DOI 10.20504/opus2025.31.34

Asimilación, apropiación e identidad: la guitarra en Ecuador. Una mirada desde Cuenca

Bolivar Bernardo **Avila Vanegas**
https://orcid.org/0000-0002-6331-5144
(Universidade Federal da Bahia, UFBA, Escola de Música, PPGMUS, Salvador-BA, Brasil)

Resumen: El presente artículo intenta evidenciar algunas de las formas en que la guitarra ha sido asimilada en nuestros territorios, a partir de reflexiones extraídas de diversos textos y datos recopilados en investigaciones previas. Asimilaciones, apropiaciones y relatos de identidad atraviesan este proceso, que lejos de tener definiciones, recién comienza. Según varios investigadores, la historia de la guitarra en Ecuador aún no ha sido suficientemente estudiada, por lo que planteamos una lectura desde Cuenca, tercera ciudad del Ecuador, lectura basada en los datos recopilados en los últimos años a través de investigaciones guitarrísticas en torno al *Álbun de Piesas, Balses i Polxas, Arreglado para guitarra por M. A. C.* (Calle, 1855). Este trabajo ha sido desarrollado en el *SONO Estudio Guitarrístico* de la ciudad de Cuenca.

Palabras clave: guitarra. Cuenca. Ecuador. identidad. música.

Assimilation, Appropriation, and Identity: The Guitar in Ecuador. A Perspective from Cuenca

Abstract: This article highlights some of the ways in which the guitar has been assimilated in our territories, drawing on reflections from diverse texts and data collected in previous research. Processes of assimilation, appropriation, and identity narratives intersect in this history—which, far from being clearly defined, is only beginning to take shape. According to several scholars, the history of the guitar in Ecuador has not yet been sufficiently studied. We therefore propose a perspective from Cuenca, the country's third-largest city, based on data gathered in recent years through guitar research focused on the *Álbun* de Piesas, Balses i Polxas, Arreglado para Guitarra por M. A. C. (Calle, 1855). This work has been developed at the Sono Guitar Studio in Cuenca.

Keywords: guitar. Cuenca. Ecuador.; identity. music.

AVILA VANEGAS, Bolivar Bernardo. Asimilación, apropiación e identidad: la guitarra en Ecuador. Una mirada desde Cuenca. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 31, e253134, p. 1-17, 2025. http://dx.doi.org/10.20504/opus2025.31.34
Recebido em 5/3/2025, aprovado em 5/8/2025, publicado em 20/11/2025

Los registros históricos a disposición a nivel nacional sobre asuntos musicales apuntan a que algunos instrumentos de cuerda, relacionados o antecesores de la guitarra, fueron introducidos en territorios que hoy pertenecen a la República del Ecuador, por los invasores españoles a partir del siglo XVI. Este proceso estuvo estrechamente vinculado a la presencia de órdenes religiosas, quienes utilizaron la música como una herramienta para la evangelización y la imposición de la fe católica sobre las poblaciones indígenas (Prudencio, 2011) así como individuos aficionados que llevaban instrumentos para su uso personal. En este contexto, la vihuela (Guerrero, 2018), o *bigüela* (Ávila, 2021), la vihuela de arco (Franco, 2022) así como la guitarra, aparecen mencionados en documentos de la época, especialmente en relatos escritos por cronistas, viajeros, misioneros y funcionarios de la Corona española.

Sin embargo, es importante destacar que estas referencias se encuentran dispersas y en su mayoría, aparecen como relatos puntuales. Esto podría ser una confirmación de que su presencia estuvo más relacionada con iniciativas individuales de los colonizadores y religiosos que portaban sus propias tradiciones sonoras. No obstante, existe un dato relevante en este contexto, sin duda, que es la acción atribuida al licenciado Hernando de Santillán (1519-1574), primer presidente de la Real Audiencia de Quito, quien, de acuerdo con Delgado (1988), habría gestionado la importación de un cargamento de "guitarras" con el propósito de distribuirlas entre diversas poblaciones indígenas de la sierra ecuatoriana, lo que, complementa Delgado, habría tenido como consecuencia que los indígenas adopten la guitarra para sus prácticas musicales. Si bien no hemos podido localizar los documentos históricos que se confirmen esta afirmación, el dato no es menor.

La administración de Santillán se extendió de 1564 a 1571, un período clave en la consolidación del dominio colonial en la región. Sin embargo, hasta el momento no tenemos evidencias documentales suficientes para afirmar que algunas de esas guitarras, en caso de que el dato sea cierto, hayan llegado efectivamente a las provincias del sur del país, a Cuenca, menos aún que los indígenas de nuestra región para esas fechas hayan adoptado a la guitarra.

En ese sentido es importante recordar que las primeras escuelas de música establecidas en Quito por los colonizadores españoles datan de 1534, las mismas que tuvieron como prioridad la enseñanza de instrumentos empleados en los ritos católicos, sin embargo, también existen registros que dan cuenta de la presencia de destacados instrumentistas de cuerda pulsada en la región, fuera de los círculos religiosos. Se menciona por ejemplo a Alonso Atahualpa, descendiente del mismísimo Atahualpa, último inca del Tahuantinsuyo, como tañedor de la vihuela, citara, guitarra y arpa (Guerrero, 2018). Así también se tienen evidencias de la presencia de la vihuela de arco en la amazonia (Franco, 2022), la vihuela de mano en Esmeraldas (Guerrero, 2018) y algunas otras más exóticas como un laúd (Chacón, 1993) en Cuenca, datos que sugieren que la práctica de estos instrumentos no se limitó exclusivamente al ámbito eclesiástico, sino más bien a una aleatoriedad enmarcada en el proceso de invasión.

Aunque estos relatos históricos permiten en cierto grado vislumbrar la introducción de la guitarra y de sus antecesores en el territorio, aún persiste la necesidad de comprender con mayor profundidad de qué manera estos instrumentos fueron asimilados, transformados o incluso resignificados por las poblaciones locales, camino que intentamos iniciar en este trabajo. Para dichos fines vamos a realizar una revisión de literatura de tipo narrativo que nos permita articular un discurso inicial con varios indicios de procesos de asimilación de la guitarra española en los territorios del Ecuador, teniendo como territorio a Cuenca.

1. Guapondelig, Tumipampa, Cuenca

La ciudad de Cuenca fue fundada en 1557 por el Imperio español sobre las ruinas de la antigua ciudad inca de Tumipampa, conocida antes de la anexión al Tahuantinsuyo, como Guapondélig, centro fundamental de la Gran Nación Cañari, una de las fuertes nacionalidades indígenas que han logrado resistir el proceso colonizador. Algunas fuentes apuntan a que Huayna Cápac tenía la intención de convertir a Tumipampa en la capital norte del imperio, con una majestuosidad similar a la del Cuzco (Poloni, 2016), ya nació accidentalmente en ella, en uno de los viajes de su padre, Tupac Yupanqui. Huayna Cápac logró anexar vastos territorios a su imperio, y en Tumipampa habría construido enormes palacios e instalaciones que (Dumet, 2022), lamentablemente, fueron reducidos a escombros (Lozano 2016) y declarados cantera pública.

De acuerdo con los relatos históricos, durante la guerra de sucesión por el trono del Inca Huayna Cápac, los cañaris brindaron su apoyo a Huáscar, quien finalmente sería derrotado por su hermano Atahualpa en dicha confrontación (Lozano, 2016). Una vez que Atahualpa salió victorioso, los cañaris habrían sido severamente castigados. En este contexto, la ciudad habría sido atacada y sometida a una intensa represión, asesinados sus varones, sus corazones enterrados en su suelo, razón por lo que pasó a denominarse Tumipampa, que en kichwa se traduce como "Llanura de los cuchillos" (Lozano, 2016). Sin embargo, es importante tener en cuenta que este relato oficial sobre la historia de la ciudad cañari se enmarca en una alianza que sostienen cañaris y españoles para capturar a Atahualpa, es decir, discurso que intenta justificar los abusos ibéricos.

Durante los primeros años del periodo colonial Cuenca fue conocida y referida en varios documentos de la época como la "Cuenca del Perú", debido a su cercanía administrativa con Lima y a varios vínculos familiares y comerciales entre sus habitantes y las élites de la capital virreinal. Esta cercanía con el Perú se hizo presente en varias ocasiones a lo largo de los siglos siguientes, marcando una conexión entre las dos ciudades, en términos de dependencia cultural del gran centro hegemónico de la época. Esta relación puede interpretarse en cierto sentido como el resultado del apoyo de los cañaris a los invasores españoles, apoyo que, aunque real, no logró mitigar el devastador impacto del proyecto colonial sobre estos pueblos precolombinos (Poloni, 2006).

1.1 Primeros Datos

A diferencia de los datos ya mencionados a nivel nacional (Delgado, 1988), los registros disponibles sobre la presencia de la guitarra en Cuenca presentan una temporalidad diferente, quizás debido a sus cercanías culturales y familiares con Lima más que con Quito, en los primeros años de la colonia y también las conexiones comerciales y culturales heredadas del Tahuantinsuyo. Los primeros datos que poseemos acerca de la presencia de la guitarra o alguno de sus instrumentos relacionados aparecen recién en el siglo XVII.

Aunque la ciudad fue fundada en 1557, ya había presencia española desde finales del siglo anterior. Cuenca se constituyó al inicio del periodo colonial como un espacio marcado por el interés en la explotación del oro, en el rio Santa Barbara especialmente, en consonancia con las prioridades económicas de la corona española (Poloni, 2006). Sin embargo, debido al descubrimiento de zonas más propicias para la extracción aurífera más al sur, la ciudad comenzó a convertirse en lugar de paso de las expediciones mineras, pasando a ser administrada por las órdenes religiosas que se habían asentado en

el auge minero, llegando a ser conocida como la "ciudad de los curas" (Truhan, 2011), debido al tono religioso que marcaba la cotidianidad de la ciudad.

Año	Guitarrero	Origen Racial	Grado
1613–1639+	Sebastián	indio	
1630–1651	Juan Collaguazo	indio	
1649+	Sebastián Montaño	indio	
1658	Fabián Domínguez	indio	
1660	Andrés	indio	

Tabla 1: Relación de artífices guitarrerosFuente: Paniagua y Truhan (2003)

Durante este periodo, el siglo XVII, la construcción y probablemente primero la reparación de instrumentos de cuerda, relacionados o antecesores de la guitarra, comienza a ser asumida por la población conquistada, subalternizada como artesanos al servicio de los invasores (véase Tabla 1). Las referencias a la guitarra, como se observa, carecen de una descripción clara de sus características físicas, lo que sugiere la posibilidad de que el término se haya utilizado para referirse a algunos antecesores del instrumento tal como lo conocemos hoy en día, aunque usan explícitamente la palabra "guitarra". Cabe recordar en este punto que, para la época colonial, los nombres utilizados para indicar los instrumentos de cuerda pulsada carecían de la especificidad que tenemos hoy. El término "guitarra", al igual que otros como vihuela, *biguela*, entre otros, se usaba de manera indistinta para nombrar cualquier instrumento que tuviera caja de resonancia, cuerdas y mango (Zavadivker, 1982).

Es fundamental recordar el contexto del sistema social colonial estratificado, que en el caso de Cuenca dividía la ciudad en un espacio central reducido, donde residían los españoles y sus descendientes, núcleo central que colindaba con dos barrios "de indios": San Blas y San Sebastián, en los cuales habitaban los servidores, en su mayoría artesanos indígenas que decidieron vivir cerca de los españoles. Esta decisión les permitió sobrellevar las imposiciones del nuevo régimen, poniéndose al servicio de los conquistadores. No hay que olvidar que, la mayoría de los indígenas habitantes de la ciudad inca había decidido huir de la ciudad debido a los abusos y al sistema de explotación propio de la colonia (Poloni, 2006).

Así tenemos que, a mediados de ese siglo XVII, la mayoría de los constructores de guitarras estaban asentados en el barrio de San Blas (Poloni, 2006). En este contexto, Paniagua y Truhan (2003, p. 547) señalan que:

> […] A pesar de que las referencias a artesanos guitarreros en Cuenca sean anteriores a 1670, es en torno a ese año cuando este instrumento se generalizó de una forma llamativa entre la población, pues es a partir de entonces cuando nos aparecen relacionadas en múltiples testamentos, aunque, por desgracia, son pocas las noticias que tenemos en las que se nos describan estos instrumentos.

Como vemos, 1670 es un dato que difiere en casi un siglo del relato nacional generado desde Quito (Delgado, 1988), lo que nos permite evidenciar un proceso de asimilación diferente del instrumento comparado con Cuenca. Lima era la capital cultural del proceso colonial, y claramente está más cercana administrativa y culturalmente en la época, lo que incluso generará posteriormente una resistencia al proceso independentista, cuando Cuenca se convirtió en el bastión de defensa de la corona ante los primeros intentos libertarios de 1809, lo que evidencia unas conexiones históricas que se mantienen a pesar de los cambios políticos y administrativos.

Así pues, los datos de Paniagua y Truhan nos dejan muy claro que para el siglo XVII, la guitarra en Cuenca ya se construía y se había popularizado su uso, entendemos que ejecutando de las practicas musicales españolas trasladadas a la ciudad, por ciudadanos españoles o sus descendientes, que intentan sostener sus prácticas musicales y culturales en tierras lejanas, dentro del sistema colonial de diferenciación de unos y otros, invasores e invadidos, donde el mestizaje aun es una condición marcadamente minoritaria (Chacón, 1993). Esto permite así mismo, afirmar que la primera relación de los habitantes locales con el instrumento —subalternizados como artesanos guitarreros— ocurrió antes de su generalización como objeto de ejecución musical. En este sentido, podemos afirmar que el aprendizaje de su construcción precedió al de su interpretación[1], lo que resulta comprensible dadas las condiciones socioeconómicas y culturales de la colonia.

Cabe anotar en este punto. que los estudios coloniales señalan que el siglo XVII fue el "menos malo" para las poblaciones indígenas, ya que el desgaste y la condición periférica ayudaba a que los sistemas de explotación colonial como el obraje, la mita y demás, sean aplicadas en nuestros territorios, pero sin lograr la efectividad deseada por el imperio español. Esto habría ocasionado cierto clima de distención a pesar de la dominación, que incluso llegó a una recuperación de la natalidad de la población indígena (Poloni, 2003). Esta mejoría ocasional para el periodo colonial, cambiará radicalmente con la implementación de las Reformas Borbónicas, que se asentaran en la ciudad en 1777, como ya veremos más adelante. Muy interesante entonces el dato de que los primeros nombres relacionados con la reparación y construcción de guitarra sean indígenas y que esto se dé en el momento de menor opresión colonial.

El asentamiento del instrumento, en una primera instancia, se da por supuesto en el marco social y político general, como una actividad de servicio de los nativos subalternados como artesanos, ante la demanda de una población española/criolla que requería sus servicios. Esto nos marca el primer paso en el proceso de asimilación de la guitarra en nuestros territorios, lo que, inicialmente, marcará el tipo de relación que se desarrollará entre el instrumento y las distintas comunidades. No se da el primer contacto con transmisión de prácticas musicales, se da por medio de prácticas artesanales, de carpintería, de un servicio, lo que genera un contacto y familiaridad con el instrumento, pero no con sus prácticas musicales, lo que veremos luego se convierte en un factor determinante.

Un segundo hito de importancia en el presente trabajo gira alrededor de la famosa "vihuela de Quito" -conocida coloquialmente como la "vihuela marianita"- instrumento que ha sido objeto de diversos estudios organológicos e históricos, y que habría pertenecido a la conocida religiosa Mariana de Jesús (1618–1645), de quien se refiere como una destacada intérprete de la misma. Si bien una copia de

[1] Actualmente, existe una parroquia rural cercana a la ciudad de Cuenca donde existe una gran cantidad de artesanos constructores de guitarra, casi ninguno de ellos sabe tañer el instrumento. Quizás estamos ante un símil del proceso histórico pasado.

este instrumento actualmente se expone de manera permanente en la iglesia de la Compañía en la ciudad de Quito, su historia está vinculada en algunos momentos a la ciudad de Cuenca.

En el año de 1682, exactamente el 1 de agosto, se funda el monasterio del Carmen de la Asunción de Cuenca, acto ejecutado por las sobrinas de la mencionada religiosa (Monasterio del Carmen de la Asunción, 2012). Entre las pertenencias que portaban consigo las religiosas se habría encontrado la vihuela de su tía, la cual permaneció en la ciudad durante algunos años (Bermúdez, 1993). La presencia de este importante instrumento en la ciudad, datado del siglo XVI (EMM LAUDERIA, 2020), que actualmente es uno de los más relevantes instrumentos coloniales conservado de Ecuador, seguramente no pasó desapercibida entre aquellos interesados en la construcción o interpretación, lo cual resulta de interés para nuestra investigación.

Si tenemos en cuenta el dato anterior de que, en el siglo XVII, la guitarra (¿o tal vez la vihuela?) ya estaba popularizada en Cuenca, los períodos coinciden. Esto podría ser tan solo una coincidencia, o quizás no, ¿el desarrollo de la guitarra en Cuenca tiene algo que ver con la presencia de la vihuela de Quito en un convento de claustro?, a primera vista no, sin embargo, cabe recordar que los artesanos que trabajan las iglesias y los conventos pertenecen a tradicionales familias artesanales, que transmiten sus conocimientos de generación en generación, como método de supervivencia, por lo que es muy posible que la presencia de la "vihuela marianita" haya aportado al posterior desarrollo instrumental que veremos referido en el siglo XIX. Lo concreto es que el instrumento reaparece oficialmente, al ser expulsada la orden del Ecuador en 1767 y los bienes son reclamados, vihuela incluida, por las autoridades de la orden (Bermúdez, 1993), y trasladados a Quito[2].

Esta posibilidad vuelve a plantear las dudas emanadas de la denominación del instrumento, la vihuela Marianita es una vihuela de mano, que ejecuta música religiosa, los guitarreros indígenas al servicio de los españoles, seguro trabajan un instrumento más popular, debido a los usos referenciados, tenemos entonces caminos paralelos, de varios instrumentos de cuerda que van labrando sus formas de asimilación propias, unas desde los sectores indígenas, otras desde los descendientes españoles y sus prácticas religiosas, la primera, cercanía pero sin transmisión de prácticas, y la segunda, transmisión de prácticas culturales religiosas, pero en circuitos sociales diferenciados, coloniales.

1.2 Siglo XVIII-XIX: Referencias consolidación del instrumento

En el siglo XVIII, las Reformas Borbónicas tuvieron un impacto significativo en la ciudad y en la región, especialmente bajo la administración del gobernador José Antonio Vallejo y Tacón (1741-¿?), quien las implementó con extrema determinación. Uno de los principales cambios fue colocar en la ciudad la Gobernación regional, lo que reflejaba su creciente importancia. Esta transformación resultó clave para la administración colonial y para el afianzamiento del poder imperial, cuyo objetivo era incrementar la recaudación de impuestos en el marco del sistema de explotación colonial (Chacón, 1993).

Dado que el interés de la Corona por aumentar la" recaudación fiscal"[3] era el objetivo central de dichas reformas, se implementaron variadas estrategias de control sobre las posesiones y

[2] Carlos Gonzales en conferencia virtual (EMM LAUDERIA, 2020) apunta a que la vihuela está de vuelta en Cuenca, dato que aún no hemos podido corroborar.

[3] Eufemismo histórico para denominar a la expoliación de los recursos de los habitantes del Nuevo Mundo.

ganancias de los habitantes. Una de las primeras acciones de la Gobernación fue la realización de un censo en 1778, el cual registró una población regional de 78.199 habitantes, de los cuales el 30,42% eran blancos, el 65,64% indígenas, el 3,6% mestizos y el 0,31% negros. Estos datos cuestionan fuertemente el relato histórico oficial sobre un mestizaje temprano en la ciudad y permiten visibilizar una sociedad donde la influencia imperial aún tenía una marcada predominancia de la cultura española sobre la local (Chacón, 1993). Como consecuencia, persistían una fuerte estratificación social y distancias significativas entre conquistadores y conquistados, lo que nos podría indicar que, para nuestros intereses, las prácticas artísticas y artesanales continuaban siendo diferenciadas entre unos y otros.

El periodo de la Gobernación de Cuenca, que se extiende de 1777 a 1820 ofrece algunos datos particularmente llamativos, como la mención de un laúd en ciertos documentos. Sin embargo, lo más significativo son los registros recopilados por el investigador Juan Chacón a partir de los libros de protocolos, mismos que proporcionan detalles sobre los instrumentos musicales inventariados en los testamentos, clasificados según la actividad del testador (ver Tabla 2). Encontramos en el mismo, relacionados a la guitarra, y otra vez, colocada específicamente la palabra guitarra[4], en un agricultor, y en un ganadero, lo que nos reafirma la situación previa, las clases sociales adineradas, que eran las que poseían tierras en ganado en la época, españoles, están en posesión del instrumento y predeciblemente de sus prácticas musicales asociadas.

Cuadro No. 46T
Instrumentos musicales testados durante la Gobernación Colonial de Cuenca (1777–1820)
Por actividad del testador

Actividad	Arpa		Guitarra		Violín		Cítara		Monocordio		Tambor		Sonajas		Otro		Total	
	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%	N°	%
Funcionario																		
Eclesiástico							1	100,00									1	100,00
Comerciante																		
Militar																		
Agricultor	1	20,00	1	20,00	1	20,00	1	20,00	1	20,00							5	100,00
Ganadero	1	11,11	1	11,11	2	22,00			1	11,11	1	11,11	1	11,11	2	22,00	9	100,00
Total	2	13,33	2	13,33	3	20,00	2	13,33	2	13,33	1	6,67	1	6,67	2	13,33	15	100,00

Fuente: Libros de Protocolos, Notarías I y II del ANH Cuenca.
Elaboración: S.M. y N.B.

Tabla 2: Instrumentos Musicales testados durante la Gobernación Colonial de Cuenca
Fuente: CHACON 1993

Seguimos viendo entonces que las circunstancias son las mismas, repetidas de siglos anteriores, la guitarra, mencionada estrictamente como tal, es referenciada por las clases sociales dominantes, agricultores y ganaderos, que, según se deduce del censo, son españoles y criollos. Los indígenas nativos, no aparecen en el censo como portadores de instrumentos, siguen estando referidos a la construcción de instrumentos, como veremos más adelante. Esta condición pareciera poder extrapolarse a nivel nacional teniendo en cuenta las conclusiones de los estudios recientes sobre la vihuela "Marianita" (EMM LAUDERIA, 2020), construida por artesanos locales, con maderas y técnicas locales, sin que sepamos su nombre, lo que nos lleva a las clases sociales subalternas, anónimas.

[4] Sin que sepamos las características físicas del instrumento.

Se sigue sosteniendo entonces, un panorama donde las clases dominadas están a cargo de la construcción de la guitarra, y las dominantes a cargo de su interpretación. No existe entonces transmisión de conocimientos ni prácticas culturales que se trasladan de unos a otros, como veremos a continuación.

El siguiente elemento relevante que nos ayuda a reflexionar sobre los procesos de asimilación de la guitarra en Cuenca Ecuador es el mural del refectorio del Monasterio del Carmen, que data de 1801 (Martínez, 1983). En esta obra, se representa un instrumento de cuerda que podríamos catalogar como una guitarra o vihuela, considerando la imprecisión en la nomenclatura de la época (Zadadivker, 1981-1982). En la imagen se distinguen con claridad tres instrumentos: un violín, un laúd (aparentemente) y una vihuela o guitarra. Resulta especialmente interesante la presencia del laúd, ya que también aparece en documentos de la época, como ya se mencionó (Chacón, 1993), sin embargo, no existe información que nos permita profundizar sobre la presencia de mencionado instrumento.



Fig. 1: Fandango. (Siglo XVIII)
Fuente: Martínez, 2013

En dicho mural se ilustra los conocidos fandangos, fiestas españolas de la época que duraban algunos días y que fueron prohibidas por la iglesia católica local, dado el nivel de jolgorio y algarabía que mezclaba juegos de azar y pasiones desbordadas (Guerrero, 1996), que al parecer incomodaban la vida clerical en la que la ciudad se desarrollaba. Si bien la protagonista central de estas fiestas era el arpa, la guitarra tenía también un papel de importancia, según se puede apreciar.

Este hermoso mural nos permite corroborar, entonces, la afirmación de Paniagua y Truhan (2003) sobre la generalización del uso de la guitarra en el siglo XVII y su representación gráfica en los murales de los monasterios en el siglo XVIII, para 1801, nos deja claros indicios de los usos y prácticas que se generaban con el instrumento. El acompañamiento del canto, la fiesta, la bohemia, son los usos visibles, de una clase social cercana a la iglesia, fiestas de origen español, que se instalan en nuestros territorios,

trasladando costumbres de sus tierras natales, dentro del contexto de diferenciación cultural y étnica de la colonia, sin ninguna referencia local, cual si fuese una estampa en un lugar idílico pero genérico.

Instrumento de 6 órdenes, con la caja de resonancia de una guitarra tradicional, que se interpreta en las fiestas de las clases sociales dominantes, donde ninguno de los retratados tiene algún rasgo de los nativos, o los ocultan, nos muestra claramente la estratificación colonial, vencedores y vencidos. Es muy interesante entender que los fandangos fueron altamente estigmatizados en la ciudad, su prohibición fue fuertemente implantada por la iglesia católica, sin embargo, el mural mencionado está en instalaciones de acceso exclusivo de la orden del Carmen, en el ante refectorio del monasterio de claustro aun en funcionamiento en la ciudad, lo que es particularmente curioso, quizás como imágenes aleccionadoras de comportamientos inmorales, para unas religiosas cuya relación con la realidad externa es reducida.

Un siguiente elemento relevante que podemos anotar en este camino que proponemos nos remite ya al siglo XIX, y proviene de Fray Vicente Solano, uno de los más importantes y polémicos sacerdotes e intelectuales de la época. En 1851, en su libro *Defensa de Cuenca*, contestación a las opiniones escritas por el científico colombiano José Caldas (1768-1816), que había visitado la ciudad en 1804 y que había sido poco generoso en sus calificativos al referirse a ella, escribe el siguiente episodio:

> Hallándome en una ciudad principal del Perú, hace muchos años, un amigo me llevó a una casa, donde oí tocar una vihuela… Qué preciosa vihuela, dije, ¡qué sonora! "Es española" —me contestaron— "y ha costado tantas onzas"… No contento con esto, y con una curiosidad de hombre que quiere saberlo todo, me acerqué a la persona que dejó la vihuela a mi lado, después de algunas tocatas. La toqué y, con bastante dificultad, pude ver en el fondo del instrumento un papelito con estas letras: "Me hizo N. Sangurima". "¡De Cuenca!", dije inmediatamente. Aquí tienen ustedes mi descubrimiento, que en nada se parecía a los de Newton, ni a los de Colón y Vasco da Gama. No fue muy bien acogido, pero el engaño mismo probaba la excelencia de la obra. Sangurima vivía en el tiempo del señor Caldas y dejó hijos y discípulos muy hábiles (Nolas, 1851, p. 9).

Podemos entonces determinar que, para 1851, las vihuelas construidas por Sangurima (1780–1835) ya alcanzaban un alto nivel de elaboración[5]. Cuando comenzó a construirlas o de donde nace esta vinculación de Sangurima con la construcción de vihuelas, no han sido posibles encontrar hasta ahora, pero recordando que la acción artesanal es una actividad de clase, podemos deducir la procedencia de su saber. Sin embargo, este relato de Solano nos vincula a quien fuera el más famoso artesano de Cuenca del siglo XIX con la elaboración de instrumentos de cuerda, dato absolutamente desconocido tanto para quienes trabajamos la investigación musical como para quienes trabajan la investigación histórica. Sus esculturas de cristos y otros trabajos para la iglesia han sido ampliamente referenciados y valorados (Paniagua, 1997), por cuanto el hecho de que se haya dedicado a la construcción de vihuelas resulta determinante, ya que nos muestra tanto el sostenimiento de la tradición de constructores de guitarras indígenas, cuanto el posicionamiento del instrumento en la sociedad cuencana del siglo XIX.

Sangurima, recordemos, se destacó por su destreza artesanal al punto de que el propio General Simón Bolívar aprobó su proyecto para la creación de una escuela de formación artesanal denominada La Maestranza. Aunque esta escuela no tuvo la permanencia esperada, su conceptualización refleja el alto reconocimiento que se tenía la labor del maestro. Esta afirmación de Solano que apunta a

[5] O al menos que tienen la suficiente calidad como para ser colocadas como argumento en una disputa literaria por la valía cultural de la ciudad.

que, para mediados del siglo XIX, la construcción de vihuelas/guitarras en Cuenca había alcanzado un nivel de desarrollo notable, es un claro contraste con las referencias del siglo XVII, donde la actividad de los guitarreros locales se limitaba principalmente a la reparación, y los instrumentos se importaban de España (Paniagua; Truhan, 2003). Este dato nos permite evidenciar un sostenido e interesante desarrollo de la construcción de instrumentos de cuerda en la ciudad, protagonizado por artesanos indígenas.

Comparando los relatos de Solano con los estudios realizados por Gonzales en el año 2020 con la vihuela Marianita (EMM LAUDERIA, 2020), podríamos generar un símil al entender que el proceso de construcción de un instrumento ajeno culturalmente para los artesanos quiteños de finales del siglo XVI, fueron quizás parecidas a las que Sangurima enfrentó a finales del siglo XVIII. La gran maestría artesanal, la adecuación de maderas locales, el uso de técnicas sobrias, pero resultados tremendamente efectivos son los resultados que apunta el constructor español Carlos Gonzales, de la vihuela de Quito, mismas que coinciden en las cualidades mencionadas por Solano sobre la vihuela de Sangurima.

Datos interesantes sobre el proceso de construcción y cuanto se acopla a la realidad local sería una línea de investigación que nos podría dar muchas lecturas sobre el proceso de asimilación de la guitarra en nuestros territorios, sin embargo, por su especificidad en la luthería, es una línea de investigación que desborda los objetivos del presente trabajo.

1.3 La guitarra en la Cuenca del siglo XIX: de la élite aristocratizada a la cultura popular

Antes del siglo XIX, los datos disponibles nos han mostrado que las clases subalternas se dedicaban a la construcción y reparación de instrumentos, mientras que las clases dominantes eran quienes los ejecutaban, dentro de la estratificada realidad de la colonia, que se mantendrá aun en buena parte del siglo. No obstante, no se dispone de información detallada sobre instrumentistas destacados hasta la llegada de Antonio Soler (¿-1851?) en 1792 (Márquez, 1937), quizás por las practicas asociadas al instrumento, que podemos ver en el mural del monasterio del Carmen, más lúdicas que religiosas, por lo tanto, estigmatizadas.

En el marco de nuestra investigación sobre la guitarra en Cuenca en el siglo XIX, ha sido posible determinar que el *Álbun de piesas, balses i polxas*, *Areglado para guitarra por M.A.C. (*Calle, 1855), es una consecuencia indirecta de la labor del tesorero de Cajas Reales, Antonio Soler. Su talento, conocimientos y posición privilegiada le permitieron ejercer una influencia significativa en la dinámica musical local, consolidándose como una figura central en el ámbito interpretativo y pedagógico de la primera mitad del siglo XIX (Astudillo, 1956).

Durante este período, la práctica de la guitarra y sus prácticas asociadas a la cultura española -denominada "bigüela" por Soler en sus diversos testamentos- se posicionó fuertemente en la ciudad, inicialmente entre las clases pudientes, en virtud de su proximidad al poder que este músico representaba. Nombres como Miguel Espinoza padre y Miguel Espinoza hijo, que son los más relacionados con Soler, pertenecen a familias adineradas y aristocratizadas gracias a las ganancias extraordinarias que dejaba la cascarilla[6], con posibilidad de instrucción académica, sin embargo, su talento musical sobresaliente se impone como profesión, más allá de su condición social.

[6] Eficaz remedio para la epidemia de paludismo que azotaba Europa.

Con el tiempo este conocimiento se desbordó a las clases subalternas, como lo demuestra el caso de Manuel Antonio Calle (1836–1887), autor del manuscrito mencionado, quien provenía de las históricas familias musicales vinculadas a los gremios artesanales de la época (Ávila, 2021). Este proceso, caracterizado por la validación oficial de la guitarra en la ciudad, la convirtió en un símbolo de estatus, pero también en un recurso con potencial económico, favoreciendo su ampliación hacia distintos sectores de la sociedad (Attali, 1995).

El dato fundamental aportado por Manuel Antonio Calle en su manuscrito de 1855 es la mención explícita del término *guitarra*, lo que sugiere la posibilidad de que el uso de esta denominación estuviera vinculado, como argot, a la condición económica y social de sus intérpretes. Los demás actores de la escena guitarrística cuencana, como Soler, Espinoza padre y Espinoza hijo, pertenecientes a las clases aristocratizadas de la ciudad, se referían a sus instrumentos como **vihuelas** (o **bigüelas**), mientras que Calle emplea expresamente el término **guitarra**, dato que nos ha permitido contrastar actividades similares de clases sociales diferenciadas, descifrando sus intereses en cada caso.

Este dato ofrece coordenadas que en algún momento deberían ser contrastadas, pero ya permite observar cómo, al cambiar de estrato social, el instrumento adquiere nuevas características, denominaciones, usos y, sobre todo, estéticas. Este detalle continúa aportando en la línea del manejo discrecional de los términos guitarra y vihuela en el siglo XIX, sin embargo, nos plantea ciertos matices de clase social en el uso de los mismos, al menos puntualmente en Cuenca. Si tenemos en cuenta que la palabra guitarra aparece en muchos textos históricos explícitamente, a excepción de los testamentos de Soler, quizás estamos ante usos lingüísticos diferenciados de actores externos. Conclusiones en esta línea son merecedoras de estudios de otra índole.

Este desbordamiento del uso de la guitarra de tradición europea hacia las clases subalternas se puede entender como un proceso de asimilación por los habitantes más estrechamente ligados a las poblaciones indígenas, si tenemos en cuenta que la práctica artesanal está históricamente ligada a estas poblaciones, y que los músicos están dentro de la categoría artesanal para la época. En el caso de Calle este desbordamiento mantiene la estética dominante, sin embargo, esto posteriormente cambiará profundamente. Así, este desborde del conocimiento guitarrístico de estilo europeo se desarrolló en un contexto de afrancesamiento de las sociedades latinoamericanas tras la independencia y la conformación de las repúblicas actuales. En este período, la estética dominante estaba marcada por la música europea, con especial presencia de la ópera, la música sinfónica y los bailes de salón. No obstante, el auge de estas prácticas europeas en la guitarra no tuvo continuidad, ya que el instrumento fue progresivamente desplazado por el piano, aunque se mantuvo estrechamente vinculado a la música popular.

Al final del siglo XIX, la guitarra dejó de estar asociada exclusivamente como practica diferenciadora de las clases aristocratizadas de la ciudad para referenciarse también como un instrumento ligado a la música popular, en el contexto de la creación y afirmación de las nacientes repúblicas, las cuales buscaron, a través de la música, fortalecer la noción de identidad nacional. No obstante, la guitarra no se integró a la música popular únicamente en este período, sino que perdió su posición de privilegio entre las clases pudientes y pasó a ser mencionada en nuevos espacios. Sin embargo, los registros pictóricos y narrativos de la época sugieren que ya tenía presencia en la música popular antes de este proceso, como vimos en el mural del Monasterio del Carmen.

2. El papel de la guitarra en la construcción de la identidad musical ecuatoriana.

El desarrollo de lo que hoy se conoce como **música nacional ecuatoriana** (Wong, 2013) tuvo a la guitarra como protagonista (Guevara, 1992). Este instrumento desempeñó un papel fundamental en la unión entre la armonía europea y las melodías andinas **yaravizadas** (emulando el yaraví) elementos enunciados como esenciales de la tradición musical ecuatoriana, en el marco de la creación de una identidad musical en la naciente república. A lo largo del siglo XX, la música nacional tuvo una presencia dominante en la escena musical, lo que consolidó a la guitarra como un instrumento identitario, profundamente arraigado en las clases medias y populares, con unos usos y unas prácticas claramente definidas.

Textualmente Guevara en cuestión apunta que:

> Es en la ciudad en donde se produce el "mestizaje musical" y es la guitarra la encargada de hacerlo en dos aspectos fundamentales:
> 1.- El concepto de tonalidad. Si bien los cantos indígenas tanto de la Sierra como del Oriente, tenían un centro tonal, un punto de apoyo melódico, las referencias armónicas eran desconocidas. El mundo sonoro de la guitarra es armónico; por lo tanto, al mismo tiempo que iba aprehendiendo las melodías andinas, pentáfonas, de expresión rítmica simple, la guitarra añadía los acordes. De esta manera el ámbito sonoro de nuestra música se acrecentó.
> 2.- La guitarra, es un instrumento de cuerda, en el que el "punteado" y el "rasgueado" son característicos, y estos elementos, especialmente el segundo, influyeron directamente en el aspecto rítmico de nuestra música.
> Los ritmos, producto de la influencia de la guitarra, son, en primer lugar *la tonada*, luego *el albazo*, después el *aire típico* y, posiblemente *el capishca* (Guevara, 1992, p 18-19).

Este relato del más icónico compositor nacionalista ecuatoriano del siglo XX nos deja entrever los imaginarios insertados en el relato musical nacionalista identitario (Wade, 2023), que serviría como base de su trabajo musical. El papel de la guitarra está entonces enteramente ligado al nacionalismo musical ecuatoriano, en su labor de acompañante del canto y sus punteos como contra cantos, adaptando el requinto mexicano, con tanta efectividad que terminará constituyéndose en un repositorio de identidad, con usos y practicas absolutamente alejadas de la procedencia europea del instrumento material. (Moreno *apud* Guerrero, 2018)

Sin embargo, en Cuenca, el siglo XIX, al cual consideramos el siglo de oro de la guitarra cuencana, por el nivel técnico y el impacto de sus guitarristas a nivel nacional (Avila, 2021), las distancias ideológicas y culturales con Quito son muy marcadas y Cuenca, que aceptará a regañadientes la instauración de la independencia, generando fuertes polémicas en la consolidación de la nueva Republica del Ecuador, intenta resistir culturalmente enarbolando practicas musicales diferenciadas de la construcción identitaria del estado nación. Así, Guevara comenta: "debemos anotar que las provincias australes no se han interesado en el Yaraví" por lo que podemos plantear que el proceso musical de generación del nacionalismo musical, dado en Quito, desde finales del siglo XIX, es un producto musical externo a Cuenca, que luego se habría popularizado en la ciudad, por la oficialización del mismo a nivel país.

En este nuevo panorama de una guitarra en el mundo de la música popular, surgieron figuras emblemáticas de la bohemia cuencana, como "El Largo" y "Pepe Contento", entre muchos otros, quienes consolidaron la imagen de la guitarra como un instrumento asociado a las cantinas y al entretenimiento (Astudillo, 1945). Los nombres y los relatos de dichos personajes no hacen más que confirmar el cambio de clase social y de usos y prácticas del instrumento, hacia la nueva matriz cultural del estado nación, formado por las serenatas, las canciones de amor y desamor, el acompañamiento de

melodías andinizadas, en donde se asume a la escala pentafónica como símbolo de conexión con la ancestralidad (Mendívil, 2018), parte constitutiva a su vez de la identidad nacional.

Lamentablemente no contamos hasta el momento referencias de presencia femenina. Según Mullo (2024), las damas de sociedad quiteña tañían instrumentos de cuerda, pero en Cuenca, las menciones a las mujeres tan solo aparecen o como musas o como seducidas damas de los intrépidos músicos. Datos sobre mujeres intérpretes profesionales o aficionadas, no hemos podido encontrar.

Un documento que nos permite articular algunas ideas en este trabajo es la creación del *Moderno Método para aprender la guitarra* (Sarmiento, 1946) del musico cuencano, Víctor M. Sarmiento, prologado en junio del año 1946. Este método nos muestra la asimilación de la guitarra dentro del campo de la música popular ecuatoriana, ya asentada en la ciudad de Cuenca. La ciudad, como vimos, se resiste política y culturalmente a la acción independentista y mantiene una relación crítica con Quito, sin embargo, la influencia de la capital termina imponiéndose, política y culturalmente, teniendo como consecuencia que la "música nacional" (Wong, 2013) es asentada mayoritariamente en la población.

Quizás el nombre local más representativo en dicho proceso es el de Francisco Paredes Herrera (1891–1952), músico cuencano quien desde temprana edad fue contratado por la industria musical guayaquileña para componer pasillos, el género más trabajado como identitario del Ecuador, y que acaba de ser declarado en 2021 como patrimonio cultural de la humanidad por la Unesco.

El método de Sarmiento poco tiene que ver con el *Albun de piesas balses i polxas* de su coterráneo Manuel Antonio Calle del siglo XIX. El sistema de escritura es absolutamente diferente, ni partitura ni tablatura, y se referencia mediante textos escritos en lenguaje coloquial del guitarrismo popular, la armonía de la música popular. Aquí un ejemplo para su mejor comprensión, dado lo coloquial del mismo:

> Do Mayor- Dedo índice 2° cuerda, 1er traste, dedo medio 4ª cuerda 2° traste, dedo anular 5ª cuerda 3er traste, se toca 5ª y 6ª en el 3er traste.… […] Do menor- Dedo índice puente hacia la 5ª cuerda en el 3er traste, dedo medio 2ª cuerda 4° traste, dedo anular 4ª cuerda 5° traste, dedo meñique 3ª cuerda 5° traste, se toca 5ª y 6ª en el 3er traste. (Sarmiento, 1946, PP 4).

Se lo plantea como método moderno, de gran utilidad práctica, que, sin embargo, requiere de un contexto altamente específico para ser comprendido, siendo quizás pionero de lo que luego serían los altamente comercializados cancioneros de música popular, muy en boga al final del siglo XX.

Quizás su gran aporte es su portada (Fig. 3),. en la cual aparece referida por primera vez una figura femenina laica, como aprendiz del instrumento, lo que nos remite a la condición histórica que ya hemos referido en algunas ocasiones, que apunta a que las señoritas de sociedad eran destacadas intérpretes del instrumento (Guerrero, 2018), pero de las cuales no conocemos sus nombres por su trabajo musical, sino por otras razones como ser santa o por ser heroína de la independencia como en el caso de Manuela Sáenz y su mandolina (Mullo, 2022).

Víctor M. Sarmiento nos permite hablar también desde Cuenca, de su hijo, Bolivar Sarmiento (1959–2025), quien fuera el encargado alrededor del año de 1983, de abrir la especialidad de guitarra clásica dentro del Conservatorio José M. Rodríguez de la ciudad de Cuenca, con una fuerte vinculación con la música popular, dialéctica que le llevaba a auto calificarse como guitarrista semi clásico. La figura de Bolívar Sarmiento la podemos emular con la de Terry Pazmiño (1949-), quien es el concertista de guitarra más referencial del Ecuador en el siglo XX, y quien, dentro de esta lógica nacionalista de lo

identitario, se consolidó como el referente de varias generaciones de guitarristas. Su labor se concentró en llevar las músicas nacionalistas ecuatorianas a versiones para guitarra clásica, en un camino que algunos colegas han calificado como Laurinización y Segovianización de la guitarra ecuatoriana (Escobar, 2015).



Fig. 3: Método Moderno. Portada.
Fuente: Sarmiento (s. n.).

En el caso específico de Bolívar Sarmiento, su labor más allá de las aulas del conservatorio, se centró en la generación de conjuntos de música popular con gran presencia y virtuosismo de la guitarra, sin embargo, no podríamos decir que en cuanto género musical haya estado atado exclusivamente a la "música nacional", sino más bien, a toda aquella música que tenía un impacto en el público de su generación, pasando por tangos, baladas, músicas de películas, etc., eso sí, teniendo la música nacional un fuerte protagonismo.

Este último referente local, nos permite ver la asimilación de la guitarra clásica, de origen europeo a la música popular, una vez más, al igual que M.A. Calle, Sarmiento recibe la influencia externa y la asimila para sus fines personales.

Definiciones Posibles

Podemos identificar distintos caminos por los cuales la guitarra se fue asentando en la población cuencana entonces. El primero de ellos es el aprendizaje de la reparación del instrumento, que posteriormente se desarrolla hacia la construcción, es decir, el oficio de la luthería. A estos artesanos se les menciona como guitarreros, individuos pertenecientes a las clases sociales subalternizadas por la estructura colonial de explotación que subsisten económicamente aprendiendo oficios necesarios para los españoles, entre ellos los oficios necesarios para sostener sus prácticas musicales. Este proceso, que se registra desde mediados del siglo XVII, habría alcanzado su madurez a mediados del siglo XIX en las manos del gran maestro Gaspar Sangurima y se sostiene hasta hoy en el país, donde los afamados Chiliquinga y Uyaguari, apellidos indígenas, figuran entre los nombres más relevantes de la construcción de guitarras.

Otro camino de asimilación es el de la interpretación musical, que se consolida a mediados del siglo XIX con la acción de Antonio Soler. Además de sus labores administrativas tanto para la Corona como para la Gran Colombia y la República, Soler se convierte en el principal referente musical de la ciudad en la primera mitad del siglo. Su influencia otorga tal validación y posicionamiento al instrumento que este es adoptado por las clases populares como medio de ascenso social y de sostenimiento económico, integrándose dentro de las mismas líneas estéticas dominantes.

Sin embargo, esta apropiación del instrumento por parte de los sectores menos pudientes generaría posteriormente cambios estéticos y nuevos usos, resignificaciones, que se visibilizan en el marco del desarrollo del nacionalismo musical, proceso que desembocaría en la consolidación de lo que hoy conocemos como música nacional ecuatoriana. En este contexto, la guitarra, portadora de la armonía europea, acompaña melodías yaravizadas a las que se les atribuye origen precolonial. Este proceso evidencia una apropiación del instrumento desde bases ideológicas locales, lo que conlleva una modificación estética consecuente.

Así, una vez integrada en una nueva estética nacionalista, la guitarra se convierte, luego de una serie de circunstancias y procesos, en un símbolo y en un repositorio de identidad nacional. Su presencia constante a lo largo del siglo XX la consolida como un elemento fundamental de la música ecuatoriana nacionalista, resignificándose tanto su procedencia como sus usos, adaptándose a nuevas expresiones estéticas, las del estado nación.

Podemos, entonces, identificar algunos de los procesos de asimilación del instrumento en la ciudad, los cuales, seguramente, tienen sus equivalentes a nivel nacional e internacional, aunque claro, las

líneas temporales seguramente difieren, Estos análisis nos permiten comenzar a trazar las diversas vías de su integración en nuestros territorios, objetivo último de este trabajo.

Referencias

ASTUDILLO, José. *Chasnacho, Largo Arias, Pepe Contento:* tipos de folklore (Del romancero criollo). [S.l.: s.n.], 1945.

ASTUDILLO, José. *Dedos y labios apolíneos*. Cuenca: Casa de la Cultura del Azuay, 1956.

ATTALI, Jaques. *Ruidos: ensayo sobre economía política de la música*. México: Siglo XXI, 1995.

ÁVILA, Bolívar. Albun de piesas, balses i polxas. Areglado para guitarra por MAC. *Tsantsa*, Cuenca, n. 11, 2021.

ÁVILA VANEGAS, Bolívar. ¿Esporádica escuela de guitarristas o el siglo de la guitarra cuencana? La guitarra en Cuenca en el siglo XIX. In: LAREZ, C.; PARDO FRÍAS, V.; PÉREZ-VALERO, L. (Ed.). Memorias de las II Jornadas de Investigación Musical – JOIM 2022. Loja: Universidad Nacional de Loja, 2024. p. 203–226.

ÁVILA, Bolívar. *Álbun de piesas, balses i polxas: arreglado para guitarra por MAC (1855)*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2020.

CALLE, Manuel. *Álbum de piezas, valses y polcas: arreglado para guitarra por MAC*. [S.l.: s.n.], 1855.

DUMETT, Rafael. *El espía del Inca*. Madrid: Alfaguara, 2022.

EMM LAUDERIA. Conferencia Magistral sobre la Vihuela de Quito. [Vídeo]. Facebook, dic. 2020. Disponible en: https://www.facebook.com/emmlauderia/videos/231771491705390/. Acceso en: 16 mar. 2025.

ESCOBAR, Raúl La estética guitarrística de Carlos Bonilla Chávez. *Traversari*, Quito, n. 2, p. 36–56, 2016.

GUERRERO, Pablo. *Los fandangos*. Quito: Archivo Sonoro Equinoccial, 1996.

GUEVARA, Gerardo. *Vamos a cantar*. [S.l.]: Corporación Editora Nacional, 1992.

LOZANO, Alfredo. *Guapondélig, Tumipamba, Cuenca*: huellas culturales y transformación territorial. Cuenca: Municipalidad de Cuenca, 2016.

MÁRQUEZ, Ezequiel. *Buen gobierno, jubilaciones, Antonio Soler*. Cuenca: Universidad de Cuenca, 1937.

MARTÍNEZ, Juan. *El paisaje en el arte: pintura mural y territorios sociales en el siglo XVIII, el Carmen de la Asunción de Cuenca, Ecuador*. [S.l.: s.n.], 2013.

MONASTERIO DEL CARMEN DE LA ASUNCIÓN (CUENCA-ECUADOR). Fundación Convento del Carmen de la Asunción. *Blog Monasterio del Carmen de la Asunción*, 12 jun. 2012. Disponible en: https://histmcasuncion.blogspot.com/. Acceso en: 15 mar. 2025.

SOLANO, Fray Vicente. Defensa de Cuenca / por F. Tevince Nolas (anagrama). Cuenca, 11 mar. 1851. Impresso por Diego Ruiz.

PANIAGUA, Jesús; TRUHAN, Deborah. *Oficios y actividad paragremial en la Real Audiencia de Quito (1557–1730):* el corregimiento de Cuenca. León: Universidad de León, 2003.

POLONI-SIMARD, Jacques. *El mosaico indígena*. Quito: Abya Yala; Instituto Francés de Estudios Andinos, 2006.

PRUDENCIO, Cergio. Desafíos actuales ante el colonialismo. *In:* AHARONIAN, Coriun . *Música, musicología y colonialismo*. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 2011. p. 17–23.

SARMIENTO, Víctor. *Método moderno para aprender guitarra*. [S.l.: s.n.], [s.d.].

TRUHAN, Deborah. *Apuntes para la historia de Cuenca, 1577–1730*. Quito: Ministerio de Cultura, 2011.

WADE, Peter. *Música, raza y nación*. Trad. Adolfo González. 2. ed. Bogotá: Universidad de los Andes; Universidad del Magdalena; Universidad del Atlántico; Universidad Nacional de Colombia, 2023.

WONG, Ketty. *La música nacional*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2013.

ZAVADIVKER, Ricardo. La guitarra y la vihuela en Hispanoamérica. *INIDEF*, Buenos Aires, n. 5, 1981–1982. p. 44–49.

Bolivar Bernardo Avila Vanegas Concertista de Guitarrista Clásica, Investigador, Docente universitario y Gestor Cultural, Director Del Festival de Guitarras del Ecuador, director y gestor del SONO Estudio Guitarristico, trabaja proyectos de investigación, gestión y producción musical teniendo a la guitarra como eje central, y como margo general a la música ecuatoriana y latinoamericana. Su perfil es el de guitarrista gestor e investigador musical, combinando estas tres facetas para lograr varios cruces, Musicología viva, Interpretación contextualizada, difusión de obras inéditas, Interpretación histórica, Patrimonio vivo, turismo comunitario, etc. Graduado del Conservatorio Superior Rimsky Korsakov de Guayaquil, Posgraduado del Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona España, Licenciado en Artes Musicales y Sonoras por la Universidad de las Artes, Master en Interpretación de Guitarra Clásica por la Universidad de Alicante España y Doctorando en Musicología por la Universidad Federal de Bahía Brasil. Premio Fondo Fonográfico Ministerio de Cultura del Ecuador 2012, y Cubadisco 2013 por su obra Compositores Ecuatorianos Contemporáneos, su último trabajo musical es el disco “Albun de piesas, balses y polxas,” del cual se desprende su primer libro y varios artículos publicados en importantes revistas indexadas. Como docente ha ejercido en el Conservatorio Nacional José M. Rodríguez de Cuenca, en el Conservatorio Rimsky Korsakov de Guayaquil, en las escuelas asociadas del Conservatorio del Liceu de Barcelona España, la Universidad de Cuenca, la Universidad de las Artes y en la Universidad de los pueblos y Nacionalidades AMAWTAY WASI, en Quito. bolivaravila@yahoo.com

A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.