



“Con cristiana modestia y silencio”: música y cofradías en la capilla de Cantuña

JESÚS ESTÉVEZ MONAGAS
Universidad San Francisco de Quito

Resumen

En Ecuador se ha dicho que comprender el funcionamiento de las cofradías es necesario para conocer a profundidad la música colonial y postcolonial. Estas instituciones religiosas tuvieron un destacado papel integrador en las sociedades latinoamericanas. Sin embargo, investigar sobre la música practicada en este tipo de organizaciones todavía sigue siendo una asignatura pendiente en Quito, e incluso, en el país. Por este motivo, y a través de la examinación y el análisis de fuentes primarias, el presente artículo brinda información inédita sobre el culto y la actividad musical desarrollada en la capilla de Cantuña (anexa al Convento Máximo de San Francisco), auspiciada, principalmente, por dos cofradías asentadas en ella, quienes veneraban a la Virgen de los Dolores.

Palabras clave: capilla de Cantuña, música, cofradías, Quito, Ecuador

Abstract

In Ecuador it has been said that knowing the functioning of confraternities is necessary to understand colonial and postcolonial music in depth. These religious institutions had an outstanding integrating role in Latin American societies. However, investigating about the music practiced in this type of organizations is still a pending issue in Quito, and even in the country. For this reason, and through the examination and analysis of primary sources, this article provides unpublished information about the worship and musical activity carried out in Cantuña's chapel (annexed to the Convento Máximo de San Francisco), mainly sponsored by two confraternities settled in it, who venerated the Virgin of Sorrows.

Keywords: Cantuña's chapel, music, confraternities, Quito, Ecuador

Música y cofradías constituye uno de esos binomios poco sondeados por la musicología hispanoamericana. Así lo señaló Marín López (2017, 15) admitiendo que “la historiografía musicológica tradicional ha marginado a estas corporaciones de su construcción narrativa”. Si bien es cierto que no es un terreno inexplorado, todavía es mucho lo que falta por conocer acerca de las actividades musicales desarrolladas por estas instituciones benefactoras implantadas en territorios virreinales americanos desde el siglo XVI, especialmente cuando se habla de Ecuador. Ciudades sudamericanas como Lima, Cuzco, Caracas y Córdoba del Tucumán se encuentran entre las más estudiadas, gracias a investigaciones que articulan eficazmente aspectos de música, sociedad y

poder en la época colonial¹. Otro tanto se ha dicho sobre esta corriente en el ámbito novohispano y en el espacio brasileño y chileno².

En el caso ecuatoriano, salvo el notable estudio histórico-social de Guerra (2000) sobre la cofradía de la Virgen del Pilar de Zaragoza, sita en el Convento Máximo de San Francisco, las investigaciones enfocadas en este tipo de organizaciones establecidas desde la colonia siguen siendo escasas³. Si a esto añadimos el componente musical, el panorama local luce más vacío aún⁴. Pese a ello, en Ecuador se ha dicho que para conocer la música colonial y postcolonial es necesario comprender el funcionamiento de estas instituciones de carácter religioso que tuvieron un destacado papel integrador en la sociedad (Godoy Aguirre 2005, 93). Con toda certeza, el resumen más amplio de la actividad musical en varias cofradías de Quito, e incluso, de Guayaquil, es aquel de Godoy Aguirre (2016). Lejos ser un trabajo sistemático y monográfico, el autor sintetiza aspectos de interés musical –adquisición de instrumentos, pagos a músicos, participación en procesiones, entre otros– en cofradías fundadas dentro de distintos recintos conventuales de la ciudad, así como también de la catedral capitalina, todo ello extraído de fuentes secundarias que tangencialmente abordan la música.

Motivado por el objetivo de contribuir a la mitigación parcial de tal deficiencia, el presente texto suministra información inédita sobre el culto y la actividad musical desarrollada en la capilla de Cantuña (anexa al Convento Máximo), auspiciada, principalmente, por las dos cofradías que estuvieron asentadas en ella: la de la Veracruz de los Naturales y la de Nuestra Señora de los Dolores. Esta última estaba amparada por los hermanos de la Tercera Orden franciscana. Se trata, muy probablemente, de la capilla más antigua fundada en territorio quiteño.

El procedimiento metodológico se ha realizado a través de la examinación y el análisis de diferentes tipologías documentales alojadas en el Archivo General de la Orden Franciscana del Ecuador (AGOFE en adelante), puntualmente los libros de actas capitulares, inventarios y egresos, y los propios expedientes de las cofradías arriba mencionadas. De igual manera, esta investigación se ha servido de algunos testamentos alojados en el Archivo Nacional de Historia con sede en Quito (ANH/Q en adelante) y de un par de expedientes tocantes a la cofradía de la Veracruz de los Naturales depositados en el Archivo General de Indias (AGI en adelante). En lo concerniente a las fuentes musicales, se ha empleado el corpus de libros corales del Convento Máximo.

¹ Véase Baker (2003, 2008); Pedrotti (2006, 2009); Young (2010); Coifman Michailos (2011); Capelán Fernández (2013, 2014, 2023); y Waisman (2019).

² En Nueva España: Ramos-Kittrell (2010); Carvajal López (2011); Martínez Aguilar (2017); y Marín López (2017). En Brasil: Curt Lange (1968, 1979, 1981, 1983, 1986). En Chile: Díaz A., Martínez S. y Ponce (2014); y Vera (2020).

³ A pesar de esto, Fernández-Salvador y Costales Samaniego (2007) constituye un trabajo sobresaliente en temas de producción de artes plásticas en cofradías quiteñas, puesto que se han consultado fuentes primarias con respetable rigurosidad. Otro destacado estudio enfocado netamente en una cofradía quiteña es aquel de Paniagua Pérez (1988), en donde se evidencia participación musical en la fiesta en honor al patrón celebrada en 1751. En aquella ocasión participaron cantores, bajonistas, clarineros, chirimías, cajeros y otros músicos en general (p. 204). También puede consultarse –aunque poco sobre música– la tesis histórica de Maldonado Izurieta (2019).

⁴ De hecho, en Guerrero Gutiérrez (2001-2002) ni siquiera se considera la entrada *cofradías*. Igual de lúgubre es el resultado de la búsqueda en Guerrero Gutiérrez (2017).

La capilla de Cantuña: breve historia

Alrededor de 1534, un joven indígena conocido como Cantuña, hijo de Hualca, uno de los tenientes del imperio Inca, fue dado por muerto como consecuencia del tenaz incendio en Quito ordenado por Rumiñahui. Habiendo sobrevivido al derrumbe de una casa sobre su humanidad, se dedicó a servir a los conquistadores españoles, siendo adoptado como criado por el capitán Hernán Suárez, quien lo instruyó en la lectura, la escritura y la doctrina cristiana. Cantuña llegó a ser tan apreciado que heredó la casa del capitán Suárez tras la muerte de éste, cerca de 1550. Falleció en 1574, ya conocido como Francisco Cantuña, seguramente por su estrecha relación con los religiosos del convento franciscano, quienes tomaron posesión de sus bienes, entre ellos la casa esquinera de la plaza San Francisco que había heredado. En dicha esquina, ubicada en el sector sureste del convento, los cofrades de la Veracruz de Naturales levantaron la primera ermita bajo la advocación de la Virgen de los Dolores, a la cual Cantuña tenía enorme devoción y que, además, sirvió con preferencia a los indígenas (Navarro 1925, vol. 1, 126-127)⁵. Desde entonces se le conoce como la capilla de Cantuña.

Las gestiones para construir la capilla comenzaron el 20 de febrero de 1587, cuando el mayordomo de la cofradía don Martín de Arauna presentó una petición ante el presidente y los oidores de la Real Audiencia de Quito, suplicando “500 pesos de oro en renta cada un año para la fábrica y gasto de ella”, apoyándose en varios autos que informaban acerca del desarrollo de la cofradía desde 1585⁶. A todo esto, la Real Audiencia respondió favorablemente, asignando la probanza solicitada y asintiendo los testimonios de “algunas personas españolas con santo celo y deseosos de que los dichos naturales sean industriados en las cosas de nuestra santa fe católica y fuesen bien tratados”. En consecuencia, las autoridades “tomaron a su cargo el regir y gobernar dicha cofradía y ayudarlos con sus limosnas [para] vino y aceite vía real caja”⁷. Finalmente, el 6 de marzo de 1587 se concluyó lo siguiente:

Los naturales de esta ciudad han hecho una cofradía de la Vera Cruz en el monasterio de San Francisco de esta ciudad en el primer claustro y ciertos mercaderes devotos se han juntado con ellos, para que con su asistencia creciese la devoción en los naturales y cesasen algunos inconvenientes, han comenzado a edificar una capilla. Pretenden que su santidad les haga gracia de algunas indulgencias y que vuestra majestad asimismo autorice este negocio y les favorezca con alguna limosna, [que el] negocio es pío y que no tiene inconveniente, la merced que vuestra majestad les hiciere parece será en aumento de la fe en estas nuevas plantas. Y siendo vuestra majestad servida les podrá hacer merced de 1000 pesos de buen oro por una vez en la vacante de esta silla obispal para que se hacen en renta o en censos de Pedro de Arrona⁸.

⁵ Los indios la adoptaron para sí mismos conforme a la voluntad en el lecho de muerte de Cantuña. Para más detalles véase Velasco (1842); y Webster (2010). En este mismo lugar se encuentra actualmente la capilla.

⁶ AGI, Quito, 23, N.14, 21/01/1588, ff. 3r-3v; documento citado también en Webster (2010, 9 y 11-12).

⁷ AGI, Quito, 23, N.14, 21/01/1588, f. 23r.

⁸ *Ibid.*, f. 21r. Pedro de Arrona debió haber ejercido un buen cargo en la Real Audiencia de Quito y, al morir cerca de 1575, sus bienes quedaron sin heredero alguno, por lo que se pretendió pedir autorización a la Corona para hacer uso de ellos en algunas obras pías. Al respecto véase Escudero Albornoz y Vargas (2000, 61).

Evidentemente, la institucionalidad de esta cofradía obedecía en gran parte a una necesidad colonial, como lo era el adoctrinamiento de los naturales. Otro factor relevante que se extrae de la documentación es la interacción social entre confraternos indígenas y mercaderes de la ciudad, quienes con alta probabilidad eran españoles o criollos, lo cual expone, al menos a primera vista, una cofradía heterogénea donde confluían individuos de varias clases sociales. Lo cierto es que la capilla de Cantuña se comenzó a construir hacia el año 1587 y, a su término, los cofrades de la Veracruz de los Naturales contaron con un espacio propio para sus actividades religiosas, abandonando así el uso del primer claustro del convento franciscano.

Desde fines del siglo XVII, la capilla de Cantuña también sirvió para varios usos de los religiosos de la Tercera Orden (Navarro 1925, vol. 1, 125; Webster 2012, 52; y Mercé Gandía y Gallego Arias 2011, 57). Sin embargo, el definitorio capitular franciscano aprobaría en julio de 1719 una petición para que se les adjudicase dicha capilla, pero con la condición explícita de no hacer perjuicio a los indígenas ni quitarles su devoción a la Virgen de los Dolores⁹.

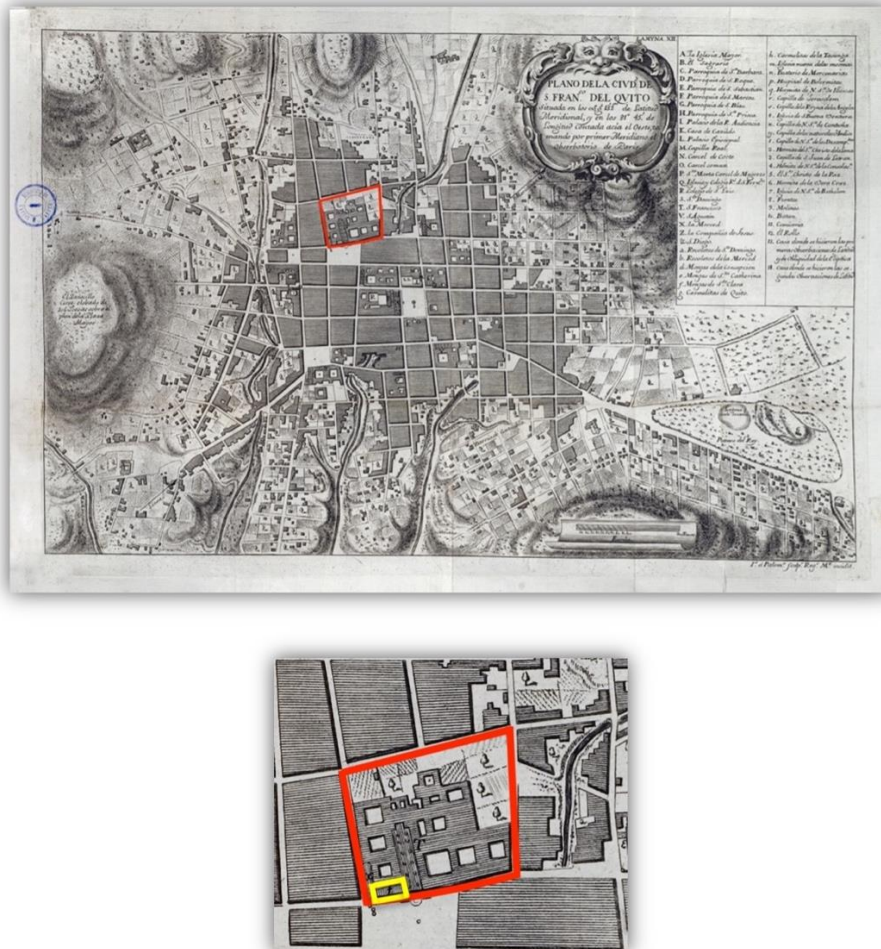


Figura 1. Ubicación la capilla de Cantuña dentro del solar del Convento Máximo de San Francisco de Quito.

Fuente: Juan y Ulloa (1748, vol. 1, 362); señalización propia.

⁹ AGOFE, Libro de actas capitulares y definitorias de la provincia franciscana, 6-1, Leg. 6, Bec. 1, f. 198v; citado en Mercé Gandía y Gallegos Arias (2011, 65).

De manera provisional, las Hermanas de la Caridad, quienes desde 1868 se alojaron en las instalaciones del antiguo Colegio de San Buenaventura, también ocuparon la capilla de Cantuña. Así lo refiere una petición hecha el 23 de noviembre de 1871 por la madre superiora al provincial franciscano, en la cual solicita que se “ponga a disposición la capilla de Cantuña todos los domingos y fiestas desde las ocho y media de la mañana hasta las cuatro de la tarde [...] por todo el tiempo que dure la refacción de la capilla de San Buenaventura”¹⁰.

Por su parte, la descripción realizada por José Gabriel Navarro indica que, para el primer cuarto del siglo XX, la capilla tenía “ocho altares (antes tenía nueve), un coro y una sacristía”. El coro se encontraba contiguo al lugar donde antiguamente era el altar de San Miguel Arcángel, que fue removido para mejorar el acceso y estaba adornado con “un antiguo *jubé* de madera y un Cristo crucificado al medio” (Navarro 1925, vol. 1, 128).



Figura 2. Interior de la capilla de Cantuña.
Fuente: Mercé Gandía (2017, 79).

¹⁰ AGOFE, 6-6, f. 216r. La petición fue otorgada.



Figura 3. Coro de la capilla de Cantuña. Imagen del autor.

El culto a la Virgen de los Dolores

En Quito, el culto a la Virgen de los Dolores se realizó en la capilla de Cantuña desde fines del siglo XVI por medio de los confraternos de la Veracruz de los Naturales, cuya cofradía se instituyó formalmente mediante la bula de Sixto V expedida en Roma el 8 de junio de 1588¹¹.

¹¹ AGOFE, 2-4, Leg. 2, N. 18, f. 1r.



Figura 4. Bula auténtica de fundación expedida por Sixto V.
 Fuente: AGOFE, 2-4, Leg. 2, N. 18, f. 1r.

No obstante, un documento da fe del funcionamiento de esta cofradía varios años antes en el convento franciscano, pues don Garcí Sánchez de Carvajal, vecino de la ciudad, presentó el 4 de agosto de 1556 las

bulas en que su santidad concede jubileo a la cofradía de la Vera Cruz que se hace en el convento de San Francisco de la dicha ciudad de Quito, suplica[ndo] a vuestra Audiencia le haga merced de mandarlas [a] ver y que se dé testimonio en la forma que se acostumbra para que se pueda usar de ellas en que recibirá merced¹².

Este asunto no es algo distintivo de las cofradías quiteñas, pues se sabe que en la Catedral de México la congregación de Nuestra Señora de la Antigua, conformada por músicos, estaba en funcionamiento años antes de ser oficialmente constituida (Marín 2017, 17-18). Por todo esto, estamos en presencia, quizá, de la primera cofradía fundada en la ciudad de Quito, así como también de su capilla. Se conoce que, desde inicios del siglo XVII, en el convento de Santo Domingo se asentaban tres cofradías en la capilla del Rosario (Navarro 1925, vol. 3, 26-37), pero no se tienen noticias más antiguas.

De acuerdo con el testimonio de Rodríguez de Ocampo (1897, LIII), por el año de 1650 los cofrades de la Veracruz realizaban procesiones a Nuestra Señora de los Dolores los miércoles y

¹² AGI, Quito, 81, N.9, 04/08/1556, f. 1r. Igual presentación hicieron el 02 de diciembre de 1602 los cofrades de la Veracruz de los Naturales, solicitando que se dé testimonio de una bula de indulgencias a su favor y se haga la presentación acostumbrada. Véase AGI, Quito, 84, N.56, 02/12/1602, f. 1r.

viernes durante el tiempo cuaresmal¹³. De hecho, en el codicillo de don Francisco Cantuña¹⁴, herrero del Convento Máximo entre 1693 y 1710, se aclara que “la fiesta de Nuestra Señora de los Dolores se hace el día 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”¹⁵.



Figura 5. Virgen de los Dolores de Cantuña. Imagen del autor.

La devoción a la Dolorosa continuó en el último cuarto del siglo XVIII, a través de la fundación de una nueva cofradía asentada en la capilla: la de Nuestra Señora de los Dolores, erigida en 1776 gracias a la licencia expedida por el prior general de los siervos de María fray Sosteño Fassini el 28 de junio de dicho año¹⁶. Según reza el documento oficial, se debía levantar

un altar con el título de la Santísima Virgen María de los Dolores, después que en el día viernes si cómodamente se pudiese, o en otro cualquiera día, y mayormente en domingo, o día de fiesta, se rece delante de dicho altar la Corona de los Siete Dolores de nuestra afligidísima [sic] madre de Dios, y en cualquiera parte del año, o en la tercera dominica de septiembre, o en la dominica de Pasión, se celebre la fiesta de los Siete Dolores con procesión solemne, la cual también se deberá hacer en la tercera dominica [de septiembre] o cualquiera otra de cada mes¹⁷.

¹³ En la Catedral de Santiago de Chile también se celebraban los “Viernes de Dolores”, según sostienen Andrés Fernández y Vera (2018, 482 y 488).

¹⁴ Webster (2010, 13-14), ha aclarado algunos asuntos sobre los dos sujetos homónimos. Sobre los pagos recibidos por su trabajo como herrero del convento véase AGOFE, 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, ff. 232r, 422v y 437v. Además, según consta en el testamento de don Francisco Cantuña localizado en ANH/Q, Notaría IV, (07/11/1699), vol. 49, ff. 318r-321r, sus hijas Francisca y Josefa estaban casadas con Tomás de Acosta y Santiago “el cantor de la iglesia de la Merced”, respectivamente, quienes eran cantores activos en Quito a fines del siglo XVII. Sobre Tomás de Acosta véase AGOFE, 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8, ff. 236v y 254r.

¹⁵ ANH/Q, Notaría IV, (08/11/1701), vol. 51, f. 231r.

¹⁶ AGOFE, 2-14, Leg. 2, N. 4, F. 22, f. 1r; transcrito el documento original en latín y citado en Compte (1885, vol. 1, 217-219).

¹⁷ AGOFE, 2-14, Leg. 2, N. 4, F. 22, ff. 4r-4v.

Esta información resulta interesante por varios motivos. En primer lugar, evidencia ciertos procesos de permanencia y cambio en la devoción a la Dolorosa, ya que al confrontarla con lo afirmado en el testamento del herrero Cantuña se evidencia que la fiesta pasó también a celebrarse el tercer domingo de septiembre, fecha que había sido dispuesta por la Santa Sede en 1668. Pese a ello, la Semana Mayor seguía siendo una fecha importante para la práctica esta devoción, puesto que ésta tuvo su origen en el sufrimiento de María durante la pasión y muerte de Cristo. En segundo lugar, se adoptó en Quito una práctica hispana, en la cual, desde inicios del siglo XVII, las procesiones en honor a la Dolorosa se hacían los terceros domingos de cada mes¹⁸. Por último, el ejercicio religioso del rezo de la Corona de los Dolores, todos los viernes, días de fiesta y domingos del año. Se trata de una

oración similar al Rosario que se compone de siete divisiones o septenarios, en memoria de los Siete Dolores de la Santísima Virgen, que los fieles meditan piadosamente al rezarlos. Cada septenario comprende un Padre Nuestro y siete Ave Marías. Se termina con tres Ave Marías, que se rezan en honor de las lágrimas derramadas por la Virgen afligida en medio de sus grandes tribulaciones y asimismo para obtener una verdadera contrición, y la aplicación de las indulgencias¹⁹.

Esta práctica quedó establecida en 1646 y, según el padre Labarga García (2004, 400), “los Papas le han concedido muchas indulgencias”, afirmación que se corrobora a través de un expediente alojado en el AGOFE, concedido por Clemente XIII el 1 de enero de 1759²⁰.

Desde el propio Convento Máximo, las autoridades franciscanas colaboraron con el decoro del culto practicado en la capilla de Cantuña. Así, en los años 1838, 1841 y desde 1845 hasta 1847, se cubrieron los gastos de la música durante el jubileo. Estas sumas oscilan entre 12 y 50 pesos, aportes nada despreciables para la confraternidad²¹. Otro ejemplo de ello es lo ocurrido el 20 de mayo de 1897 ante una petición realizada, en donde el discretorio resolvió “proporcionar un padre [para] que diga misa en [la capilla de] Cantuña los martes después de la misa conventual”, con la condición de que este sacerdote no incumpliera sus deberes de servicio a la comunidad religiosa del convento²².

Actividad musical

Uno de los testimonios más conspicuos sobre la actividad musical en la capilla de Cantuña es la petición realizada por María Micaela Suárez de Figueroa al definitorio capitular. En la sesión matutina del 13 de febrero de 1762, esta

mujer soltera y libre, de color moreno suplic[ó] al venerable definitorio que para radicarse en la antigua devoción de fomentar el culto de Nuestra Señora de los Dolores [que] está en la antepostería [sic] de

¹⁸ Cf. Labarga García (2004, 396-400); De la Campa Carmona (2016, 152); y De la Campa Carmona (2000, 32-38).

¹⁹ Maruel (1863, 378); citado en Labarga García (2004, 400).

²⁰ AGOFE, 3-78, Leg. 3, N. 6, F. 1. Otras indulgencias concedidas pueden verse en AGOFE, 2-14, Leg. 2, N. 4, F. 22, ff. 5r-8r.

²¹ AGOFE, 10-28, Leg. 10, N. 1, L. 20, ff. 163v, 177r y 219r; y AGOFE, 10-31, Leg. 10, N. 1, L. 22, ff. 65r, 82v y 96v.

²² AGOFE, 6-8, pp. 93-94.

este Convento Máximo se le nombre e instituya síndica de dicha soberana imagen, con independencia de los religiosos porteros en el ejercicio de esta devoción y culto²³.

La solicitud le fue finalmente otorgada, no sin la previa emisión de tres condiciones fundamentales:

Primera: que ella misma, además de adornar el altar de dicha soberana imagen en los dos novenarios previos a las festividades de la Navidad y Dolores de la soberana reina, que anualmente se hacen en dicha portería, ha de solicitar de los benefactores las limosnas correspondientes a las misas de los referidos novenarios a favor de este convento.

Segunda: que no ha de permitir bullicios en dicha portería por el tiempo de los novenarios, ni en otro alguno, sino solo aquella música correspondiente al culto; y que las personas concurrentes a las divinas alabanzas en presencia de dicha imagen procedan con cristiana modestia y silencio, recogiendo los músicos y demás personas a las ocho de la noche a sus respectivas moradas, exceptuando el Viernes Santo en que podrá durar la música y acompañamiento de dicha soberana imagen hasta las nueve de la noche.

Tercera: que por la guarda y custodia de las alhajas con que se adornare dicho altar en las noches de los expresados novenarios, no permita ni disponga de manera alguna, queden mujeres de guarda, aunque sea en las dos puertas y en presencia de dicha imagen, sino que precisa e inviolablemente ha de destinar dos mozos de competente edad y juicio para que actúen al mismo tiempo de guardas. Con la aceptación expresa de estas sobredichas condiciones se pondrá prohibición a los religiosos porteros de introducirse en el referido culto, ordenando al reverendo padre guardián lo necesario para su conservación²⁴.

De acuerdo con Miguel Ángel Marín López, la presencia de música en las celebraciones organizadas por cofradías en Jaca, España, estaba determinada por tres factores principales: la contratación de distintos músicos de la ciudad, la contratación de la capilla musical de la catedral – completa o parcial– o contar con su propio plantel de músicos (Marín López 2002, 169)²⁵, cuestión que fácilmente puede extrapolarse al contexto hispanoamericano. Empero, en el caso de la cofradía de Nuestra Señora de los Dolores, la realidad es que el maestro de capilla del Convento Máximo era el encargado de solemnizar musicalmente el culto. Así lo confirma un acta capitular del 23 de enero de 1788, cuando el defensorio autorizó al español fray Francisco de la Caridad y San Joaquín²⁶ para que desempeñara las funciones de maestro de capilla también en la ermita de Cantuña, tras hacer una petición en la cual argumentó que ejercer tal labor en ambos lugares era una antigua y loable costumbre que con el pasar de los años se había abolido²⁷. Aunque no se sabe a ciencia cierta cuándo se extinguió dicha costumbre, esta noticia es de gran relevancia, puesto que permite dilucidar que los maestros de capilla del convento eran quienes también dirigían musicalmente las ceremonias en la capilla de Cantuña. Además, no resulta irracional la idea de que algunos integrantes del elenco

²³ AGOFE, 6-3, Leg. 6, Bec. 3, f. 170v.

²⁴ *Ibid.*, ff. 170v-171r.

²⁵ Citado en Pedrotti (2009, 172).

²⁶ Datos sobre este músico español y religioso lego pueden verse en Compte (1885, vol. 2, 381); Casares Rodicio (1999-2002, vol. 3, 188); y Guerrero Gutiérrez (2001-2002, vol. 1, 408).

²⁷ AGOFE, 6-4, Leg. 6, Bec. 4, f. 239v.

musical del convento también prestaran sus servicios en las celebraciones realizadas en Cantuña, obteniendo así otros emolumentos; al fin y al cabo, recordemos que la capilla era un espacio anexo al recinto franciscano.

Tal supuesto se torna más verosímil al examinar el único libro donde se asentaban los confraternos que pervive hasta la fecha. Se trata de un ejemplar manuscrito de 1781 en donde se hallan los nombres de individuos seculares y religiosos vinculados tanto a la vida musical de la ciudad de Quito, como al convento seráfico y sus dependencias (Colegio de San Buenaventura y Convento de San Diego), desde la segunda mitad del siglo XVIII a la primera mitad del XIX. Para facilitar la visualización de esta información se ha elaborado la tabla que se muestra a continuación²⁸.

Tabla 1. Músicos pertenecientes a la cofradía de Nuestra Señora de los Dolores: roles y vinculación institucional (s. XVIII med. - s. XIX med.).

Nombre	Rol	Vinculación institucional
Antonio Santa Cruz	Violinista	Convento Máximo y Catedral de Quito.
Estanislao Villacrés	no especificado	Colegio de San Buenaventura.
Fernando Ampuero	Flautista	Convento de San Diego.
Fr. Antonio Altuna	Organista y maestro de capilla	Convento Máximo, Colegio de San Buenaventura y Catedral de Quito.
Fr. Fernando Fajardo	Sochantre	Catedral de Quito.
Fr. José María de San Salvador	Organista	Convento de San Diego.
Fr. José Querejazu	Cantollanista	Catedral de Quito.
Fr. José Salazar	Maestro de capilla	Catedral de Quito.
Fr. Mariano Baca	Organista y maestro de capilla	Convento Máximo y Colegio de San Buenaventura.
Joaquín Santa Cruz	no especificado	Convento Máximo y Convento de San Diego.
José Basantes	Arpista	Catedral de Quito.
José María Hidalgo	Tiple	Catedral de Quito.
José Zambrano	Flautista	Colegio de San Buenaventura y Catedral de Quito.
Juan Antonio Flores	Violinista	Convento Máximo y Catedral de Quito.
Juan José Miño	Organista y maestro de capilla	Convento Máximo, Colegio de San Buenaventura, Convento de San Diego, Catedral de Quito y Capilla del Sagrario ²⁹ .
Mariano Badillo	no especificado	Convento Máximo.
Mariano Espinosa	no especificado	Convento Máximo.
Mariano Flor	no especificado	Catedral de Quito.
Mariano Sanguña	Organista y maestro de capilla	Convento de San Diego.
Miguel Zúñiga	no especificado	Colegio de San Buenaventura.
Pablo Barrionuevo	no especificado	Convento Máximo y Catedral de Quito.
Santiago León	Oboísta	Convento de San Diego.
Sebastián Carrillo	Trompista	Convento Máximo y Catedral de Quito.

²⁸ Fuentes: AGOFE, 2-16, Leg. 2, N. 5, F. 50, ff. 19r-20r, 45v-46v, 77r, 78r, 79r, 104v, 106r, 107r-107v, 138r-139r, 142r-142v y 143v. Sobre los músicos en el Convento de San Diego véase AGOFE, 4-19, Leg. 4, N. 6, L. 1, ff. 87v y 93r; y AGOFE, 10-70, Leg. 10, N. 2, L. 2, ff. 34r-38v. Sobre los músicos en el Colegio de San Buenaventura véase Estevez Monagas (2021, 627-629). Por último, sobre los músicos en la Catedral de Quito véase Stevenson (1962); Costales Samaniego (1991); y Granja (1991).

²⁹ El Sagrario es una capilla adyacente a la Catedral de Quito.

No obstante, lo que da más credibilidad a esta hipótesis es el hecho de que Antonio Cevallos, organista y maestro de capilla en Cantuña desde al menos 1879, también había sido organista en el Convento Máximo desde abril de 1852³⁰ y, para 1887, todavía se encontraba activo³¹. De hecho, Cevallos continuó en ambos cargos hasta su muerte en junio de 1899, pues su esposa e hijo, Juan de Dios Cevallos, recibieron el 1 de julio de ese año la cantidad de 3 sures y 80 centavos “por las tocadas del melodio que las había hecho el expresado maestro Antonio Cevallos durante el mes de junio del presente [año]”³². Sus labores, además de tocar el melodio (armonio)³³ y el órgano en distintas ceremonias, también incluían el pago a los músicos y cantores, y la enseñanza del canto a los confraternos³⁴. Lo reemplazó en el cargo el señor Juan Cruz, organista y maestro de capilla en Cantuña desde julio de 1899 hasta julio de 1902, aparentemente³⁵. En los registros se aprecia, finalmente, que el 18 de noviembre de 1906 la junta de la cofradía del Pan de los Pobres de San Antonio, alojada en la capilla de Cantuña desde el 1 de enero de 1895, contrató a Rafael Valdivieso para desempeñar el mismo rol que sus dos antecesores³⁶.

Durante su período a cargo del magisterio de capilla en Cantuña (1879-1899), Cevallos utilizó una plantilla conformada por seis músicos y uno o dos cantores³⁷. Lo curioso es que se trata de un número idéntico al empleado en otros dos recintos franciscanos de la ciudad: el Convento Máximo desde 1826 y que, aún en 1858, permanecía igual³⁸, y el de San Diego. Ahora bien, ¿cuáles instrumentos eran parte de esta plantilla? Ante la inespecificidad de la documentación, la respuesta podría inferirse a través de una relación con el convento franciscano de San Diego de Quito, en donde se contrataron varios músicos desde 1818 hasta 1840, específicamente un violinista, un flautista, un

³⁰ La primera aparición de Antonio Cevallos como músico del Convento Máximo consta en AGOFE, 10-33, Leg. 10, N. 1, L. 7, f. 140v, y su contrato se confirmó al cerrar el año financiero el 31 de diciembre de 1852, habiendo ingresado formalmente a la plantilla de músicos el 27 de abril de dicho año. Sobre su aparición en los documentos relativos a la capilla de Cantuña, se registran desembolsos a su favor por tocar el melodio y el órgano desde 1879, según consta en AGOFE, 10-56, f. 3r. Aunque se le especifica como maestro de capilla en *Ibid.* f. 32v, está claro que ya ejercía tal labor desde 1879, puesto que él era el encargado de repartir el pago a los demás integrantes de la capilla.

³¹ AGOFE, 10-57, ff. 12v-13r.

³² AGOFE, 10-59, f. 65r.

³³ Según el diccionario de americanismos, el término melodio se refiere a un armonio. Cf. <<https://www.asale.org/damer/melodio>> [consulta 29-03-2023]; y <<https://dle.rae.es/armonio?m=form>> [consulta 29-03-2023]. Este instrumento se colocó en un estrado dentro de la capilla de Cantuña hecho por el señor Vicente Pérez, quien el 28 de agosto de 1880 recibió 3 pesos 4 reales por su trabajo. Véase AGOFE, 10-56, f. 6v.

³⁴ El único indicio de enseñanza del canto a los confraternos se encuentra en AGOFE, 10-61, f. 28r.

³⁵ AGOFE, 10-59, ff. 65v y 92r.

³⁶ AGOFE, 10-61, ff. 56r-57r. Rafael Valdivieso ejerció también el cargo de organista de la Catedral de Quito en 1901 y de la iglesia de la Compañía de Jesús en 1915. Más información sobre este músico quiteño puede verse en Moreno Andrade (1950, tomo 3, 42); y Guerrero Gutiérrez (2001-2002, vol. 2, 1409-1410).

³⁷ AGOFE, 10-56, ff. 9v y 11v-12v.

³⁸ AGOFE, 10-27, Leg. 10, N. 1, L. 18, ff. 76r y 100v; y AGOFE, 10-33, Leg. 10, N. 1, L. 7, ff. 223v, 271r, 289r, 310v, 350r y 410r.

oboísta, un trompista, un arpista, un organista y maestro de capilla³⁹. Si bien existe un lapso considerable de diferencia con relación a la primera aparición de Cevallos como maestro de capilla y organista en Cantuña (1879), es muy probable que varios de estos instrumentos permanecieran en uso a fines del siglo XIX.

Por otro lado, los inventarios constituyen otros documentos que atestiguan actividad musical en la capilla de Cantuña. El más temprano de éstos corresponde al año de 1760. En este expediente se menciona que, entre otros bienes, había “un órgano pequeño con sus fuelles”⁴⁰. Ya en el siglo XIX, en un inventario concluido el 29 de julio de 1831 se observa que en la sacristía interior habían “dos misales nuevos madrileños, un libro con brazaletes de plata y corazones de lo mismo en el forro, donde se sientan los confraternos”. Asimismo, en la sacristía exterior se encontraban “cuatro misales antiguos”, y el coro tenía “un órgano corriente, un banco y una silla vieja”. Al finalizar este inventario se encuentra una nota en la que se aclaran algunas ausencias, entre las que resaltan que “los libritos de novenas y tres atriles”⁴¹.

Años más tarde, en un inventario con fecha de 28 de agosto de 1839, el capellán fray Vicente Cuesta aclara algunos asuntos sobre la pérdida de ciertos objetos, entre los que destaca un misal nuevo que “el mismo padre lector jubilado fray Mariano Paz [rector del Colegio de San Buenaventura] tiene que responder y restituir a esta capilla [de Cantuña]”⁴². Esta noticia permite confirmar la circulación de libros litúrgico-musicales entre la ermita de Cantuña y el Colegio de San Buenaventura, seguramente para las diversas celebraciones religiosas.

Asimismo, dice el capellán Cuesta al terminar su período y realizar la entrega a su sucesor:

Dejo puestos fuelles nuevos quitando los viejos del órgano [...] Dejo treinta pesos en una obligación a mi favor de don Bartolomé Donoso para que con ellos pague a los oficiales conciertos de la Capilla [...] Advierto a mi sucesor [...] que no tienen ninguna fuerza las gracias, e indulgencias de la cofradía, sino se cumplen las condiciones de la bula de la institución de dicha cofradía. Éstas son, hacer fiesta solemne cada año, y procesión [a Nuestra Señora de los Dolores] con toda decencia: todos los terceros domingos del mes hacer procesión con los cofrades, rezar [...] cada semana a presencia de la imagen Dolorosa⁴³.

Esta exhortación permite vislumbrar un par de aspectos musicológicamente relevantes. En primer lugar, que se realizó una remodelación a los fuelles de, seguramente, aquel órgano pequeño mencionado del inventario de 1760. Los documentos examinados demuestran que desde 1882 hasta 1900 se realizaron varios arreglos al armonio de uso en la capilla, en donde participaron no solo los propios maestros de capilla, sino también los organeros Julián Argüello e Isaac A. Sánchez⁴⁴. Además, el 6 de febrero de 1899 el ministro de la cofradía de Nuestra Señora de los Dolores Javier Correa

³⁹ Sobre los músicos contratados en el convento de San Diego durante esta época véase AGOFE, 10-70, Leg. 10, N. 2, L. 2, ff. 34r-38v. Dos de ellos también actuaron en el Convento Máximo, puntualmente Joaquín Santa Cruz y Juan José Miño. Cf. Tabla 1.

⁴⁰ AGOFE, 7-44, Leg. 7, N. 4, f. 45r.

⁴¹ *Ibid.*, ff. 6r-6v, 9v y 10r-11v.

⁴² *Ibid.*, 13r.

⁴³ *Ibid.*, ff. 13v-14v.

⁴⁴ AGOFE, 10-56, ff. 18r y 19r-19v; y AGOFE, 10-59, ff. 6v, 50v, 56v, 63v y 74v.

gestionó la adquisición de un nuevo armonio proveniente de Alemania a cargo del señor “Alberto Herman [sic]”⁴⁵, que costó 550 sucres.



Figura 6. Armonio de fuelles y pedales (s. XIX ex.) en el coro de la capilla de Cantuña. Imagen del autor.

Estos fondos salieron de la siguiente manera: 450 de la cofradía de los Dolores y 100 de préstamo realizado por la cofradía del Pan de los Pobres de San Antonio⁴⁶. Dicho sea de paso, las relaciones comerciales con la casa alemana Hermann no eran del todo inauditas para el convento franciscano de Quito, pues el 20 de mayo de 1897 el defensorio capitular resolvió “proporcionar un órgano de precio moderado al organista y demás jóvenes que puedan aprender el órgano”. Posteriormente, el 16 de junio se resolvió “que se consiga el piano del que se habló el 20 de mayo y quedó encargado de traerlo don Alberto Hermann”; para costearlo, una bienhechora ofreció 500 pesos⁴⁷.

En segundo lugar, se revelan instrucciones acerca de las prácticas religiosas internas, las cuales debían hacerse cada año mediante una fiesta solemne en honor a la Dolorosa (sábado previo al Domingo de Ramos y el tercer domingo de septiembre) y la procesión con los cofrades cada tercer domingo del mes, además del rezo semanal. La obediencia a estas prácticas se comprueba directamente a través de los libros contables de la Tercera Orden (1879-1907), en donde abundan pagos por actividad musical en los “retiros de los domingos y estaciones de los lunes”⁴⁸. Además de

⁴⁵ Seguramente se refiere a la reconocida fábrica alemana de pianos Alexander Hermann.

⁴⁶ AGOFE, 10-59, f. 63r; y AGOFE, 10-61, 14r.

⁴⁷ AGOFE, 6-8, p. 93 y 96. Además, Alberto Hermann era pianista de la Compañía de la zarzuela y dramas de Ludgardo Fernández Gómez, según sostiene Moreno Andrade (1950, tomo 3, 46).

⁴⁸ AGOFE, 10-59, ff. 3r-45v; y AGOFE, 10-61, ff. 3r-105v.

la procesión, en los terceros domingos de cada mes se oficiaba una misa cantada, mientras que las estaciones de los lunes se refieren claramente a los rezos semanales indicados por el capellán Cuesta⁴⁹. Todas estas actividades se acompañaban con armonio, interpretado por el maestro de capilla Cevallos y sus sucesores Juan Cruz y Rafael Valdivieso. En el caso de los domingos, el repertorio incluía el canto del *Te Deum*, tal y como afirmó el propio Cevallos al recibir el pago correspondiente a esta ocasión el 23 de agosto de 1880⁵⁰.

Por el lado de la fiesta solemne, esta se realizaba en dos ocasiones: el sábado previo al Domingo de Ramos, como se acostumbraba desde el siglo XVII, y también el tercer domingo de septiembre, tal y como lo dispuso la Santa Sede en 1668⁵¹. A esto se añadía, dicho sea de paso, el rezo de la Coronilla o septenario de la virgen, una práctica que también se hacía en el convento franciscano de Chile por el año 1759 por la cofradía de Nuestra Señora de los Dolores, en donde “debían participar dos cantores y dos instrumentistas, a fin de solemnizar siete misas, seis de ellas rezadas y una cantada” (Vera 2020, 389 y 401-402). Ambas ocasiones constituían dos de las cinco celebraciones con mayor boato en la capilla de Cantuña, en las cuales se disponía de seis músicos y dos cantores⁵²; las otras tres eran: San Antonio de Padua (13 de junio), San Luis IX de Francia (patrono de la Tercera Orden, 25 de agosto) y la Impresión de las Llagas de San Francisco (17 de septiembre)⁵³.

Precisamente, la colección de cantorales albergada en el Convento Máximo contiene el repertorio musical y textual utilizado en las festividades anteriormente señaladas. El *Te Deum* se halla en el código EC-BSF5 (ff. 11v-17v). En cuanto a la festividad del septenario de la Dolorosa están tres himnarios de similares características codicológicas, cuya datación crónica podría corresponder a fines del siglo XIX o inicios del XX: EC-P8BSF14, EC-P6BSF24 y EC-P4BSF32 (ver Figura 7). En estos ejemplares se conserva el texto de los himnos *Stabat Mater dolorosa*, *Sancta Mater istud* y *Virgo virginum praeclara*, los cuales eran de uso común en vísperas, maitines y laudes, respectivamente⁵⁴. En lo concerniente a la festividad de San Luis, patrono de la Tercera Orden franciscana, no se conserva fuente musical alguna.

⁴⁹ De acuerdo con la cuarta acepción de *retiro*, la RAE indica que se trata de un “ejercicio piadoso que consiste en practicar ciertas devociones retirándose por uno o más días, en todo o en parte, de las ocupaciones ordinarias”. Asimismo, la decimoprimer acepción de *estación* se refiere a la “la serie de padrenuestros y avemarías que se rezan visitándose al Santísimo Sacramento”.

⁵⁰ AGOFE, 10-56, f. 6r.

⁵¹ Cf. nota 17.

⁵² AGOFE, 10-56, ff. 7r, 9v, 12v, 14v, 20v, 23v, 24v, 26r, 33r, 42v y 44v; y AGOFE, 10-59, ff. 4r, 5v y 7v, por citar algunos ejemplos.

⁵³ Sobre los pagos por actividad musical en estas ocasiones litúrgicas véase AGOFE, 10-56, ff. 7r, 12r-12v, 16v, 32v y 44v; AGOFE, 10-59, ff. 5v, 13r, 19r, 28r, 40r, 43v, 45v, 49r, 56r, 60v, 67r y 83r; y AGOFE, 10-61, f. 24r.

⁵⁴ La ubicación exacta de estos himnos en cada cantoral es la siguiente: en EC-P8BSF14 (ff. 49v-50v), en EC-P6BSF24 (ff. 99v-102r) y en EC-P4BSF32 (ff. 79v-81v).



Figura 7. *Te Deum* y texto parcial del *Stabat Mater dolorosa*.
Fuentes: EC-BSF5, f. 11v y EC-P4BSF32, f. 79v.

Todo lo contrario ocurre con la festividad de las Llagas o Estigmas de San Francisco, donde seis códices atestiguan la música y el texto pertinente (ver Tabla 2)⁵⁵. Además, la documentación de archivo también puntualiza que en esta ocasión litúrgica se oficiaba una misa cantada⁵⁶. Dicha misa corresponde a la copiada en los códices EC-BSF5 (ff. 49v-51r) y EC-P10BSF33 (ff. 85r-87v), cuyo inicio se expone en la Figura 8. El hallar por duplicado estos cantos explica, claramente, que al menos un ejemplar servía para uso del Convento Máximo y otro para la capilla de Cantuña.

Tabla 2. Repertorio asociado a la fiesta de la Impresión de las Llagas de San Francisco.

Códice	Íncipit	Folio(s)	Género	Tono
EC-BSF3	<i>Crucis Christi mons</i>	26v-28v	H	
	<i>Crucis arma fulgentia</i>	28v-30r	H	
EC-BSF5 y EC-P10BSF33	<i>Crucis vox hunc</i>	45v y 48r-48v	A	1
	<i>Crucis verbum</i>	45v-46r y 48v-49r	A	2
	<i>Crucis arbor eximia</i>	46r y 49r	A	3

⁵⁵ La terminología empleada para indicar el género del canto obedece a aquella utilizada en *Cantus Index*. Cf. <<https://cantusindex.org/genre>> [consulta 08/04/2023]. El campo correspondiente a «tono» ha quedado en blanco en caso de que el códice solo contenga información textual. La duplicación de estos cantos en varios ejemplares obedece, seguramente, a la circulación de libros litúrgico-musicales que existía entre el Convento Máximo y sus dependencias, como lo fue el caso del Colegio de San Buenaventura y, a su vez, éste con la capilla de Cantuña. Cf. nota 42.

⁵⁶ AGOFE, 10-56, f. 7r.

	Crucis signum Crucis magnum Crucis Christi mons Caelorum candor	46r-46v y 49r-49v 46v-47r y 49r 47r-48v y 50r 48v-49r y 50r-51r	A A H A	4 5 2 7
EC-P2BSF20	Crucis Christi mons Crucis arma fulgentia Plaude turba Decus morum	64r-65v 65v-66v 67r-68r 68r-69r	H H H H	
EC-BSF5 y EC-BSF23	Mihi autem absit Voce mea Alleluia Franciscus Qui vult venire	49v-50r y 85r-85v 50r y 85v-86r 50r-50v y 86r-87r 50v-51r y 87r-87v	IN INV AL CM	4 4 2 1
EC-P6BSF24	Crucis Christi mons Crucis arma fulgentia Plaude turba Decus morum	125r-126v 126v-127v 133v-134v 134v-136r	H H H H	



Figura 8. Introito parcial de la Misa de la Impresión de las Llagas de San Francisco.
Fuente: EC-BSF5, f. 48v.

El último inventario conservado data de 1853, aún se conservaban los “tres atriles de plata y un libro de la cofradía con corazones y manillas de plata”⁵⁷, y también el órgano pequeño al cual le faltaba la trompetería, la cual debía ser entregada por un ciudadano de Ambato –ciudad situada a 157 kilómetros al sur de Quito– apellidado Quirola, según lo acordado en un contrato previamente celebrado con el ministro provincial fray Enrique Mera⁵⁸. Al parecer, el señor Quirola era un organero medianamente reconocido en el país a durante la decimonovena centuria, ya que consta como constructor de un órgano para la catedral de Riobamba –ciudad capital de la provincia de Chimborazo y localizada a 210 kilómetros al sur de Quito–, según señala Segundo Luis Moreno: “la antigua iglesia matriz, que con la erección del obispado fue construida catedral en 1865, tenía solamente un mal órgano construido por un **señor Quirola de Ambato**, quien había fabricado algunos más para las parroquias rurales” (Moreno Andrade 1950, tomo 3, 217)⁵⁹. Anteriormente, en 1816, este organero también habría construido un ejemplar de uso en el templo de Calpi (Chimborazo), que para 1950, como indica Moreno Andrade, se hallaba “aun prestando buenos servicios, en regulares condiciones, no obstante el descuido en que se lo mantiene”⁶⁰. Es muy probable, por tanto, que estos objetos de uso musical mencionados en el inventario de 1855 correspondieran a aquellos descritos por fray Antonio de la Torre en 1831.

Para concluir este apartado, se tienen pocas noticias de la última hermandad inaugurada intramuros de la capilla de Cantuña el 1 de enero de 1895, denominada Pan de los Pobres de San Antonio⁶¹. Para esta pía unión de devotos también trabajó, naturalmente, el maestro de capilla Antonio Cevallos, quien recibía emolumentos de 20 centavos de sucre en cada presentación⁶². Al estar asentada esta cofradía en la misma ermita de Cantuña, tras la muerte de Cevallos en junio de 1899 Juan Cruz se hizo cargo del magisterio de capilla hasta 1902, siendo sucedido por Rafael Valdivieso en noviembre de 1906, como se mencionó anteriormente⁶³.

Con motivo de la inauguración de esta cofradía, el 1 de enero de 1895 se celebró con armonio y música de orquesta⁶⁴ dirigida por el maestro de capilla Antonio Cevallos, a quien se le pagaron 2 sucres 40 centavos por la ocasión. Ese mismo año también se celebró el conocido Trecenario de San Antonio, una práctica litúrgica introducida hacia inicios del siglo XIX en Quito y, especialmente,

⁵⁷ AGOFE, 7-44, Leg. 7, N. 4, ff. 23v-24r.

⁵⁸ *Ibid.*, f. 28r.

⁵⁹ Citado en Godoy Aguirre (2012, 118); negritas nuestras. Lo cierto es que se ha encontrado esta referencia al organero Quirola en Moreno Andrade (1950, tomo 2, 43). La referencia citada por Godoy Aguirre no coincide con los ejemplares mecanografiados que se han consultado en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio (AHQ-MCYP). En este punto, agradezco a la profesora Chemary Larez por ponernos en conocimiento de esta fuente.

⁶⁰ Moreno Andrade (1950, tomo 2, 43).

⁶¹ AGOFE, 10-61, f. 33r.

⁶² Sobre los emolumentos recibidos por Cevallos en esta hermandad véase *Ibid.*, ff. 6r, 8r, 9r y 10r. Seguramente, a esta misa de los martes es a la que se refiere la nota 22, pues para cumplir con ello se asignó a un sacerdote del Convento Máximo.

⁶³ Cf. nota 36.

⁶⁴ Como señala Orellana (1930 vol. 2, 114).

en el Convento Máximo⁶⁵. Además, entre 1896 y 1898 aparecen varios pagos a favor de Cevallos “por haber tocado el armonio en las misas de los martes de San Antonio”⁶⁶. Con toda certeza, estos pagos se refieren a la tradición denominada *los trece martes de San Antonio*, una devoción propagada por esta pía unión desde el 13 de febrero de 1894 y ratificada el 1 de marzo de 1898 por el Papa León XIII (Nava Delgado 1898, 3-6).

El repertorio asociado a esta ocasión litúrgica está registrado en siete códices en la colección de cantorales del convento franciscano (Tabla 3). Tanto en la misa en honor a la Impresión de las Llagas de San Francisco como en la de San Antonio de Padua (Figura 9) persiste la ausencia del género ofertorio, un asunto que ha sido localizado también en el repertorio empleado en el siglo XIX por los franciscanos en las misiones californianas⁶⁷. De igual manera, el hecho de encontrar varios códices con la música y texto correspondientes a esta ocasión litúrgica comprueba, una vez más, que existían ejemplares de uso tanto en el convento como en sus capillas y dependencias.

Tabla 3. Repertorio asociado a la fiesta de San Antonio de Padua.

Código	Íncipit	Folio(s)	Género	Tono
EC-BSF3	<i>En gratulemur hodie</i>	13v-15r	H	
	<i>Laus regi plena</i>	15r-16r	H	
	<i>Jesu lux vera</i>	16r-17r	H	
EC-BSF5	<i>Gaudeat ecclesia</i>	40r	A	7
	<i>Sapiente filio pater</i>	40r	A	7
	<i>Qui dum sapientiam</i>	40r-40v	A	3
	<i>Augustini primitus regulae</i>	40v	A	8
	<i>Quorum vitam moribus</i>	40v-41r	A	1
	<i>En gratulemur hodie</i>	41r	H	7
	<i>O proles Hispaniae</i>	41r-41v	A	7
<i>Gaude felix Padua</i>	41v-42v	A	1	
EC-P2BSF20	<i>En gratulemur hodie</i>	39r-40r	H	
	<i>Laus regi plena</i>	40r-40v	H	
	<i>Jesu lux vera</i>	41r-41v	H	
EC-BSF23	<i>In medio ecclesiae</i>	48v-49r	IN	6
	<i>Bonum est confiteri</i>	49r-49v	INV	6
	<i>Alleluia in vita sua fecit</i>	49v-50r	AL	1
	<i>Dedit mihi dominus</i>	50r-50v	CM	1
EC-P6BSF24	<i>En gratulemur hodie</i>	112r-113r	H	
	<i>Laus regi plena</i>	113r-114r	H	
	<i>Jesu lux vera</i>	114r-114v	H	
EC-BSF28	<i>Gaudeat ecclesia</i>	97v	A	1
	<i>Sapiente filio pater</i>	98r	A	2
	<i>Qui dum sapientiam</i>	98r-98v	A	3
	<i>Augustini primitus regulae</i>	98v-99r	A	4
	<i>Quorum vitam moribus</i>	99r-99v	A	5
	<i>En gratulemur hodie</i>	99v-101r	H	5

⁶⁵ Estevez Monagas (2021, 625).

⁶⁶ AGOFE, 10-61, ff. 6r, 8r-10r.

⁶⁷ 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 (2009, 32).

	<i>O proles Hispaniae</i>	101r-102r	A	6
	<i>Jesu lux vera</i>	102r-103r	H	5
	<i>Gaude felix Padua</i>	103v-104v	A	7
EC-P10BSF33	<i>Gaudeat ecclesia</i>	42r-42v	A	7
	<i>Sapiente filio pater</i>	42v	A	7
	<i>Qui dum sapientiam</i>	42v-43r	A	3
	<i>Augustini primitus regulae</i>	43r	A	8
	<i>Quorum vitam moribus</i>	43r-43v	A	1
	<i>En gratulemur hodie</i>	43v	H	7
	<i>O proles Hispaniae</i>	43v-44r	A	7
	<i>Gaude felix Padua</i>	44v-45r	A	1
	<i>O Jesu perpetua lux</i>	45r-46r	A	7



Figura 9. Introito parcial de la Misa de San Antonio de Padua.
Fuente: EC-BSF23, f. 48v.

Conclusiones

Los aportes suministrados en el presente texto manifiestan que la música constituyó un elemento fundamental en las actividades cotidianas desarrolladas dentro de la capilla de Cantuña. Según una antigua costumbre, al estar anexada al convento franciscano eran los mismos maestros de capilla quienes se encargaban de solemnizar con música las variopintas celebraciones litúrgicas. En este sentido, se corroboró la participación de los maestros de capilla y organistas fray Francisco de la Caridad y San Joaquín, Antonio Cevallos, Juan Cruz y Rafael Valdivieso. Pese a esto, y aunque no se conservan los registros financieros anteriores a 1879, es muy probable que otros maestros de capilla del convento también estuvieran vinculados a dicha labor, en especial fray Antonio Altuna y fray Mariano Baca. Lo propio se podría decir de los demás músicos confraternos que estuvieron activos en otras instituciones religiosas de la ciudad (cf. Tabla 1).

Las celebraciones litúrgicas de mayor boato, además de las tocantes a la Virgen de los Dolores, fueron San Antonio de Padua –por la cofradía del Pan de los Pobres–, San Luis IX de Francia, patrono de la Tercera Orden y la Impresión de las Llagas de San Francisco. La música asociada a estas

ocasiones correspondía, mayormente, a misas y novenas, aunque también se explicó acerca de las procesiones en honor a la Dolorosa, el rezo semanal, los retiros de los domingos y las estaciones de los lunes; todas acompañadas, al menos, con armonio. En estas celebraciones más solemnes se desplegaba un elenco constituido por seis músicos y dos cantores. Mediante una comparación institucional afín, se logró especular que la orquesta instrumental pudo haber estado conformada por organista, violinista, flautista, oboísta, trompista y arpista. A esto se añade información no solo sobre la adquisición de un nuevo armonio en 1898 proveniente de la casa alemana Hermann, pero también acerca de las reparaciones realizadas a este y al antiguo armonio, en donde se proporcionaron los nombres de Julián Argüello e Isaac A. Sánchez, organeros activos en la ciudad y desconocidos hasta la fecha.

En líneas generales, el presente artículo ha permitido conocer más noticias relativas tanto al funcionamiento de las cofradías de la Veracruz y Nuestra Señora de los Dolores, como a la del Pan de los Pobres de San Antonio, hermandad de la cual no se tenía información alguna. Sin embargo, esta investigación supone un aporte atinente a la actividad musical que floreció en la capilla de Cantuña a fines del siglo XVI y que, aún a inicios del siglo XX, continuaba en pie. Por tanto, se evidencia que esta práctica artística pervivió en la ermita durante cuatrocientos años, a pesar de que los datos referentes a los primeros dos siglos no son concretos, sino testimoniales y escasos. De cualquier modo, se espera que este trabajo sistemático y particular pueda servir de referencia para otros estudios venideros, y así continuar ampliando el conocimiento sobre el binomio música y cofradías en la ciudad Quito.

Fuentes documentales

AGI, Quito, 23, N.14, 21/01/1588
 AGI, Quito, 81, N.9, 04/08/1556
 AGI, Quito, 84, N.56, 02/12/1602
 AGOFE, 2-4, Leg. 2, N. 18
 AGOFE, 2-14, Leg. 2, N. 4, F. 22
 AGOFE, 2-16, Leg. 2, N. 5, F. 50
 AGOFE, 3-78, Leg. 3, N. 6, F. 1
 AGOFE, 4-16, Leg. 4, N. 4, L. 2
 AGOFE, 4-19, Leg. 4, N. 6, L. 1
 AGOFE, 6-1, Leg. 6, Bec. 1
 AGOFE, 6-3, Leg. 6, Bec. 3
 AGOFE, 6-4, Leg. 6, Bec. 4
 AGOFE, 6-6
 AGOFE, 6-8
 AGOFE, 7-44, Leg. 7, N. 4
 AGOFE, 10-1, Leg. 10, N. 1, L. 8
 AGOFE, 10-27, Leg. 10, N. 1, L. 18
 AGOFE, 10-28, Leg. 10, N. 1, L. 20
 AGOFE, 10-31, Leg. 10, N. 1, L. 22
 AGOFE, 10-33, Leg. 10, N. 1, L. 7
 AGOFE, 10-56
 AGOFE, 10-57
 AGOFE, 10-59
 AGOFE, 10-61
 AGOFE, 10-70, Leg. 10, N. 2, L. 2
 ANH/Q, Notaría IV, vol. 49
 ANH/Q, Notaría IV, vol. 51

Bibliografía citada

- Andrés Fernández, David y Alejandro Vera. “De la polifonía al canto llano. Redescubriendo las prácticas musicolúrgicas en la Catedral de Santiago de Chile (1721-1840)”. *Revista de Musicología* 41, no. 2 (2018): 459-508.
- Baker, Geoffrey. “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.
- Capelán Fernández, Montserrat. “La música en las cofradías caraqueñas de la parroquia de Altagracia durante la época colonial”. En *América, poder, conflicto y política*. Coordinado por Gabriela Dalla-Corte Caballero, Ricardo Piqueras Céspedes y Meritxell Tous Mata, 1-20. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2013.
- . “El Corpus Christi en la Venezuela colonial: del barroco a la ilustración”. *Boletín de la Cofradía de los Danzantes de San Lorenzo* 4-5 (2014): 3-26.

- . “Las cofradías venezolanas y su proceso de reforma a finales de la época colonial”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 50, no. 1 (2023): 291-317.
- Carvajal López, David. “La cultura sonora de las cofradías novohispanas 1700-1821”. *Temas americanistas* 27 (2011): 25-48.
- Casares Rodicio, Emilio (ed.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. 10 vols. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.
- Coifman Michailos, David. “The 'spirit of independence' in the *Fiesta de la Naval* of Caracas”. En *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Editado por Geoffrey Baker y Tess Knighton, 102-116. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Compte, Francisco María. *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.
- Costales Samaniego, Alfredo. “La investigación musical en los archivos históricos”. *Boletín del Archivo Histórico Banco Central del Ecuador* 2 (1991): 13-16.
- Curt Lange, Francisco. “Os irmãos músicos da Irmandade de São José dos Homens Pardos de Vila Rica”. *Yearbook for Inter-American Musical Research* 4 (1968): 110-160.
- . “A música na Irmandade de São José dos Homens Pardos e Bem Casados”. *Anuario do Museu da Inconfidência* 3, no. 2 (1979): 11-231.
- . *História da Música nas Irmandades de Vila Rica. Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1981.
- . “Algumas novidades em torno à atividade musical no período colonial de Minas Gerais (Brasil). I. Uma Irmandade de Músicos militares em Vila Rica. II. A atividades musical nos Povoados vizinhos de Vila Rica”. *Latin American Music Review* 4, no. 2 (1983): 247-268.
- . “Las hermandades de San Cecilia y su propagación desde Lisboa hacia Brasil”. *The Brussels Museum of Musical Instruments Bulletin* 16 (1986): 109-120.
- De la Campa Carmona, Ramón. “Las fiestas de la Virgen en el año litúrgico católico”. En *Regina Mater Misericordiae: estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas*. Coordinado por Juan Aranda Doncel, Ramón de la Campa Carmona, 127-199. Madrid: Litopress, 2016.
- . “Los Dolores de Nuestra Señora: devoción y culto”. *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 499 (2000): 32-38.
- Díaz A., Alberto, Paula Martínez S. y Carolina Ponce. “Cofradías de Arica y Tarapacá en los siglos XVIII y XIX. Indígenas andinos, sistemas de cargos religiosos y festividades”. *Revista de Indias* 74, no. 260 (2014): 102-128.

- Escudero Albornoz, Ximena y José María Vargas. *Historia y crítica del arte hispanoamericano. Real Audiencia de Quito (siglos XVI, XVII y XVIII)*. Quito: Abya-Yala, 2000.
- Estevez Monagas, Jesús. “La vida musical en el colegio franciscano de San Buenaventura de Quito (1813-1839)”. *Revista de Musicología* 44, no. 2 (2021): 599-629.
- Fernández-Salvador, Carmen y Alfredo Costales Samaniego. *Arte colonial quiteño. Renovado enfoque y nuevos actores*. Quito: FONSAL, 2007.
- Godoy Aguirre, Mario. *Breve historia de la música del 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 la Presidencia y Real Audiencia de Quito. Capillas de música, caciques, instituciones, personajes y monasterios*. Quito: Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2016.
- 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.
- Guerra, Manuel Patricio. *La cofradía de la Virgen del Pilar de Zaragoza de Quito*. Quito: Abya-Yala, 2000.
- Guerrero Gutiérrez, Fidel Pablo. *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* 2 vols. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMÚSICA, 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.
- Juan, Jorge y Antonio de Ulloa. *Relación Histórica del viaje a la América Meridional*. Madrid; Antonio Marín, 1748.
- Labarga García, Fermín. “Los Dolores de María”. *Scripta de Maria* 2, no. 1 (2004): 365-408.
- Maldonado Izurieta, Daniel Alejandro. “Economía espiritual y prácticas devocionales: la ritualidad de la muerte en la cofradía Nuestra Señora de Santa Ana de Quito 1699-1721”. Tesis de Pregrado, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2019.
- Marín López, Javier. “Asistencia social, identidad peninsular y devoción mariana en una cofradía novohispana de músicos de mediados del siglo XVII”. *Resonancias* 21, no. 41 (2017): 13-33.
- Marín López, Miguel Ángel. *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*. Logroño: Servicio de Publicaciones de la Universidad de la Rioja, Reichenberger, 2002.

- Martínez Aguilar, José Manuel. “Las cofradías novohispanas de Tzintzuntzan. Bienes, prácticas y espacios de devoción”. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* 38, no. 151 (2017): 11-57.
- Maruel, Antonino. *El cristiano instruido en la naturaleza y el uso de las Indulgencias*. Madrid: Imp. Luis Palacios, 1863.
- 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.
- . *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.
- Moreno Andrade, Segundo Luis. *La música en el Ecuador*. 3 tomos. Mecanografiado inédito, 1950.
- Nava Delgado, Marcelino. *Los trece martes de San Antonio de Padua*. 4 ed. Valladolid: Cuesta, 1898.
- Navarro, José Gabriel. *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador*. 4 vols. Quito: Tipografía y Encuadernación Salesianas, 1925.
- Orellana, J. Gonzalo. *El Ecuador en cien años de independencia*. Quito: Imprenta de la Escuela de Artes y Oficios, 1930.
- Paniagua Pérez, Jesús. “La cofradía quiteña de San Eloy”. *Estudios humanísticos. Geografía, historia y arte* 10 (1988): 197-214.
- Pedrotti, Clarisa Eugenia. “El libro de la cofradía de los hermanos y esclavos del Santísimo Sacramento y la festividad de *Corpus Christi*”. En *La danza en Iberoamérica colonial*. Actas del VI ECSIM. Editado por Aurelio Tello, 140-152. Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, 2006.
- . “Música y cofradías: una institución española transplantada a América”. *Revista de Musicología* 32, no. 1 (2009): 167-175.
- Ramos-Kittrell, Jesús. “Music, Liturgy, and Devotional Piety in New Spain: Baroque Religious Culture and the Re-evaluation of Religious Reform during the 18th Century”. *Latin American Music Review* 31, no. 1 (2010): 79-100.
- Russell, Craig H. *From Serra to Sancho. Music and Pageantry y the California Missions*. New York: Oxford University Press, 2009.
- 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. Madrid: Tipografía de los hijos de Manuel G. Hernández, 1897.
- Stevenson, Robert. “Música en Quito”. *Revista Musical Chilena* 16, no. 81-82 (1962): 172-194.

- Velasco, Juan de. *Historia del Reino de Quito en la América Meridional*. 2 vols. Quito: Imprenta del Gobierno por Juan Campuzano, 1842.
- Vera, Alejandro. *El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el período colonial*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2020.
- Waisman, Leonardo. *Una historia de la música colonial hispanoamericana*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2019.
- Webster, Susan V. "The Devil and the Dolorosa: History and Legend in Quito's Capilla de Cantuña". *The Americas* 57, no. 1 (2010): 1-30.
- . "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.
- Young, Kydalla E. "Colonial Music, Confraternities, and Power in the Archdiocese of Lima". Doctoral Dissertation, University of Illinois at Urbana Champaign, 2010.

Estéves Monagas, Jesús. "“Con cristiana modestia y silencio’: música y cofradías en la capilla de Cantuña." *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 9, no. 2 (2024): 1-26.