

DOI: <https://doi.org/10.56712/latam.v3i2.188>

Breve acercamiento a las fiestas cortesanas en la real audiencia de Quito: música y teatro

Approach to the Courtly Festivities in the Royal Audience of Quito:
Music and Theater

Lucía Margarita Figueroa Robles

Universidad Nacional de Loja

lucia.figueroa@unl.edu.ec

Loja – Ecuador

Artículo recibido: 7 de octubre de 2022. Aceptado para publicación: 14 de octubre de 2022.

Conflictos de Interés: Ninguno que declarar.

Resumen

La Real Audiencia de Quito mantuvo un vínculo con la corona española, en América el virreinato constituía una organización de jerarquía superior, ya que era el virrey quien representaba la corona, en él se desplegaban celebraciones cortesanas. Esta investigación pretende ofrecer una visión panorámica sobre estas principales celebraciones en la Real Audiencia de Quito, mediante un breve recorrido por las representaciones teatrales y la música aborígen que les acompañaba, considerando que luego de la conquista, lo que más ha resistido en el tiempo es el testimonio forjado por los primeros cronistas españoles asombrados por la singularidad de los “salvajes”, al observarlos en sus ritos, danzas, cantos a través de instrumentos erigidos con materiales de la naturaleza; de ahí que uno de los principales medios empleados para efectuar esta especie de adoctrinamiento por parte de la conquista -a decir de investigadores- fue precisamente la música indígena, en la cual se conservaron las melodías, impostándole textos litúrgicos.

Palabras clave: fiestas cortesanas; real audiencia; música y teatro; testimonio musical

Todo el contenido de **LATAM Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales y Humanidades**, publicados en este sitio está disponibles bajo Licencia [Creative Commons](#) 

Como citar: Figueroa Robles, L. M. (2022). Breve acercamiento a las fiestas cortesanas en la real audiencia de Quito: música y teatro. *LATAM Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales y Humanidades*, 3(2), 1339-1353. DOI: <https://doi.org/10.56712/latam.v3i2.188>

Abstract

The Royal Audience of Quito maintained a link with the Spanish crown, in America the viceroyalty constituted an organization of superior hierarchy, since it was the viceroy who represented the crown, in its courtly celebrations were deployed. This research aims to offer a panoramic view of these main celebrations in the Royal Audience of Quito, through a brief tour of the theatrical performances and aboriginal music that accompanied them, considering that after the conquest, what has resisted most in time is the testimony forged by the first Spanish chroniclers amazed by the uniqueness of the "savages", when observing them in their rites, dances, songs through instruments erected with materials from nature; hence, one of the main means used to carry out this kind of indoctrination by the conquest - according to researchers - was precisely indigenous music, in which the melodies were preserved, imposing liturgical texts

Keywords: royal audience; music and theatre; musical testimony

INTRODUCCIÓN

En países latinoamericanos como Ecuador, el no disponer de un sistema de escritura para representar gráficamente melodías o ritmos vernáculos, ha generado que los ancestros hayan dejado como fuentes documentales de su música, los instrumentos musicales, las danzas, dramatizaciones, costumbres, fiestas, retratadas en la memoria oral y a través de vestigios arqueológicos, la etnomusicología y la arqueomusicología; de ahí que existen algunos cronistas que han situado en estas primeras expresiones sonoras de sus habitantes, brindando una mirada social, cultural y dinámica de su música.

Tal como cita Mario Godoy en su texto *Historia de la Música del Ecuador* a Schaeffner, “parece como propio de toda música primitiva producir el mayor efecto con los objetos más insignificantes, hacer partícipe de la música a las cosas mismas” (Godoy, *Breve historia de la música del Ecuador*, 2005) De ahí que ubicándonos en este primer contexto los primeros sonidos efectuados con o sin fines musicales eran los producidos para los rituales, celebraciones, representaciones festivas, etc.

Si bien la lingüística ha aportado desde la semiótica, los análisis del pensamiento andino han presentado una tendencia a la cosmología andina de los pueblos ancestrales; pero al centrarse en la etnomusicología desde una panorámica coyuntural, se plantea el estudio científico de la música desde un contexto o cultura, centralizándose en la parte social, que es la generadora de comportamientos. De ahí que lo musical revela hechos o sucesos de antaño, así mismo aspectos socio – comunicativos e interacciones, aclarando interrogantes como el qué y el cómo de las cosas, reflejando la parte social que se bifurca con lo musical, y viceversa. Ante ello han existido ciertas investigaciones que se han apoyado teórica y metodológicamente en la interdisciplinariedad, a través de áreas del conocimiento como: la etnomusicología, la ethnohistoria, la antropología cultural, la sociología, la visión andina, la lingüística, etc.

Varios etnomusicólogos de los países del Convenio Andrés Bello¹ establecen que se ha percibido la presencia latinoamericana de nuevas identidades musicales, en reiteradas ocasiones sobre la base de otras ya presentes, se analiza lo popular de lo tradicional, expresándose:

No se define desde el linaje precolombino y la matriz colonial, sino a partir de la referencia a dos situaciones: a) lo tradicional como rasgo de culturas provenientes de sistemas no capitalistas de producción, sean o no indígenas, y b) lo heredado de una memoria trabajada y compartida históricamente. (Pereira, 2004)

Como menciona Juan Mullo en su libro *Música Patrimonial del Ecuador*, existe un importante legado cultural que no ha sido organizado conforme a las convenciones vigentes internacionales y “esta falencia afecta los procesos de fortalecimiento identitario y dificulta la administración cultural en detrimento del ejercicio pleno de los derechos culturales, que los pueblos y la nación entera deben ejercer.” (Mullo, 2009, pág. 16)

Luego de periodizar la época aborígen, ya ubicándonos en la Colonia, cabe mencionar que la Real Audiencia de Quito, mantuvo un vínculo directo con la corona española durante tres siglos. Es así como se forjaron las estructuras administrativas a través de jerarquías, y en América el virreinato constituía el de mayor jerarquía, en vista de que era el virrey quien representaba al Rey español. Y pese a que, entre los músicos olvidados, que no han aparecido en las crónicas, actas de salarios de músicos, los monasterios o catedrales; de lo que se ha podido rescatar, existió esta presencia en donde predominaban los blancos y mestizos, principalmente, siendo consciente que dentro de la región primaba la población indígena. Se intuye que la presencia negra no fue imponente. (Minchom, 2007)

¹ Encuentro Latinoamericano de Música y Tradición Oral realizado en Quito, los días 19 y 20 de julio de 2004, dentro de la agenda de actividades del proyecto Cartografía de la Memoria.

Como se ha podido indagar, existía un rango dentro de este tejido cultural, en donde contaban con mayor aceptación, los caciques y sus hijos primogénitos, situación que les permitía en alguna medida recibir ciertos “privilegios” establecidos según la lealtad a la Corona, de ahí que podían asistir a las escuelas regentadas por comunidades franciscanas principalmente; montar a caballo; contar con buenos atuendos; ocupar un puesto en el Coro de la Iglesia, contar con un espacio dentro del panteón familiar, tener mitayos, entre otros beneficios. (Godoy, La Música Ecuatoriana, 2012). Al referirse al indio se habla de rudeza (Valdano, 2005), pero como contraste se mencionan también “los talentos naturales de aquella gente no son despreciables” (Cicala, 1994, pág. 211)

Esta investigación por tanto tiene la finalidad de recabar información a través de fuentes primarias y secundarias, para ofrecer una visión panorámica sobre las celebraciones cortesananas en la Real Audiencia de Quito, mediante un breve recorrido por las representaciones teatrales y la música aborígen, considerando que luego de la conquista, poco resistió al embate ibérico, más que el testimonio forjado por los primeros cronistas españoles asombrados por la singularidad de los “salvajes” como llamaban al pueblo indígena, al observarlos en sus ritos, danzas, cantos a través de instrumentos erigidos con materiales de la naturaleza; de ahí que uno de los principales medios empleados para efectuar esta especie de adoctrinamiento por parte de la conquista, a decir de investigadores, fue precisamente la música indígena, en la cual se conservaron las melodías, impostándole textos litúrgicos “el canto sencillo del sol y de la luna fue cambiando por la corneta española, el ruido de la espada y el bramido del cañón” (Guerrero, 1980, pág. 7).

El proceso de sincretismo de la música en la Real Audiencia se otorga además con el aprendizaje de los indios tanto desde el Colegio San Andrés donde se enseñaba a leer, escribir y tañer instrumentos² como la guitarra, flauta, órgano, inicialmente de forma mecánica, todavía no creativa. (Aizaga, 1985). De esta manera se va fraguando una formación musical, que a decir de la investigadora ecuatoriana Wilma Granda respecto a los indios: “convertidos en aprendices o maestros de capilla, se posicionan en la cristiandad con música de flautas y vihuelas, guitarras y caracoles, órganos y cascabeles, extrañándose cada vez en un ovillo tenaz de refugio sublimado e imprescindible: la ritualidad cristiana” (Granda, 2004, pág. 18).

De esta manera se inicia el recorrido por la historia para efectuar un breve acercamiento a las fiestas cortesananas en la Real Audiencia de Quito desde la óptica del análisis de la música teatral en América hasta llegar a la Real Audiencia de Quito, con las fiestas religiosas y cortesananas en el Ecuador.

DESARROLLO

La Música Teatral en Hispanoamérica

Si nos ubicamos en la Hispanoamérica de los siglos XVII y XVIII nos encontraremos con un estilo que se infunde en la cultura, sociedad, política, espiritualidad, tradición y costumbres, fusionada con aquella sólida estructura imperial europea, en donde la fiesta como fenómeno cultural sintético exhibe varios lenguajes desde el vestuario hasta la música. (Ferrer, 1993)

Desde el sentido estético, la música potencia los sonidos del poder con repiques de campanas, armas de fuego, etc. Presenta rasgos notables dentro de sociedades centralistas, en las cuales se puede distinguir la música litúrgica, la música cortesana, militar y teatral, haciendo una notoria excepción en la música de cámara que por varios aspectos se reconoce en capitales virreinales o pueblos con mayor abundancia. Y es que, al no existir teatros en el nuevo mundo, eran estos palacios baluarte del arte y la cultura dedicada a la nobleza. (Hidalgo, 2018)

² En 1555 los misioneros franciscanos Fray Jodoco Rycke y Pierre Gosseal de Lovaina fundaron el Colegio de San Andrés, dirigido a indios jóvenes. Cristóbal de Caranqui, Diego Lobato, Manuel Blasco (maestro de capilla de la Catedral de Quito) fueron algunos de los primeros músicos mestizos que destacan. (Aizaga, 1985).

Uno de los más altos tribunales de la corona española fue la Real Audiencia y Cancillería de Quito dentro del Virreinato del Perú, quienes posteriormente conformaron el Virreinato de Nueva Granada. Y pese a no ser un Virreinato lo que hoy forma parte del Ecuador, dentro de las sacristías de los monasterios, se han encontrado obras musicales compuestas por sacerdotes o por quiteños que dedicaban villancicos, romances o canzonetas.

Pero ya adentrándonos al teatro en Hispanoamérica, se puede mencionar una destacada composición que pasó a convertirse en el primer ejemplo y también el último de la ópera barroca española en América, me refiero a la obra compuesta por Tomás de Torrejón y Velasco "La púrpura de la rosa" con texto de Pedro de la Barca en 1701. (Rodríguez, 2008)

Luego de una década, el mulato mexicano Manuel de Zumaya pone la música a un libreto de Stampiglia -el mismo texto usado por Händel- Así La Parténope constituye la primera ópera escrita en México. (Claro-Valdés, 1981)

En la mitad del siglo XVIII, el fraile agustino Esteban Ponce de León presenta en 1749 con estilo de una cantata la ópera – serenata "Venid, venid deidades" dedicada al obispo de la ciudad como una ofrenda. Cuyo texto fue elaborado por un poeta local.

De esta manera surgen algunos ejemplos de la música de escena ya que como plantea Samuel Claro-Valdés:

Con la excepción de las tres óperas mencionadas, el concepto de música teatral durante el barroco musical de Hispanoamérica debe aplicarse, más bien, a la música incidental para dramas moralizantes, comedias, sainetes y piezas de entretenimiento, así como a la música interpretada durante festejos oficiales, ceremonias cortesanas y juramentos o lutos reales. (Claro-Valdés, 1981, pág. 4)

Rasgos aborígenes en el Ecuador

Dentro de las primeras etapas de la Historia del Ecuador, hasta la presencia europea en el territorio, se han encontrado diversas maneras de organización social, desarrollo de complejos sistemas, centros ceremoniales, etc.

Como manifiesta Juan Mullo: "El arte popular y las técnicas de producción ancestral también se comunican por otros medios: música, danzas, canciones, costumbres y grupos artesanales..." (Mullo, 2009, pág. 24). Entre las antiguas manifestaciones indígenas quiteñas, con los instrumentos musicales idiófonos, membranófonos, aerófonos, aportaban a su cultura en varios rituales o días festivos. Con el inicio de la Conquista, es muy probable que no se haya dispersado el mismo esfuerzo etnográfico como ocurrió en el Perú.

En Quito, una de las pocas ocasiones en las que se percibe visible interacción cultural del Inca, es al celebrar la presencia de "don Alfonso Florentino Inca, corregidor de Ibarra, quien llegaría del Perú a posesionarse de su cargo, llevando bajo el brazo pruebas de su filiación inca" (Troya, 1996, pág. 147) Así se daría paso a nuevos protagonistas, cerrando una época.

La Colonia y la presencia musical

Sin duda alguna existe una variedad de música que denota las diversidades coexistentes, de ahí que se podría referir a una identidad sonora para cada grupo socialmente diverso, en el cual resalta lo étnico, y es que, en la Real Audiencia de Quito, hoy Ecuador, es necesario que se incorporen conceptos ligados a lo multicultural, multiétnico, intercultural, toda vez que constituyen los mismos grupos sociales los que promueven la distinción de esquemas respecto a estas manifestaciones culturales. Y no se puede negar aquellas actitudes frente al poder y a los procesos de dominación.

La presencia de expresiones artísticas musicales generados desde la Colonia en los procesos de interculturalidad, con el devenir del tiempo pasan a consolidarse como “nacionalismos”, y es que ideológicamente estos nacionalismos vienen construyéndose desde finales del Siglo XVIII. (Mullo, 2009)

Por una parte, se importaron las danzas europeas como Vals, Minuets, Mazurcas, Contradanzas, etc. los cuales corresponden a géneros florecidos en la aristocracia criollizada. Además, tal como manifiesta Pilar Cruz Zúñiga en su investigación sobre la Fiesta Barroca en Quito, en donde se hace referencia en base al Archivo General de las Indias, que por el año de 1766 frente a celebraciones relacionadas a élites locales o autoridades reales, no se podía prescindir de la música o la danza. (Cruz, 2001)

Se mencionan tres grandes eventos como una demostración pública de la fidelidad al soberano y a los jefes que gobernaron estas provincias. De esta manera encontramos el matrimonio del Príncipe de Asturias con la Princesa de Parma; el advenimiento a la ciudad de las tropas reales; el onomástico de Carlos III. Eventos que reflejan una especie de mecanismo social para controlar a la plebe a través de las fiestas. (Cruz, 2001).

Fiestas religiosas durante el siglo XVII en la Real Audiencia de Quito

En lo referente al teatro, a través de un acercamiento a la Crónica del inca Garcilazo de la Vega, dentro de sus comentarios reales manifestó que estas representaciones dramáticas fueron efectuadas dentro de plazas, explanadas o en un espacio abierto, pero no en ciudades; en cuanto al libreto, cabe señalar que al no existir la escritura en estos terruños, se basaban en composiciones transmitidas y perpetuadas de forma oral generalmente por parte de los actores que eran quienes realizaban también ciertas acciones. (Hernández, 2015)

Además, para el inca Garcilazo en este teatro las intenciones emotivas eran de carácter religioso y épico de modo general. Pero se recalca que los indígenas lograron adaptar las presentaciones al calendario católico, con la intencionalidad de que no se prohiban. Un hecho similar a lo que ocurrió con los santeros, quienes en algún punto reemplazaron a sus dioses por nombres y figuras de santos católicos con la finalidad de mantenerse libremente con sus creencias religiosas sin el miedo de ser señalados como herejes o asesinados por el viejo mundo.

Figura 1

Procesión del Corpus Christi, s. XIX Foto: Quito, M. Municipal



La ciudad de Quito fue la más relevante de la Audiencia de Quito, y una de las más extensas en América del Sur, pese a no tener el peso de Lima o México, se convirtió en uno de los ejes articuladores e intermediarios entre los grandes centros virreinales y las zonas marginales. (Herzog, 1995).

Los bailes y fandangos quiteños invadieron los conventos, al punto que el Obispo Polo llegó a amenazar con excomulgar a quienes practicaban este baile. De ahí que en 1760 en el Convento de San Diego se recomendó a los religiosos:

No solemnicen los maitines de la Natividad del Señor ni otra festividad alguna, con comedias, coloquios, saraos y otras farsas públicas... y que de ningún modo salga la comunidad... a funciones particulares del siglo ni aún con colorido de conducir los cuerpos muertos de difuntos... (Kenned & Ortiz, 1982, pág. 101)

Existieron leves excepciones con benefactores o personajes importantes. Es así como las fiestas se relacionaban directamente a celebraciones religiosas y civiles. Como menciona Rosemarie Terán en una investigación desde el Convento, dentro de la Real Audiencia de Quito, menciona que a falta de una Corte Virreinal "que se articulara en torno a las máximas instancias del poder civil, como las cortes virreinales de Nueva España o Lima, los aristócratas de Quito reprodujeron ambientes cortesanos al cobijo de lo sagrado" (Terán, 1994, págs. 48-49). Muestra de esta aseveración podría ser el estilo rococó preponderante en el arte religioso quiteño.

Desde el ámbito religioso, las celebraciones más importantes como en el resto del mundo andino fueron las siguientes: el Corpus Christi; la Inmaculada, Navidad, Carnavales, Semana Santa, Los Reyes, Pentecostés, San Juan, San Pedro, San Pablo, Santiago Apóstol, San José, Santa Teresita, la Ascensión, la Santísima Trinidad, los Santos Patronos de cada poblado, las fiestas de los fundadores de las órdenes religiosas, patronos, cofradías y demás fiestas del calendario litúrgico. Igualmente, frente a desastres naturales con la finalidad de mantener la esperanza y un equilibrio emocional, surgen algunas advocaciones o romerías, como de la Virgen de Quinche o Guápulo (Quito); la Virgen del Cisne (Loja); Virgen de la Merced. Vale señalar que en todas las fiestas el denominador común era la música para amenizar y aportar regocijo.

Es necesario destacar que cada orden religiosa organizaba sus festejos, con adornos alusivos en lugares estratégicos, así por ejemplo el sol era el Rey, la luna la Reina: "sobre el globo brillaban 7 luceros que correspondían al presidente de la Audiencia y los ministros del tribunal. Los acompañaba un castillo de fuegos artificiales con diversas significaciones de las cuatro partes del mundo" (Troya, 1996, pág. 149) Cabe señalar que, en este festejo citado, por primera vez se les daba el espacio a las damas de las élites para participar en medio del patriarcado.

Fiestas cortesanas en la Real Audiencia de Quito

Como bien establece Latasa, desde un ámbito historiográfico, citando a Tau Anzoátegui, se torna un tanto complejo establecer los dominios americanos frente a los europeos. "Las indias fueron gobernadas en un difícil equilibrio de dependencia y autonomía, centralización y descentralización" (Latasa, 2004, pág. 344) además culmina su aseveración que al hacer referencia al "reino", esta voz designa a los virreinos de Hispanoamérica.

Figura 2

Miguel de Santiago. Procesión de la Virgen de Guápulo. Quito. Foto: Alfonso Ortiz



Si bien en esta latitud no existía la nobleza concebida como la que gira en torno al rey o príncipe del viejo mundo, existían los virreyes y las familias de la nobleza española que viajaban hasta América, junto a su cohorte de criados que incluso eran parientes, amigos con una visión de forjar un espacio bajo la sombra de su protector poderoso. Si bien es conocido el vínculo que el Reino de Quito mantuvo con el virreinato peruano, en el cual se sentaron las bases institucionales del Virreinato en el continente americano fue directo³. Y de igual manera que ocurría en el Perú, gran parte de las festividades públicas se efectuaban en las plazas y calles principales tanto por temas políticos como religiosos. De esta manera surgen ciertas celebraciones propias de los incas que fueron adaptándose como la de Corpus Christi, fiestas de los santos, los solsticios, etc.

No cabe duda que la presencia de esta nobleza española trajo consigo un momento de esplendor cultural, ya que se establecieron las cortes en donde participaban artistas desde variadas disciplinas como la literatura, el teatro, la música, la pintura.

³ “Han aparecido también trabajos puntuales referentes a lugares dependientes de este enorme virreinato, entre los que cabe destacar el de Valenzuela para el reino de Chile y los de Herzog y Buschges para el de Quito” (Latasa, 2004, pág. 355).

En la Real Audiencia de Quito, la presencia de los primeros centros de enseñanza como el Colegio San Andrés en 1564, coadyuvó a una acertada preparación en el ámbito musical, quienes luego de recibir este aprendizaje y retornar a sus comarcas lo hicieron como maestros de capilla, cantores, ayudantes de los doctrineros y posteriormente maestros. Es así cómo la presencia del inca en diversas festividades revela su participación y aquella pretensión de sometimiento a una utopía del imperio solazado por los conquistadores con el fin de mantener su hegemonía en la memoria inca. De ahí que la presencia del indígena en actos públicos se concibe como rústico por parte del nuevo actor criollo mestizo⁴.

Al hacer referencia a la fiesta barroca en la Real Audiencia de Quito, se puede mencionar los intereses de la monarquía por institucionalizar estas relaciones sociales con la finalidad de ejercer un control mediante la preservación de nuevos sistemas sociales reconstituidos a partir de los sistemas tradicionales. Lograr una especie de “fieles vasallos” dentro de un pacto y establecimiento de la paz demostrando poder con distracciones sutiles que encausaban los ánimos hacia la serenidad. Esta denominada “época de oro” de la Fiesta Barroca, se consolida en el lapso temporal de los siglos XVII y XVIII. (Cruz, 2001)

La fiesta en América del siglo XVIII al igual que cualquier otra manifestación barroca, para lograr sus fines didácticos-federativos, estuvo inscrita en una amplia dimensión polisémica fruto de un proceso perenne de composición y negociación, es decir, de una sociedad colonial profundamente heterogénea y que de continuo transgrede las fronteras entre lo sagrado con lo profano y lo popular con lo cortesano, y que unió estrechamente lo privado y lo público, lo religioso y lo laico. (Alberro, 1998)

Es importante mencionar que entre las actividades de mayor acogida constaban las corridas de toros, con la lidia, música y festejo, en donde tenía su espacio la “plebe” para involucrarse con las élites fortaleciendo los “lazos clientelares” que se entretajían. Así mismo constaban los matrimonios reales; los onomásticos; y particularmente dos fiestas reales documentadas como son el nacimiento del príncipe Baltazar Carlos, hijo de Felipe IV (1631); y la proclamación de Carlos IV (1789) las fiestas de bienvenida a las tropas, a quienes se los atendía con especial esmero, banquetes, alojamiento, repique de campanas, celebraciones que congregaban a nobles y vasallos, quienes vestían alguna gala española, “formando un lúcido acompañamiento que con músicas y bastimentos necesarios celebraban la bienvenida” (Suárez, 1766).

⁴ “Relación de las fiestas reales que celebró... Quito en la...proclamación del señor Rey don Carlos Quarto el día 21 de septiembre de 1789” (Actas de Cabildo, 1790).

Figura 3

Celebraciones del Onomástico de Carlos III. "Breve relación". 1766. Quito

| CELEBRACIONES DEL ONOMÁSTICO DE CARLOS III, 4 DE NOVIEMBRE DE 1766 | | | | |
|---|--|--|---|---|
| | Lugar | Acto | Participantes | Otros detalles |
| Visperas 3-11-1766 Tarde | Plaza Mayor y pretil del Palacio de la Audiencia | Sacar la artillería al pretil | Las tropas escoltan las armas | Se formaron las dos compañías de Granaderos |
| 17h00 | Plaza Mayor | Triple descarga de cañones | Tropas de Zelaya | "Se avisó a toda la ciudad la obligación de mostrar regocijo en la víspera y día de su monarca" |
| Noche | Toda la ciudad | Luminarias generales | | Ordenadas por bando del Presidente Zelaya |
| | Plaza Mayor | Música que "excita el común regocijo" | Músicos con variedad de acordes e instrumentos | Repique continuo de campanas de todas las iglesias |
| Onomástico 4-11-1766 Mañana | Iglesia Catedral | Misa solemne con el Santísimo expuesto | | Asisten presidente, obispo, dos cabildos, religiones, cuerpo de oficiales y nobleza |
| | Palacio de Audiencia | Saludos y obsequios al Rey en la persona de Zelaya | Asistentes a la misa | Común felicidad por salud del Rey y expresión de júbilo de toda la ciudad |

Figura 4

Celebraciones Nocturnas del Onomástico de Carlos III. "Breve relación". 1756. Quito. Doc 416

| | | | | |
|---|---------------------------|--|--|---|
| Tarde | Cuartel | Carro triunfal con figura de trono, adornado y con retratos del Rey y de Zelaya. | Organiza Compañía de Caballería | Dos niños, vestidos de cadetes de caballería, sostenían los retratos |
| Noche | Del Cuartel a Plaza Mayor | Marcha de la tropa escoltando el carro; en medio, lacayos de librea con hachas de cera encendidas; al final, 8 húsares. Retratos colocados en galería del Palacio; húsares hacen guardia por turnos. | Compañía de Caballería formada en dos cuerpos, a caballo y muy ornamentada | Música de clarines, trompa, timbales en ecos de marcha. Gritos continuos de soldados "viva el Rey", y "respondía con eco parte de la multitud" congregada a ver celebración |
| Noche | Palacio de Audiencia | Refresco al que asisten miembros de audiencia, obispo, cabildos y nobleza de la ciudad | Organiza Compañía de Caballería | Palacio iluminado con bujías de Venecia. Mesas cubiertas con dulces, ramos de flores, licores. Adornos bélicos "de alcorzado"; helados. |
| Noche | Palacio de Audiencia | 3 contradanzas, "minuete figurado", y concierto de música, arias y recitados. | Bailan 8 húsares y cantó un soldado de caballería | Cantos en español e italiano. arias poesías en español; bailes Vespañoles y franceses. Función termina cerca de media noche. |
| Fuente: "Breve relación", 4-11-1766, AGI, Quito, 399, doc. 416, f. 461-465. | | | | |

Estas fiestas cortesanas con la sutil condición de poder monárquico efectuadas en el Quito Colonial, llegaron a constituir los eventos más relevantes dentro de las comunidades de la Real Audiencia, en forma armoniosa y ordenada, otorgando cierto colorido, el respeto a la "autoridad" y evitando los conflictos que eran cotidianos a lo interno.

De la fiesta cortesana al teatro musical

El pasado precolombino junto al catolicismo del viejo mundo, se fusionaron en una especie de movimiento contrarreformista en América. Es así como en la cordillera de los Andes, tanto el clero como los seglares españoles, indígenas, mestizos y criollos relacionados a las tareas eclesiásticas, recrearon ciertas tradiciones prehispánicas. Las diversas expresiones culturales como la representación de dramas, la música, danzas indígenas, acompañaron prácticamente todas las formas festivas. Para la nobleza española las estrategias estaban claras como la manifestaba una misiva del “Cabildo Eclesiástico de Lima al Rey fechada en 1606, en que se decía que convenía, entre otras cosas, hacer públicas demostraciones y principalmente en estas partes por razón de los naturales, que tanto se mueven por lo exterior” (Sosa, 1992, pág. 204).

Entre los eventos públicos tradicionales y religiosos surgen las manifestaciones teatrales en donde intervino la historia, como manifiesta Mireya Salgado en su texto respecto al teatro político, menciona que no fue: “autogenerado clandestinamente por los dominados sino que era parte de la estrategia del poder colonial; imponer el recuerdo y la valoración de lo histórico suponía el lograr más efectivamente el poder local, facilitaba la dominación y la movilización de recursos” (Salgado, 1994, pág. 4)

Pese a que en la Real Audiencia de Quito no se cuenta con un considerable testimonio iconográfico como si ocurre con el Virreinato del Perú, existen evidencias como una pequeña tablita de mediados del s.XVIII referente al traslado del muro pintado de la Virgen de Chiquinquirá hasta la recoleta de San Diego (San Diego, 1750).

Figura 5

Iglesia de San Diego. La Virgen de Chiquinquirá y una parte de su retablo. Quito (1797)



Existen además ciertos bailes y danzas populares españoles como la zarabanda, el guineo, polvillo, el villano, zapateadas o la cocona, acompañados por música o representaciones teatrales como lo menciona Lopez Cano en su texto:

Las danzas de cuenta comprendían aquellas que desde el siglo XVI se danzaban en espacios cultos sin canto, con acompañamiento de vihuela de mano o de arco, arpa u otros instrumentos “aristocráticos”. Las danzas de cascabel, por su parte, son bailes populares que se cantaban con el acompañamiento de romances, jácaras, coplas y seguidillas con guitarras, bandurrias, panderos, sonajas y otros instrumentos vulgares. Abundaban en manifestaciones populares como comedias y entremeses teatrales. Barbieri incluía el canario entre las danzas de cuenta. (Cano, 2004)

Mario Godoy menciona en su libro sobre la Música Ecuatoriana, que en la Colonia la música sacra fue omnipresente, considerando que, según las soberanías del momento, se prohibía lo relacionado a mitos, adoraciones, lo “diabólico”, máscaras, disfraces instrumentos musicales, los taquies que para el gusto de los europeos les parecía malo, grotesco, o que atentaba con los dogmas o ritos de la religión católica. (Godoy & Cepeda, 2012). En este punto se puede interpretar que sucedió lo mismo con ciertos dramas o representaciones teatrales.

En la obra de uno de los obispos de Quito, el padre Alfonso de la Peña Montenegro menciona claramente una alternativa para evitar la idolatría en el pueblo inca, que consistía en no permitirles los bailes, cantares o taquies en su lengua “...porque ellos tienen la memoria de la Idolatría, y hechizos: y consumirán los tamborillos, cabezas de venados, antaras y plumería: porque ó son instrumentos de sus maldades, ó les traen a la memoria el gentilismo” (Montenegro, 1985, pág. 191).

CONCLUSIONES

- En América el virreinato constituyó el ente de mayor jerarquía, en vista de que era el virrey quien representaba al Rey español. La Real Audiencia de Quito, mantuvo un vínculo directo con la corona española durante tres siglos. Se forjaron las estructuras administrativas a través de jerarquías. Y pese a que, entre los músicos olvidados, no constan en las crónicas, actas de salarios de músicos en los monasterios o catedrales; de lo que se ha podido rescatar, existió esta presencia en donde predominaban los blancos y mestizos, principalmente.
- Como manifestaba el antropólogo ecuatoriano Patricio Guerrero en cuanto a las insurgencias de las diversidades sociales, estas emergen e insurgen con fuerza distintas diversidades de género, regiones, etnias, religiones, generaciones, que toman la palabra y cuestionan la existencia de una visión homogenizante de la vida, y reivindican su derecho a valorarla.
- Mediante las fiestas, la sociedad, así como el poder de las élites, no utilizaban la actuación o las manifestaciones teatrales para arraigarse y renovarse únicamente, sino para que sirvan también como actos ejemplarizantes ofrecidos a la población.
- A través de las fiestas se concebía una distinción muy notoria entre la plebe y la nobleza, generando que la estratificación y distinción social gire en los mismos círculos ya que las parcelas populares se mantenían al margen como meros espectadores, de la “grandiosidad” con los que se festejaban los días del rey o las principales celebraciones religiosas y cortesanas.
- Una considerable cantidad de celebraciones relevantes en la época colonial y relacionadas al mundo andino fueron las siguientes: el Corpus Christi; la Inmaculada, Navidad, Carnavales, Semana Santa, Los Reyes, Pentecostés, San Juan, San Pedro, San Pablo, Santiago Apóstol, San José, Santa Teresita, la Ascensión, la Santísima Trinidad, los Santos Patronos de cada poblado, las fiestas de los fundadores de las órdenes religiosas, patronos, cofradías y demás fiestas del calendario litúrgico. Algunas de ellas se han ido consolidando de generación en generación

REFERENCIAS

Actas de Cabildo. (16 de III de 1790).

Aizaga, C. (1985). La música mestiza en el Ecuador. Ponencia del Seminario "La música en el Ecuador". Quito.

Alberro, S. (1998). Barrocos y modernos: nuevos caminos en la investigación del Barroco Iberoamericano. Imagen y Fiesta Barroca. Madrid.

Bermúdez, E. (1993). "La vihuela de la iglesia de la Compañía de Jesús de Quito". 1(179).

Cano, R. L. (2004). De la retórica a la ciencia cognitiva. Un estudio intersemiótico de los tonos humanos, de José Marín (ca 1618 - 1699). Valladolid: Universidad de Valladolid.

Cicala, M. (1994). Descripción Histórico Topográfica de la Provincia de Quito de la Compañía de Jesús. Quito: Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit - Instituto Geográfico Militar.

Claro-Valdés, S. (1981). Música Teatral en América. Revista Musical Chilena , 3-20.

Cruz, P. (2001). Revista Ecuatoriana de Historia. La Fiesta Barroca: Poder, Jerarquía y Representación Social en Quito, 1766(17). Quito: Corporación Editora Nacional.

Ferrer, T. (1993). Nobleza y Espectáculo Teatral (1535 - 1622). Valencia: UNED.

Godoy, M. (2005). Breve historia de la música del Ecuador. Quito: Corporación Editora Nacional.

Godoy, M. (2012). La Música Ecuatoriana . Riobamba: Editorial Pedagógica Freire.

Godoy, M., & Cepeda, F. (2012). La Música Ecuatoriana memoria local - patrimonio global. Riobamba: Pedagógica Freire.

Guerrero, A. (1980). La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875. Quito: Banco Central del Ecuador.

Hernández, J. (2015). Implementación del Teatro como Medio Publicitario en la Ciudad de Quito. Quito: UTE.

Hidalgo, P. (2018). DE CORTES Y FIESTAS CORTESANAS EN LA AMÉRICA HISPANA: UNA APROXIMACIÓN BIBLIOGRÁFICA. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Kenned, A., & Ortiz, A. (1982). Convento de San Diego de Quito. Quito: Historia y Restauración.

Latasa, P. (2004). La Corte Virreinal Peruana: Perspectivas de Análisis (Siglos XVI y XVII). Navarra: Universidad de Castilla - La Mancha.

Lerner, G. (1990). La Creación del Patriarcado. Barcelona: NOVAGRAFIC.

Minchom, M. (2007). El Pueblo de Quito 1690 - 1810. Demografía, Dinámica Sociorracial y Protesta Popular. Quito: FONSAL.

Montenegro, A. d. (1985). Itinerario para párrocos de indios. Anuario histórico jurídico ecuatoriano. Guayaquil: CEP.

Mullo, J. (2009). Música Patrimonial del Ecuador. Quito: Ediciones La Tierra.

Pereira, J. (2004). Cartografía de la memoria. La fiesta. Quito: FLACSO.

Rodríguez, J. (2008). El teatro cortesano en la Lima colonial: recepción y prácticas escénicas. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Salgado, M. (1994). El teatro indígena en la fiesta colonial. La celebración del príncipe Baltazar Carlos. Quito.

San Diego, C. (1750). Milagro, aparición y entrada del cuadro de la Capilla de San Diego. Pichincha: Museo de San Francisco.

Sosa, R. R. (1992). Arte festiva en Lima Virreinal (SiglosXVI - XVII). Lima.

Stevenson, R. (1989). La Música en Quito, Vol. 3. Quito: Banco Central del Ecuador. Departamento Editorial.

Suárez, M. (1766). Certificación de los escribanos Mariano Suárez y Enrique Osorio. Quito.

Terán, R. (1994). Espacio y religiosidad en el Convento de Santo Domingo. Quito: Convento de Santo Domingo.

Troya, A. K. (1996). Anales del museo de América. La fiesta barroca en Quito(4). Cuenca: Universidad de Cuenca.

Urrutia Ceruti, J. (2004). Patrimonio inmaterial, identidad y ciudadanía. Bogotá: Culturas tradicionales, territorio y región.

Valdano, J. (2005). Identidad y Formas de lo Ecuatoriano. Quito: Eskeletra Editorial.

Valdés, S. C. (1981). Música Teatral en América. Chile: Revista Musial Chilena.