AÑO DE MIL SETECIENTOS Y 35-37(Sic).

La investigación realizada en los fondos documentales y los textos publicados referentes a la fecha de construcción del órgano, conduce a un análisis crítico. Las fuentes analizadas con referencia a los años plantean diferentes versiones: 1730, 1737 y 1739¹⁷; sin embargo, como muestra la imagen siguiente, existe imprecisión en la definición del año registrado en la fachada del instrumento.



Figura 1: Órgano de la Catedral Matriz.

Foto: archivo de Arleti Molerio, 2014.

¹⁵ Poco se conoce sobre el constructor del instrumento, Don Antonio Esteban Cardoso; referencias documentales históricas informan que era de Oña, un cantón de la provincia del Azuay en Ecuador.
¹⁶ Astudillo Ortega, José María (1956). *Dedos y labios apolíneos*. Ecuador: Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, p.14.
¹⁷ Chacón, Juan (2002). “Historia Arquitectónica de la Catedral Vieja de Cuenca”. *Pucara*, N° 17, p. 149.

El historiador Juan Chacón, en su artículo “Historia Arquitectónica de la Catedral Vieja de Cuenca” incluye un fragmento de un documento capitular que puntualiza sobre el pago del instrumento. No se ha encontrado otra información referente a la contratación de la construcción del órgano, ni argumento que complemente el proceso de instalación.

En la Iglesia mayor existían las cofradías del Smo. Sacramento, la de Ntra. Señora de la Asunción y la de las Benditas Animas del Purgatorio. Todas ellas poseían rentas propias, por concepto de derechos de ingresos de cofrades, limosnas y dineros prestados a censo. Cada una de ellas era administrada por su propio mayordomo. Sus bienes se invertían en el mantenimiento del altar respectivo, en la Iglesia mayor, y en las celebraciones del culto. En 1737, estas tres cofradías costearon el órgano de la Iglesia mayor, imponiéndose una prorrata de 300 ps (ACE/C, Cap.03, 116).¹⁸

El paso de los años, los trabajos de mantenimiento realizados y el deterioro del órgano en la actualidad, hace complejo definir referencias exactas. Las últimas inscripciones en el instrumento se encuentran en la contrafachada superior y señala:

ESTE ORGANO SE REFACCIONO EL AÑO 1924 SIENDO OBISPO de la DIOCESIS EL ILMO Sr Dr DANIEL HERMIDA POR EL Mtro Sr AURELIO MOSQUERA C AYUDADO POR el ESCULTOR Sr AURELIO GUERRERO ESTE MISMO AÑO de 1924 SE RECONTRUYÓ el CUERPO de la IGLESIA Y TODA SU PARTE EXTERIOR (Sic).

Retomando la fecha de construcción, una comparación con la grafía del documentario obrante, conduce a especular que pudiera atribuirse al año 1735. Esta hipótesis se desprende de la similitud encontrada referente a los números asentados en los listados de rentas dentro de los documentos capitulares del repositorio.

Lejos de pretender entablar una situación contradictoria con los textos históricos publicados, asumiendo la diferencia de los años comparados -sin el afán de adelantar una profunda investigación que debe ser realizada con las fuentes documentales, musicales y hemerográficas de la época- se presenta una de las imágenes que conectan con el particular.

¹⁸ Chacón, Juan (2002). “Historia Arquitectónica...”, p. 149.

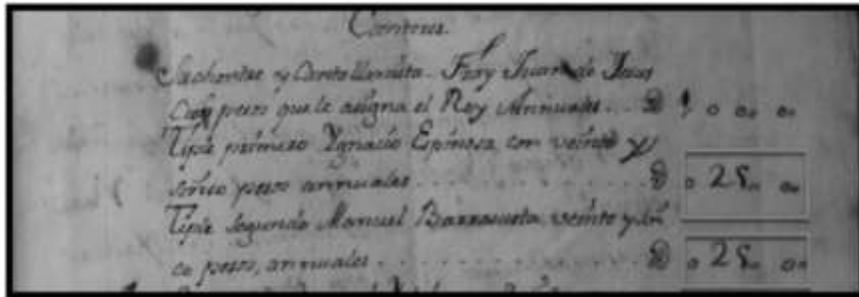


Figura 2: Imagen del capitular DC001 del AMCMAHCA/C Exp 0142
Catalogación anterior 091 Caja 03 Referente a las rentas de los cantores
año 1789. Folio 1.

Entre las características generales del órgano, debe mencionarse su ubicación sobre la tribuna posterior de la nave central del templo enfrentada al coro de la Catedral, emplazado en un exterior de madera con adornos dorados y una detallada decoración, dos ventanas ocultas que se abren y permiten observar una vista del frente de la iglesia para la comunicación con el sacerdote.

Este instrumento funcionaba con un mínimo de tres personas, de las cuales al menos dos¹⁹ movían los fuelles contruidos con madera y cuero de ternera; otra persona tocaba el teclado pequeño cuyas teclas son de hueso marfilado. Las imágenes a continuación de los fuelles y el teclado, han sido tomadas recientemente.



Figura 3: Imagen de los fuelles del órgano de la Catedral Matriz
Foto: Archivo de Arleti Molerio. 2014.

¹⁹ Los fuellos llegaron a ser cuatro en algunas épocas, según los registros del documentario.

En lo referente a las particulares constructivas y de ubicación, cabe destacar que se heredan algunas características del órgano español, entre ellas: la falta de pedal, la existencia de un solo teclado, la exuberante decoración y la ubicación enfrentada al coro.

El órgano de la Catedral Matriz cuenta con un sistema de transmisión mecánico, una consola sobre la parte posterior, además de tirajes con varillas de madera y reducción. Su extensión es de un do1 a un fa5. Por su parte, el sistema de insuflación es manual y se compone por cuatro grandes fuelles de cuña ubicados a cada lado del órgano²⁰.



Figura 4 : Imagen del teclado del órgano de la Catedral Matriz
Foto: Archivo de Arleti Molerio. 2014.

Realizando un análisis de la documentación que alude al órgano y sus intérpretes, dentro del archivo catedralicio es posible detectar que antes de la erección del Obispado de Cuenca se incluyen referencias importantes:

- En el primer libro de fábrica, que comienza en 1581, a manera de inventario en el año 1596 -con fecha 2 de Marzo- se mencionan “unos órganos nuevos”²¹; el mismo no incluye el número ni las características, pero se afirma la existencia del instrumento.
- Durante los años siguientes, se nombran en los listados de inventario, “unos órganos”, tanto en 1599²² como en 1613²³.
- A partir de 1613 se incluyen los pagos de rentas designados al organista de la iglesia; el primero de ellos es el realizado por el mayordomo Melchor de Rojas a Joseh de Hernández, con la suma de cien patacones y siete reales.²⁴

²⁰ Juárez, Miguel (2016). *El órgano de la Catedral Matriz de Cuenca*. (Investigación inédita en proceso sobre el órgano de la Catedral Matriz de Cuenca dentro del programa de maestría en Musicología de la Universidad de Cuenca. Ecuador).

²¹ AMCM DTO0 Primer Libro de Fábrica de la Iglesia Matriz del Sagrario de Cuenca. Folio 32.

²² AMCM DTO0 Primer Libro de Fábrica de la Iglesia Matriz del Sagrario de Cuenca. Folio 56.

²³ AMCM DTO0 Primer Libro de Fábrica de la Iglesia Matriz del Sagrario de Cuenca. Folio 92.

²⁴ AMCM DTO0 Primer Libro de Fábrica de la Iglesia Matriz del Sagrario de Cuenca. Folio 109.

- Otro organista es Melchor de Quintela de quien se documenta en el año 1616 el pago de treinta y un patacón por sus servicios dentro del culto.²⁵ En este mismo año se menciona al Padre Juan Sánchez Mejía quien recibe la renta de veinte y tres patacones y tres reales de cinco meses, porque sirvió en la temporada de navidad. Además, se le reconoce la suma de cincuenta pesos de a nueve por un año que tañó el órgano, refiriéndose a 1616.²⁶
- En 1618 se conoce sobre “un órgano mediano bueno del servicio de la iglesia que de presente se tañe”²⁷.
- La práctica del Padre Mejía se documenta hasta el año 1619 en los registros referidos a los pagos realizados por sus funciones.²⁸
- Resulta de interés, otro opúsculo del año 1625, en el cual se cita: “Un órgano mediano bueno del servido de la iglesia que de presente se tañe”²⁹.

A este resumen habría que añadir el dato encontrado en el Archivo Histórico de Notarías, referente al contrato del “organero indio” Juan Campo Narváez. Se registra que el cacique de Pachacay, llamado Juan Campo Narváez, construyó el órgano de la iglesia San Agustín; a esta información hace referencia en su concierto junto al cura Nicolás de Herrera en 1694 a la hora de ejecutar el órgano de Girón; precisamente en aquel documento, se manifestaba que el tamaño de ambos órganos debería ser idéntico. Además, se describen prolijamente las características que convenía tener el instrumento en cuanto a cuatro órdenes y el número de las flautas; las que debían sumar doscientos cincuenta y dos. Consta como Juan Campo Narváez se compromete a construir el órgano en el período de siete meses por un precio de cuatrocientos cincuenta pesos, incluyendo dentro de este rubro los materiales y la deducción de cincuenta pesos de limosna descontado del precio total.³⁰

Lo enunciado anteriormente, consolida la tesis referida a la existencia en la iglesia del instrumento del órgano desde el siglo XVI, dentro de la práctica musical; así mismo, la existencia de un gremio de organeros que construía los instrumentos según las necesidades del contratante.³¹

²⁵ AMCM DTO0 Primer Libro de Fábrica de la Iglesia Matriz del Sagrario de Cuenca. Folio 126.

²⁶ AMCM DTO0 Primer Libro de Fábrica de la Iglesia Matriz del Sagrario de Cuenca. Folio 126.

²⁷ AMCM DTO0 Primer Libro de Fábrica de la Iglesia Matriz del Sagrario de Cuenca. Folio 120.

²⁸ AMCM DTO0 Primer Libro de Fábrica de la Iglesia Matriz del Sagrario de Cuenca. Folios 126 v y 134 v.

²⁹ AMCM DTO0 Primer Libro de Fábrica de la Iglesia Matriz del Sagrario de Cuenca. Folio 182.

³⁰ Paniagua, Jesús; Truhan, Deborah. (2003). **Oficios y actividad paramesimal en la real audiencia de Quito (1557-1730). El corregimiento de Cuenca.** Universidad de León, ISBN: 84-9773-029-1. p. 584. (Citando ANH/C., Notarías 529. Folio 8v).

³¹ Stevenson, Robert (1962). “Música en Quito”. Revista musical chilena. N° 16, (81-82) pp. 81-82.

(En el mismo hace referencia al manuscrito encontrado en el Archivo de Indias en Sevilla 1575 por Marcellino da Civezza donde se relata que el Fray Jodoco, “Enseñó a los indios a leer, y escribir, y tañer todos los instrumentos de música, tecla y cuerdas, sacabuches y cheremias, flautas y trompetas y cornetas, y el canto de órgano y llano”).

En el proceso de erección en 1779, en el capítulo trece, se menciona al organista y sus funciones, como uno de los integrantes más importantes para conformar la capilla musical. Textualmente el documento expone: “Trece. [...] el de Organista, que toque el Organo en las Funciones de la Iglesia” (Sic) ³². Es preciso insistir, que en la bula solo se mencionan tres designaciones en lo referente a la música: el maestro de capilla, el sochantre y el organista. Es así que se continúa la práctica musical antes descrita, desde la postura institucional regida en el nuevo Obispado.

Durante el período en estudio, se ha constatado la existencia de algunos documentos que hacen alusión al instrumento; el primero de ellos relata sobre la construcción de un órgano para la Catedral Matriz. El expediente capitular ³³ fechado en 1812, describe que el maestro de la fábrica de órganos José Garcés, se compromete a construir un órgano para la capilla mayor de la Catedral en ochocientos pesos, con la condición de que su hijo Nicolás Garcés, quien se encontraba estudiando el arte de la música, sirviera de organista en la capilla³⁴.

Entre las características del órgano en construcción, el venerable Cabildo solicita que las flautas se pongan de estaño con poca liga de plomo y de chapa gruesa, para evitar que continuamente llegara a destemplarse y a aplastarse otras flautas. Se alude que Garcés había construido otros órganos más pequeños por menor precio, y no de la corpulencia del órgano encomendado, por lo cual insiste en que precisará de mucho tiempo y grandes gastos en los oficiales y materiales hasta la efectiva conclusión del mismo.

El procedimiento de contratación incluye un adelanto de trecientos pesos para los materiales, asimismo, continuas inspecciones por parte del organista Josef Espinosa y el maestro de capilla Martín Garate. En uno de los informes realizados en las inspecciones, consta que fue encontrada la falta de cinco órdenes, además de no poder verificarse la calidad del metal de las flautas; en cuanto a las voces de dicho órgano, se expone que estas son muy “corrientes y dulces”, además de contener la advertencia de los encargados, de que cuando se concluya el instrumento, se “experimentará mayor perfección” ³⁵.

No se documenta sobre la final instalación de este órgano, que al parecer era menor al construido entre 1735-1737. Como era costumbre en la capilla catedralicia, además del órgano principal “solía haber en la Catedral uno o varios órganos de reducidas dimensiones denominados durante el siglo XVI

³² ACA/C Administración. Doc. 3. Folio 4 b.

³³ AMCM Documento Capitular DC09 AHCA/C Exp 0428 CA 0256 Caja 8.

³⁴ Dentro del documentario no se ha encontrado registros de que el hijo de Garcés haya ocupado la plaza de organista como había solicitado.

³⁵ AMCM Documento Capitular DC09 AHCA/C Exp 0428 CA 0256 Caja 8. Folio 9 b.

órganos chicos, portátiles o menores y, posteriormente, realejos”³⁶. Los informes ulteriores dentro del archivo no aclaran, en la mayoría de los casos, a cuál órgano se refieren, pero se corrobora la hipótesis de la existencia, en algunos períodos, de varios órganos.

En los años siguientes, se certifica mediante los contratos establecidos, que los órganos han estado sujetos a distintas intervenciones de mantenimiento. Un primer documento en el año 1831, relata cómo hallándose el órgano de la Santa Iglesia Catedral inutilizado, el polvo obstruía todos los conductos del secreto³⁷ e igualmente, estando informados de que el órgano del Sagrario se hallaba también sin tres flautas y sucio, debían realizarse las reparaciones y composición pertinentes. A los efectos, contratan al único maestro compositor de órganos que había en ese departamento, Nicolás Garcés³⁸ conjuntamente con el maestro de capilla Martín Garate y el organista Miguel Espinosa; estos últimos, con conocimiento del estado de los órganos, aseguraron la necesidad de una total refracción en todas las veinte y dos órdenes de que constaba.

Continúa informándose en el documento que el órgano del Sagrario, por su parte, precisaba de una composición prolija y de la reposición de tres flautas que faltaban. Luego de este informe emitido, se establece el contrato con Nicolás Garcés por la suma de quinientos pesos; el organero se compromete a restaurar y a renovar el órgano de la Catedral bajo la responsabilidad de una composición, en caso de que éste fuere dañado en el lapso de veinte años; del mismo modo, asume la composición del órgano del Sagrario entendiéndose llanamente la obra de ambos órganos, en el precio estipulado y convenido. El pago se realizaría luego de concluido el trabajo³⁹.

En otro documento del año 1852, se hace alusión a un listado de materiales utilizados en la restauración del órgano; este informe aparece en un oficio de economía y detalla los siguientes materiales y costos para la composición del órgano: la utilización de tres forros para cubrir las secretas, por un costo de dos pesos cada uno; algodón y cola, dos pesos; materiales para soldar varias piezas rotas, doce pesos; dieciséis clavos de cabeza cuadrada para el secreto, seis pesos; para hacer un “fierrito” para el tope del secreto, seis pesos; una libra de plomo para un conducto de viento, dos pesos; nuevamente menciona la compra de algodón y cola por un costo de cinco pesos. Para finalizar, se incluye que estos rubros fueron pagados a Don Juan Orellana, quien al parecer era el organero que trabajaba en la reconstrucción⁴⁰.

³⁶ Marín, Javier (2007). *Música y músicos...*p. 189.

³⁷ En esta fecha el órgano de la Catedral tenía casi cien años de construido.

³⁸ Nicolás Garcés era hijo de José Garcés, quien al parecer heredó el oficio de organero de su padre.

³⁹ AMCM Libro copiadador de oficios LC 2 ACE/C 000381. Folio 3.

⁴⁰ AMCM Economía EC02 AHCA/C Anexos 0002 Caja 45. Folio 4.

El expediente capitular⁴¹ del año 1853 fechado el 21 de Marzo, contiene el contrato realizado entre el Cabildo Eclesiástico y el Presbítero José María Sáenz para el arreglo del órgano de la Catedral, por el precio de quinientos pesos. En el contrato se puntualiza que José María Sáenz se comprometía a dejar perfectamente arreglado el órgano, poniendo nuevo el teclado de huesos marfilados dejando en buen estado los fuelles.

Por su parte, el Cabildo ofrecía pagarle los quinientos pesos y cincuenta de gratificación, entendiéndose que esto tendría lugar cuando el órgano presentara un elevado grado de satisfacción. La fecha prevista para la entrega del órgano se había señalado para festividad del Corpus en el mes de Abril del propio año 1853. De la misma forma, se incluye en el texto que se realizaría en la entrega inicial, un inventario de todas las piezas, flautas y demás que constituían el órgano, aclarando que ante la pérdida de alguna de ellas, respondería el anterior organero Juan Orellana.

Las intervenciones siguientes se realizan a partir de 1871. El libro copiador de oficios cinco⁴² describe que en sesión capitular se acuerda nombrar una comisión compuesta por Manuel Cuesta, Nicolás Garcés y José María Rodríguez, para que emitan un informe y examinen el órgano, además detallen la composición que necesita a fin de que se provea por el Cabildo lo conveniente; no se documenta la resolución de este examen.

Un último registro relacionado con el estado del órgano, se encuentra en el oficio que data de 1895; en este documento se acuerda, que encontrándose el órgano de la Iglesia en mal estado, este se mandará a arreglar, comprometiéndolo al maestro de capilla y al hermano Juan Redentorista⁴³. Consta que un año más tarde, se acepta el contrato para que el maestro de capilla José María Rodríguez componga el órgano por la suma de cuatrocientos sucres; terminado el trabajo en 1897, fue entregado el instrumento según las bases establecidas en el contrato⁴⁴.

No se ha encontrado referencia de la participación en el culto religioso de otros instrumentos de teclado como el clave, monocordio, espineta, ni tampoco del pianoforte; sin embargo, se consigna en un documento notarial⁴⁵ de la existencia de una fábrica de pianos en la ciudad. El manuscrito fechado el 26 de diciembre de 1846 describe el contrato de sociedad para la fábrica de pianos llevado a cabo por el Señor José María Sanz García y Cayetano Sangurima, un indígena perteneciente a la parroquia de San Sebastián.

⁴¹ AMCM Documento Capitular DC033 AHCA/C Exp 0815 CA 0485 Caja 14.

⁴² AMCM Libro copiador de oficios LC 5 ACE/C 18.886, p. 105.

⁴³ AMCM Libro copiador de oficios LC 6 ACE/C 000483. Folio 59.

⁴⁴ AMCM Libro copiador de oficios LC 6 ACE/C 000483. Folio 77.

⁴⁵ ANH/C Archivo Histórico Casa de la cultura ecuatoriana núcleo del Azuay. Libro 18. Notaria Cuarta. Folios 365 y 366.

El escrito detalla las condiciones de contratación, entre ellas, que el señor Sanz García recibiría el treinta y seis por ciento de cada instrumento y Sangurima, el sesenta y cuatro restante. Además, se aclara que los contratados no podrán construir ningún piano sin la intervención del otro por sí, ni por tercera persona, mientras dure la sociedad en los términos indicados.

Otra fuente documental que alude a la construcción de instrumentos de teclado en la ciudad, se refiere al *Dedos y labios apolíneos* de José María Astudillo, donde se expone que el Dr. Saénz y Don Manuel Cabrera y Garcés, componían y aún manufacturaban los magnos instrumentos de las graves trompetas y fabricaban monocordios. Asimismo, Gaspar Sangurima construía clavicordios, monocordios, arpas, guitarras, entre otros instrumentos⁴⁶.

Del proceso de registro, construcción y mantenimiento de los órganos de la Catedral Matriz se pueden extraer algunas conclusiones:

Primero: no se tiene noticia de la existencia de órganos extranjeros en la práctica musical a partir de los inicios del Obispado y durante el siglo XIX; se carece de elementos para establecer y decidir con veracidad los orígenes y la historia de los órganos mencionados antes de la instauración del Obispado, porque la información obrante dentro del archivo en esta época es exigua y no admite profundizar en el tema.

Segundo: todos los órganos que se utilizaron en la práctica musical de la capilla catedralicia desde la institucionalización, fueron construidos por organeros de la localidad, así mismo, se mantuvo un permanente proceso de mantenimiento, limpieza y reconstrucción de los instrumentos existentes.

Tercero: es digno de mención, que la función del órgano dentro del conjunto musical catedralicio como acompañante, por excelencia mantiene una continuidad en los registros.

La siguiente tabla registra los intérpretes del órgano en la Catedral Matriz durante el siglo XIX.

⁴⁶ Astudillo, José María (1956). *Dedos y labios...*, p. 14-15.

Tabla 3 Intérpretes del órgano documentados en la Iglesia Matriz desde los inicios del Obispado y durante el siglo XIX.

ORGANISTAS
Josef Vallejo Vázquez (1789- 1794?)
Joaquín Espinosa (1795-1808)
José Espinosa (1812-1822)
Miguel Espinosa (1823-1852)
Canónigo Cuesta (1873-1874)

b) Flauta. Dentro del archivo catedralicio, uno de los instrumentos mejor amparados por fuentes históricas es la flauta. Su empleo dentro ámbito de la Iglesia Matriz se remonta al siglo XVI, así lo acreditan las referencias del *Primer Libro de Fábrica de la Iglesia Matriz del Sagrario de Cuenca*.

El Folio 25 del año 1584 describe, a manera de inventario, los objetos pertenecientes a la Catedral y registra la existencia de cinco flautas en una caja muy vieja, asimismo en 1596 refiere libros y flautas, además de tres flautas con su caja⁴⁷. Esta información, a pesar de que no precisa el tipo de flauta, alude a la temprana introducción y participación del instrumento dentro del culto religioso; adviértase que en Lima, la capilla de música hace su primera mención al instrumento en 1783⁴⁸.

No ha sido encontrada otra referencia a la flauta hasta la primera plantilla de inicios del Obispado en 1789, donde se nombra a Ramón Albarrasín para la primera y a Juan Quito para la segunda. La disposición de dos instrumentistas se integra por la solicitud de Xavier de la Fita y se mantuvo ininterrumpidamente hasta finales del siglo XIX.

La base documental de partituras encontradas, refiere una obra que utiliza la flauta dentro del orgánico, el *Miserere a cuatro voces* con violines, clarinete, flauta, trompas y bajo, de Hilarión Eslava. En otra partitura, *Lamentación primera del miércoles Santo a cuatro* de Francisco Xavier García, se sustituye el clarinete por la flauta dentro de las partes; al parecer los papeles del clarinete y la flauta eran intercambiables. La complejidad de las obras encontradas vincula el alto nivel técnico que los instrumentistas debían tener para pertenecer a la capilla.

Las plantillas de músicos investigadas muestran una continuidad en

⁴⁷ AMCM (Cuenca). DTO0 Primer Libro de Fábrica de la Iglesia Matriz del Sagrario de Cuenca. Folios 25 y 36.

⁴⁸ Godoy, Mario (2016). *Música Colonial quiteña...*, p. 25.

la utilización del instrumento; los flautistas se desempeñan por períodos prolongados, es así que la mayoría de las sustituciones se realizan debido a la muerte del intérprete anterior.

Desde el aspecto tímbrico, es posible interpretar las influencias que tuvo el instrumento musical europeo en el proceso de hibridación organológico con respecto a los instrumentos de viento indígenas, sobre todo en lo referente a la práctica musical.

No se han documentado instrumentos de viento indígenas al servicio del culto religioso de la Iglesia Catedral en esta época, al parecer se utilizaban en actividades distintas como procesiones, funerales, entre otras, fuera de la institución. Sin embargo, como indica Evguenia Roubina: “las fuentes figuradas, en cambio, sugieren que el rango de actividades que se había previsto para los instrumentos de la tradición popular en la liturgia pudo haber sido más amplio de lo que nos han permitido saber los testimonios escritos”⁴⁹.

c) Oboe. El oboe comienza a ser parte del conjunto catedralicio a partir de la solicitud de Xavier de la Fita en el año 1797; en los inicios de la plantilla, el oboe no fue considerado. Sin embargo, para la estructura tímbrica del conjunto se necesitaban más instrumentos que realizaran la polifonía de las obras propuestas para el repertorio; es así que se integra un primer oboe y posteriormente, llegan a ser dos en los listados de 1818.

El primer intérprete nombrado es Juan Quito y su participación dentro de la capilla se establece en el período de 1797 a 1806; la sustitución de sus funciones se realiza luego de su fallecimiento. Temporalmente, Gaspar Morocho ocupa la plaza en 1806, pero no es hasta 1818 por el interés de reestructuración tímbrica del maestro de capilla Martín Garate, que se reintegra el instrumento, esta vez con dos constituyentes: José Manuel Bustos y Felipe Salamea.

La permanencia del oboe dentro del conjunto se confirma hasta el año 1829. El último documento que alude al respecto es el capitular DC016⁵⁰; el mismo describe la solicitud de Felipe Salamea indicando que, debido a los servicios prestados durante diecisiete años a la Iglesia Catedral en el ejercicio de tocar el instrumento, había adquirido un continuo dolor de pecho además del quebranto de su dentadura, razón por la cual solicitó cambiar al clarinete. La sustitución del oboe por el clarinete fue confirmada y los mismos músicos pasaron a ocupar las plazas sugeridas con un aumento de sueldo incluido.

⁴⁹ Roubina, Evguenia. (2010). “¿Ver para creer?: Una aproximación metodológica al estudio de la iconografía musical”. Primer Simposio brasilero de Posgraduados en música. Brasil, p. 5.

⁵⁰ AMCM DC 016 AHCA/C Exp 0540 CA 0384 Caja10. Folio 19.

d) Clarinete. El clarinete es otro de los instrumentos que conformó la capilla catedralicia. Amparados en las fuentes históricas del archivo, es posible avalar que su introducción al conjunto musical fue dada por la proyección tímbrica del maestro de capilla Martín Garate y la solicitud antes descrita de los intérpretes del oboe en el año 1830.

Su permanencia se evidencia hasta 1874 en las fuentes documentales por un lado, y por otro, en las partituras que integran el repositorio. Resulta de interés que la mayoría de las obras del repertorio incluyeron al clarinete en su orgánico, solo dos no lo hicieron. Su función se desempeñaba como refuerzo del discurso musical y articulación tímbrica de los instrumentos aerófonos; como dato singular prevalece que en muchos casos representaba a esta sección como único integrante. Así mismo, es posible admitir que sus funciones eran análogas a las de la flauta y desde el inicio fue constituido por dos intérpretes.

e) Bajón. El bajón, junto al órgano, fue uno de los instrumentos tradicionales que no desapareció de la capilla catedralicia en la primera mitad del siglo XIX: "Se trata de un ejemplo único de pervivencia y adaptación a los cambios estéticos, a causa de su importancia como soporte instrumental tanto de la polifonía tradicional como de la nueva música a papeles e incluso del canto llano"⁵¹.

La primera referencia del instrumento, dentro de la Iglesia Matriz, se conoce con el nombramiento de José Banegas Guarnicela por solicitud del maestro de capilla Martín Garate en el año 1823. El documento capitular informa que encontrándose Guarnicela ya perito para ejercer su instrumento, y ante la necesidad de ser agregado al servicio del coro de la Iglesia, este tenía la obligación como los demás instrumentarios en todas las funciones que en ella se acostumbraba a solemnizar como correspondía.

Otra referencia se encuentra en el documento capitular de 1824; en el mismo, José Banegas Guarnicela solicita, como instrumentista del bajón, un aumento de sueldo, estableciendo una comparación con los instrumentistas de sople de Lima a los cuales se les pagaba una renta más alta que a los de cuerda⁵². No se ha encontrado continuidad en la información sobre este instrumento luego de 1830, fecha que coincide con la muerte de José Banegas; de igual manera, no ha estado incluido dentro de los orgánicos de las partituras encontradas en el repositorio.

f) Trompa. La introducción de la trompa en la Iglesia Matriz se produce en el año 1824, luego de la solicitud realizada por el maestro de capilla Martín Garate

⁵¹ Marín, Javier (2007). *Música y músicos...*, p. 209.

⁵² AMCM Documento Capitular DC016 AHCA/C Exp 0540 CA 0384 Caja10. Folio 1.

al Obispo; en este oficio se describe el anhelo del maestro por la incorporación del instrumento al conjunto, e indica que ha solicitado instrumentarios trompistas a Lima a todo costo, aunque ello no fue posible⁵³.

Haber introducido este instrumento a la capilla constituye un indicador más del replanteamiento tímbrico. Resulta de interés la fecha de inclusión al conjunto, si se toma como referencia que en la Catedral de Lima la trompa fue introducida solo catorce años antes, en 1810⁵⁴. Sin embargo, se conoce por el jesuita español Bernardo Recio en 1765, desde Quito, que “[...] en las catedrales y otras iglesias hay músicas bien concretadas, y es mucho el número de los instrumentos músicos, flautas, oboes, vihuelas, cítaras, arpas, violines, y violones, clavicordios, trompas y órganos”⁵⁵.

Esta información indica que desde mediados del siglo XVIII, la trompa había llegado a Quito, lo cual conduce a formular como interrogantes: ¿Por qué el maestro de capilla Martín Garate solicita trompistas a Lima y no a Quito? ¿Existía mejor conexión con la Catedral de Lima? No es posible responder definitivamente a estas preguntas debido a la ausencia de estudios que profundicen en el tema, sin embargo, lo investigado en el documentario del Archivo de la Catedral Matriz inclina a pensar que existía mayor relación con Lima que con la Capital.

El período de permanencia de la trompa en la Catedral Matriz fue desde 1824 hasta 1838. En un inicio se registran dos instrumentistas: Felipe Cedillo y Manuel Bermeo, quienes habían integrado el corpus anteriormente como tiples. El último de los trompistas registrados es Ilario Carrera, quien se incorpora a ejecutar la trompa dos, en 1838. En el repositorio de la Catedral Matriz solo se ha encontrado una obra que incluye en su orgánico las partes de trompa, el *Miserere a cuatro voces* de Ilarión Eslava.

g) Bascorno. Otro de los instrumentos introducidos en la capilla catedralicia fue el bascornio; su permanencia dentro del conjunto se documenta entre 1832 y 1838. Por un documento capitular escrito a Felipe Salamea a manera de carta, se conoce del encargo de un bascornio a la ciudad de Guayaquil con las siguientes características:

⁵³ AMCM Documento Capitular DC014 AHCA/C Exp 0455 Catalogación anterior CA 0323 Caja 09. Folio 11.

⁵⁴ Marín, Javier (2007). *Música y músicos...*, pp. 12,189, 198, 209, 218.

Andrés Sas Orshassal en su trabajo “La vida musical en la Catedral de Lima durante la colonia”, p. 28, expone: “No apareció ese instrumento en la Catedral antes de principiar el siglo XIX. Esta tardanza en admitir a la trompa en la capilla llama tanto más la atención, cuanto que muchas obras (misas, villancicos, etc.) ejecutadas en la Metropolitana, desde mucho antes de 1800, exigían dos partes de ese instrumento. Es probable que esas partes fueran ejecutadas entonces por uno de los órganos o por los bajones, que eran los instrumentos más apropiados para sustituir al dúo de trompas”.

⁵⁵ Godoy, Mario (2016). *Música Colonial quiteña...*, p. 25. (Citando a Recio (1996). “De la música en Quito...”, p. 47-50).

[...] el Bascornio es de Morales de metal ya usado y probado en coros y orquestas es de paturas con tres llaves; en la Campana esta rota que pasa de banda á banda; una cuarta abajo dela en bocadura en la rosca segunda esta ragado pero de remedio que alla [¿lluquis?] lo conponese bolando; estos dos defectos tiene y nada mas toso el cuerpo esta muy bueno q con poca diligencia queda nuebo; sin pesos dise que le costo á Rifles que aunq a en cargado á Lima no abria podido conseguir, y con causales con pro; yo me apersonado mucho y are todo lo posible a favor de servirle pr lo é hecho rebajar á ochenta con puesto y todo; y sin conponer su rebajo 20 ps que es de ser en 60 ps ultimo precio, asiendo me mucho favor; todo esto le comunico para su gobierno pr un carculo se dise qe el ysntrumento es asgsidental pero con toda música sale perfectamente[...] (Sic)⁵⁶.

No es posible afirmar que este instrumento sea el utilizado en la capilla, sin embargo, el bascornio aparece en el conjunto en el mismo año del opúsculo. Aunque no se ha podido hallar relación directa del bascornio con la capilla musical, la coincidencia permite conectar la posibilidad de que la compra se realizara y que el instrumento llegara a Cuenca según lo solicitado. Entre los intérpretes del bascornio se encuentran José Joaquín Salamea y José Manuel Banegas, las funciones de este último intérprete se documentan hasta 1839; posteriormente se conoce de la continuidad dentro de la capilla pero ejecutando el instrumento golfín.

El bascornio aparece en el documentario como *bascornio*, por este particular se ha respetado el nombre que fue adoptado localmente; su estabilidad dentro del conjunto fue esporádica y no se ha encontrado ninguna partitura en el repositorio que lo incluya en su orgánico.

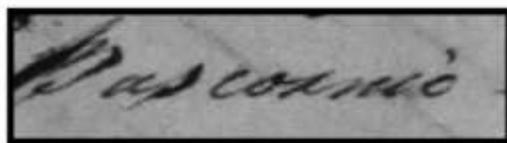


Figura 5: Escritura del bascornio en el documento capitular DC018.

h) Serpentón. La influencia de las bandas militares, que comenzaron a tener un importante auge en el siglo XIX en Cuenca, posiblemente revivió la tradición de la función del serpentón dentro de la capilla catedralicia de la Iglesia Matriz. No se posee información sobre la actividad del instrumento antes del siglo XIX en el conjunto musical catedralicio cuencano.

El primer registro se ha documentado en el trabajo de Andrés Sas sobre la Catedral de Lima⁵⁷; el mismo refiere que el 27 de diciembre del año 1816, el

⁵⁶ AMCM Documento Capitular DC018 ACEL/C Exp 0605 Caja 11. Folio 1.

⁵⁷ Sas, Andrés (1962). "La vida musical...", p. 28.

serpentón integró el gran conjunto sinfónico dirigido por el maestro de capilla Andrés Bolognesi ejecutando el concierto de consagración del Obispo de Cuenca, monseñor Ignacio Cortázar. En el mismo documento se indica que la capilla catedralicia de Lima solo lo había utilizado en aquella ocasión, al no tener lugar ese instrumento en los conjuntos reducidos. Este instrumento en la orquesta eclesiástica tenía la función de doblar el canto llano, especialmente en el Dies Irae en las misas de difuntos.

En la capilla de la Iglesia Matriz se evidencia la actividad del serpentón a partir de octubre de 1829, pues en un listado de renta consultado, se indica el pago a Josef Banegas por la suma de 50 pesos⁵⁸. En otro documento capitular del año 1831, se informa que hallándose vacante el oficio de serpentón bajo debido al fallecimiento de Josef Banegas Toledo, quien lo desempeñaba, fue nombrado por unanimidad, Josef Manuel Banegas con el mismo sueldo que su antecesor⁵⁹.

No han sido encontrados los datos sobre los inicios de la actividad de Josef Banegas Toledo dentro del conjunto, sin embargo, se presume que antes de 1829 ya el serpentón formaba parte del conjunto musical. En otro documento fechado en 1835, se registra que Josef Manuel Banegas fue restituido a la plaza de serpentón en sustitución de Andrés Calle, músico que ejecutaba el instrumento en ese período, por carecer de las habilidades necesarias para continuar ejerciendo⁶⁰.

Otro opúsculo de interés describe, según el maestro de capilla Martín Garate, a las actividades que tenía que asistir el intérprete del serpentón; entre ellas se citan: la cuaresma, días de vigilia, temporada y, días de primera y segunda clase⁶¹.

Finalmente, se concluye que el serpentón aparece por un período muy corto dentro de la capilla de la Iglesia Matriz; posterior a 1835 no se ha encontrado otra fuente que lo señale, ni partitura musical que lo incorpore dentro de su orgánico. La siguiente tabla resume a los músicos de instrumentos aerófonos de la Iglesia Matriz dentro del período de estudio.

⁵⁸ AMCM Documento Capitular DC0016 AHCA/C Exp 0540 CA 0384 Caja10. Folio 14.

⁵⁹ AMCM Documento Capitular DC0016 AHCA/C Exp 0540 CA 0384 Caja10. Folio 24.

⁶⁰ AMCM Documento Capitular DC022AHCA/C Exp 0629 no tiene catálogo anterior Caja 12.

⁶¹ AMCM Documento Capitular DC0016 AHCA/C Exp 0540 CA 0384 Caja10. Folio 2.

Tabla 4 Intérpretes de instrumentos aerófonos en la Iglesia Matriz desde los inicios del Obispado y durante el siglo XIX.

FLAUTISTAS	
Ramón Albarrasín (1789-1838)	José Manuel de la Vega (1821-1839)
Juan Quito (1789- 1796 ?)	José Ponce (1838)
Pablo Barrionuevo (1800-1801)	Marcelino Guambaña (1873-1874)
Lorenzo Espinosa (1811-1812)	Manuel Vázquez (1873-1874)
OBOÍSTAS	
Juan Quito (1797-1806)	José Manuel Bustos (1818-1829)
Gaspar Morocho (1806)	Felipe Salamea (1818-1829)
CLARINETISTAS	
Felipe Salamea (1830-1839)	José Calle (1873-1874)
José Manuel Bustos (1830-1832)	Manuel A Mosquera (1873-1874)
Manuel Quito (1838-1839)	
BAJONISTA	
José Banegas (1824-1830)	
TROMPISTAS	
Felipe Cedillo(1824-1832)	Ilario Carrera (1838)
Manuel Bermeo (1824-1830)	
BASCORNISTAS	
José Joaquín Salamea(1832-1838)	
José Manuel Banegas (1838)	
SERPENTONISTAS	
Josef Banegas Toledo (¿1829-1831)	
Andrés Calle (1834?)	
Josef Manuel Banegas (1831-1835)	

Un curioso instrumento: el golfín

Un enigmático instrumento introducido en la capilla catedralicia de la Iglesia Matriz, ha planteado en esta investigación más preguntas que respuestas: el golfín. A partir del año 1829, se conoce de su existencia en el documentario obrante del repositorio a través de contratos a los intérpretes, pagos de rentas y comunicaciones personales.

La investigación realizada no ha concluido con exactitud, qué instrumento es el golfin; las consultas a estudiosos especializados en el tema como Evguenia Roubina, Diana Fernández Calvo, Javier Marín López y Miriam Escudero, así como las acometidas en archivos catedralicios de Quito, México, Cuba, Colombia, Lima y Cusco, no han arrojado ninguna información al respecto.

Las descripciones del documentario confirman que se trata de un instrumento de soplo, grave, que posee un sonido potente y sin llaves.

Desde el aspecto tímbrico, se ha detectado que en varios documentos se alude a la subrogación del golfin por el instrumento del bascornio de forma temporal; al parecer, tenían un timbre similar. De igual manera, se hace notar que el golfin era importante para la orquesta en las fiestas de clase⁶², lo que advierte su actividad fuera de los muros de la Catedral.

Dentro del repositorio en estudio no se ha encontrado ninguna partitura que incluya al golfin en su orgánico, limitando las posibilidades de un análisis más profundo sobre el instrumento.

La siguiente tabla resume a los músicos golfinistas de la Iglesia Matriz en el siglo XIX.

Tabla 5 Intérpretes del instrumento del golfin en la Iglesia Matriz durante el siglo XIX.

GOLFINISTAS
Josef Machado (1829-1830)
José Manuel Banegas (1839)
José Salamea (1839)
Ramón Banegas (1846)

Luego de analizar y de poner en evidencia los recursos humanos y la evolución del orgánico constitutivo de la capilla catedralicia Matriz de Cuenca, es posible llegar a algunas conclusiones:

- La capilla de la Iglesia Matriz construyó, de forma gradual, un alto nivel de prosperidad, sobre todo hacia mediados de siglo; ello permitió disponer de un formato instrumental equiparable a los modelos catedralicios hispanoamericano de la época.

⁶² AMCM Documento Capitular DC019 ACEL/C Exp 0606 Caja 11. Folio 2.

- La planificación en la incorporación de instrumentos trajo consigo una variedad tímbrica que evolucionó de manera paulatina; lo anterior, articulado a una práctica musical según los postulados del contexto catedralicio.
- Es posible aseverar que, a pesar de seguir los fundamentos institucionales españoles (y posiblemente de varias instituciones musicales catedralicias cercanas), se incorporan elementos nuevos según las necesidades específicas de la Catedral Matriz.
- El análisis del orgánico constitutivo ha permitido un acercamiento y reconstrucción parcial de la práctica musical existente en la época.
- La incorporación del instrumento golfín a la capilla devela la originalidad de del corpus instrumental, de su exiguo análisis queda el convencimiento de la pendiente ampliación del estudio.
- Finalmente la Catedral Matriz devela una significativa práctica musical en el siglo XIX y su funcionamiento e interrelaciones con otros centros catedralicios de la época, denotan su importancia en la región.

BIBLIOGRAFÍA

- Astudillo Ortega, José María (1956). **Dedos y labios apolíneos**. Ecuador: Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Chacón, Juan (2002). "Historia Arquitectónica de la Catedral Vieja de Cuenca". *Pucara*, N° 17.
- Godoy, Mario (2016). **Música Colonial quiteña capilla de música, caciques, instituciones, fiestas y monasterios**. Quito: Universidad Católica de Ecuador.
- Juárez, Miguel (2016). *El órgano de la Catedral Matriz de Cuenca*. (Investigación inédita en proceso sobre el órgano de la Catedral Matriz de Cuenca dentro del programa de maestría en Musicología de la Universidad de Cuenca. Ecuador).
- Marín, Javier (2007). *Música y músicos entre dos mundos. La catedral de México y sus libros de polifonía. (siglos XVI-XVIII)*. Tesis para optar al grado de Doctor Mención "Doctorado Europeo", Universidad de Granada, Capítulo 1.
- Paniagua, Jesús; Truhan, Deborah (2003). **Oficios y actividad paragremial en la real audiencia de Quito (1557-1730). El corregimiento de Cuenca**. Universidad de León, ISBN: 84-9773-029-1. (Citando ANH/C., Notarías 529. Folio 8v).
- Poloni Simard, Jacques (2006). **El Mosaico indígena. Movilidad, estratificación social y mestizaje en el corregimiento de Cuenca Ecuador. Del siglo XVI al XVIII**. Instituto Francés de Estudios Andinos, Ecuador: Editorial Abya-Yala, 2006. ISBN: 9978-22-591-9.
- Recio, Bernardo (1996). "De la Música en Quito un escrito del siglo XVIII". Quito: *Archivo Sonoro* Núm. 4, Año III. Centro de Documentación e Información de Música Ecuatoriana.
- Roubina, Evguenia (2010). "¿Ver para creer?: Una aproximación metodológica al estudio de la iconografía musical". Primer Simposio brasilero de Posgraduados en música. Brasil.
- Sas Orchassal, Andrés (1962). "La vida musical en la Catedral de Lima durante la colonia". *Revista Musical Chilena*, N° 16, (81-82) pp. 8 a 53. Disponible en: <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RMCH/article/download/14868/15287>.

Sachs, Curt y Erich Moritz, Von Horbonstel (1914) "Systematik der Musikinstrumente". Braunschweig: Limbach. *Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte*. Vol. XLVI, Núm. 4-5.

Stevenson, Robert (1962). "Música en Quito". *Revista musical chilena*. N° 16, (81-82) Disponible en:
<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/14874/15293>

Fuentes Primarias

ACA/C Archivo Cabildo Administración Cuenca.

ACA/C Administración. Doc. 3. Folio 4 b.

AMCM Archivo Musical Catedral Matriz Cuenca:

- AMCM Documento Capitular DC09 AHCA/C Exp 0428 CA 0256 Caja 8.
- AMCM Documento capitular DC09 AHCA/C Exp 0428 CA 0256 Caja 8. Folio 9 b.
- AMCM Documento Capitular DC010 AHCA/C Exp 1443 CA 0291 Caja 20. Folios 1 y 8.
- AMCM Documento Capitular DC010 AHCA/C Exp 1443 CA 0291 Caja 20. Folio 8.
- AMCM Documento Capitular DC014 AHCA/C Exp 0455 Catalogación anterior CA 0323 Caja 09. Folio 11.
- AMCM Documento Capitular DC016 AHCA/C Exp 0540 CA 0384 Caja10. Folio 1.
- AMCM Documento Capitular DC016 AHCA/C Exp 0540 CA 0384 Caja10. Folio 2.
- AMCM Documento Capitular DC016 AHCA/C Exp 0540 CA 0384 Caja10. Folio 14.
- AMCM Documento Capitular DC018 ACEL/C Exp 0605 Caja 11. Folio 1.
- AMCM Documento Capitular DC019 ACEL/C Exp 0606 Caja 11. Folio 2.
- AMCM Documento Capitular DC022 AHCA/C Exp 0629 No tiene catálogo anterior. Caja 12.
- AMCM Documento Capitular DC025 AHCA/C Exp 0654 No tiene catálogo anterior. Caja 12.
- AMCM Documento Capitular DC033 AHCA/C Exp 0815 CA 0485 Caja 14.
- AMCM Documento sin catalogación anterior DT02. Folio 326.
- AMCM DC 016 AHCA/C Exp 0540 CA 0384 Caja10. Folio 19.
- AMCM DTO0 Primer Libro de Fábrica de la Iglesia Matriz del Sagrario de Cuenca. Folios 25, 32, 36, 56, 92, 109, 120, 126, 126v, 134v, 182.
- AMCM Economía EC02 AHCA/C Anexos 0002 Caja 45. Folio 4.
- AMCM Libro copiador de oficios LC 2 ACE/C 000381. Folio 3.

- AMCM Libro copiador de oficios LC 5 ACE/C 18.886, p. 105.
- AMCM Libro copiador de oficios LC 6 ACE/C 000483. Folio 59,77.

ANH/C Archivo Histórico Casa de la cultura ecuatoriana núcleo del Azuay.
Libro 18. Notaria Cuarta. Folios 365 y 366.

ANH/C Archivo Notaria Histórico Cuenca.