

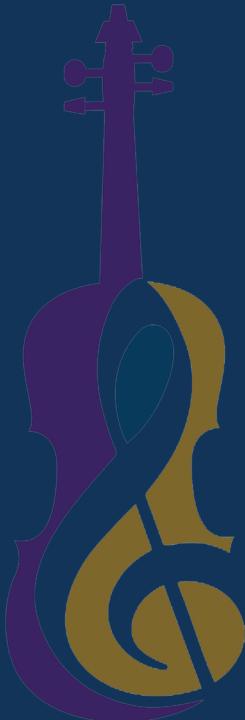
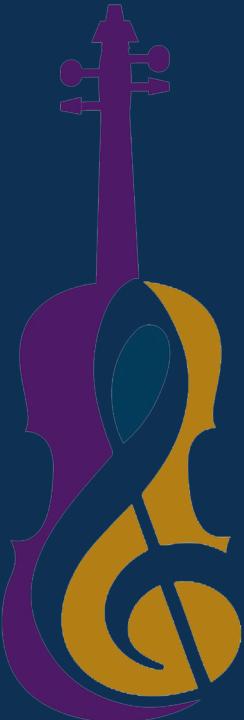


1859

unl

Universidad
Nacional
de Loja

Memorias de las II Jornadas de Investigación Musical – JOIM 2022



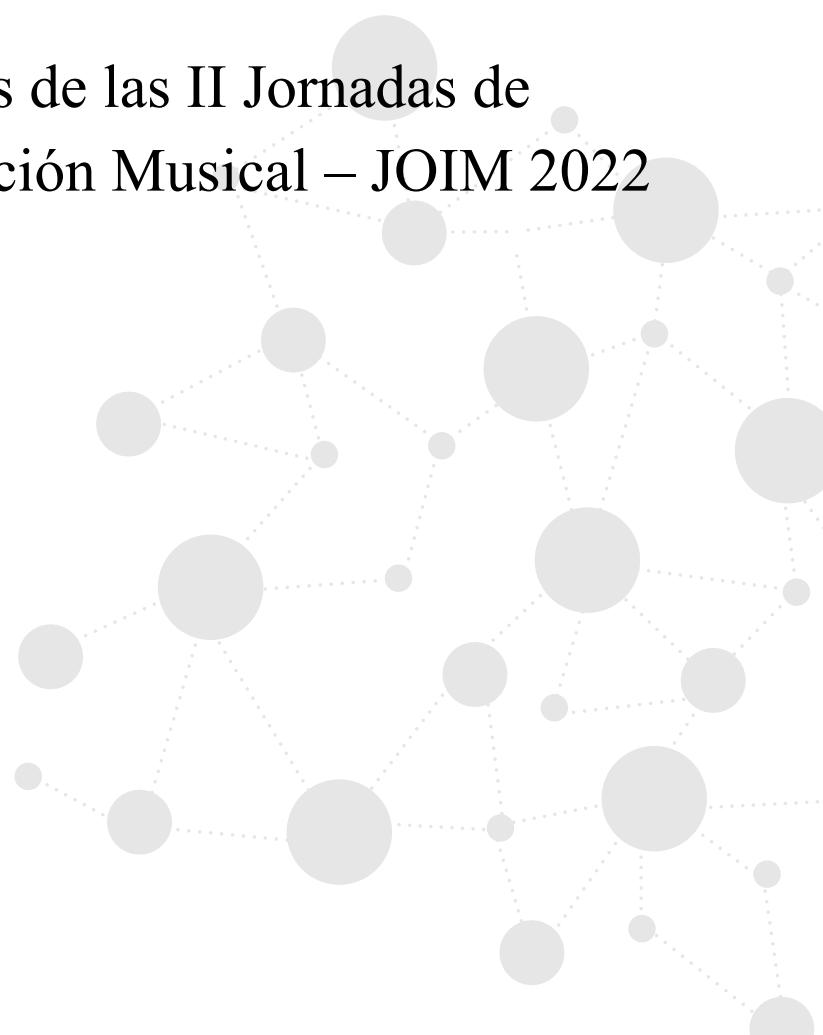
Editores:
Chemary Larez Castillo
Verónica Pardo
Luis Pérez Valero



UNL

Universidad
Nacional
de Loja

Memorias de las II Jornadas de Investigación Musical – JOIM 2022





UNL

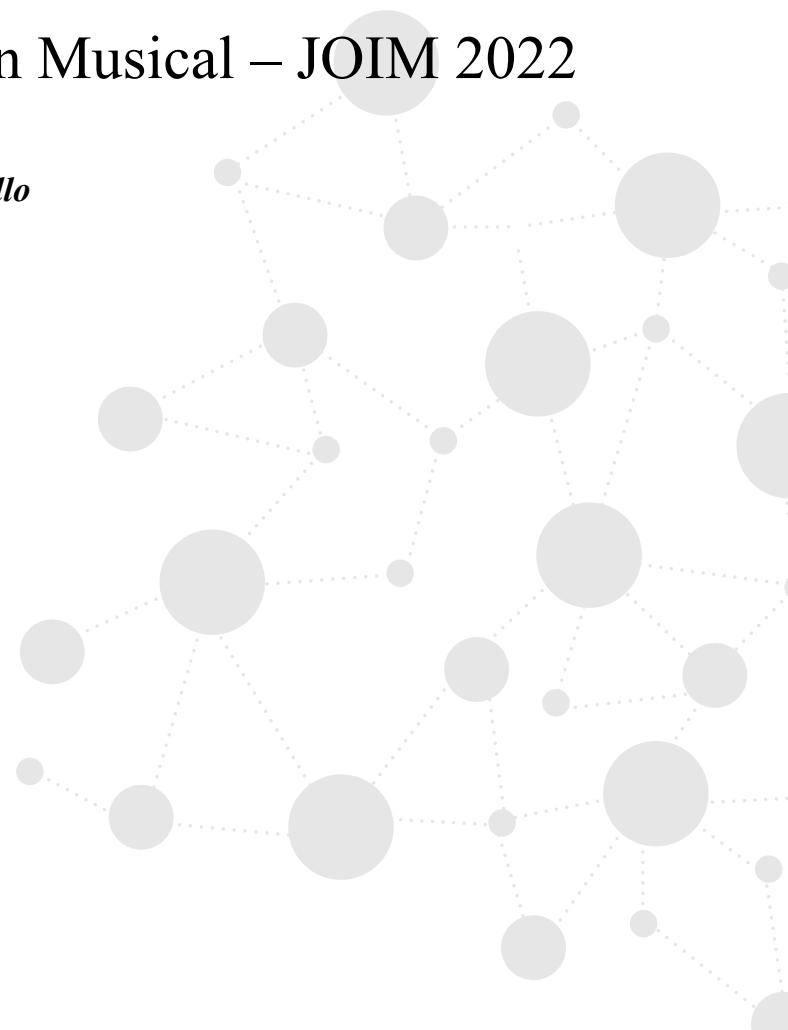
Universidad
Nacional
de Loja

Memorias de las II Jornadas de Investigación Musical – JOIM 2022

Chemary Larez Castillo

Verónica Pardo Frías

Luis Pérez-Valero





unl

Universidad
Nacional
de Loja

1859

Ph. D. Nikolay Aguirre

Rector UNL

Ph. D. Elvia Maricela Zhapa Amay

Vicerrectora Académica

Ph. D. Max Encalada Córdova

Director de Investigación

Memorias de las II Jornadas de Investigación Musical – JOIM 2022

Primera edición, Loja 2023

Producto que se inserta dentro del proyecto «Repertorio pianístico ecuatoriano. Capítulo Loja»

Chemary Larez, directora

Editores

Chemary Larez Castillo

Verónica Pardo Frías

Luis Pérez-Valero

Citación

Larez, C.; Pardo Frías, V. & Pérez-Valero, L. (Ed.). (2023). Memorias de las II Jornadas de Investigación Musical – JOIM 2022. Universidad Nacional de Loja.

Revisión Par Académico

Enrique Cámara de Landa

Jesús Estévez Monagas

Rafael Guzmán Barrios

Chemary Larez

Verónica Pardo Frías

Luis Pérez-Valero

Vera Wolkowicz

Ketty Wong

ISBN digital: 978-9978-355-98-5

Editorial Universitaria

Contacto: comision.editorial@unl.edu.ec

Universidad Nacional de Loja

Tel.: 07 2593550

Ciudad Universitaria Guillermo Falconí – Loja, Ecuador

www.unl.edu.ec

Agosto, 2023

Loja, Ecuador

Índice General

Prólogo	11
Sonidos patrimoniales. El repertorio pianístico ecuatoriano.	15
Aproximación al proceso metodológico de la edición crítica de repertorio pianístico del compositor Manuel de Jesús Lozano....	17
Segundo Fabián Remache	
Chemary Larez Castillo	
Estudio de caso: obras selectas para piano de Corsino Durán, Luis Humberto Salgado y Blanca Layana.....	35
Meining Cheung Ruiz	
El mundo sonoro-descriptivo en el repertorio para piano solo de la compositora ecuatoriana Blanca Layana Gómez	59
Zoila Cevallos Lecaro	
Entre querubines y clérigos. La música en el repertorio sacro	79
Transmisión interregional de obras de Miguel de Riva y Pastor (floruit 1681-1711).....	81
Omar Morales Abril	
El fondo de manuscritos musicales de la Catedral Matriz de Cuenca - Ecuador en el siglo XIX y las influencias ejercidas por la Catedral de Lima - Perú: Estudio de la obra de Domingo Arquimbau	113
Arleti Molero	
Jimena Peñaherrera	
Julián Mosca	
Evolución de la capilla musical del Convento Máximo de San Francisco de Quito (1692-1814)	137
Jesús Estévez Monagas	

La Iglesia Catedral de Loja: El rol del maestro de capilla y organista en Salvador Bustamante Celi	153
Verónica Fernanda Pardo Frías	
Musicología histórica. Músicas y músicos de los siglos XVI al XX	177
El imaginario incaico en la construcción de un nacionalismo y americanismo musical en Perú, Ecuador y Argentina (1910-1930)	179
Vera Wolkowicz	
¿Esporádica escuela de guitarristas o el siglo de la guitarra cuencana?	203
La guitarra en Cuenca en el siglo XIX.....	203
Bolívar Ávila Vanegas	
Convergencias artísticas en tres canciones de Carlos Guastavino. La pampa argentina y su representación en la década de 1960 ...	227
Silvina Luz Mansilla	
Ciclos ancestrales. Recreación de contextos y lenguajes desde instrumentos autóctonos	245
Música e identidad cultural en una estructura sonora andina	247
Enrique Cámara de Landa	
Memora: Instrumentos musicales étnicos ecuatorianos.....	273
Pablo Hernán Tello	
La música del Danzante de Pujilí Exploración de sus orígenes, evolución y situación actual.....	295
Pedro Segovia González	
Musicología popular y producción musical. Avatares de la industria musical y la grabación	313

¿Dónde estás corazón? “Tango nómade” con voz de mujer. Circulación de la canción a través de una grabación desde Argentina a Colombia	315
Rock: un modo de interpretar la identidad latinoamericana	333
José Manuel López D’Jesús	
Gerardo J. Valero Sánchez	
Avances y reflexiones del proyecto “Creación, producción y difusión de obras musicales en la UNL 2022-2023”	351
Iván Salazar González	
Música de vanguardia en América Latina	367
“Desde el neodiatonismo hasta el postserialismo, más allá de Schoenberg”: El estilo musical ecléctico de Luis Humberto Salgado.....	369
Ketty Wong	
Estética y pensamiento composicional en Boguslaw Schaeffer .	387
Luis Pérez-Valero	
La reestructuración instrumental en la obra Los caminos de la tierra	407
Marianela Arocha	
Música y género. Recorridos históricos, pensamiento crítico y estéticas femeninas	427
De ángel del hogar a profesionales. Aproximación a las mujeres músicas en Quito en el tránsito del siglo XIX al siglo XX	429
Rossi Godoy Estévez	
Reflexiones sobre la presencia de la mujer en las escuelas de arte en Loja en el siglo XX	457
Adriana Nataly Maldonado Sánchez	
Elsi Aracely Alvarado Román	

Entre lo visual y sonoro en las artes. Aproximación a experiencias artísticas de convergencia y migración en la ciudad de Loja desde una perspectiva de género	479
Lucía Figueroa Robles	
Estudios de casos y estrategias pedagógicas en la educación musical	497
El diálogo de saberes entre las disciplinas teóricas e históricas de la música en la Enseñanza Superior.....	499
Belkis Hudson Vizcaíno	
Orquesta Sinfónica Infantil Municipal de Loja. Un proyecto de educación artística para la inclusión	515
Elsi Aracely Alvarado Román	
Ambiente virtual de aprendizaje musical (AVAM).....	535
Lucy Deyanira Andrade	
Reflexiones en torno a nuevas obras	557
Saragurupi Raymikuna - Cuatro miniaturas para piano solo	559
Fredy Oswaldo Poma Guamán	
Iván Fabricio Salazar González	
El sampler de flautas kotama en la creación musical.....	571
Norman Cuesta Vega	
Semblanzas de los autores	583

El fondo de manuscritos musicales de la Catedral Matriz de Cuenca - Ecuador en el siglo XIX y las influencias ejercidas por la Catedral de Lima - Perú: Estudio de la obra de Domingo Arquimbau

The collection of musical manuscripts of the Cathedral of Cuenca - Ecuador in the 19th century and the influences exerted by the Cathedral of Lima - Peru: a case study of the Domingo Arquimbau compositions

Arleti Molerio
Jimena Peñaherrera

Escuela de Artes Musicales, Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca
arleti.molerior@ucuenca.edu.ec
jimena.penaherreraw@ucuenca.edu.ec

Julián Mosca
Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica de Argentina
julianezequielmosca@uca.edu.ar

Resumen

El presente trabajo plantea un acercamiento al fondo de manuscritos musicales de la Catedral Matriz de Cuenca que datan del siglo XIX, donde se describen las características y datos fundamentales de dicha catalogación; además, busca establecer posibles relaciones de influencias o intercambios entre la catedral cuencana y la catedral de Lima —en función del documentario investigado—. Toma como estudio de caso el análisis estilístico de la obra del compositor español Domingo Arquimbau, recuperada en el fondo de manuscritos mencionado. La metodología utilizada es de carácter cualitativo, sustentada en un sistema diacrónico. Se constató la existencia de relaciones entre las catedrales de Lima y Cuenca, a través de intercambios tanto de músicos como de procesos administrativos similares para la conformación del conjunto instrumental. También se evidenció que el modelo religioso hispano

fue implantado en Cuenca; sin embargo, este tuvo que adaptarse a las condiciones y particularidades del medio en el que se desarrolló.

Palabras clave: fondo de manuscritos musicales, relaciones institucionales de la catedral Matriz de Cuenca, catedral de Lima, Domingo Arquimbau.

Abstract

The present work proposes an approach to the musical manuscripts fund of the Cathedral of Cuenca in the XIX century, where the characteristics and fundamental data of such cataloguing are described; it also seeks to establish possible relations of influences or exchanges between the Cathedral of Cuenca and the Cathedral of Lima —depending on the documentaries investigated—. It takes as a case study the stylistic analysis of the work of the Spanish composer Domingo Arquimbau, recovered from the aforementioned manuscript collection. The methodology used is qualitative, based on a diachronic system. The existence of relations between the cathedrals of Lima and Cuenca was confirmed, through exchanges of musicians and similar administrative processes for the construction of the instrumental ensemble. It was also evidenced that the Hispanic religious model was implanted in Cuenca, however, it had to be adapted to the conditions and particularities of the epoch in which it was developed.

Keywords: collection of musical manuscripts, cathedral institutional relations, Cathedral of Cuenca, Cathedral of Lima, Domingo Arquimbau.

Introducción

Las investigaciones realizadas sobre la Catedral Matriz de Cuenca-Ecuador¹ han permitido conocer parte del patrimonio musical de la

¹ Véase (Astudillo, 1956), (Astudillo, 2013), (Rodas, 1989); (Albarracín, 2016); (Molerio, 2015, 2016, 2017), (Molerio y Peñaherrera, 2019); (Molerio, Peñaherrera y Mosca, 2018-2019).

institución, en lo referido a los detalles del proceso de formación y práctica musical.

El objeto de estudio parte desde el catálogo de manuscritos musicales de la Catedral Matriz de Cuenca, pretendiendo posicionar a la institución desde los documentos conservados en Cuenca y a través de la descripción y análisis de las relaciones institucionales con la catedral limeña. De igual manera, se presenta un acercamiento al repertorio de Domingo Arquimbau, recuperado del fondo musical en estudio.

En lo que concierne a la metodología utilizada, se asume el enfoque epistemológico cuali-cuantitativo desde una perspectiva holística y documental, sustentada en un sistema diacrónico. Se utilizó el método analítico y teórico, relacionando la teoría con las funciones del análisis que permitió abordar las obras de Arquimbau.

Desarrollo

El fondo de manuscritos musicales conservados en la Catedral Matriz de Cuenca en el siglo XIX

La musicología de las últimas décadas se ha cuestionado los distintos abordajes de las tareas musicológicas y sus resultados frente al trabajo de archivo, el análisis musical, la realización de biografías de compositores y la edición de obras musicales, pertenecientes a diversos repositorios. De acuerdo con la necesidad del objeto de estudio planteado en esta investigación, resulta interesante la propuesta que realiza el musicólogo Alejandro Vera en su trabajo sobre el Fondo de Música sobre la Catedral de Santiago (2013, pp. 10-27), donde expresa posiciones de diversos autores como Joseph Kerman, el cual manifiesta que los trabajos descriptivos sin un componente crítico en sí mismo no tienen un resultado fructífero dentro de este campo (1965, p. 63). Sin embargo, otros autores, como Edward Lowinsky, rebaten la idea. De acuerdo con Lowinsky, los procesos descriptivos forman parte de

una valoración crítica del autor a partir de los datos obtenidos en una investigación; propone la existencia de “buenos o malos trabajos”, por lo que un buen trabajo de archivo tendría incluida una valoración crítica (1965). Siguiendo con esta discusión, Leo Treitler afirma que no existe un trabajo descriptivo que esté exento de una valoración (1989, p. 92). De igual marea, Pilar Ramos afirma que “incluso las tareas supuestamente más neutras, con menos implicación subjetiva o ideológica de sus autores, como la transcripción o edición musical, se revelan en la actualidad como un acto hermenéutico, un acto de interpretación” (2003, p. 36).

De referencia obligada son las aportaciones de Javier Marín López (2007) en su tesis doctoral, *Música y músicos entre dos mundos. La catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*, enfocada en los vínculos mantenidos entre la Catedral (músicos y repertorio) y España, considerando como premisa que la actividad musical de Hispanoamérica y España en los siglos XVI al XVIII y principios del XIX deben estudiarse en estrecha conexión.

Tomando estas premisas, podemos decir que los distintos acercamientos al fondo musical de la Catedral Matriz a partir del 2012 se han desarrollado en diferentes fases. Inicialmente, tuvo como objetivo la organización del fondo documental y musical, que ha sido progresivamente ampliado en función de los diversos trabajos realizados sobre el *corpus*.

El archivo musical de la Catedral Matriz se encuentra dentro del archivo general de la Curia de la ciudad de Cuenca, por lo que no se presenta con una tipificación específica. En su totalidad, el *corpus* pertenece a compositores españoles documentados en diferentes instituciones catedralicias hispanas.

Resulta de interés anotar que, dentro del archivo catedralicio en el período de estudio, no se han encontrado obras de compositores locales; sin embargo, en las actividades de los maestros de capilla —de acuerdo

con el documentario consultado dentro del archivo musical de la catedral de Cuenca— se establece entre una de sus funciones componer obras para el repertorio litúrgico, datos con los que se puede inferir la existencia en su momento de un repertorio local.

Existen dos catalogaciones del archivo musical: la primera, realizada entre los años 2012-2014 por Arleti Molerio y la última catalogación en el año 2019, elaborada por los autores del artículo, que tuvo como objetivo ampliar la información que quedó pendiente, específicamente en lo referente a la identificación de autores que no se definían en los manuscritos. De esta manera, se propició un estudio comparado con el archivo de la parroquia de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla), España, elaborado por Antonio Ramírez Palacios y Manuel Antonio Ramos Suárez (2005, pp. 1-166), cuyo análisis y cotejo aportaron nuevos datos y argumentos de reconstrucción, permitiendo ubicar obras de compositores establecidas en primera instancia como anónimas y aspectos relacionados con el repertorio y los orgánicos.

Tabla 1. Síntesis de los compositores y obras que reposan en el archivo musical de la Catedral Matriz de Cuenca siglo XIX

<i>Código</i>	<i>Compositor</i>	<i>Obra</i>	<i>Partes</i>	<i>Siglo o fecha de portada</i>
AMCM PC01	Adolfo Juan Cardoso, Raymundo Forné, Domingo Arquimbau, Raymundo Forné	Vísperas del Común de Apóstoles	Dixit Dominus Salmo 109, Beatusvir Salmo 111, Laudate Salmo 116, Magnificat Cántico	1828

<i>Código</i>	<i>Compositor</i>	<i>Obra</i>	<i>Partes</i>	<i>Siglo o fecha de portada</i>
AMCM PC02	Miguel Sañudo	Vísperas de Nuestra Señora	Dixit Dominus Salmo 109, Laetatus sum in his Salmo 121, Lauda Jerusalem Salmo 147, Magnificat Cántico	1845
AMCM PC03	Miguel Sañudo	Responsorio de Noche Buena	Responsorio (Nocturno 1º y Responsorio 1º)	1846
AMCM PC04	Miguel Sañudo	Maitenes de Reyes	Maitines (Nocturno 1º y Responsorio 1º de Reyes)	1858
AMCM PC05	Domingo Arquimbau	Vísperas de Sacramento	Dixit Dominus Salmo 109, Lauda Jerusalem Salmo 147, Magnificat Cántico	1858
AMCM PC06	Domingo Arquimbau	Salmo 1 y 3 de tercia a cuatro voces	Salmo de tercia (Salmo 1º y Salmo 3º)	1858
AMCM PC07	Domingo Arquimbau	Salmo 1 y 3 de sexta a cuatro voces	Salmo de sexta (Salmo 1º y Salmo 3º)	1858
AMCM PC08	Anónimo	Ave María a 3	Verso, Ave María a 3	XIX
AMCM PC09	Hilarión Eslava	Miserere	Miserere	XIX
AMCM PC10	Manuel Galiano Miguel Sañudo y Samero	Salmo de Prima	Salmo de prima (Salmo 1º y 3º)	XIX

<i>Código</i>	<i>Compositor</i>	<i>Obra</i>	<i>Partes</i>	<i>Siglo o fecha de portada</i>
AMCM PC11	Francisco Xavier García Fajer	Lamentación	Lamentación	XIX
AMCM PC12	Anónimo Mateo Zaá y Rojas, Manuel Alvarez y Anselmo Clavijo	Festividades de Domingo de Ramos	Versos, Secuencias y Motetes	XIX

Además de las evidencias proporcionadas en los manuscritos y del estudio comparado con el catálogo de la parroquia de San Juan Bautista de Marchena, surgen nuevos intereses para ampliar el objeto de estudio, específicamente la relación institucional con la catedral de Lima.

Aproximaciones institucionales entre las catedrales de Cuenca y Lima, en el periodo comprendido entre 1779 y durante el siglo XIX

Este apartado expone, a manera de contextualización, una aproximación de las relaciones institucionales establecidas entre las catedrales en estudio, exponiendo una visión cronológica de los contactos, según la documentación obrante en Cuenca.

Desde la fundación de la ciudad de Quito² en el año 1534, el vínculo con el contexto religioso de Perú fue determinante; las disposiciones desde la metrópoli sobre las actividades de evangelización y práctica religiosa en general estuvieron precisas.³

Se conoce que el primer obispo de Quito fue García Díaz Arias (1545-1562), consagrado en Cusco en el año 1547. Su actividad como obispo resultó significativa para el desarrollo de la institución catedralicia quiteña (González, 1881).

2 Quito, denominado oficialmente San Francisco de Quito, es la capital y la ciudad más poblada de la República de Ecuador.

3 Confrontar Tercer Concilio limeño y Constituciones Sinodales quiteñas, 1570-1594.

En Ecuador, la expansión poblacional contribuyó a la fundación de nuevas ciudades, entre ellas la de Cuenca en abril de 1557 (González, 1881); el proceso fue análogo a lo acontecido en Quito. El obispado finalmente fue instaurado por el rey de España el 13 de junio de 1779 en Aranjuez, documento recibido en Cuenca el 25 de enero de 1780 (ACE/C, Exp. 00589, fol. 740), dos siglos después del proceso fundacional de la ciudad.

Se instauró como sede a la ciudad de Cuenca, abarcando la nueva diócesis los territorios de Guayaquil, Portoviejo, Loja, Alausí y Zaruma, que contaría con los mismos derechos del obispado de Quito y sería sufragáneo del arzobispado de Lima (ACA/C, administración, documento 3, fol. 13). Finalmente, la erección de la Iglesia Catedral Matriz se conformó bajo el patrocinio y advocación de la Inmaculada Concepción de la Virgen María Madre de Dios y la dignidad del obispo (ACE/C, Exp. 00589, fol. 740). Es a partir de 1779 que la documentación obrante en el archivo de la Curia de Cuenca comienza a establecer sistematicidad en los datos, argumento que ha permitido reconstruir su historia, al menos de forma parcial.

El primer documento registrado en el archivo que refiere datos sobre la actividad musical es el *Libro de Fábrica de la Iglesia Matriz del Sagrario de Cuenca* y se denomina *Archivo Histórico de la Curia de Cuenca AHC/C*. En el *corpus* de este documento, se hace visible la organización musical que fue tomando representación a partir de 1581, año en que aparece por primera vez el pago a cantores y músicos, la descripción de varios misales, breviarios, manuales, libro de canto llano, salterio, procesionarios, libro de canto de órgano y un facistol, además de instrumentos como órganos, flautas y trompetas.

En el citado *Libro de Fábrica* consta como primer maestro de capilla de Cuenca Josep Illescas (de 1713 hasta 1743). Aunque no se han encontrado datos específicos de su procedencia, al parecer era español y es presumible la hipótesis de que haya sido enviado directamente desde

España o, de lo contrario, desde Lima o Quito. En 1744 lo remplaza su hijo Thomas Illescas como maestro de capilla hasta el año 1791 (DC001, AHCA/C, Exp. 0142, C.A 091, caja 03). Sus estudios los realizó durante cinco años en el Real Seminario de San Luis en Quito y su nombramiento fue decretado desde la sede arzobispal quiteña (AHCA/C 0254, C.A 0288, caja 017, fols. 4 y 4b⁴). En el escrito DC001 se registra que Thomas Illescas realizó una regulación de la plantilla de músicos. Esta información ratifica la conformación de una capilla musical antes del obispado.

Luego de la institucionalización del obispado con la figura del obispo don Francisco Xavier de la Fita y Carrión, se establece la conformación regular de la capilla musical a través de la instauración definitiva de los primeros nombramientos para los músicos catedralicios (DC02, AHCA/C, Exp. 1477.19, 1477.20, 1477.21, caja 20, fols. 62-63).

En respuesta a las solicitudes enviadas por el obispo sobre la necesidad de un maestro de capilla para la catedral, se conoce que el primero de junio de 1804 ocupa el puesto el padre Melchor Ponse de León y Colón, pero su estadía resultó efímera, pues transcurridos tres meses solicita que se le pague la renta correspondiente para regresar a Lima, su ciudad natal (DC02, AHCA/C, Exp. 1477.19, 1477.20, 1477.21, caja 20, fol. 27).

Al cesar la actividad de Melchor Ponse de León y Colón, según la documentación consultada, se detecta una ausencia de músicos, tanto limeños como europeos, en lo restante del siglo. Ello trajo como resultado el incremento y la conformación integral del *corpus* con músicos locales, quienes a partir de ese momento ocuparon los cargos de mayor relevancia.

⁴ Se asume la catalogación con la numeración del folio principal y de manera ascendente: 4, 4b.

En los primeros años del siglo XIX, la capilla catedralicia cuencana refiere la visita del conjunto catedralicio sinfónico de Lima dirigido por Andrés Bolognesi, el día veinte y siete de diciembre de 1816, para la consagración del monseñor Ignacio Cortázar, obispo de Cuenca. Las referencias de Andrés Sas describen que la orquesta de Lima estaba integrada por catorce violines e incluía al serpentón; sin embargo, no contaba con el instrumento viola. De cualquier manera, es posible deducir que este contacto repercutió en el proceso de renovación y ampliación tímbrica de la orquesta de la Iglesia Matriz en los años posteriores (1970 pp. 28 y 31).

Las actas capitulares a partir de esta fecha constatan el anhelo del maestro de capilla Martín Gárate para la llegada de trompas desde Lima, pero esta aspiración no fue posible. A pesar de ello, Gárate insistió en la solicitud al obispo de turno: “agregar estas tres plazas de músicos a las que ya poseía el coro de la Santa Iglesia Matriz”. Finalmente, la trompa se incorpora en 1824 (DC014, AHCA/C, Exp. 0455, C.A 0323, caja 09, fol. 11).

Haber introducido la trompa en 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 en 1810 (Marín López, 2007, p. 218).

Otra referencia encontrada en el documento capitular DC016 AHCA/C de 1824 indica que José Banegas Guarnicela solicita un aumento de sueldo como instrumentista del bajón, y establece una comparación con los instrumentistas de soplo de Lima, a los cuales se “les pagaba una renta más alta que a los de cuerda” (DC016, AHCA/C, Exp. 0540, C.A 0384, caja10, fol. 1). No se ha encontrado continuidad en la información sobre este instrumento luego de 1830. La solicitud evidencia que la catedral limeña era uno de los referentes importantes a seguir, en cuanto a lo concerniente al imaginario tímbrico y administrativo.

Otro aspecto importante para tener en consideración, en cuanto a los intercambios establecidos entre las catedrales de Lima y de Cuenca, es el tránsito de los envíos de libros impresos catalogados en la Catedral Matriz.⁵

De lo expuesto hasta el momento, concluimos que resulta evidente el acercamiento de las instituciones catedralicias en lo referente a la colaboración en cuestiones relativas al mejoramiento de la capilla musical cuencana, quedando por profundizar diversos temas sobre las relaciones institucionales y haciéndose necesario un estudio futuro del documentario limeño.

Domingo Arquimbau (1757? 1760? - 26 de enero 1829)

Domingo Arquimbau cuenta con una trascendente y documentada actividad musical. Compositor nacido en Barcelona, maestro de capilla de la Catedral y del Palacio de la Condesa de Barcelona. En 1782 se conoce que Arquimbau ocupaba el puesto de maestro de canto en la parroquia de San Ginés de Torroella del Mongrit Girona; a finales de 1785, ganó el puesto de maestro de capilla en Girona, cargo que realizaba simultáneamente con el de maestro de capilla sustituto de la catedral de Barcelona hasta julio de 1785 (Montero, 2014, p. 60).

El 10 de septiembre de 1790 es nombrado por el Cabildo de la Catedral de Sevilla sustituto del maestro Antonio Ripa y en 1795 es designado como maestro de capilla oficial. Su estancia en Sevilla se extiende por 39 años y es precisamente este período reconocido como el de mayor productividad, como director y como compositor, creador de 314 obras compuestas para la catedral sevillana (Montero, 2014, p. 61). Su trabajo como maestro de capilla alcanzó un gran prestigio y el veinte y tres de

⁵ El total de obras impresas en forma de libros conservadas y catalogadas actualmente es de treinta. Podemos citar los Questionum del año 1541, un Brevario de 1856, Misales que datan de 1786-1878, Misa de difuntos de 1861-1877, Pasiones 1767-1877, Graduales Antifonalis de 1854-1855, entre otros. Estos documentos se encuentran en el repositorio del Museo Catedral de la Inmaculada Concepción, Cuenca-Ecuador.

noviembre de 1815 fue nombrado “Maestro compositor honorario de la Academia Filarmónica de Bolonia”; además, lo condecoraron con el grado de doctor en música.

Según la investigadora Rosa Isusi, la catedral de Sevilla fue uno de los modelos más importantes seguidos en Hispanoamérica. La música de los maestros de capilla se difundió por diferentes vías y se han documentado obras en once archivos, localizados en siete países: Bolivia, Colombia, Perú, Uruguay y en especial México (Montero, 2014, p. 61).

Por su parte, Javier Marín López afirma que las instituciones del sur peninsular, junto a las reales capillas de Madrid y algunos centros italianos, fueron los principales suministradores de repertorio musical en América Hispana. De igual manera, manifiesta que tres indicadores permiten constatar la influencia ejercida. El primero de ellos es la proyección de los modelos litúrgicos e institucionales en la organización musical; el segundo, la circulación de músicos y, por último, la exportación de libros de música, partituras e instrumentos musicales. La catedral de Sevilla fue la sede archidiocesana de las diferentes diócesis que se fueron conformando en el Nuevo Mundo (Marín, 2010, pp. 96-98).

De igual manera, el investigador menciona la existencia de 14 obras del compositor en estudio dentro de los archivos americanos (Marín, 2010, p. 105).

Sobre la base de estas afirmaciones, es posible plantearse la hipótesis de que las obras del compositor Domingo Arquimbaú llegaron a la catedral de Cuenca por posibles intercambios.

Resulta de interés mencionar que en el catálogo de la catedral de Lima se encuentra un repertorio diferente de Arquimbau,⁶ lo que inclina a suponer que no fue la fuente que diseminó las obras.

El repertorio del compositor Domingo Arquimbau en la Catedral Matriz de Cuenca en el siglo XIX⁷

De Arquimbau se conservan en Cuenca ocho salmos (de horas mayores y menores) y un Magnificat. La predominancia de música para el Oficio es fiel reflejo de lo apreciado a una escala mayor en los catálogos integrales de los archivos catedralicios hispanoamericanos. A su vez y dentro de este conjunto, se observa que la mayor parte de las piezas conservadas han sido escritas para la hora mayor de vísperas.

Salmos

Los salmos de Arquimbau que se registran en el archivo de la Catedral Matriz de Cuenca suman un total de ocho, a saber: *Laudate Dominum omnes gentes* (para las vísperas del Común de los Apóstoles); *Dixit Dominus, Credidi* y *Lauda Jerusalem* (para las vísperas de Sacramento); *Legem pone mihi Domine* y *Bonitatem Fecisti* (primer y tercer salmo, respectivamente, de la hora tercia del Oficio del Jueves Santo) y *Quot sunt dies servi tui e Iniquos odio habui* (primer y tercer salmo, respectivamente, de la hora sexta del Oficio del Jueves Santo). Es importante acotar que dichos salmos se utilizaban durante un gran número de ocasiones dentro del año litúrgico.

El orgánico, para el cual este *corpus* salmódico aparece escrito en el archivo de la Catedral Matriz de Cuenca, se halla constituido por un coro o conjunto de solistas y orquesta. La orquesta presenta, casi

6 Figuran bajo la autoría de Arquimbau: No es privilegio de gracia; Villancico a 4 voces con violines, oboes, trompas, órgano y bajo (N Catálogo CGM35 AAL II:1) y Que instante dichoso; Villancico a 4 voces con violines, oboes, trompas, corno, órgano y bajo (N Catálogo CGM46[WAR(CGM)AAL II:2].

7 Véase edición crítica de obras de Domingo Arquimbau en: http://iimcv.org/publicaciones_item.php?id=6

invariablemente, cuatro partes de cuerda—violines primeros y segundos, viola y bajo continuo (designado como “acompañamiento”)— y dos partes de clarinete. Decimos “casi invariablemente” debido a que en dos de los salmos (los correspondientes a la hora sexta del Oficio de Jueves Santo), la parte de viola se encuentra omitida. Las fuerzas vocales, por su parte, se encuentran organizadas en forma de dúos y de cuarteto (tiple y tenor en *Laudate Dominum omnes gentes* y *Credidi*; tenor y bajo en *Dixit Dominus* y *Lauda Jerusalem*; tiple 1, tiple 2, alto y tenor en *Legem pone mihi Domine* y *Bonitatem Fecisti* y tiple, alto, tenor y bajo en *Quot sunt dies servi tui*).

Salmo 1º y 3º de Sesta a 4.
Con Violines Clarinetes y Acompañamiento. Compuestos
Por D. Domingo Arquimbau Pro. Director de la Capilla
de la Sta. Catedral de Sevilla.
Copiados en Marchena año de 1858.

Salmo 1º de Sesta

Autor: Domingo Arquimbau

Salmo 1º de Tercia a 4 voces
Con violines, clarinetes, viola y acompañamiento.
Puestos en música por
D.Domingo Arquimbau Pro.
Copiados año de 1858

Salmo 1º de Tercia a 4

N.T. Se agrega forte de acuerdo +Vin1 Se corre el piano al siguiente compás a criterio de los demás instrumentos. 1 de acuerdo a los demás instrumentos.3

En el manuscrito el clarinete en Do, las voces en clave de bajo se utilizan criterios de dinámica y articulación en toda la obra según los instrumentos que la incluyen.

N.T.: El violín en el manuscrito "Salmos 1y 3 de Tercia a 4 voces con violines, clarinetes, viola y acompañamiento".
En el manuscrito los dinárricos en Do y las voces en claves bajas. Se añade articulaciones y dinámicas siguiendo el criterio de los que la inclúan.
Se eliminan los signos de repetición que aparecen en toda la obra y se incluyen las notas.

Figura 1. y 2: Orgánicos de los Salmo 1º y 3º de sexta y de tercia a 4 voces año 1858, cc. 1-4 y cc. 1-3 respectivamente

Desde el punto de vista estilístico, todas las piezas se identifican con el estilo sinfónico de la segunda mitad del siglo XVIII, epitomizado en la escuela vienesa de Haydn y Mozart. No obstante, dichos rasgos estilísticos se revelan en ciertos aspectos en un estadio no del todo estandarizado: el andamiaje textural (más allá de la presencia de la viola) aún se muestra dependiente en buena parte de la realización del

continuo y la constitución de las frases musicales muestra su rebeldía ante la cuadratura clásica, exhibiendo construcciones asimétricas de siete o diez compases de longitud.

Desde el punto de vista de la forma, todas estas piezas comienzan con una introducción a cargo de la orquesta que abarca desde seis a veinte compases, aproximadamente, y anuncia en algunos casos el motivo con el que luego las voces se abrirán paso. La musicalización del texto comprende únicamente los versos del salmo y la doxología menor conclusiva *Gloria Patri, et Filio, et Spiritu Sancto...*, por ello se presume que la antífona que sirve de marco al canto del salmo solía entonarse en canto llano (Fernández Calvo, 2008, pp. 110, 312). La musicalización de la doxología final, por su parte, muestra la tradicional división en dos secciones de *tempi* contrastantes: *Gloria Patri...*, en *tempo* marcadamente lento (*Largo, Larghetto, Andante*), y ... *sicut erat in principio... Amen*, invariablemente en un *tempo* rápido (*Allegro, Vivo*).

La escritura de las voces que integran los dúos o el coro se observa pensada desde una perspectiva más instrumental que vocal, reproduciendo las partes vocales, los giros propios del lenguaje sinfónico del periodo.

Las peculiaridades del lenguaje armónico de Arquimbau (su preferencia por los finos cromatismos y las modulaciones sorprendentes) se muestran en estas piezas con mucho esplendor. Por ejemplo, en el primer movimiento del *Credidi* (que abarca la musicalización de los cinco primeros versos del salmo, *tempo Allegro* y compás C), la modulación al quinto grado (re mayor) —tras falsas expectativas creadas en torno a su llegada— se ve largamente postergada por una primera y rotunda al cuarto grado (do mayor, compás 235, *Quid retribuam Domino*) (Molerio, Mosca y Peñaherrera, 2019, pp. 87-100).

El proceso de establecimiento de la región del quinto grado como centro recién toma entidad sobre el final del movimiento (compás 270) y,

como si fuera poco, cerrando con una cadencia sobre su relativo menor (si menor) (Molerio et al, pp. 111-118).

El segundo movimiento de la obra (que abarca la musicalización del verso *O Domine quia ego servus tuus, ego servus tuus, et filius ancillae tuae, tempo Andante gracioso* y compás 3/8) adopta ya la armadura de clave de si menor, tonalidad en la que se desarrolla (Molerio et al, 2019, pp. 118-127).

El tercer movimiento (*Dirupisti vincula mea, Tempo Primo*, compás C) mantiene esta misma armadura, pero para la tonalidad de re mayor, aunque con fuertes y constantes inflexiones al quinto grado (la mayor) el que, a partir aproximadamente del compás 363 termina por convertirse en la nueva tónica. La sorpresa arquimbaiana toma lugar en el compás 383 cuando, luego de insinuarse la vuelta a re mayor (compases 376-382) a través de una fuerte enfatización de su dominante, irrumpen el regreso de la tonalidad de sol mayor. El movimiento finaliza con una semicadencia sobre la dominante de sol (re mayor), dando paso al inicio del cuarto y último movimiento de la obra. Este último movimiento, que musicaliza el texto de la doxología menor, restablece la armadura de clave de sol mayor (Molerio et al, 2019, pp. 127-144).

De acuerdo con este análisis sobre el modo tradicional de musicalización de la doxología, esta se divide en dos breves secciones de *tempi* contrastantes (*Largo* y *Allegro*). Si bien, debido a su naturaleza conclusiva, este movimiento no presenta la fluidez armónica de los movimientos anteriores, Arquimbaau no pierde la oportunidad de insertar cromatismos con el fin de realzar el interés. La primera sección finaliza con una semicadencia sobre el quinto grado apoyada por el acorde de la subdominante con sexta aumentada (compás 410); la segunda sección introduce una inflexión al cuarto grado (do mayor, compás 413), que a su vez incluye otra al cuarto menor del cuarto (fa menor, compases 416-18) que, ascendido cromáticamente, se convierte en la dominante de sol (compás 422) (Molerio et al, 2019, pp. 144-157).

Magnificat

La musicalización de Arquimbau del cántico de la Virgen María con que concluye el Oficio de Vísperas comparte características similares con los salmos descriptos anteriormente. La partitura conservada en el archivo de la Catedral Matriz de Cuenca es la misma que reúne los salmos del Oficio de Vísperas de Sacramento y se muestra escrita para dúo vocal de tenor y bajo, y una orquesta compuesta de dos partes de clarinete, dos partes de violín y bajo continuo. La tonalidad es la mayor.

Figuras 3 y 4: *Magnificat* perteneciente a Vísperas de Sacramento año 1858, cc. 592-603

Desde el plano formal, la pieza se encuentra dividida en tres grandes secciones, ninguna de las cuales plantea una modulación propiamente dicha, aunque sí inflexiones armónicas importantes en cuanto a su efecto. Por ejemplo, la primera sección, cerca de su cierre, incorpora una inflexión al primer grado menor (la menor), justo cuando el texto dice: *et misericordia eius ad progenie in progenies timentibus eum*, para retomar luego el modo mayor en el canto de los versos: *Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mentes cordis sui.* (Molerio et al, 2019, pp. 127-220).

En algunos sectores, el compositor introduce el canto solista, como en el pasaje que abre la segunda sección ([...] *deposituit potentes de sede*) a cargo del tenor doblado a la octava alta por el violín I, con pinceladas de virtuosismo (Molerio et al, pp. 220-231). La tercera sección de la pieza está constituida por el canto de la doxología, dividida (similarmente a lo observado en los salmos) en dos sectores de *tempos* y metros contrastantes (*Andantino*, 3/4; y un no especificado *allegro moderato*,⁸ en C) (Molerio et al, 2019, pp. 231-237).

Conclusiones

Las obras existentes en el archivo musical de la catedral de Cuenca aportan a la tesis que argumenta que la práctica musical en el ámbito hispanoamericano fue trasplantada desde España; por ello, el modelo catedralicio hispano ejerció gran influencia. Sin embargo, en ese marco debe admitirse que este modelo importado necesitó adaptarse a la nueva realidad, dando lugar a un próspero y original proceso de integración cultural.

Del estudio realizado se constata que la Catedral Matriz de Cuenca, en el siglo XIX, se convirtió en un centro de especialización musical y contaba con una actualización de repertorios y géneros a la par de instituciones como la catedral de Lima. De igual manera, el documentario analizado evidencia que las interrelaciones institucionales en el periodo de estudio fueron medianamente fluidas en lo que respecta a intercambio de músicos; ejemplo de ellos son los maestros de capilla. Se consigna como un dato relevante la participación del conjunto catedralicio sinfónico de Lima, dirigido por Andrés Bolognesi en 1816 para la consagración del obispo de Cuenca, Ignacio Cortázar. Este contacto proyectó en la capilla de Cuenca un imaginario para la ampliación tímbrica de la Catedral

⁸ Si bien esta indicación de *tempo* se encuentra omitida en el manuscrito, la reexposición, en este punto, del mismo material de la primera sección de la pieza, claramente exige la aplicación de su mismo *tempo*.

Matriz en años posteriores. También se puede citar la existencia de otro tipo de relaciones, como la compra de instrumentos a la catedral limeña; de la misma manera se presume que el tránsito de los libros impresos encontrados en la Catedral Matriz de Cuenca provenía desde Europa a través de la influencia que ejerció Lima en el Ecuador.

Como modelo de estudio se analizó el repertorio recuperado de Arquimbau, haciendo énfasis en los géneros, el estilo y orgánico trabajado en la Catedral Matriz de Cuenca.

Quedan aún diversos aspectos pendientes, por lo que el presente trabajo debe entenderse como una aproximación al estado de la cuestión; recién se comienzan a evidenciar aspectos caracterizadores del repertorio de los siglos XVIII y XIX en la catedral en mención, y su relación con otras instituciones catedralicias.

El abordaje del objeto de estudio en esta investigación constituye uno de los primeros acercamientos a los trabajos de la música catedralicia hispanoamericana en Cuenca-Ecuador; senda extensa que, es nuestro deseo, continúe su tránsito de forma ampliada y ramificada a través de futuras investigaciones sobre el tema.

Referencias bibliográficas

Albarracín, S. (2016). *Aproximación a la actividad musical en las parroquias eclesiásticas urbanas de la diócesis de Cuenca, entre 1779 y 1886*. [Tesis de maestría]. Universidad de Cuenca-Ecuador]. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/24370>

Astudillo, J. M. (1956). *Dedos y Labios Apolíneos*. Casa de la Cultura Núcleo del Azuay. Ecuador.

Astudillo, J. M. (2013). La música en el Azuay (1929). EDO, *Revista musical ecuatoriana*, 11. 172-189. <https://es.scribd.com/document/363593798/Revista-Musical-Edo-2013>

- Fernández Calvo, D. (2008). *La música en la vida del Seminario de San Antonio Abad de Cusco (siglos XVII-XVIII)*. Textos musicales y contexto histórico. Buenos Aires: Educa.
- González, F. (1881). *Historia Eclesiástica del Ecuador desde los tiempos de la conquista hasta nuestros días*. Editado por Isidoro Miranda. Imprenta del Clero.
- Kerman, J. (1965). A Profile for American Musicology, *Journal of the American Musicological Society* 18, (1). 61-69. <https://www.jstor.org/stable/830725>.
- Marín López, J. (2007). *Música y músicos entre dos mundos. La catedral de México y sus libros de polifonía. (siglos XVI-XVIII)*. [Tesis doctoral]. Universidad de Jaén.
- Marín López, J. (2010). La Música de las catedrales andaluzas y su proyección en América / Antonio García-Abásolo (coordinador). Córdoba: Servicio de Publicaciones, Universidad de Córdoba: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Córdoba, Obra Social y Cultural, 2010 352 p. 30 cm ISBN 978-84-9927-048-7 ISBN 978-84-7959-634-7 DL CO-1089-2010Lowinski, Edward E. (1965). Character and Purposes of American Musicology; A Reply to Joseph Kerman, *Journal of the American Musicological Society* 18, N.º 2.
- Molerio, A. (2016). *La actividad musical litúrgica y religiosa de la diócesis de Cuenca en Ecuador durante el siglo XIX* [Tesis doctoral no publicada]. Pontificia Universidad Católica Argentina.
- Molerio, A. (2015). La Catedral Matriz de Cuenca en los inicios del siglo XIX. La capilla musical, función de los primeros maestros de capilla. *Revista Neuma* 8, (2). 72-109. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5393977>

- Molerio, A. (2016). Caracterización de los músicos en la Catedral Matriz de Cuenca desde inicios del Obispado y durante el siglo XIX. Plantillas institucionales de músicos. *Resonancias* 20, (39). 175-200. https://www.researchgate.net/publication/311620015_Caracterizacion_de_los_musicos_en_la_Catedral_Matriz_de_Cuenca_desde_inicios_del_Obispado_y_durante_el_siglo_XIX_Plantillas_institucionales_de_musicos
- Molerio, A. (2017). La evolución del orgánico instrumental constitutivo de la capilla catedralicia matriz de Cuenca en el siglo XIX. *Revista Neuma* 1, (10). 36-63. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6513726>
- Molerio, A. y Peñaherrera, J. (2019). Los copistas obrantes en el archivo catedralicio de la Iglesia Matriz de Cuenca (Ecuador) en el siglo XIX: individualización e identificación sobre la base de un estudio comparado. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 33, (1). 91-112. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/9686>
- Molerio, A.; Mosca, J. y Peñaherrera, J. (2019). *Edición crítica de obras del compositor Domingo Arquimbau: Catedral Matriz de Cuenca-Ecuador, Catedral de Lima-Perú, recuperadas de los archivos: archivo musical de la Catedral Matriz*, Cuenca/Ecuador /. Buenos Aires: Educa. Edición especial. Libro digital, DOC Archivo FDigital: descarga y online Edición para Fundación Universidad Católica Argentina. 1. Crítica Musical. 2. Obra. 3. Archivo. I. Mosca, Julián II. Peñaherrera, Jimena III. Título CDD 780.9. <http://www.iimcv.org/publicaciones.php?fuente=ebooks>
- Montero, M. (2014). El maestro de capilla Domingo Arquimbau (1757-1829), impulsor del estilo clásico en la catedral de Sevilla. Espacio y tiempo. *Revista de Ciencias de la Educación Arte*

y Humanidades 28. 59-70. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4925025>

Ramírez, A. y Ramos, M. (2005). *Catálogo del Archivo musical de la Parroquia de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla)*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=1001935>

Ramos López, P. (2003). *Feminismo y música*. Introducción crítica. Narcea S. A, 9-44.

Rodas, J. (1989). *El maestro de capilla y la música eucarística en Cuenca* [Tesis de licenciatura no publicada]. Universidad del Azuay Cuenca.

Sas Orchassal, A. (1970). La vida musical en la Catedral de Lima durante la colonia, *Revista Musical Chilena*, Universidad Nacional de San Marcos, 8-53. <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RMCH/article/download/14868/15287>

Treitler, L. (1989). *Music and the Historical Imagination*. Harvard University Press, p. 92.

Vera, A. (2013). El fondo de música de la Catedral de Santiago: Redescubriendo un antiguo *corpus* musical a partir de su re-catalogación. *Revista Neuma*, 2 (6). Universidad de Talca. 10-27. <https://neuma.utalca.cl/index.php/neuma/article/view/118/116>

Fuentes de archivo

AMCM, ACA/C, administración, documento 3, fol. 13.

AMCM, Juicios J001, AHCA/C 0254, C.A 0288, caja 017, fols. 4 y 4b.

AMCM, Documento capitular DC001, AHCA/C, Exp. 0142, C.A 091,
caja 03. fol. 30

AMCM, Documento Capitular DC002, AHCA/C, Exp. 1477.19,
1477.20, 1477.21, caja 20, fols. 27, 62, 63.

AMCM, Documento capitular DC014, AHCA/C, Exp. 0455, C.A 0323,
caja 09, fol. 11.

AMCM, Documento capitular DC016, AHCA/C, Exp. 0540, C.A 0384,
caja 10, fol. 1. Archivo Histórico de la Curia de Cuenca, Real
cédula de erección de la Santa Iglesia Catedral de Cuenca del
Perú, ACE/C, Exp. 00589, fol. 740.