

*Mariantonia Palacios
Jesús Estévez Monagas*

ASÍ NOS DICTA UNA PLUMA



*Cuadernillos ecuatorianos
de música de salón y villancicos
(siglos XVIII-XIX)*

ASÍ NOS DICTA UNA PLUMA

Cuadernillos ecuatorianos
de música de salón y villancicos
(Siglos XVIII-XIX)

Pontificia Universidad Católica Argentina
“Santa María de los Buenos Aires”

Rector: Dr. Miguel Ángel Schiavone

Facultad de Artes y Ciencias Musicales

Decano: Lic. Eduardo Pugliese

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Director: Dr. Julián Mosca

Mariantonia Palacios

Jesús Estévez Monagas

ASÍ NOS DICTA UNA PLUMA

**Cuadernillos ecuatorianos
de música de salón y villancicos
(Siglos XVIII-XIX)**



Pontificia Universidad Católica Argentina
“Santa María de los Buenos Aires”

Facultad de Artes y Ciencias Musicales

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”



Buenos Aires
2026

Palacios, Mariantonia

Así nos dicta una pluma : cuadernillos ecuatorianos de música de salón y villancicos-siglos XVIII-XIX / Mariantonia Palacios ; Jesús Estévez Monagas. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Educa, 2026. Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-620-639-6

1. Música. 2. Historia de la Música. I. Estévez Monagas, Jesús II. Título
CDD 780



FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES



INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
"CARLOS VEGA"

Imagen de tapa: Figura de cóndor bicéfalo trazada en el frontispicio del Cuadernillo #2 de la colección de Carlos Alberto Coba Andrade (Biblioteca Nacional de Venezuela).

Todas las imágenes reproducidas en el libro pertenecen a los autores.

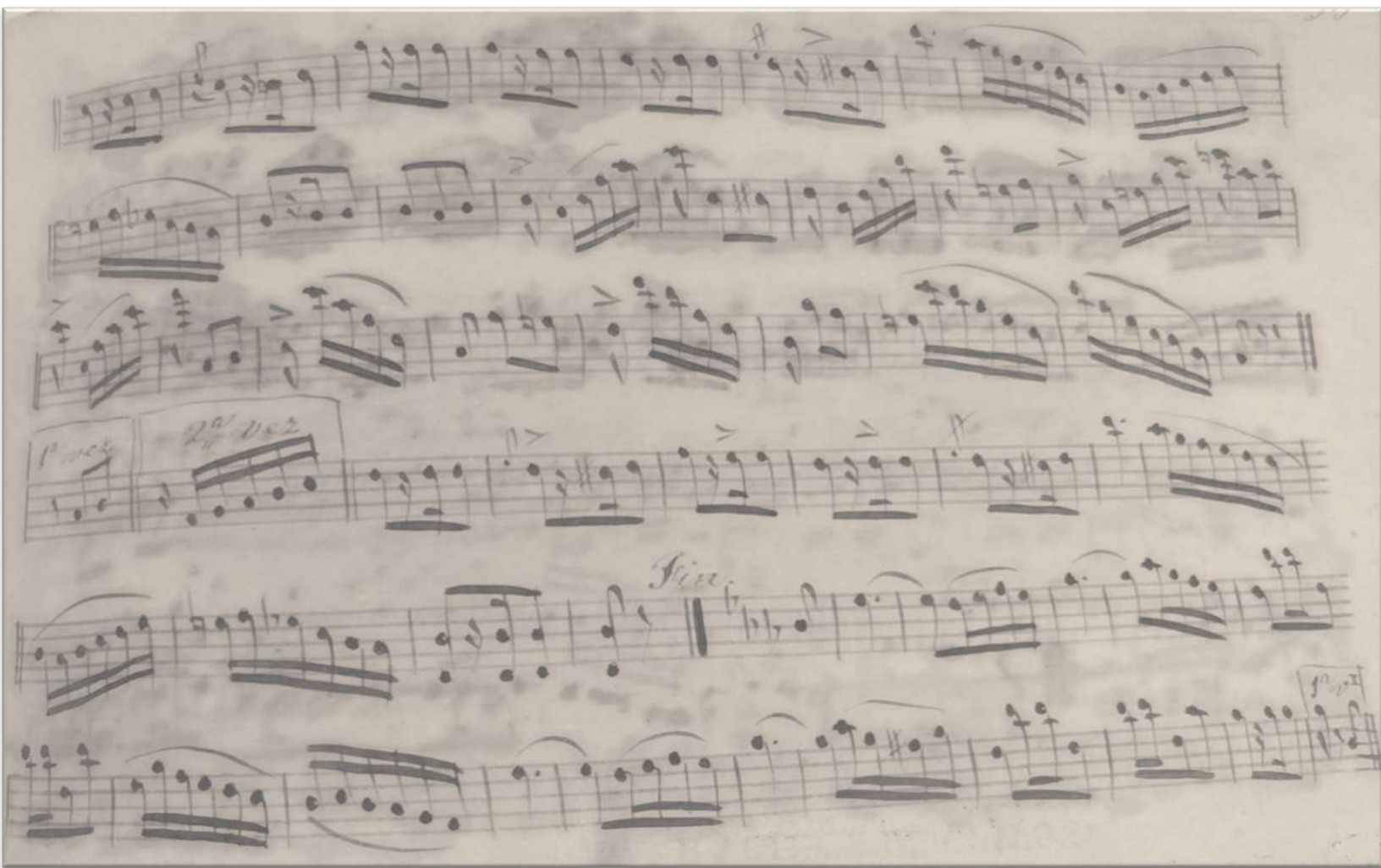


**EDITORIAL
DE LA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA ARGENTINA**

ISBN 978-987-620-639-6

*El mejor homenaje que podemos hacer
a los que se han ido, es continuar viviendo.*

*A la memoria de
Juan Francisco Sans (1960-2022)*



ÍNDICE GENERAL

ABREVIATURAS.....	11
AGRADECIMIENTOS.....	12
ÍNDICE DE TABLAS.....	14
ÍNDICE DE FIGURAS	16
PRÓLOGO	17
PRELUDIO.....	19
CAPÍTULO 1: EXPOSICIÓN	23
1.1 BREVE HISTORIA DE LA COLECCIÓN.....	23
Sobre el cuadernillo de villancicos (#7)	24
Sobre los cuadernillos con música de salón (#1 al #6)	28
1.2 DESCRIPCIÓN GENERAL DE LA COLECCIÓN.....	30
1.3 CONTENIDO DE LOS CUADERNILLOS.....	31
Cuadernillo #1	31
Cuadernillo #2	33
Cuadernillo #3	37
Cuadernillo #4	41
Cuadernillo #5	45
Cuadernillo #6	53
Cuadernillo #7: Villancicos.....	57
1.4 CARACTERIZACIÓN DEL REPERTORIO	64
Cuadernillos de música de salón (#1 al #6)	64
Cuadernillo de villancicos (#7)	68
CAPÍTULO 2: DESARROLLO	101
2.1 CRITERIOS GENERALES DE EDICIÓN	103
2.2 NOTAS ESPECÍFICAS DE EDICIÓN	105

Cuadernillo #1	105
Cuadernillo #2	113
Cuadernillo #3	115
Cuadernillo #4	121
Cuadernillo #5	126
Cuadernillo #6	134
Cuadernillo #7: Villancicos.....	137
CAPÍTULO 3: RE-EXPOSICIÓN	143
CODA.....	291
ANEXOS	295
1. IMÁGENES.....	295
2. INFORMACIÓN BIOGRÁFICA DE LOS COMPOSITORES	299
FUENTES Y REFERENCIAS	305
ARCHIVOS	305
BIBLIOGRAFÍA	306

ABREVIATURAS

c. = compás

cc. = compases

cm. = centímetros

ex. = *exeunte* (a fines de)

f. = folio

ff. = folios

in. = *ineunte* (a inicios de)

med. = *mediato* (a mediados de)

r = recto

s. = siglo

ss. = siglos

v = vuelto

AGRADECIMIENTOS

A José Manuel Ortiz y Catalina Andrango-Walker por facilitarnos material e información relacionada con el repertorio musical ecuatoriano del siglo XIX. A Paolo Moncagatta por servir de nexo y brindarnos datos de contacto de los familiares de Carlos Amable Ortiz.

A Omar Morales Abril, por su acertada guía en asuntos relacionados con el villancico en América Latina.

De manera muy especial, a la familia Coba Cisneros en Otavalo: doña Lolita, Marielisa y sus hermanos, por recibarnos con calidez en su hogar y relatarnos hermosas historias del maestro Carlos Coba. Sirva este trabajo como parte de un homenaje póstumo a la memoria del maestro y su obra.

A Francisco Trujillo, ex-director del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio en Ecuador, por su invaluable ayuda en la revisión de algunas fuentes musicales de los siglos XVIII y XIX. Los investigadores necesitamos de más personas como él para poder ejercer nuestra labor de una forma más llevadera.

A todo el personal del Convento Máximo de San Francisco de Quito, por tanta generosidad y apertura en la revisión de los expedientes, especialmente a: Sofía Sánchez, fray Miguel Ángel Cartuche, fray Marcos Álvarez, fray Víctor Rodas y fray Jonathan Rodríguez.

A nuestras respectivas familias por todo el apoyo brindado durante el proceso de investigación y por ser el principal motor que impulsa nuestras vidas.

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Contenido del cuadernillo #1.....	31
Tabla 2. Contenido del cuadernillo #2.....	34
Tabla 3. Contenido del cuadernillo #3.....	37
Tabla 4. Contenido del cuadernillo #4.....	41
Tabla 5. Contenido del cuadernillo #5.....	46
Tabla 6. Contenido del cuadernillo #6.....	53
Tabla 7. Contenido del cuadernillo #7.....	58
Tabla 8. Comparación textual del villancico <i>En el portal de Belén</i>	71
Tabla 9. Comparación textual del villancico <i>La tierra estaba afligida</i>	74
Tabla 10. Comparación textual del villancico <i>Festejemos todos</i>	75
Tabla 11. Comparación textual del villancico <i>Divino cupido</i>	77
Tabla 12. Comparación textual del villancico <i>Por la escala de Jacob</i>	78
Tabla 13. Comparación textual del villancico <i>Qué de alegrías hay</i>	82
Tabla 14. Comparación textual del villancico <i>En unas pajas humildes</i>	83
Tabla 15. Comparación textual del villancico <i>De la milicia del cielo</i>	85
Tabla 16. Comparación textual del villancico <i>Peregrino Jesús mío</i>	87
Tabla 17. Comparación textual de los villancicos <i>Venid pastorcillos</i> y <i>Canción de los Reyes</i>	89
Tabla 18. Comparación textual del villancico <i>Hola Huiracocha</i>	91
Tabla 19. Comparación textual del villancico <i>Mi Dios humanado</i>	92
Tabla 20. Comparación textual del villancico <i>Hoy un pastorcito</i>	93
Tabla 21. Comparación textual del villancico <i>En noche tan fría</i>	95

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Frontispicio del cuadernillo #2.	33
Figura 2. Método de violín. Cuadernillo #5, f. 3v.	45
Figura 3. Comparación métrica de <i>En el portal de Belén</i> . Cuadernillo #7, ff. 1r y 24r.	98
Figura 4. Comparación métrica de <i>Divino cupido</i> . Cuadernillo #7, ff. 3r y 7r.	98
Figura 5. Comparación métrica de <i>Por la escala de Jacob</i> . Cuadernillo #7, ff. 8v y 19r.	99
Figura 6. Comparación métrica de <i>Zagales a prisa</i> . Cuadernillo #7, ff. 8v y 26r.	99
Figura 7. Signos de repetición. Cuadernillo #5, f. 2r.	103
Figura 8. Fragmento de la <i>Sonata</i> (violín 1º) de José Páliz. Cuadernillo #1, f. 8v.	295
Figura 9. Fragmento del <i>Andante</i> de [Agustín] Baldeón. Cuadernillo #1, f. 16v.	295
Figura 10. Rúbrica de José Páliz. Cuadernillo #2, f. 9v.	296
Figura 11. Rúbrica de Manuel Albán y Páliz. Cuadernillo #2, f. 14v.	296
Figura 12. Fragmento del <i>Tono</i> de Juan Chuchucangui. Cuadernillo #3, f. 2r.	296
Figura 13. Fragmento del vals <i>Amable</i> de Miguel de la Torre. Cuadernillo #3, f. 2v.	296
Figura 14. Fragmento del vals <i>Espantoso</i> de Tomás Cerón. Cuadernillo #3, f. 3r.	297
Figura 15. Contradanzas <i>Peruana</i> , <i>Acta de Quito</i> y <i>3ra del Batallón Quito</i> , de Carlos de la Torre, Juan Antonio de la Torre y Miguel Gallegos. <i>Vals</i> del Coronel Zubiría. Cuadernillo #3, f. 5r.	297
Figura 16. Fragmento del vals de Isidro de la Torre. Cuadernillo #3, f. 8r.	298
Figura 17. Villancico <i>En el portal de Belén</i> , atribuido a José Nicolás Rodríguez Parra. Cuadernillo #7, f. 1r.	298

PRÓLOGO

Dice Octavio Paz en *Las trampas de la fe*, su libro sobre sor Juana Inés de la Cruz, que “una sociedad se define no sólo por su actitud ante el futuro, sino frente al pasado: sus recuerdos no son menos reveladores que sus proyectos”. Es claro que el poeta mexicano no está hablando únicamente de su país, México, de un territorio más ancho y vasto, que alcanza a toda la comunidad hispanoamericana y en la que están incluidos aquellos países cuyo pasado histórico sigue siendo un reto por afrontar, una tarea que emprender, un descubrimiento permanente de fuentes que todo el tiempo modifican su “historia”, escrita a fuerza de toparse con hallazgos inesperados e insospechados que nos obligan a la persistente reescritura acerca de los tiempos pretéritos.

El presente trabajo surge como el fruto de una mirada detenida sobre un conjunto de viejos papeles de música que hablan de la actividad que desplegaron músicos de una zona no acabada de explorar: el Ecuador. Sucedió que un grupo de manuscritos viajó de este país a Venezuela, hace ya una cincuentena de años, para mostrarse en una exposición de partituras que testimoniaran qué música se había cultivado en las tierras donde residió la Audiencia de Quito, más tarde convertida en República del Ecuador. Se efectuó el viaje de ida. El de regreso, no. Los documentos quedaron retenidos en Caracas y actualmente se conservan en la Biblioteca Nacional de Venezuela.

En el congreso de ARLAC realizado en México en el 2024, la musicóloga Mariantonia Palacios presentó una ponencia donde habló de este material que ahora se pone a disposición de la comunidad musical y del público interesado en temas de esta índole bajo el título de *Así nos dicta una pluma*, tomado de los versos de uno de los cantos que integran el conjunto de siete cuadernillos de música instrumental y vocal del siglo XVIII y de inicios del XIX cultivados en la república ecuatoriana. En coautoría con Jesús Estévez Monagas, Mariantonia Palacios emprendió una tarea inscrita en esa musicología patrimonial que aún caracteriza a la investigación en el continente latinoamericano, para dar debida cuenta de lo que contienen los dichos siete cuadernillos de música que constituyen este libro.

El repertorio lo integra una amplia variedad de páginas musicales definidas como “música de salón”. Es decir, música de uso doméstico, tal vez cultivado para el solaz de alguna familia que amaba la música y se complacía en tocarla y tenerla para el disfrute cotidiano. Junto a estas piezas, existe un cuadernillo –el #7– que recoge música vocal, identificada como “villancicos”, posiblemente

vinculada a la vida musical de Cuenca. Las llamadas música de salón de los primeros seis cuadernillos incluyen una amplia variedad de piezas: contradanzas, vales, polkas, minuets, marchas, tocatas, fugas, sinfonías, pasodobles, alemandas, fandangos, paspié, varsovianas, pastorelas, habaneras, tocatas, yaravies y variadas piezas que se llegan a conocer más bien por el título que poseen que por el género al cual pertenezcan –*El abuelito figurado, El baile hindú o La Adelaida*, por sólo citar algunas–. El último de los cuadernillos reúne piezas dedicadas a la celebración de la Navidad. Pareciera ser que algunos de estos villancicos, al perder presencia en los recintos religiosos, parroquias o templos, quedaron vivos en el acervo popular.

Un par de secciones destacables del trabajo de Palacios-Estévez es, por un lado, esa suerte de estado del arte que da cuenta de los acercamientos previos hechos a este material, tanto históricos, como musicológicos e incluso sonoros, que dejan puertas abiertas a investigaciones posteriores que den más amplios alcances al material estudiado; por otro, la crítica de la edición que pone en evidencia la rigurosa lectura de cada uno de los papeles de música a fin de tomar las decisiones editoriales pertinentes destinadas a la publicación. Asimismo, el libro abre una ruta para transitar por las biografías de una serie de compositores al mencionar sus nombres y en algún caso señalar los contextos en los que estuvieron activos, vinculando este material a la vida musical ecuatoriana.

No me queda sino felicitar a los autores del libro que aquí comento por ampliar el conocimiento que teníamos sobre la música en Ecuador y su vínculo con la de lugares vecinos, por el inventario del contenido de los cuadernillos y por las transcripciones a escritura musical moderna de cada una de las piezas. La aparición de este material publicado abrirá posibilidades para su difusión, preservación y estudio.

Aurelio Tello
Musicólogo, compositor y director coral
Profesor de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP
Editor de publicaciones de la Universidad Nacional de Música del Perú

PRELUDIO

*La pluma convence, conmueve y exalta.*¹

La música en Ecuador durante la segunda mitad del siglo XVIII y albores del XIX estuvo marcada por procesos políticos, sociales, económicos y culturales similares a los acontecidos en las diversas colonias hispanoamericanas. En esta época proliferaron movimientos identitarios junto a nuevas formas de representación, elementos que fueron claves en el desarrollo simbólico de América Latina.² Sin relegar el ímpetu de las reformas centralistas borbónicas y la influencia cultural tras su llegada al trono de los territorios virreinales,³ la música se fue abriendo espacio entre complejos caminos de modernización, interacción, resistencia y diferenciación demográfica en la población colonial, alcanzando así los variopintos estratos sociales, tanto laicos como religiosos.⁴

Hablar sobre música de salón y villancicos podría parecer anodino en primera instancia, máxime si se considera que es un tema ampliamente abordado. La denominada *música de salón*,⁵ florecida y diseminada a lo largo y ancho del continente desde mediados de la decimoséptima centuria, figura no solo en los compendios más conocidos sobre música en América Latina, sino también en ámbitos locales.⁶ Con relación a los villancicos, bastaría mencionar el reciente trabajo de Omar Morales Abril, galardonado con el premio de musicología Casa de las Américas en 2022, para comprender en detalle aspectos nominales, estructurales y funcionales, acompañados de una extensa historiografía musical sobre este género.⁷

La edición crítica de música ecuatoriana, por su parte, representa un campo de investigación actualmente en auge, pese a que gran parte de esta labor ha sido dedicada al repertorio colonial. El corpus musical más antiguo conservado en el país, rescatado en la última década del siglo XX, fue

¹ Montalvo (1929, 207).

² A este respecto véase el reciente volumen editado por Marín López y Ramos Kittrell (2024).

³ Más detalles acerca de las generalidades de las reformas borbónicas implantadas en América Latina pueden verse en Kuethe y Andrien (2014); y González Alzate (2018). Por su parte, algunos trabajos que discuten el influjo de la dinastía borbónica en la música latinoamericana son Ramos-Kittrell (2010 y 2021, 424-426); Capelán (2015); y Waisman (2019, 247-248).

⁴ Un plausible estudio de caso en Ecuador concerniente a este tópico es el de López Yáñez (2023).

⁵ Una amplia discusión y definición sobre este término puede verse en Miranda y Tello (2011, 87-94).

⁶ De manera general: Chase (1962); Béhague (1979); Gómez y Eli (1995); Carredano y Eli (2011); Sans (2016a); y Waisman (2019), por citar algunos ejemplos. De manera local: Sans (2006; 2012; y 2016b); Alvarado (2017 y 2018); Lapique *et. al* (2017); Sánchez-Usón *et. al* (2020); y Vera (2023, 120-121).

⁷ Morales Abril (2024, 21-92).

estudiado primeramente por Mario Godoy Aguirre y, posteriormente, por Miguel Juárez.⁸ En este repertorio se encuentran villancicos que pertenecieron a distintos maestros de capilla de la Catedral de Quito. Siguiendo esta misma línea, recientemente los musicólogos Julián Mosca, Arleti Molerio Rosa y Jimena Peñaherrera Wilches han realizado una edición crítica de las obras del compositor barcelonés Domingo Arquimbau, que reposan en los archivos de la Catedral Matriz de Cuenca (Ecuador) y en el Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega (Argentina).⁹ Se trata de un repertorio de uso religioso entre el que se encuentran también algunos villancicos. No obstante, creemos que los trabajos más destacados sobre edición de villancicos y música de salón en Ecuador son aquellos llevados a cabo por Jannet Alvarado en la ciudad de Cuenca, una tarea que viene realizando desde hace más de tres lustros.¹⁰

Desde sus orígenes en el último cuarto del siglo XIX, la historiografía musical ecuatoriana se fue moldeando de la mano de discursos adaptados con ideas de corriente nacionalista que fueron tradicionalmente aceptadas.¹¹ Ante este panorama, Juan Agustín Guerrero, autor de la primera historia de la música en el país, expuso que durante gran parte del siglo XVIII y hasta inicios del XIX “nuestra música no era otra que la de marchas, sonatas y minués” (Guerrero 1876, 9). Respecto a ello comentó el compositor y pianista quiteño Juan Pablo Muñoz Sanz (1938, 22-23) que, mientras la aristocracia criolla se deleitaba en sus salones con minuetos, valeses, polkas, marchas, pasacalles y contradanzas traídas del Viejo Continente, las clases media y popular se regocijaban en comunidades religiosas y rurales con misas, andantes, oberturas y suites. Lo propio hizo Moreno (1950) en su tripartita *La música en el Ecuador*, quien, a diferencia de Guerrero y Muñoz Sanz, presentó algunos ejemplos musicales que respaldaban sus afirmaciones.

Es en este escenario donde la incipiente musicología ecuatoriana, mayormente alimentada de tradiciones orales, se nutrió con el hallazgo y la publicación de fuentes musicales que fortalecieron la verosimilitud de los hechos relatados a través de documentos tangibles.¹² A raíz de ello, se

⁸ Godoy Aguirre (2002); y Juárez (2018).

⁹ Mosca, Molerio Rosa y Peñaherrera Wilches (2019).

¹⁰ Cf. Alvarado (2009; 2017; y 2018).

¹¹ Esta corriente venía fraguándose en Quito desde el siglo XVII, conocida entonces como *criollismo*, según sostiene Ponce Leiva (1997). Sobre los antecedentes del nacionalismo musical en Ecuador véase Godoy Aguirre (2014). De manera general en Latinoamérica resulta útil Béhague (1979, 96-123); y el artículo de Turino (2003). Un caso similar al ecuatoriano, pero en Chile, puede verse en Vera (2010).

¹² Un ejemplo de ello se halla en *Music, Eurocentrism and Identity*, escrito por Alejandro Vera (2014), en donde se pretende diversificar la concepción de historia musical a través de la unión entre el análisis crítico del discurso historiográfico y el escrutinio de evidencias documentales.

evidenció un proceso de imbricación entre el tradicionalismo y el positivismo, cuestionando lo oral con lo documentado para elaborar discursos históricos hasta cierto punto equilibrados y fehacientes, pero que aún permanecen poco cuestionados incluso por los musicólogos referentes en el Ecuador de los siglos XX y XXI.¹³

Si bien la música latinoamericana decimonónica es “un repertorio casi desconocido” y el “periodo menos conocido de la historia musical” en comparación con los años coloniales y el siglo XX (Miranda y Tello 2011, 25), hablar puntualmente de Ecuador es aún más difuso. En su mayoría, abundan noticias biográficas de compositores ecuatorianos que florecieron en el tardío siglo XVIII e inicios del XIX, pero de sus creaciones se conoce, a lo sumo, el título. Ejemplo de esto lo constituye el *Vals espantoso* de Tomás Cerón, acreditado por la historiografía local e internacional,¹⁴ pese a que no se tienen registros documentales en partitura de tal obra. Otra muestra de tal laguna es la información que todavía se tiene de José Páliz, “uno de los violinistas más destacados” del país, aunque “no hay indicio seguro de que fuera compositor, pues no se ha hallado pieza alguna que lo señale como autor”.¹⁵

Por tanto, surge la necesidad de “transformar las noticias en hechos” a través de la observación de fuentes primarias que no solamente sean generalizadas, sino también explicadas, tal y como sugieren Clarke y Cook (2004, 3-4). Al fin y al cabo, éstas (las fuentes primarias) “son la materia prima del intérprete histórico, la evidencia conservada de prácticas pasadas”.¹⁶ Es aquí, precisamente, donde el estudio y la edición de los siete cuadernillos ecuatorianos con música de salón (#1 al #6) y villancicos (#7) cobra gran importancia, por cuanto permite testificar y explicar con documentos auténticos lo que tradicionalmente se ha dicho sobre la música ecuatoriana de fines del siglo XVIII y principios del XIX, salvo un par de casos fragmentarios en los que no se ha profundizado ni reflexionado sobre este tipo de repertorio musical.¹⁷

¹³ Guerrero Gutiérrez (2001-2002); y Godoy Aguirre (2016), por citar sus volúmenes más representativos.

¹⁴ Cf. Casares Rodicio (1999-2002 vol. 3, 491); Guerrero Gutiérrez (2001-2002, vol.1, 433); Moreno (1950 vol. 3, 253); Orellana (1930 vol. 2, 261).

¹⁵ Guerrero Gutiérrez (2001-2002, vol.1, 106).

¹⁶ Lawson y Stowell (2005, 31).

¹⁷ Nos referimos puntualmente a dos trabajos sobre un repertorio titulado *Colección de varias tocatas de violín antiguas y modernas divididas en tres partes*, reseñado inicialmente por Guerrero Gutiérrez (2010) y tangencialmente utilizado por la reciente publicación de Mullo Sandoval (2022). Esperamos que esta colección pueda ser críticamente editada en futuros trabajos musicológicos, puesto que sería un gran aporte al conocimiento de la música ecuatoriana de salón compuesta en el siglo XIX.

Este vacío de información es lo que nos motiva al estudio de esta colección de manuscritos musicales, hasta ahora poco explorada. Revisten de gran importancia para el conocimiento de la música del continente de este periodo, ya que no son muchos los ejemplos de música de salón y villancicos de los siglos XVIII y XIX que se conservan en Ecuador. Este trabajo, además de contemplar la edición del contenido de los siete cuadernillos, ahonda en las conexiones con otras fuentes y autores ecuatorianos y latinoamericanos, tópico que resulta imprescindible para estudiar la producción, circulación y consumo de este repertorio en el continente.

En la tercera parte de sus ensayos conocidos como *Las Catilinarias*, el célebre escritor ecuatoriano Juan Montalvo proclamaba la cita con la que iniciamos: “la pluma convence, conmueve y exalta”. Tales palabras nos han parecido oportunas para introducir el título principal: *Así nos dicta una pluma*, frase que pertenece al villancico *En el portal de Belén*, atribuido al músico cuencano José Nicolás Rodríguez Parra (1822-1864).¹⁸ Gran parte de las 327 obras transcritas en este libro han pervivido en el tiempo a través de la tradición oral, conservándose muy pocas partituras de la época en la que florecieron sus creadores. Por ello, la exhumación de este patrimonio inmaterial inmerso en un repertorio musical (que, debido a los diversos avatares que sufren los documentos de archivo, reposa fuera de Ecuador) es de gran relevancia, puesto que constituye una contribución para rememorar y fortalecer el conocimiento cultural de un territorio y periodo histórico determinados (Vera 2020, 36). Efectivamente, la pluma de los amanuenses que participaron en la producción de los cuadernillos ecuatorianos con música de salón y villancicos nos ha: *convencido* de que es una tradición documentada, *conmovido* por su riqueza musical y, finalmente, motivado a *exaltar* sus atributos.

El presente libro está estructurado en tres partes. Por un lado, en la primera sección se hace una descripción general de la colección en su estado actual, así como también un detallado vaciado de los contenidos de cada cuadernillo. Por otro lado, se profundiza en la caracterización del repertorio, resaltando sus elementos particulares y demás detalles dignos de atención. En la segunda sección, por su parte, se sustentan y establecen los criterios generales de edición, además de los apuntes sobre las decisiones editoriales tomadas en casos concretos. Finalmente, en la tercera sección se exhiben las transcripciones y ediciones musicales, algunas de ellas acompañadas de comentarios críticos cuando resulta menester.

¹⁸ Este villancico forma parte del repertorio transcrito y estudiado en el presente trabajo, y está localizado en el cuadernillo #7, f. 1r.

CAPÍTULO 1: EXPOSICIÓN

1.1 BREVE HISTORIA DE LA COLECCIÓN

En 1974 Carlos Alberto Coba Andrade (Ecuador 1937-2017), para aquel entonces becario del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (posteriormente Fundación de Etnomusicología y Folklore y desde 2006 Centro de la Diversidad Cultural), llevó ocho cuadernos manuscritos con música de los siglos XVIII y XIX a Caracas con la idea de que formaran parte de la exposición *Cuatro mil años de música en Ecuador*. Esta muestra habría de exhibirse en el Museo de Ciencias Naturales (Plaza Morelos-Caracas) bajo la responsabilidad de la Dra. Isabel Aretz (1913-2005), directora del Instituto en aquel entonces, con el apoyo del Consejo Nacional de la Cultura de Venezuela (CONAC), la Fundación Hallo de Ecuador y la Organización de Estados Americanos (OEA).

La intención de la exposición era mostrar los resultados de investigaciones de campo realizadas en Ecuador por los becarios del plan multinacional INIDEF-OEA: José Peñín Cachón (1942-2008), Ronny Velásquez (Honduras 1951), Carlos Coba Andrade (1937-2017), Rolando García y Rodrigo Mora. Los ocho cuadernillos traídos por el maestro Coba quedaron agrupados bajo el título “Manuscritos de música” en el catálogo de la exposición escrito por Peñín (1976). Allí se afirma que “fueron comprados por el INIDEF a Carlos Coba el año 1974”. Esta aseveración fue negada por el maestro Coba, quien manifestó reiteradamente que los manuscritos sólo serían expuestos en Caracas y que, una vez clausurada la exposición, serían devueltos a su país de origen.¹⁹ Lo cierto es que los cuadernillos jamás hicieron el viaje de vuelta como estaba previsto. Se quedaron en Caracas desde entonces y actualmente reposan bajo la custodia del Centro de la Diversidad Cultural en las instalaciones de la Biblioteca Nacional de Venezuela.

En el catálogo de la exposición escrito por Peñín (1976, 70) se habla de ocho cuadernillos y se hace una somera descripción:

¹⁹ Véase el artículo de Sans y Palacios (2023). Allí se documenta el intercambio de comunicaciones electrónicas y verbales en las cuales el maestro Carlos Coba insiste reiteradamente en que los cuadernillos no provienen del Convento de San Francisco de Quito, tal como podría inferirse de lo escrito por José Peñín, y que tampoco fueron vendidos al INIDEF por él. También se describe el estado actual de la colección.

[están] escritos a tinta en papel, cosidos el canto con hilo y solamente el N° 3 lleva portada y contraportada lisa en piel. Exceptuando el N° 2 deteriorado por el uso y el paso inexorable del tiempo, el resto de los manuscritos se encuentra en buen estado. Los tamaños oscilan entre 31 x 22,15 cm. y 21,5 x 12,7 cm. Los números 1 y 3 contienen anotaciones personales firmadas por Manuel Albán, José Albán y Manuel Palis, lo que hace suponer que al menos fueron sus propietarios. El N° 1 está fechado el 26 de febrero de 1757 en Madrid y el N° 3 sitúa las diferentes anotaciones personales, totalmente ajenas al contenido del manuscrito, entre 1800 y 1826. El resto de los manuscritos carece de datos que señale fecha, propietario o caligráfico. No obstante, podemos situarlos en la primera mitad del s. XIX.

A pesar de que Peñín menciona ocho cuadernillos, hoy en día sólo se conservan siete en la Biblioteca Nacional de Venezuela. Cada uno de ellos está resguardado en cajas individuales numeradas del 1 al 7, agrupadas bajo el título “Transcripciones musicales”. Si comparamos la descripción hecha por Peñín en el catálogo con lo que actualmente se encuentra en la Biblioteca Nacional podemos concluir que se trata de la misma colección, pero con una numeración totalmente distinta. No tenemos forma de saber el porqué de estos cambios, pues en los casi cincuenta años transcurridos desde dicha exposición, ningún investigador había tenido acceso a estos manuscritos.

Sobre el cuadernillo de villancicos (#7)

De los siete cuadernillos que conforman la colección, sólo uno de ellos ha sido estudiado, copiado y difundido, probablemente por el interés que despertó la naturaleza de su contenido. Se trata del que Peñín (1976, 70) etiqueta como #2, “el de mayor tamaño, el más deteriorado y contiene melodías de villancicos exclusivamente”, y que en la actualidad se corresponde con el cuadernillo resguardado en la caja #7. Los esposos Frank Harrison y Joan Rimmer (1973) ya hablan de este material en su artículo *A Villancico Manuscript in Ecuador: Musical Acculturation in a Tri-Ethnic Society*. Se refieren allí a una colección “inusual” de villancicos preservada para ese entonces en el Convento de San Francisco de Quito y que presumen proveniente de la región de Loja, provincia fronteriza con Perú y localizada al sur de Ecuador. Tuvieron acceso al manuscrito durante un viaje de trabajo realizado en el verano de 1969. La descripción que hacen del material corresponde básicamente con el cuadernillo identificado como #2 por Peñín y con el que se encuentra resguardado en la caja #7:

El manuscrito consta ahora de 62 folios separados de papel deteriorado de 35,5 cm por 23 cm, cosidos, pero sin encuadernar. Cuarenta y dos folios contienen letra y música de canciones y villancicos copiados por varias manos, mayoritariamente de autor anónimo y a una sola voz. Las copias parecen ser de la segunda mitad del siglo XVIII y principios del siglo XIX, con la adición de algunas identificaciones de géneros, claves y sobreescritura de texto y música –no siempre precisos– con caligrafía distinta a la original. Las diferencias estilísticas en la caligrafía y la naturaleza variada de los contenidos sugieren que el manuscrito fue recopilado a lo largo de muchos años. El desgaste y la recopia o reelaboración de muchos elementos implica que también estuvo en uso constante a lo largo de muchos años. Originalmente consistía, en parte si no en su totalidad, en hojas oblongas plegadas (cuadernos), en algunos casos con elementos escritos sólo en las dos páginas interiores, y en otros en los cuatro lados; estas luego fueron cortadas en páginas independientes y ensambladas en el formato actual.²⁰

Los Harrison agregan la transcripción de siete melodías al final del artículo. Estas melodías llamaron la atención de algunas agrupaciones dedicadas a la difusión de música barroca hispanoamericana. Es el caso del grupo *Canto* dirigido por el colombiano Egberto Bermúdez y del *Ensemble Villancico* a cargo del musicólogo danés Peter Pontvik, quienes han grabado algunos de estos villancicos y los han interpretado en sus conciertos.²¹

Bermúdez incluyó cuatro obras anónimas de este repertorio en su compilación sonora titulada *Armonía Andina* lanzada en 1999 en la ciudad de Bogotá, Colombia. Estos cuatro temas corresponden a los villancicos *En el portal de Belén*, *Tucuy michig*, *En noche tan fría* y *Canción de un negro al niño Dios*. Acerca del manuscrito, Bermúdez (1999, 25) comenta en el folleto del disco que los Harrison habían dado a conocer esta fuente de música hace casi treinta años, enfatizando la “importancia de la confluencia de elementos hispánicos, indígenas y afroamericanos en este repertorio casi totalmente dedicado a las canciones navideñas”.

Por su parte, Pontvik lanzó en 2011 la producción discográfica titulada *¡Una tonadilla nueva! Baroque Music from Ecuador*, en la que se incluyen tres villancicos: *Zagales a prisa*, *Canción de una pastorita al niño Dios* y *Canción de un negro al niño Dios* (Pontvik 2011). A raíz de ello, se realizaron

²⁰ Harrison y Rimmer (1973, 106). A menos que se indique lo contrario, todas las traducciones en este trabajo han sido realizadas por los autores.

²¹ A este respecto véase Bermúdez (1999) y Pontvik (2011).

varios conciertos en Europa y Latinoamérica, entre los que podemos mencionar uno celebrado el 28 de marzo de 2018 en la Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá (Daza 2018), y otros tres llevados a cabo en Dinamarca y Croacia entre el 23 y el 27 de septiembre de 2019 (Pontvik 2019). Cabe resaltar que en el folleto del CD de Pontvik (2011) se menciona que la fuente en la que se basó para la transcripción y arreglo del resto del repertorio incluido en el disco fue un manuscrito que se conoce como *Códice Ibarra*, el cual le fue proporcionado por “dos musicólogos locales”, y que pudo revisar durante un viaje de investigación que hizo a Ecuador en 2006.²² Este *Códice* es descrito como “un manuscrito excepcional que contiene partituras de música sacra polifónica, algunas fechadas en la década de 1680”, y se trata de un repertorio que fue posteriormente publicado en dos volúmenes titulados *Villancicos, romances y chanzonetas. Archivo histórico de la diócesis de Ibarra, Ecuador Siglos XVII y XVIII* (Juárez Cúneo 2018).²³ Respecto a este *Códice Ibarra*, Pontvik (2011) comenta que:

A juicio de Jorge Cazorla, director del Archivo Histórico de Ibarra, las monjas del Claustro Concepcionista de la misma localidad, fueron las autoras de los textos que compusieron músicos eclesiásticos nativos –quiteños– para diversas fiestas eclesiásticas. El talento artístico de las monjas de esta orden fue documentado repetidamente en los anales de la entonces Real Audiencia de Quito e involucró instrumentos y canciones, así como danza y teatro.²⁴

Sin embargo, Juárez Cúneo (2018) determinó efectivamente que varias de las composiciones incluidas en este repertorio no pertenecen a las monjas concepcionistas, sino a dos maestros de capilla de la Catedral de Quito: Manuel Blasco (1628-1695) y José Ortuño Sáenz de Larrea († 1722), quienes ocuparon sus cargos a fines del siglo XVII y principios del XVIII, respectivamente. Además, también sobresalen obras del compositor quiteño Gonzalo Pillajo († ca. 1704). No obstante, los villancicos *Zagales a prisa*, *Canción de una pastorcita al niño Dios* y *Canción de un negro al niño Dios* que Pontvik incluye en su CD no provienen de ese *Códice Ibarra*, sino de lo que él

²² Marín López (2016, 304-305) hace mención a la labor realizada por Pontvik con miras a rescatar y difundir la música de “una región inexplorada como el actual Ecuador”. Para escuchar el repertorio de esta producción véase <https://www.youtube.com/watch?v=GXJ0mk4OREw>, acceso el 15 de enero de 2023.

²³ En los dos volúmenes publicados por el musicólogo argentino Miguel Juárez Cúneo se incluye la transcripción de ese repertorio a notación actual. El coro *Cantus Firmus*, creado y dirigido por el músico ecuatoriano Gustavo Lovato, grabó las cuarenta y un obras en total.

²⁴ http://www.musica-dei-donum.org/cd_reviews/CPO_777568-2.html. Acceso el 15 de enero de 2024. Reseña del CD *Una tonadilla nueva!: Baroque Music from Ecuador* publicada por Johan van Veen en 2011.

indeterminadamente denomina “Colección Ascencio Pauta”. Lo cierto es que las melodías de estos tres villancicos corresponden a las del cuadernillo #2 de Peñín (hoy cuadernillo #7) y con lo descrito por los esposos Harrison en su artículo de 1973.

Por su parte, Segundo Luis Moreno, en los ejemplos musicales pertenecientes al segundo volumen de su mecanografiado sobre la historia de la música ecuatoriana, transcribe una versión reducida y arreglada en Re menor para dos voces del villancico *Mi Dios humanado* (Moreno 1950, vol. 2, ejemplo musical No. 22), el cual se encuentra en el actual cuadernillo #7 (f. 27v), pero en tonalidad de Mi menor.²⁵ Como se ve, este cuadernillo (Peñín #2, hoy caja #7) ha sido relativamente estudiado y divulgado por la atracción que despierta la naturaleza de su contenido: los villancicos.

Empero, por un lado, los Harrison no mencionan ningún otro cuaderno de música en su artículo, y Moreno, a su vez, no da cuenta si alguno de los cuadernos de la familia Albán y Páliz contenía villancicos, lo que impide establecer conexiones entre las fuentes. Ya en siglo XXI, tanto Marín López (2007) en su tesis doctoral como Godoy Aguirre (2016) en su *Música en la Presidencia y Real Audiencia de Quito*, han replicado la información suministrada por los esposos Harrison.

Nuevas y esclarecedoras pistas sobre el paradero y los avatares sufridos por estos siete cuadernos de música fueron recientemente difundidas por Sans y Palacios (2023). Esta colección, que como se dijo, reposa actualmente en la Biblioteca Nacional de Caracas, coincide con las descripciones y transcripciones realizadas por Moreno en sus trabajos de 1923 y 1950,²⁶ y con el cuaderno de villancicos reseñado por los esposos Harrison en 1973. Lo cierto es que en este cuadernillo #7 se hallan las primeras huellas de los tradicionales *Tonos del Niño*, término acuñado a los villancicos procedentes de la ciudad de Cuenca, ubicada al sur del Ecuador.²⁷ Sobre este tema existen varias investigaciones histórico-musicales que dan cuenta de la pervivencia de un repertorio popular gestado en la segunda mitad del siglo XVIII, en donde sobresalen músicos y compositores locales.²⁸

²⁵ Guerrero Gutiérrez (1996, 23) también reproduce la versión de Moreno en Re menor.

²⁶ Cf. Moreno (1923); y Moreno (1950).

²⁷ Sánchez y Alvarado (2011, 32): “El Tono de Niño está definido en la *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* como: “Género musical y baile de los indígenas y mestizos del Ecuador. Tiene relación directa con los villancicos. Su antigüedad en el país se remonta a etapas coloniales”. Se denomina igualmente con este término, a diferentes villancicos creados en formato de algunos géneros ecuatorianos como albazo, sanjuanito, entre otros que se interpretan en el Pase del Niño por parte de bandas y conjuntos musicales populares”. Más sobre el significado del término *Tonos del Niño* puede verse Cordero y León (1950, 21-24).

²⁸ Astudillo Ortega (1930 y 1956); Sánchez y Alvarado (2011); Guerrero Gutiérrez (2013); y Freire Soria (2020).

Sobre los cuadernillos con música de salón (#1 al #6)

Los otros cuadernillos llevados a Caracas por el maestro Coba no han corrido con la misma suerte de ser relativamente estudiados. De hecho, los Harrison ni siquiera los mencionan en su trabajo, por lo que no existe certeza de que siquiera los hayan visto durante su visita al convento franciscano en 1969. Estos otros cuadernillos (hoy cajas #1 a la #6) contienen fundamentalmente música instrumental no litúrgica de los siglos XVIII y XIX tales como contradanzas, vales, polkas, minuets, marchas, tocatas, fugas, sinfonías, fandangos, pasodobles, alemandas, entre otros, además de un método para el estudio del violín. Únicamente el musicólogo ecuatoriano Segundo Luis Moreno (1882-1972) ha hecho alusión parcial a este repertorio en sus citados trabajos de 1923 y 1950 al referirse a la música y músicos de la región de Imbabura, al norte de Ecuador.

Tengo a la vista varios cuadernos de violín primero, de danzas de la época que he aludido, los que han servido para el estudio de dos buenos violinistas que existieron entonces en mi tierra nativa: Manuel Albán y José Páliz, y me llama la atención el gran número de danzas clásicas, como minuets, vales, marchas, polkas, pasacalles, cracovianas, paspiés, varsovianas, alemandas, etc., que ellos contienen, así como las varias series de contradanzas. (Moreno 1950,75).

Sin embargo, Moreno no detalla la fuente, por lo que no sabemos si se trata de la misma colección de manuscritos del maestro Coba, aunque coincidan algunas de las melodías que transcribe y analiza someramente. Más adelante, Moreno (1950, 81) indica que al finalizar el siglo XVIII se comenzaron a componer “gran cantidad de marchas, vales y otras danzas, y especialmente contradanzas”, y de nuevo menciona como fuente “un cuaderno de violín que ha pertenecido a José Páliz de Cotacachi”, transcribiendo y analizando superficialmente algunas de las melodías, no sin antes aclarar que “ellas son tan sólo la parte escueta de violín”.

Si bien la colección ha permanecido inédita casi en su totalidad, algunos estudiosos han trabajado contenidos puntuales. Ya señalamos que la primera mención a este repertorio de la que se tiene noticia en la literatura musical la realizó Segundo Luis Moreno en su trabajo titulado *La música en la provincia de Imbabura* publicado en 1923. Allí, precisamente al hablar sobre los músicos más antiguos de la ciudad de Ibarra (capital de la provincia de Imbabura), Moreno afirma que las composiciones de los hermanos Isidro, Carlos y Francisco de la Torre “existen aún en los cuadernos dejados por uno de los mejores músicos que ha tenido Imbabura: José Páliz de

Cotacachi” (Moreno 1923, 5). Más adelante, al referirse a los músicos del cantón Cotacachi, comenta que en dichos cuadernos consta un nutrido y variado repertorio de sinfonías, extractos de óperas, danzas clásicas y contradanzas, así como también obras de varios compositores imbabureños del siglo XIX.

Transcurrirían poco más de cinco lustros para que Moreno actualizara y ampliara la información acerca de estos cuadernos de música, refiriendo que sirvieron “para el estudio de dos buenos violinistas” de Cotacachi: Manuel Albán y José Páliz (Moreno 1950 vol. 2, 75).²⁹ En esta ocasión, pudo dar cuenta del parentesco entre los citados violinistas gracias a una inscripción en uno de los cuadernos (cuyo folio no consta en los que han llegado a nuestros días), en donde comprobó que, al fallecer Manuel Albán en 1822, dejó a su hijo José (Albán) y Páliz “los susodichos cuadernos [...] un violín y una flauta” (Moreno 1950 vol. 3, 269). Los estudios de Moreno han servido de base para suministrar algunas noticias biográficas sobre los compositores imbabureños que aparecen en esta colección de cuadernos de música, mismas que han sido sistemáticamente condensadas en Guerrero Gutiérrez (2001-2002).³⁰ Otros trabajos en los que se replican tales datos biográficos son aquellos de Romero (2007) y Armendáriz Guerra (2017).

²⁹ Existe una edición sobre el trabajo de Segundo Luis Moreno, pero, por presentar algunas inconsistencias, hemos decidido utilizar la fuente primaria mecanografiada. Sobre la edición véase (Moreno, 1996).

³⁰ Tal información biográfica sobre los compositores imbabureños también fue ingresada por Guerrero al *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* editado por Emilio Casares Rodicio (1999-2002).

1.2 DESCRIPCIÓN GENERAL DE LA COLECCIÓN

Actualmente los cuadernillos llevados por Coba a Caracas están resguardados en las instalaciones de la Biblioteca Nacional de Venezuela en cajas individuales identificadas como “Transcripciones musicales-Colección audiovisual”. Las cajas están numeradas de la #1 a la #7 en una sala donde se encuentran las colecciones del Centro de la Diversidad Cultural. Cada caja contiene uno de los cuadernillos sin ningún tipo de descripción sobre su contenido. Están cuidadosamente conservados, cosidos por el lomo izquierdo y cada página ha sido restaurada. El formato de los cuadernillos #1, #3, #6 y #7 es apaisado, mientras que el de los #2 y #5 es vertical. Están copiados en tinta, y en la mayoría de los casos son bastante legibles. El repertorio que contienen está escrito para un solo instrumento, salvo el #6 que tiene tres canciones para voz y guitarra y dos para guitarra sola, y el #7 que incluye los villancicos vocales de los que hemos hablado más arriba. Muchas veces se explicita que las melodías deben ser tocadas en violín. De hecho, el cuadernillo #5 contiene, además de las melodías instrumentales, un método para el estudio de ese instrumento. Aunque en la mayoría de las obras no se señala el autor, se mencionan los nombres de algunos compositores a lo largo de los cuadernillos: José Páliz, Agustín Baldeón, Juan Antonio de la Torre, Manuel Albán y Páliz, Miguel Gallegos, Rafael Ramos, Juan Chuchucangi, Miguel de la Torre, Tomás Cerón, Carlos de la Torre, José Mariano Torres Rosales, Isidro de la Torre, Juan Antonio de la Torre, coronel Zubiría, C. Pereira, Ascencio Pauta y Manuel Pauta.

El repertorio de los primeros seis cuadernillos es fundamentalmente música de salón de los siglos XVIII y XIX: contradanzas, marchas, minuetos, alemandas, fandangos, valeses, polkas, paspié, pasodobles, varsovianas, pastorelas, tocatas y yaravies. También hay, aunque en menor cantidad, melodías de mayor complejidad y longitud identificadas como sonata, fuga, andante, andantino, tocata, sinfonía u ópera. Los cuadernillos #3, #5 y #6 tienen doble numeración de página, o sobre escritura a lápiz o tinta, lo que supone que otra persona dio uso a estos materiales posteriormente a su copia.

1.3 CONTENIDO DE LOS CUADERNILLOS

Cuadernillo #1

Contiene un total de 23 obras clasificadas estilísticamente y por cantidad en: 10 andantes, 5 marchas, 2 minués, 2 tocatas, 2 sonatas, 1 sinfonía (incompleta) y 1 fuga. Son melodías sin acompañamiento que, en la mayoría de los casos, están escritas explícitamente para violín. Los compositores identificados son José Páliz, Agustín Baldeón y Juan Antonio de la Torre. De este último podemos inferir, con altas probabilidades, que la pieza titulada *Andante de Juan Antonio* es de su autoría, pues su origen imbabureño lo vincula territorialmente con José Páliz. Sin embargo, lo que da mayor verosimilitud a esta hipótesis es la presencia de dos vales que llevan su nombre, localizados en el cuadernillo #3 (ff. 10r-10v). La autoría de Páliz, Baldeón y de la Torre nos permite inferir que este manuscrito data de mediados del siglo XIX. Es probable que aquellas obras que no tienen indicación explícita de su compositor pertenezcan a Páliz. El contenido de este cuadernillo #1 se muestra a continuación en la Tabla 1.

Tabla 1. Contenido del cuadernillo #1.

Título	Tonalidad	Compás	Instrumentación	Folio
<i>Andante de la muerte</i> (muy despacio)	Dm	3/4	Violín 1	1r
<i>Marcha</i> (Páliz)	Dm	2/4	Violín 1	1v
<i>Marcha</i>	Dm	2/4	Violín 1	2r
<i>Andante</i>	Dm	3/4	Violín 1	2v
<i>Minué</i>	Dm	3/4	Violín 1	3r
<i>Marcha</i> (Páliz)	Dm	2/4	Violín 1	3v
<i>Marcha</i> (Páliz)	Dm	2/4	Violín 1	4r
<i>Otra marcha</i> (Páliz)	Dm	2/4	Violín 1	4v

<i>Andante de Juan Antonio [de la Torre]</i>	Dm	3/4	Violín 1	5r
<i>Andante del paraíso</i> (muy despacio)	Dm	3/4	Violín 1	6r
<i>Sonata</i> (José Páliz)	Dm	3/4	Violín 1	7r
<i>Andante</i>	Dm	4/4	Violín 1	9r
<i>Sonata de la mano cruzada</i>	Dm	3/4	Violín 1	9v
<i>Andante</i>	Dm	3/4	Violín 1	10v
<i>Andante</i>	Cm	3/4	Violín 1	11r
<i>Minueto</i> (Páliz)	Dm	3/4	Violín 1	11v
<i>Tocata</i>	Gm	3/4	Violín 1	12v
<i>Andante nocturno</i> (Páliz)	Gm	4/4	Violín 1	13r
<i>Fuga del Rey</i>	Gm	2/4	Violín 1	14v
<i>Andante</i>	Gm	3/8	Violín 1	15v
<i>Andante de [Agustín] Baldeón</i>	Gm	2/4	Violín 1	16v
<i>Tocata</i>	D	3/4	Violín 1	17r
<i>Sinfonía</i> (incompleta)	D	2/4	Violín 1	17v

Cuadernillo #2

Presenta una inscripción en el frontispicio en la que se lee *“Este arte es de los bolatines [sic] traído para sus bailes y contradanzas en lo que ejecutaban Manuel Albán y Páliz”*,³¹ junto a la iconografía de un cóndor de dos cabezas, imagen que refuerza la procedencia andina y principalmente ecuatoriana de la colección y su dueño (Figura 1). Los folios número 4 y 9 están rotos. El cuadernillo #2 contiene un total de 18 obras clasificadas estilísticamente y por cantidad en: 5 contradanzas, 3 valeses, 3 marchas, 2 andantes, 2 andantinos, 1 alemanda, 1 fandango y 1 de género no especificado (*Bint*).

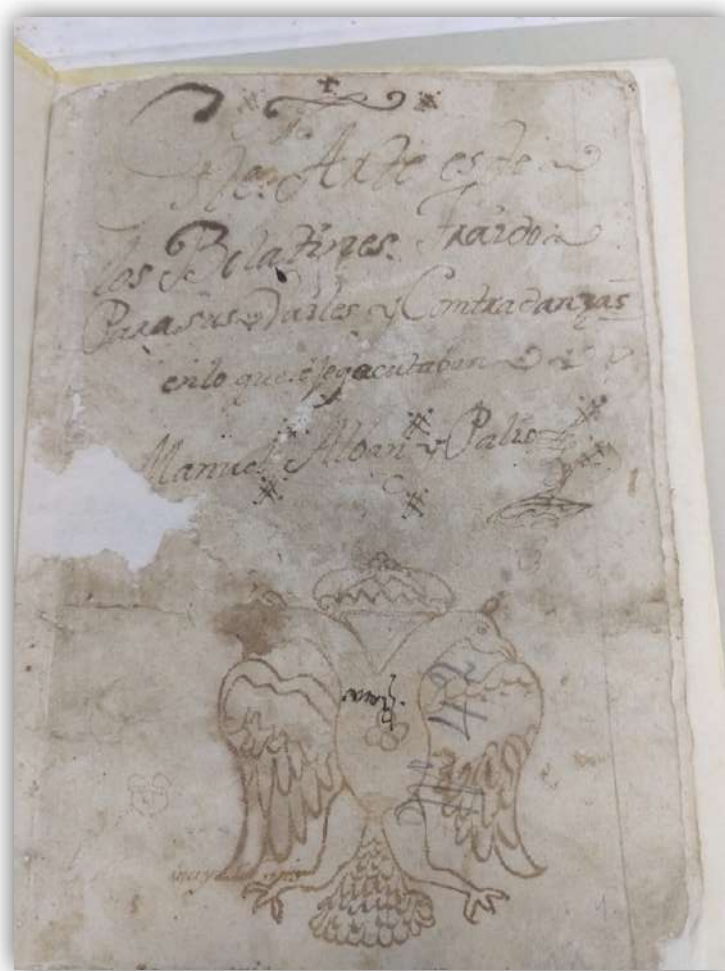


Figura 1. Frontispicio del cuadernillo #2.

³¹ Según el Diccionario de Americanismos, volatín-na: “referido a persona, borracha. Acróbata, artista de circo”. <https://www.asale.org/damer/volat%C3%ADn>. Acceso el 14 de enero de 2024.

En lo concerniente a los compositores, sería arriesgado afirmar que se trate de obras de la autoría de Manuel Albán y Páliz, ya que no existe un registro concreto de que así fuere, más allá de la inscripción en el frontispicio del cuadernillo que podría indicar que era el propio Albán y Páliz quien las ejecutaba y no necesariamente el compositor. Debido a los registros autógrafos escritos por su hijo José, podemos inferir que éste heredó el material musical también para su uso luego de la muerte de su padre Manuel. En la parte posterior del frontispicio se lee la fecha 2 de marzo de 1828. Los textos esparcidos a lo largo del cuadernillo son anotaciones de fechas, pagos y eventos importantes en la vida de José Páliz, por lo que suponemos que era un documento de uso personal. El contenido de este cuadernillo #2 se muestra a continuación en la Tabla 2.

Tabla 2. Contenido del cuadernillo #2.

Título	Tonalidad	Compás	Instrumentación	Folio
<i>Andante</i>	Dm	3/4		2r
<i>Marcha de la</i>	A	6/8		2r
<i>Marcha de la leva</i> (incompleta)	D	2/4		3r
<i>La Caraqueña contradanza</i>	D	2/4		5r
<i>Otra de los saltos [contradanza]</i>	D	2/4		5r
<i>Mexicana [contradanza]</i>	D	2/4		6r
<i>Andantino Gallinazo/Allegro</i>	D	6/8		6r
<i>Habanera [contradanza]</i>	D	2/4		7r
<i>Vals de floreo</i>	A	3/8		7r
<i>¿Bint.?</i>	A	6/8		8r
<i>Andantino cachucha</i> (incompleto)	A	3/8		8r

<i>La marselesa</i> (fragmento)	G	4/4		10r
<i>Andante pantomima/Allegro</i>	A	3/8		11r
<i>Vals de vuelos</i>	F	3/8		11r
<i>Vals cartagenero</i>	A	3/8		12r
<i>Alemanda</i> (ligero)	D	2/4		12r
<i>Contradanza</i>	D	2/4		13r
<i>Fandango</i>	Dm	3/4		13r

Transcripción de las anotaciones autógrafas (ortografía normalizada):

(ff. 2v-3r)

Apunte de lo que he llevado en estos dos años:

El día 3 de abril de 1825 se ajustaron 18 pesos de este modo: sobre 6 pesos que me tenía dados en la pascua grande de 1824, siguió dándome 4 pesos que me pasó de cera cuando me casé, 2 pesos más que me dio [¿dónde?] la sacristana en [pre]sente y 6 pesos más que me dio e[n] la pascua que fue.

En 3 de abril de 1825 se ajustaron 18 pesos.

Lo que me ha dado en este año de 1826 son estos 3 pesos que le mandé pedir con mi hermano un día y 2 pesos más que le dije que me los pagase al doctor Bravo y 2 pesos más que me dio en cera cuando murió mi hijita en esta pascua que fue. El día 3 de marzo de 1826 me dio 6 pesos y sobre 7 pesos que me había dado se hicieron 3 pesos y no me ha dado más en este año. [Rúbrica de José Páliz].

Lo que he llevado en este año de 1827:

1 peso que me dio en los gallos en la plaza, 3 pesos 5 reales que pasó Andrés Abendaño y una media de lenteja.

(f. 5v)

En 30 de marzo de [1]839 nació mi hija María Ángela del Carmen y su padrino Señor José Albuja

con la Señora Josefa Buendía.

(f. 7v)

En 7 de octubre de [1]833 me hice cargo a un muchacho para enseñarle el violín y se llama Lucas Vinuesa pagándome 30 pesos por año. [Rúbrica de José Páliz].

(f. 10v)

El día domingo de pascua a la una de la mañana murió mi hermana María Carmen en esta fecha en 30 de marzo de [1]834 solo apunté yo [Rúbrica de José Páliz].

(f. 11r-11v)

En 26 de abril de 1840 la acabé mi casa y me pasé a posar en ella lo apunto yo [Rúbrica de José Páliz].

En 29 de julio de 1841 nos concertamos con el síndico Miguel Delgado para tocar la santa escuela pagándonos 9 pesos por año³².

(ff. 12r-12v)

Jueves 17 de noviembre de 1859 murió Juanito Ceballos hijo legítimo de don Carlos Ceballos y Efigenia Páliz.

(f. 14v)

Albán y Páliz Manuel.

³² Podría tratarse de la Santa Escuela de Cristo, un ejercicio espiritual de aparente raigambre Quiteña en donde había participación musical. Cf. Estevez Monagas (2021, 614-618).

Cuadernillo #3

El f. 4r-4v no existe. Con toda seguridad, en ese folio extraviado se encuentra la continuación de las piezas *Vals del amor antiguo* y *La guillotina*, pues la secuencia en la numeración a lápiz en el manuscrito indica que la primera de las mencionadas piezas era la No. 41 y Moreno (1950, vol. 2, 79) indica que la segunda de las mencionadas piezas era la No. 42. De hecho, nos inclinamos a pensar que fue el propio Moreno quien enumeró a lápiz estas piezas que continúan en el f. 5r con la *Contradanza peruana* como No. 44. El cuadernillo #3 contiene un total de 55 obras clasificadas estilísticamente y por cantidad en: 30 vales, 10 contradanzas, 2 pasodobles, 2 rondós, 2 tonos, 1 pastorela, 1 gaita, 6 piezas de género no especificado y 1 fragmento. En lo concerniente a las 6 piezas de género no especificado, podemos inferir que, debido a su compás en 3/8, *La cucaracha* y *El abuelito figurado* son vales, mientras que *El fricasé*, *El padrenuestro* y *El baile la hindú* parecieran ser contradanzas por su compás en 2/4. Los compositores identificados son: Rafael Ramos, Juan Chuchucangi, Miguel de la Torre, Tomás Cerón, Carlos de la Torre, José Mariano Torres Rosales, Miguel Gallegos, Isidro de la Torre y Juan Antonio de la Torre. Particular interés recae sobre un vals aparentemente compuesto o dedicado a un militar apellidado Zubiría. Nos inclinamos a pensar que se trata del coronel y capitán de una infantería del ex-presidente Juan José Flores, la cual se hallaba “acantonada en Ibarra” a mediados de 1834.³³ Este hecho vincula geográficamente al coronel Zubiría con la ciudad de Ibarra, de donde proceden los compositores arriba identificados. Además, se sabe que Zubiría lideraba el *Batallón Quito* por agosto de 1831 (Irisarri 1848, 68; Restrepo 1858, 549; y Salazar 1890, I). El contenido de este cuadernillo #3 se muestra a continuación en la Tabla 3.

Tabla 3. Contenido del cuadernillo #3.

Título	Tonalidad	Compás	Compositores	Folio
<i>Contradanza de danza prima</i>	G	2/4		1r
<i>Contradanza del columpio</i>	G	2/4		1r

³³ Cf. Cevallos (1886, 195); Cevallos (1960, 357) y Núñez Freile (2019, 92).

<i>Contradanza del palo</i>	G	2/4		1r
<i>El fricasé</i>	G	2/4	Rafael Ramos	1r
<i>El padrenuestro</i>	G	2/4		1r
<i>Contradanza del maestro</i>	G	3/8		1r
<i>Contradanza de la madama Chacini</i>	Gm	2/4		1v
<i>Contradanza del baile inglés</i>	G	2/4		1v
<i>La cucaracha</i>	G	3/8		1v
<i>El abuelito figurado</i>	G	3/8		1v
<i>Serío don Mateo</i>	G	4/4		1v
<i>Pastorela de la madama Chacini</i>	G	6/8		2r
<i>El tono de dormir el payaso con Chacini</i>	Gm	6/8		2r
<i>Tono de Juan Chuchucangi</i>	Dm	2/4	Juan Chuchucangi	2r
<i>Seria gaita gallega</i>	G	3/4		2r
<i>Vals amable</i>	Gm	3/8	Miguel de la Torre	2v
<i>Vals espantoso</i>	G	3/8	Tomás Cerón	3r
<i>Rondo del desdén</i>	C	6/8		3r
<i>Vals del amor antiguo (incompleto)</i>	Bb	3/8		3r
<i>Contradanza peruana 4ª</i>	G	2/4	Carlos de la Torre	5r
<i>Contradanza el acta de Quito</i>	C	2/4	José Mariano Torres Rosales	5r

<i>Vals por el coronel Zúbirá</i>	Dm	3/8	Compuesto por o dedicado al coronel Zúbirá	5r
<i>Contradanza 3ª del Batallón Quito</i>	Dm	2/4	Miguel Gallegos	5r
<i>Vals</i>	G	3/8		6v
<i>Rondó quiteño</i>	G	3/8		6v
<i>Vals el sentimiento</i>	C	3/8		7r
<i>Vals la despedida de Caracas</i>	Am	3/8		7r
<i>Vals la despedida de Bujo</i>	Dm	3/8		7v
<i>Pasodoble</i>	F	3/8		8r
<i>Vals de Isidro Torres</i>	Gm	3/8	Isidro [de la] Torre	8r
<i>Vals la despedida de rifles</i>	Gm	3/8		8v
<i>Vals el halagüeño</i>	G	3/8		8v
<i>Vals el amistoso</i>	G	3/8		8v
<i>Vals el desmayo</i>	F	3/8		9r
<i>Vals el amistoso</i>	G	3/8		9r
<i>Vals F</i>	F	3/8		9v
<i>Vals Ut</i>	C	3/8		9v
<i>Contradanza valenciana</i>	D	2/4		9v
<i>Baile la hindú</i>	Dm	2/4		10r

<i>Vals de las caricias</i>	D	3/8		10r
<i>Vals</i>	D	3/8	Juan Antonio de la Torre	10r
<i>Pasodoble</i>	Dm	6/8	Juan Antonio de la Torre	10v
<i>Vals</i>	Gm	3/8		10v
<i>Vals</i>	Dm	3/8		11r
<i>Vals</i>	D	3/8		11r
<i>Sin título [Vals]</i>	A	3/8		11r
<i>Sin título [Vals]</i>	A	3/8		11v
<i>Vals</i>	Dm	3/8		11v
<i>Vals</i>	G	3/8		11v
<i>[Fragmentos]</i>	Varias	2/4		12r
<i>Vals</i>	Am	3/8		12r
<i>Vals</i>	G	3/8		12r
<i>Vals</i>	G	3/8		12r
<i>Vals de Cus</i>	G	3/8		12v
<i>Vals</i>	G	3/8		12v

Cuadernillo #4

Las páginas 1, 6, 7, 19 y 20 están extraviadas, por lo que se sospecha que hay una o dos obras de las cuales solo tenemos un fragmento en la página 2. El papel tiene una marca de agua con la fecha 1858 y un sello incompleto que pareciera aludir a la República de Nueva Granada y cuya parte inferior es coincidente con el escudo de la antigua república neogranadina. En la portada se lee: *En la bondad de [ilegible] Antonio Morales Riobamba amada amiga*. Nos inclinamos a pensar que se refiere al prócer de la independencia de Bogotá Antonio Morales Galavís (1784-1852), quien acompañó al libertador Simón Bolívar en su entrada a Quito el 28 de junio de 1823 (Macías Núñez 2006, 16, 58, 105). Además, el 24 de julio de 1821 el mariscal Antonio José de Sucre lo había nombrado jefe del Estado Mayor de la División del Sur.³⁴ Por otro lado, se identifica a un compositor C. Pereira, de quien no hemos encontrado información. El cuadernillo #4 contiene un total de 60 obras clasificadas estilísticamente y por cantidad en: 30 valeses (incluyendo los denominados *Estros*, que por su métrica seguramente son valeses, y la obra titulada *Nº 3*), 12 polkas, 7 contradanzas, 5 marchas (1 incompleta), 2 pasodobles, 2 sin título y 1 fragmento. Sospechamos que, por su métrica en 2/4, la obra titulada *La Adeleida*, podría ser una contradanza o polka. El contenido de este cuadernillo #4 se muestra a continuación en la Tabla 4.

Tabla 4. Contenido del cuadernillo #4.

Título	Tonalidad	Compás	Observaciones	Página
<i>Marcha</i>	Gm	4/4		2
<i>Marcha</i>	C	4/4		2
<i>Marcha</i>	Am	4/4		3
<i>Marcha</i>	Bb	4/4		4
<i>Marcha</i> (incompleta)	Em	4/4		5

³⁴ Más información sobre la vida del coronel Antonio Morales Galavís y su travesía independentista en el actual territorio ecuatoriano puede verse en Tobar Donoso (1961).

<i>Aire Suizo. Vals con variaciones. Andante</i>	G	3/4	La parte B dice <i>Tutti</i>	8
<i>1ª Variación. Allegro - Andante</i>	G	3/4		9
<i>2ª Variación. Allegro - Andante</i>	G	3/4	<i>Tutti andante</i>	10
<i>3ª Variación. Allegro - Andante</i>	G	3/4		10
<i>Estros</i>	Am	3/4		12
<i>Estros</i>	Em	3/4		12
<i>Estros</i>	C	3/4		13
<i>Polka de la pobreza</i>	C/F	2/4	Modula a F	13
<i>Estros</i>	D	3/4		14
<i>Vals</i>	Bb	3/8		14
<i>Contradanza</i>	Em	2/4		15
<i>Contradanza</i>	A	2/4		15
<i>Vals</i>	Am	3/4		16
<i>Polka la bella</i>	G	2/4		16
<i>Vals</i>	C	2/4		17
<i>Estros</i>	G	3/4		17
<i>Estros (fragmento)</i>	C	3/4		18
<i>Estros</i>	C	3/8		18
<i>Contradanza</i>	G	2/4		21
<i>Polka</i>	C	2/4		21

<i>(Sin título)</i>	D	2/4		21
<i>(Sin título)</i>	D	2/4		22
<i>Vals</i>	Gm	3/8		22
<i>Vals estros</i>	Dm	3/8		23
<i>Contradanza</i>	Am	2/4		23
<i>Vals</i>	C	3/8		24
<i>Contradanza</i>	Dm	2/4		24
<i>Polka</i>	Em	2/4	C. Pereira	25
<i>Estros</i>	C	3/8		25
<i>Contradanza la Soledad</i>	Am	2/4		26
<i>Polka la Teresita</i>	C	2/4		27
<i>Vals estros</i>	D	3/4		28
<i>Vals estros</i>	Dm	3/4		28
<i>Vals estros</i>	Em	3/4		29
<i>Polka</i>	D	2/4		30
<i>Pasodoble</i>	F	6/8		31
<i>Vals Straus</i>	D	3/4		32
<i>Vals Straus</i>	D	3/4		32
<i>Polka</i>	G	2/4		33
<i>Pasodoble</i>	Bb	6/8		33

<i>Vals</i>	C	3/4		34
<i>Vals estros</i>	Bb	3/8		34
<i>La Adeleida</i>	Fm	2/4		36
<i>Polka</i>	Eb	2/4	Modula a Ab	37
<i>Vals</i>	Ab	3/4		37
<i>Vals</i>	C	3/4		37
<i>Polka</i>	F	2/4		38
<i>Contradanza</i>	C	2/4		38
<i>Vals</i>	F	3/4		39
(fragmento)	G	3/4	Modula a Am	40
<i>N° 3</i>	C	3/4		40
<i>Polka</i>	C	2/4	Modula a F	41
<i>Polka</i>	C	2/4	Modula a F	41
<i>Polka la posesión</i>	G	2/4		42
<i>Vals el 13 de junio</i>	C	3/4		42

Cuadernillo #5

Es el de mayor extensión en cuanto a obras con un total de 98, clasificadas estilísticamente y por cantidad en: 23 minuetos, 22 contradanzas, 13 marchas (una incompleta), 9 piezas sin título (una con 10 fragmentos de variaciones en tonalidad de *Do* menor), 8 allegros, 7 piezas con nombre propio, 5 tocatas, 2 alemandas, 2 sinfonías, 2 retretas, 1 ópera, 1 paspié, 1 yaraví y 1 pieza fragmentada. Contiene, además, un método de teoría musical donde se brindan explicaciones sobre el registro de las voces, claves, accidentes, símbolos, figuras rítmicas, tonalidades y la manera de afinar el violín (Figura 2); casi con seguridad, este es el “método de violín” referido por Moreno (1950 vol. 2, 268-269).



Figura 2. Método de violín. Cuadernillo #5, f. 3v.

Por otro lado, al igual que en el cuadernillo #3, encontramos marcas escritas a lápiz o creyón que parecen agregadas posteriormente a la copia del manuscrito. De singular interés resultan los nombres de Isabel Valencia y Miguel Benítez, aunque desafortunadamente no hemos podido hallar noticias de estos personajes y su posible relación con esta fuente musical. Similar al cuadernillo #2,

en este cuadernillo #5 encontramos anotaciones personales, aunque esta vez de Manuel Albán y Páliz. Están fechadas y la más temprana es 1802, lo que nos hace pensar que el cuadernillo pudiese estar datado en las primeras dos décadas del siglo XIX, pues Manuel Albán falleció en 1822. El contenido de este cuadernillo #5 se muestra a continuación en la Tabla 5.

Tabla 5. Contenido del cuadernillo #5.

Título	Tonalidad	Compás	Observaciones	Folio
Método de teoría musical y de violín			Explicaciones varias sobre teoría musical (registro de voces, claves, compases, accidentes, símbolos figuras rítmicas, entre otras).	1r
<i>Contradanza</i>	Am	2/4	El folio 3r comienza con indicaciones para afinar el violín.	3r
<i>Marcha</i> (incompleta)	D	2/4	Igual que en el caso anterior, el folio comienza con indicaciones y una escala para violín. Al pie de	3v

			la página dice <i>caba Isabel</i> <i>Valencia</i>	
<i>Contradanza 2</i>	D	2/4		4r
<i>Contradanza</i>	G	2/4		4r
<i>3 Otra contradanza</i>	D	2/4		4r
<i>4 Alemanda</i>	G	2/4		4r
<i>Sinfonía</i>	D	2/4		4r
<i>Otro</i>	G	3/4		5r
<i>Allegro</i>	G	2/4		5r
<i>Contradanza</i>	G	6/8		5r
<i>Minué</i>	D	3/4		5r
<i>(Sin título)</i>	D	6/8		5v
<i>Otro minué 21</i>	D	3/4		5v
<i>(Sin título)</i>	Gm	3/4		5v
<i>Acá</i>	D	2/4		5v
<i>(Sin título)</i>	D	4/4		6r
<i>Minué con su blando</i>	G	3/4		6r
<i>(Minué) Menor</i>	Gm	3/4		6v
<i>Marcha</i>	C	4/4		6v
<i>Allegro</i>	C	3/8		6v

<i>Marcha</i>	C	4/4		6v
<i>Allegro</i>	C	3/8		7r
<i>Contradanza</i>	F	2/4		7r
<i>Allegro</i>	F	3/8		7r
<i>Contradanza</i>	F	2/4		7r
(fragmento)	C	2/2	Compás partido	7r
<i>¿Contradanza?</i>	D	2/4		7v
<i>Contradanza</i>	D	2/4		7v
<i>Contradanza</i>	D	2/4		7v
<i>Contradanza</i>	D	2/4		7v
<i>La muerte</i>	Am	2/4		7v
<i>Contradanza</i>	Bm	2/4		8r
<i>Contradanza</i>	D	2/4		8r
<i>Contradanza</i>	D	2/4		8r
<i>Contradanza</i>	F	2/4		8v
<i>Marcha</i>	D	2/4	1ª voz	8v
<i>Marcha</i>	D	2/4		8v
<i>Allegro</i>	D	3/8		9r
<i>Allegro</i>	D	3/8		9r
<i>Marcha</i>	D	2/4		9v

<i>Minueto</i>	D	3/4		9v
<i>Minueto</i>	D	3/4		9v
<i>Minueto</i>	D	3/4		10r
<i>Minueto</i>	D	3/4		10r
<i>Minueto</i>	D	3/4		10r
<i>Minueto</i>	G	3/4		10r
<i>Tocata</i>	G	3/4		10v
<i>Contradanza</i>	G	2/4		10v
<i>Minueto</i>	Am	3/4		11r
<i>Minueto</i>	Dm	3/4		11r
<i>Minueto</i>	Em	3/4		11v
<i>Minueto</i>	Am	3/4		11v
<i>Minueto</i>	Am	3/4		11v
<i>Minueto</i>	Dm	3/4		12r
<i>Bretaña (minueto)</i>	Am	3/4		12r
<i>Allegro</i>	Am	2/2	Compás partido	12r
<i>Paspié</i>	G	3/4		12v
<i>Minueto</i>	Am	3/4		12v
<i>(Minueto)</i>	Em	3/4		12v
<i>Las lágrimas del sueco</i>	Em	3/8		13r

<i>El yaraví</i>	Am	2/4		13r
<i>La guillotina</i>	D	2/4		13r
<i>Marcha Guadalupe</i>	G	2/4		13v
<i>Marcha de sueco</i>	D	2/4		13v
<i>Marcha</i>	C	2/4		14r
<i>Contradanza</i>	G	2/4		14r
<i>(Sin título)</i>	G	3/4		14v
<i>(Sin título)</i>	D	2/4		14v
<i>(Sin título)</i>	D	2/4		14v
<i>Retreta</i>	D	2/4		15r
<i>Marcha</i>	D	2/4		15r
<i>Tocata</i>	D	4/4	Hay otro copista	15v
<i>Marcha</i>	C	2/4		16r
<i>(Sin título)</i> <i>1ª menor hasta 10'</i>	C Cm	2/4		16r
<i>Otra del coliseo de Lima</i>	G	2/4		17r
<i>Retreta de Colombia</i>	A	2/4		17r
<i>Marcha</i>	G	2/4		17v
<i>Tocata</i>	Bb	3/8		17v
<i>Contradanza</i>	G	2/4		18r
<i>Tocata</i>	G	3/4		18r

<i>Tocata</i>	D	3/4		18v
<i>La desdenosa</i>	D	6/8		19r
<i>La galopapa</i>	G	2/4		19r
<i>Minué</i>	A	3/4		19r
<i>Contradanza</i>	C	2/4		19v
<i>Contradanza</i>	A	2/4		19v
<i>Minué</i>	Bb	3/4	En el segundo sistema dice “menor”, pero no hay cambio en la armadura de clave	20r
<i>Allegro</i>	C	6/8		20r
<i>Ópera</i>	D	4/4		20v
<i>Sinfonía</i>	D	4/4		21r
<i>(Sin título)</i>	Am	4/4		22r
<i>Marcha</i>	D	2/4		22r
<i>Minueto nuevo</i>	Dm	3/4	Dice <i>soy de Miguel Benítez.</i>	22v
<i>Alemanda</i>	Gm	3/4		23r
<i>Minueto</i>	Fm	3/4		23r
<i>Contradanza</i>	Em	2/4		23v

<i>Otra (contradanza)</i>	G	6/8		23v
<i>(Sin título)</i>	Am	6/8		23v

Transcripción de las anotaciones autógrafas (ortografía normalizada)

(f. 24r) Acto de contrición

Señor mío Jesucristo Dios y hombre verdadero, creador y redentor mío, por ser vos quien sois infinitamente bueno y digno de ser amado sobre todas las cosas: a mí me pesa, pésame señor de haberte ofendido, yo propongo firmemente la enmienda con vuestra divina gracia de nunca más pecar de apartarme de todas las ocasiones de ofenderte, de confesarme bien, y cumplir la penitencia que se me fuere impuesta por mis grandes culpas: yo os ofrezco, señor, mi vida, obras y trabajos en la satisfacción de todos mis pecados, así como [¿yo?] suplico, así confío en vuestra divina bondad, y [mi]sericordia infinita me los perdonareis, y me dare [la] gracia para enmendarme, y para perseverar en vuestro santo servicio hasta el fin de mi vida. Amén.

El día 22 de marzo de 1810// me recibí de la Iglesia de Cotacachi, rentado a 16 pesos por año, para que conste lo firmo, [Rúbrica de Manuel Albán].

El 18 de agosto de 1826 Me f[u]i a la ¿sala?

(f. 24v)

El día 2 de mayo, nació mi hijo Juan An[tonio] de la Cruz de 1802, para que conste lo firmo yo [Rúbrica de Manuel Albán].

El día 29 de marzo, nació mi hija María Carmen.

El día 29 de marzo de 1804 nació mi hija María Carmen, para que conste lo asiento yo [Rúbrica de Manuel Albán].

El día 12 de enero de 1828 salí de [...] Puse un caballo, en el potrero aquí de don Sebastián Flores el día 12 de julio de 1806, para que conste.

Puse un caballo, en el potrero de vuestra señora doña Tadea Albuja, el día 12 de febrero año de 1807, para que conste lo asiento yo [Rúbrica de Manuel Albán].

En 11 de octubre me casé con doña Isabel Arauz y tuve una hija el mismo día en 11 de octubre de [1]811. [Rúbrica de Manuel Páliz].

Cuadernillo #6

Contiene un total de 35 obras clasificadas estilísticamente y por cantidad en: 7 andantes, 7 marchas, 7 tonos tristes,³⁵ 3 canciones, 3 piezas sin título, 2 contradanzas, 2 vales, 2 varsovianas, 1 pasodoble y 1 polka. Destacan en esta fuente las canciones *Cautiva*, *Despedida a unas pastoras* y *El pastor amante*, cuyas letras pertenecen a los poetas José de Espronceda (español), Jean-Pierre Claris “Caballero Florián” (francés) y José Cadalso (español), respectivamente.³⁶ El acompañamiento de las tres canciones parece estar escrito para guitarra. También para este instrumento están escritas la *Polka Zoila* y el vals que le sigue. Otro detalle cabe resaltar en este cuadernillo #5: la *Varsoviana* dice “clarinete principal”, la *Marcha Marsellesa* “requinto”, y la *Marcha No 35* “pistón”, lo cual nos conduce a pensar o bien que se trata de *particellas*, o bien que en este cuaderno las melodías no son explícitamente para violín como en los anteriores. Por último, al igual que los cuadernillos #3 y #5, éste tiene anotaciones en lápiz que parecen posteriores a la copia. El contenido de este cuadernillo #6 se muestra a continuación en la Tabla 6.

Tabla 6. Contenido del cuadernillo #6.

Título	Tonalidad	Compás	Observaciones	Folio
<i>Contradanza</i>	Em	2/4		1r
<i>(Sin título)</i>	Bm	6/8		1r
<i>Vals marte</i>	F	3/8		2r
<i>Pasodoble las cornetas</i>	G	2/4		2v
<i>Andante</i>	Dm	3/4		3r
<i>Contradanza del Azuay</i>	F	2/4		3r

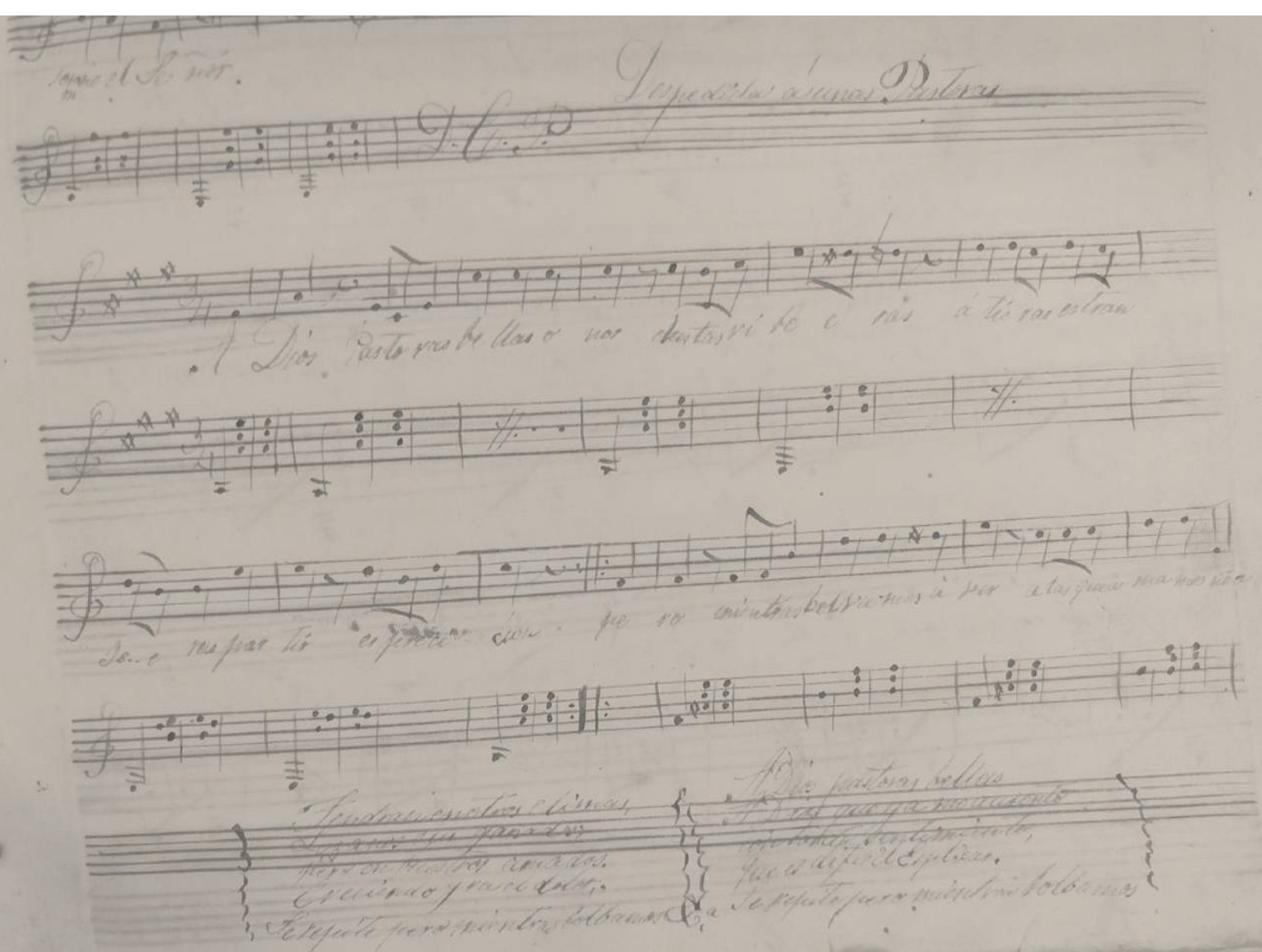
³⁵ Según reseña Guerrero Gutiérrez (2001-2002 vol. 2, 1463), el *tono triste* “es una música triste que los entendidos en la materia no aciertan a dar con el género a que pertenece, pero que, lejos de causar tristeza, conmueve eficaz y gustosamente el ánimo para traer a la memoria las inocentes o no inocentes satisfacciones pasadas”. Al parecer, es una música muy vinculada al *yaraví*. También puede verse información al respecto en el siguiente enlace: <https://soymusicaecuador.blogspot.com/2011/11/el-guaman-antiguo-tono-ecuadoriano.html>, acceso el 24 de enero de 2024.

³⁶ Cf. Cadalso (1803, 58); Claris (1854, 87); y Campos (1954, 21).

<i>Sigue la marcha por la menor</i>	Am	2/4		3v
<i>Tono triste por la mediación de sol menor</i>	Gm	2/4		4r
<i>Otro por re menor</i>	Dm	2/4		4r
<i>Otro por re menor</i>	Dm	2/4		4r
<i>Otro por sol menor</i>	Gm	2/4		4v
<i>Otro por la menor</i>	Am	2/4		4v
<i>Otro por sol menor</i>	Gm	2/4		4v
<i>Otro por re menor</i>	Dm	2/4		4v
<i>Andante</i>	Cm	2/4		5r
<i>Andante</i>	Cm	2/4		5v
<i>Andante</i>	Cm	2/4		5v
<i>Andante</i>	Cm	3/4		6r
<i>Andante</i>	Cm	3/4		6r
<i>Andante</i>	Cm	3/4		6v
<i>Marcha</i>	Am	2/4		7r
<i>Marcha</i>	F	2/4		7v
<i>Marcha</i>	Am	2/4		8r
<i>Marcha</i>	G	2/4	Dice semínimas en la primera repetición.	8v

<i>(Sin título)</i>	A	2/4		9r
<i>Cautiva</i>	G	3/4	Para guitarra y voz. Letra del poeta español José de Espronceda.	9r
<i>Despedida a unas pastoras</i>	A	3/4	Para guitarra y voz. Estela: novela pastoral en prosa del escritor francés “Caballero Florián” Jean-Pierre Claris.	10r
<i>El pastor amante</i>	Em	3/8	Para guitarra y voz. Letra del poeta español José Cadalso.	10v
<i>Polka Zoila</i>	A	2/4	Para guitarra sola.	11r
<i>Vals</i>	Am	3/8	Para guitarra sola.	11v
<i>Varsoviana la subsidia</i>	Am	3/4		12r
<i>Varsoviana (clarinete principal)</i>	C	3/4		12v
<i>(Sin título)</i>	F	2/4		13r

<i>Marcha Marsellesa</i>	Bb	4/4	Introducción requinto.	13v
<i>Marcha (pistón 1ª)</i>	Dm	2/4		14v



Cuadernillo #7: Villancicos

Los Harrison (1973, 113) elaboraron un cuadro descriptivo del contenido de este cuadernillo para el momento en que lo examinaron dentro de las instalaciones del convento franciscano de Quito (1969). A este respecto, no se tienen noticias concretas que expliquen cómo llegó este cuadernillo #7 al convento seráfico quiteño. Una hipótesis factible pareciera ser la vinculación que el maestro Carlos Coba tuvo con la orden religiosa en cuestión. Los documentos de archivo indican que el 24 de marzo de 1957 tuvo lugar intramuros del convento una sesión extraordinaria para elegir a los dirigentes de la recién fundada “Academia de Música María Inmaculada”, y entre los frailes ingresados figura fray Francisco Coba, que fue, precisamente, el pseudónimo que adoptó el maestro Coba al ingresar a la orden cerca de 1955.³⁷ Según las conversaciones personales que sostuvimos con su esposa e hija el 24 de junio de 2023 (doña Lolita Cisneros y Marielisa Coba Cisneros, respectivamente) en Otavalo, provincia de Imbabura, el maestro Coba dejó el hábito franciscano a fines de 1973 o inicios de 1974 para contraer matrimonio. Esto implica, incuestionablemente, que el maestro Coba pudo haber tenido acceso a este cuadernillo de villancicos visto por los Harrison en 1969.

En el cuadernillo que reposa actualmente en Caracas parece haberse tomado la decisión de eliminar los folios que estaban en blanco de acuerdo con la descripción de los Harrison (1973) y encuadernar de nuevo todo. Por eso, muchas veces no coincide la numeración de los folios de los Harrison con la del cuadernillo #7. Salvo en el caso de los ff. 7v y 10r, no se perdió información. En el f. 7v los Harrison anotan la copia de dos villancicos: *Hoy un pastorcito* y *El hombre por su pecado* (este último identificado con el número 15), que no se encuentran en Caracas. En el f. 10r los Harrison anotan el villancico *Christo vincio*, es decir, lo ubican después de *Milen a pastoles* y antes de *Cantar quiero aquí a un niño*. Sin embargo, en Caracas está colocado después de *Cantar quiero aquí a un niño*, es decir, que al interfoliar de nuevo el cuadernillo, se trastocó el orden de los folios anotados por los Harrison.

Un aspecto de particular interés en este cuadernillo #7 es el autógrafo de Manuel Pauta hallado en el f. 22r, así como también una aparente dedicatoria en el f. 14v en la que se lee *Al s/ñor/r Ascencio Pauta m/aes/tro de capilla del capital de Loja San Blas Pauta*. A primera vista, luce obvia la idea de un posible parentesco entre Manuel y Ascencio, pero es poco lo que se conoce acerca de

³⁷ AGOFE, Cajas no catalogadas #60, Fray Benjamín Gento Sanz “Historia del Convento de San Francisco de Quito”, p. 5.

estos dos personajes vinculados a la música en Ecuador durante el siglo XIX. Por un lado, sabemos que Manuel Pauta era violinista y policía de asistencia en la Catedral de Quito en 1832 (Stevenson 1963, 263) y que también formó parte del elenco de músicos de la Catedral de Cuenca desde 1858 hasta 1897 (Molerio Rosa 2016, 190-194); y por otro, sabemos que Ascencio Pauta es el más antiguo de una dinastía de músicos oriundos de la ciudad de Cuenca,³⁸ ubicada en al sur del Ecuador. Ahora bien, lo curioso es que ambos estén vinculados de algún modo, amén del hallazgo de sus respectivos nombres en el cuadernillo #7. Por ello, y aunque no se pueda asegurar, una relación familiar de tipo padre-hijo no resulta descabellada, pues si para 1832 Manuel formaba parte de la capilla de músicos de Catedral de Quito, debió haber sido, al menos, un adulto joven (entre veinte y treinta años). Además, está claro que Ascencio pertenece a una generación posterior, pues nació alrededor de 1838 y falleció el 29 de junio de 1918 (Arias Maldonado 2018, 47; y Moreno 1950 vol. 3, 220).

El cuadernillo #7 contiene 38 villancicos en total (14 están duplicados completa o parcialmente) y es el único que presenta un género musical homogéneo; solamente el tema *Venid pastorcillos* está fragmentado.

Tabla 7. Contenido del cuadernillo #7.

Título	Tonalidad	Compás	Observaciones	Página
<i>En el portal de Belén</i>	F	3/4	Clave de Do en 1ra línea. Duplicado en el f. 24r, pero en 6/8. Atribuido a José Nicolás Rodríguez Parra.	1r
<i>La tierra estaba afligida</i>	Em/G	6/8	Ilegible en gran parte. Letra del	2r

³⁸ Sobre la dinastía musical de los Pauta véase Guerrero Gutiérrez (2001-2002 vol. 2, 1097-1099); Freire Soria (2012); y Arias Maldonado (2018).

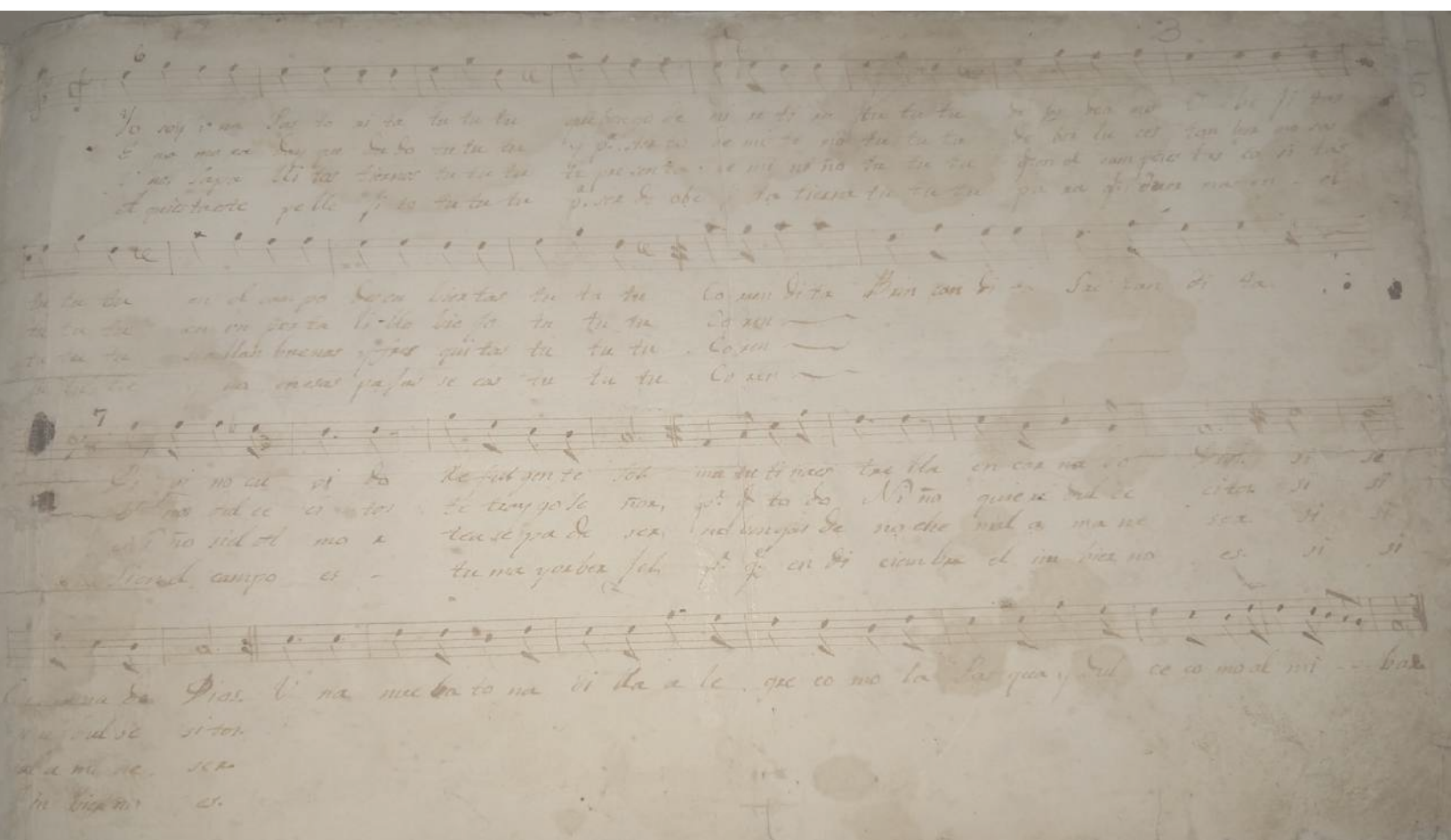
			poeta español Lope de Vega. Intento de copia duplicada en el f. 23r.	
<i>Festejemos todos</i>	Em/G	6/8		2r
<i>Venid pastorcillos</i> (fragmento)	Em	3/8	Letra del poeta español Francisco Martínez de la Rosa.	2v
<i>Yo soy una pastorita</i>	Em	2/2		3r
<i>Divino cupido (Niño si el amor)</i>	F	6/8	Duplicado en los ff. 7r y 18r, pero en 3/8.	3r
<i>Oh musa, oh precioso encanto</i>	G	6/8		3v
<i>Ya los pastorcitos gozosos y alegres</i>	Em/G	6/8	Clave de Do en 1ra línea.	5r
<i>Tucuy michig</i>	Gm	3/4	Duplicado en el f. 17r.	5r
<i>Dicen que ha nacido en este portal</i>	Em	6/8		5v
<i>Por la escala de Jacob</i>	C	3/4	Letra del poeta español Lope de Vega. Duplicado en el f. 19r, pero	8v

			en 3/8 y a dos voces.	
<i>Zagales a prisa</i>	Am	2/4	Dice sol menor, pero claramente es la menor, como se aclara en el último compás. Duplicado en el f. 26r, pero en 6/8.	8v
<i>Canción al niño. Pastorela</i>	G	6/8		9r
<i>Canción de una pastorita al niño Jesús</i>	C	2/2		9v
<i>Cantar quiero</i>	Am/C	4/4	Partes ilegibles.	10r
<i>Cristo nació</i>	F	6/8	Partes ilegibles.	10v
<i>Canción de un negro al niño Dios</i>	Bb	6/8		11r
<i>Aquí, aquí pastorcitos</i>	G	3/8		11v
<i>Por amor del hombre</i>	Em	6/8	Clave de Do en primera línea.	12r
<i>Pródigo nacéis</i>	G	6/8		13r
<i>Rompa el clarín</i>	G	4/4		14r
<i>Qué de alegrías hay</i>	Em	6/8	Dedicado al niño Jesús y María.	15r

			Clave de Do en primera línea Duplicado en el f. 21r y f. 30r. Atribuido a José Nicolás Rodríguez Parra.	
<i>El hombre por su pecado</i>	C	6/8	Duplicado en el f. 25v.	16r
<i>En unas pajas humildes</i>	Gm	3/8	Letra del poeta español Lope de Vega. Clave de Do en primera línea. Intento de copia duplicada de la melodía en los ff. 22r-22v. Autógrafo de Manuel Pauta.	20r
<i>De la milicia del cielo (El conejo)</i>	D	6/8	Duplicado en el f. 28v, pero sin especificación métrica de compás. Atribuido a José Nicolás Rodríguez Parra.	20v

<i>Niño mío muy hermoso (La cuchumba)</i>	A	3/8	Duplicado en el f. 28r.	21r
<i>Peregrino Jesús mío (El cuándo)</i>	Gm	3/8	Ilegible en gran parte. Duplicado en el f. 27r. Atribuido a José Nicolás Rodríguez Parra.	21v
<i>Claro y manifiesto (El jilguerito)</i>	Em	3/8	Clave de Do en primera línea. Duplicado en el f. 31r.	21v
<i>Gloria a Dios en las alturas</i>	F	2/4	Clave de Do en primera línea. Duplicado en el f. 25r.	23r
<i>Y los tres reyes famosos</i>	F	3/8		23v
<i>Canción de los reyes</i>	F	3/8		24v
<i>El indiecito (Hola huiracocha)</i>	Gm	6/8	Atribuido a José Nicolás Rodríguez Parra.	27r
<i>Mi Dios humanado</i>	Em	3/8		27v
<i>Hoy un pastorcito</i>	Dm	4/4	Clave de Do en primera línea.	28r

<i>Dichosos pastores</i> (<i>El curito viejo</i>)	Em	6/8	Clave de Do en primera línea.	29r
<i>Niño tierno</i>	Gm	6/8		29r
<i>En noche tan fría naces</i>	Em	3/8	Atribuido a José Nicolás Rodríguez Parra.	29v
<i>Al que de esferas tan altas</i>	Gm	3/8	Clave de Do en primera línea.	31v



1.4 CARACTERIZACIÓN DEL REPERTORIO

Cuadernillos de música de salón (#1 al #6)

El repertorio contenido en los cuadernillos #1 al #6 difiere radicalmente de los villancicos vocales del cuadernillo #7. Estos primeros seis cuadernillos presentan melodías en clave de sol para un solo instrumento, sin acompañamiento (salvo las tres canciones del cuadernillo #6 escritas para voz y guitarra), copiadas una tras otra sin ningún tipo de planificación espacial ni de orden específico. Las líneas melódicas están identificadas con un nombre propio, o bien con el nombre del género. Se trata mayoritariamente de piezas de baile en boga para mediados del siglo XIX y primera mitad del siglo XX en Latinoamérica: vales, contradanzas, alemandas, minuets, fandangos, polkas, pasodobles, galopas, marchas, etc. También hay ejemplos de música de salón un poco más compleja y virtuosa no necesariamente para ser bailada, los cuales están identificados con nombres como andante, andantino, sinfonía, sonata, fuga, tocata y ópera.

Las características del repertorio de los cuadernillos #1 al #6 se ajustan a la definición de guion sugerida por Juan Francisco Sans (2001, 108) para este tipo de colecciones de melodías de piezas de baile de salón autónomas e independientes, que no están escritas para ningún instrumento en específico. Excepcionalmente, en el caso de los cuadernillos #1, 5 y 6, sí se indica que las melodías están pensadas para ser interpretadas en el violín. Posiblemente esto se deba a que de alguna manera están vinculados con violinistas compositores y/o intérpretes activos en la región de Imbabura, como los son José Páliz, Manuel Albán y Páliz, Agustín Baldeón y Juan Antonio de la Torre. Ya hemos mencionado que, como anomalía, el cuadernillo #6 contiene tres canciones para voz y acompañamiento de guitarra, y dos piezas para guitarra sola.³⁹

De acuerdo con Sans (2001), la función de este tipo de colecciones es recoger en un solo documento las melodías de los bailes de salón de moda, ofreciendo al intérprete sólo información básica como compás, tonalidad, ritmo, género, y muy eventualmente el nombre de la pieza. El acompañamiento de estas líneas melódicas es *ad hoc*, es decir, que depende de los instrumentos que se tengan a disposición en determinado momento y de la destreza del o los ejecutantes. Tal como indica Sans (2001, 110), los guiones tenían una función mnemotécnica únicamente y eran

³⁹ Como dato histórico, en su crónica sobre los cuatro años que vivió en Ecuador a inicios de la década de 1860, el embajador estadounidense Friedrich Hassaurek reseñó muy peyorativamente que durante su visita a la provincia de Imbabura (junio de 1863) era frecuente el uso de guitarras y violines por músicos locales que interpretaban contradanzas. A este respecto véase Hassaurek (1993, 295, 302-303 y 308).

para uso personal. El hecho de que los cuadernillos #2 y 5 estén llenos de anotaciones sobre eventos de la vida cotidiana de sus usufructuarios así lo demuestra. El objetivo no era “leer” la partitura, sino recordar las melodías y tenerlas todas a la mano. Tanto el intérprete de la línea melódica como los acompañantes debían saber qué hacer sin necesidad de recurrir a la lectura de una partitura, por lo que era menester apelar a una buena dosis de tradición oral.

Lo importante en este tipo de documentos no es plasmar en papel una composición, sino recopilar melodías con fines eminentemente prácticos. De allí que en la mayoría de los casos no se especifique el autor. De las más de 280 melodías recogidas en los seis cuadernillos, sólo se menciona el nombre de 13 compositores: José Páliz, Agustín Baldeón, Juan Antonio De la Torre, Manuel Albán y Páliz, Miguel Gallegos, Rafael Ramos, Juan Chuchucangi, Miguel de la Torre, Tomás Cerón, Carlos de la Torre, José Mariano Torres Rosales, Isidro de la Torre y C. Pereira. Sin embargo, es más que probable que haya muchas otras que puedan atribuirse a un autor específico, aunque no se haya anotado su nombre en el papel.

La mayor parte del repertorio copiado en estos cuadernillos #1 al 6 tiene una estructura simple, con frases simétricas y cuadradas. Las secciones están claramente especificadas, y, en la mayoría de los casos, las obras tienen forma binaria A-B. Desde el punto de vista armónico son piezas sencillas donde no hay modulaciones a tonalidades lejanas ni utilización de acordes extendidos o con notas agregadas. Lógicamente debe ser así, pues se trata de una colección de música de baile cuyo acompañamiento debe ser tocado “de oído” o “por fantasía”. Las tonalidades más utilizadas son D (54), G (53), Dm (33), C (30), Am (23), Gm (19), F (15), A (8), Em (9), Bb (9) y Cm (8). Las menos usadas Bm (2), Ab (1) y Fm (1). Esto posiblemente obedece a que D, G, Dm y Gm, son las tonalidades más cómodas para el violín, y ya hemos mencionado que las melodías de algunos de los cuadernillos parecen estar escritas para ese instrumento.

Los géneros más presentes y que se han identificado como tales en los manuscritos son el vals (67) y la contradanza (49), tal como ocurre en el resto de Hispanoamérica durante ese periodo. Llama la atención la cantidad de marchas (33), lo cual podría explicarse por la filiación de los usuarios de estos cuadernos con las bandas militares. También es interesante la presencia de un gran número de minuetos (24), que es una danza coreográfica que se remonta al barroco,⁴⁰ así como la poca cantidad de polkas (13), un baile de parejas entrelazadas que gozó de gran popularidad a

⁴⁰ Dicho sea de paso, Moreno (1950, 75) señala que el minuetto era la danza que más se bailaba en Ecuador a mediados del siglo XVIII.

mediados del siglo XIX. En menor proporción encontramos tonos tristes (7), pasodobles (5), alemandas (3), paspié (1), pastorela (1), fandango (1), gaita (1) y yaraví (1), siendo el fandango una danza de procedencia española y, tanto el yaraví como los tonos tristes, de ascendencia indígena. Resalta la ausencia de mazurkas, ya que este géneroailable era también muy popular durante el periodo en cuestión.

Algunas de las melodías recogidas en los cuadernillos fueron muy conocidas en Hispanoamérica. Es el caso de *La Cachucha*, *La Marsellesa*, *La Guillotina* y los vales de Strauss. Otras incluso se repiten en colecciones similares, como es el caso del manuscrito que lleva por título *Música de guitarra de mi S^a D^a Carmen Caycedo* (Navarro, Rodríguez y Sans 2020). Allí encontramos *El baile inglés* (pieza No. 7) y *Pasodoble de las cornetas* (pieza No. 15), títulos que coinciden con las obras localizadas en los cuadernillos #3 (f. 1v) y #6 (f. 2v), respectivamente.

A juzgar por los títulos de algunas de las piezas y por su presencia en otros documentos similares, el repertorio debe haber circulado en la región. Nombres como *La caraqueña*, *La mexicana*, *Contradanza peruana*, *Contradanza Acta de Quito*, *Vals la despedida de Caracas*, *Coliseo de Lima*, *Retreta de Colombia*, *Contradanza de Azuay* no hacen sino corroborar los vasos comunicantes entre músicos de Venezuela, Colombia, Ecuador y Perú, sobre todo aquellos vinculados con los ejércitos libertadores y las bandas, quienes jugaron un papel muy importante en la difusión y circulación de este repertorio gracias a la movilidad de las tropas y a su asentamiento temporal en las distintas naciones.

Algunas de las piezas contenidas en los cuadernillos revisten cierto grado de complejidad y son de mayor longitud que las que hemos mencionado. Es el caso, por ejemplo, de los andantes, tocatas, sinfonías, sonatas y fugas incluidos en el cuadernillo #1, el *Fandango* del cuadernillo #3, el *Aire suizo con variaciones* del #4, y las sinfonías y las tocatas del #5. Sin duda son obras más elaboradas y también más virtuosas desde el punto de vista técnico. Sin embargo, cabe resaltar que, a pesar de llevar nombres que refieren a una estructura o forma musical determinada, no cumplen con las características esperadas. Por ejemplo, en las sonatas y en las sinfonías no se presentan los dos temas contrastantes ni la estructura exposición-desarrollo-reexposición, o en la fuga no hay el diálogo sujeto-contrasujeto ni la textura contrapuntística características.

Colecciones de guiones similares han sido estudiadas en Venezuela y Colombia en años recientes, por lo que podemos afirmar que fue una práctica bastante común en el siglo XIX y

comienzos del XX,⁴¹ pero en Ecuador ha sido un tema poco abordado. Un repertorio muy afín al de estos primeros seis cuadernillos se encuentra en la *Colección de varias tocatas de violín, antiguas y modernas* compilada en 1848, dada a conocer por Guerrero Gutiérrez (2010). Esta fuente perteneció al reconocido compositor quiteño Carlos Amable Ortiz (1859-1937) y actualmente se encuentra resguardada y estudiada por su bisnieto José Manuel Ortiz junto al musicólogo Juan Mullo Sandoval. Lo interesante es que hemos hallado siete concordancias entre ambas fuentes: *Vals amable* de Miguel de la Torre, *Contradanza valenciana*, dos valeses de Strauss, *Las lágrimas del sueco*, *La guillotina* y *Vals Marte*. Aunque no hemos podido tener acceso a esta colección compilada en 1848, los títulos de las siete piezas arriba mencionadas coinciden con las de los cuadernillos que se encuentran en Caracas. Si bien un análisis entre las dos fuentes podría arrojar mayores luces sobre la concordancia musical de las piezas, el simple hecho de que sus títulos coincidan es una pista fehaciente de que se trata de un repertorio difundido y circulante en Ecuador.

Por otro lado, ha sido la pianista, musicóloga y compositora Jannet Alvarado quien se ha ocupado de estudiar, difundir y grabar el repertorio de música de salón ecuatoriana de la segunda mitad del siglo XIX. En su libro del 2017 *Danzas y géneros de salón en Cuenca 1870-1930. Entre lo sagrado y lo profano*, y en su artículo de 2018 “El baile de salón del siglo XIX y XX en obras para piano y pianola”, estudia la música proveniente de archivos familiares privados, instituciones culturales, bibliotecas municipales de Cuenca, el conservatorio José María Rodríguez y de la Biblioteca Municipal de Guayaquil (2017, 25). En el listado de compositores de Cuenca que nos arroja hay varios nombres que también están presentes en el cuadernillo #7: José María Rodríguez y Ascencio de Pauta (Alvarado 2017, 35). Estos músicos se vincularon a la iglesia, bandas, colegios y agrupaciones sociales, por lo que su repertorio abarca tanto música eclesiástica como música de salón. Este es el caso, el trabajo de Alvarado se centra únicamente en el repertorio para piano, que es el que contiene las colecciones que ha estudiado. Para su investigación revisó libros conformados por obras independientes para piano o para canto y piano, impresas o copiadas a mano, que han sido reunidas por sus dueños en un solo corpus para fines prácticos. Alvarado no menciona aquí manuscritos con melodías sin acompañamiento, que es lo que nos ocupa.

⁴¹ Véase los trabajos de Sans y Palacios (2001), Sans (2001), Sans y Lovera (2012) en Venezuela; y Duque (2011), Navarro, Rodríguez y Sans (2020), y Sans y Cortés Polanía (2021) en Colombia.

Cuadernillo de villancicos (#7)

Pasamos ahora a revisar el contenido del cuadernillo que está en la caja #7 en Caracas y que es el manuscrito descrito por los esposos Harrison (1973). Como hemos dicho, contiene melodías de villancicos, algunas de las cuales han sido grabadas por agrupaciones interesadas en el repertorio barroco novohispano. En este caso se trata también de melodías vocales copiadas una tras otra, sin ningún tipo de acompañamiento instrumental. En muy pocos casos, las melodías están identificadas con nombre propio, razón por lo que las hemos anotado con sus *incipits* literarios. Llama la atención que nueve de los villancicos están escritos en clave de do en primera línea, lo que podría indicar que este cuadernillo es de una época anterior, pues en ninguno de los otros manuscritos se utiliza. También llama la atención que algunos han sido copiados por duplicado en distintos folios con caligrafías distintas y variaciones en la cifra indicadora del compás.

Hemos ubicado algunas melodías y sus compositores, lo que nos ha permitido inferir que este cuadernillo #7 está fuertemente ligado a la vida musical en la ciudad de Cuenca de fines del siglo XVIII y principios del XIX. De hecho, seis villancicos se le atribuyen al músico cuencano José Nicolás Rodríguez Parra (1822-1864), quien, siguiendo los pasos de su padre Hermenegildo Rodríguez (s. XVIII *med.*-1836), se destacó como organista y compositor de los tradicionales “Tonos del Niño” (Moreno 1950 vol. 3, 218; y Arias Maldonado 2018, 42). Nos referimos puntualmente a las piezas *En el portal de Belén*, *Qué de alegrías hay*, *El indiecito (Hola huiracocha)*, *De la milicia del cielo*, *Peregrino Jesús mío* y *En noche tan fría* (Astudillo Ortega 1930; Guerrero Gutiérrez 2013, 178-179). En algunos casos hay cierto grado de incertidumbre. Por ejemplo, Freire Soria (2020, 476), inicialmente comenta que *En noche tan fría* es de autor anónimo, pero luego afirma que pertenece a José Nicolás Rodríguez Parra. Por su lado, Guerrero Gutiérrez (2001-2002 vol. 2, 1201)⁴² atribuye estos villancicos a Rodríguez Parra, a excepción del titulado *De la milicia del cielo*.

⁴² Este autor también menciona que el texto del villancico *En noche tan fría* se encuentra en “un cuadernillo del siglo XVII-XVIII” (Guerrero Gutiérrez 2001-2002 vol. 1, 15), que para la época reposaba en el Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador, y que ahora forma parte del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Gracias a la gestión de su actual director, Francisco Trujillo, pudimos revisarlo y constatar la información, además de precisar su fuente catalogada como AHQ-MCYP, Fondo Manuscrito, Doc. 0001.01138. La realidad es que en los ff. 89r-89v existe un texto con pocas similitudes al referido por Guerrero Gutiérrez como *En noche tan fría*. De hecho, anteriormente Guerrero Gutiérrez (1996, 27) había transcrito este villancico tomando como referencia una colección de Pedro Pablo Traversari (1903). Más información sobre el manuscrito AHQ-MCYP, Fondo Manuscrito, Doc. 0001.01138 puede verse en Estevez Monagas (2023a, 166-167). Curiosamente, hemos encontrado una tercera versión del texto de este villancico, localizada en Mera (1892, 11-15), completamente en quechua y acompañada de su traducción al español.

En 1973 se realizó la grabación de un LP titulado “*Villancicos de Cuenca del Ecuador*”, que incluye doce villancicos entre los cuales se encuentra el titulado *De la milicia del cielo*. Este, junto a *El indiecito (Hola huiracocha)*, *En noche tan fría*, *Festejemos todos* y *Mi Dios humanado* se encuentran reseñados en el trabajo de Sánchez y Alvarado (2011), quienes se sirvieron de una serie de partituras recopiladas y copiadas por el entonces maestro de capilla de la Catedral de Cuenca Joffre Mora. Más interesante aún resulta un escrito hecho por Jannet Alvarado en el que se especifica que varios

villancicos compuestos por maestros de capilla cuencanos ahora anónimos [...] recogían en sus cuadernos de partituras manuscritas estas bellas y pequeñas piezas que tomaron el nombre de Tonos del Niño (en compás de 6/8), este es el caso del «Cuaderno de cantos al Niño Dios» de José María Rodríguez (1847-1940) recuperado para esta investigación.⁴³

Como resultado, se realizó una grabación de “Tres Tonos del Niño cuencanos” pertenecientes al siglo XIX, entre los que coinciden con nuestra investigación *Peregrino Jesús mío* y *Festejemos todos*. El hecho es que José María Rodríguez es hijo de José Nicolás Rodríguez Parra, a quien precisamente se le atribuyen los seis villancicos anteriormente mencionados. Por si fuera poco, la familia Pauta también está íntimamente vinculada a los Rodríguez, pues Asencio se casó con la hija de José Nicolás (quien fuera, dicho sea de paso, su primer maestro de música), doña Rosa Rodríguez, de quienes descenden los reconocidos músicos Luis y Amadeo Pauta Rodríguez. Esto no hace sino confirmar la amplia circulación, tradición y pervivencia de este repertorio.

Refuerza esta tesis lo dicho en el libro titulado *Florilegio del villancico tradicional cuencano*⁴⁴ publicado en 1987, que contiene una compilación de villancicos realizada por Rafael Carpio Abad (1905-2004), reconocido compositor y pianista ecuatoriano nacido en la ciudad de Cuenca. En la introducción del escrito no paginado, Carpio Abad afirma que se inició en la música de la mano de su padre Joaquín Carpio Cabrera, a quien acompañaba en sus presentaciones “sean en los templos o en las velaciones del Niño”. Con los años se convirtió en “un cantor profesional de villancicos con insignes maestros de la época: José María Rodríguez en la Catedral y en El Carmen, en Santo Domingo con Luis Pauta Rodríguez, en San Alfonso con Luis Arcentales, en la Concepción con

⁴³ Jannet Alvarado, “Tres Tonos del Niño cuencanos. Siglo XIX”, diciembre 27, 2017, https://www.youtube.com/watch?v=-d8Zr8t3o_w, acceso el 11 de diciembre de 2023.

⁴⁴ Carpio Abad (1987).

Antonio Pauta, en la Merced con Manuel Jesús Orellana”. Todos estos músicos, a excepción de Arcentales, están vinculados con este cuadernillo #7. Carpio Abad afirma que los villancicos que transcribe los recibió así de sus maestros, quienes a su vez los adoptaron de los suyos, por lo que son “de genuina autenticidad”. Su objetivo es “preservar y fijar –quizá definitivamente– el espíritu y cuerpo del villancico tradicional cuencano, preciosa herencia vernácula que ojalá no se deprede nunca más”. Entre los villancicos que recoge y transcribe en este libro hay muchos presentes en el cuadernillo #7: *En noche tan fría*, *El indiecito u Hola huiracocha*, *Mi Dios humanado*, *Hay un pastorcito*, *Peregrino Jesús mío*, *Zagales a prisa*, *Niño si el amor*, *Festejemos todos*, *En el portal de Belén*, *De la milicia del cielo*, *Qué de alegrías*, *Venid pastorcillos*. Al comparar sus transcripciones con lo copiado en el cuadernillo #7 encontramos grandes similitudes melódicas, aunque no rítmicas. Esto nos permite comprobar, no sólo la vigencia y vitalidad de este repertorio en la tradición oral cuencana actual, sino su procedencia, pues los descendientes de los compositores mencionados fueron maestros de Carpio Abad.

Entre los villancicos de raigambre cuencana compilados por Carpio Abad no se encuentran tres cuyos textos pertenecen al poeta español Lope de Vega: *La tierra estaba afligida*, *Por la escala de Jacob* y *En unas pajas humildes* (De Vega 1778, 132-133, 270-271 y 295-297). Tal dato resulta digno de mención, en tanto que, aunque se conoce que otros textos de Lope de Vega fueron utilizados por músicos coloniales latinoamericanos en Bogotá y Guatemala (Cano Casas 2006; Frenk y Morales Abril 2017), el influjo del poeta español en músicos ecuatorianos permanecía casi desconocido hasta la fecha.⁴⁵ Asimismo, hemos reconocido el texto del villancico *Venid pastorcillos*, perteneciente al poeta español Francisco Martínez de la Rosa (Pujol 1898). Su uso en Ecuador, precisamente en Cuenca, ha sido documentado por Dávila Vásquez (2001, 103).

Pasaremos a comentar los villancicos que presentan algún aspecto importante que consideramos debe ser resaltado. El primero de estos, *En el portal de Belén*, es uno de los que está copiado en clave de do en primera línea. Parte de la letra aparece en un artículo de José María Astudillo editado por Guerrero Gutiérrez (2013, 178), en el cual habla del compositor José Nicolás Rodríguez Parra, afirmando que “componía letra y música de los Villancicos del Niño”. Pasa a copiar tres estrofas, dejando constancia de la vigencia de estos cantos: “He aquí algunas de esas

⁴⁵ El único rastro difuso que hemos hallado de la presencia de textos de Lope de Vega en Ecuador es lo dicho por el escritor cuencano Carlos Aguilar Vásquez, quien afirmó que “los conquistadores de la vieja España trajeron a las tierras nuevas el villancico litúrgico, con letras eruditas de Lope de Vega, Calderón de la Barca y Luis Góngora”. Escrito recogido en Guerrero Gutiérrez (1996, 15).

decidoras letrillas, cuyas tonatas (*sic*) son el alma de diciembre y el eje de las velaciones, entregas del Niño y más tiernas costumbres netamente morlaca”. Las estrofas de este villancico aparecen numeradas del 1 al 5 en tinta azul y con una caligrafía distinta al resto del manuscrito. Este villancico fue transcrito por los Harrison (1973, 177) como el número 4, aunque no está copiado en 3/4 sino en 6/8.

A continuación, un cuadro en el que comparamos el texto publicado por Carpio Abad (1987) y el que está en el cuadernillo #7 en el que se evidencian cambios menores. Sin embargo, llama la atención que en el estribillo de la versión del cuadernillo se han agregado dos líneas más cuyo texto no está en la versión de Carpio Abad, tal vez por la necesidad de completar la cuarteta. Este villancico fue uno de los grabados por Bermúdez (1999).

Tabla 8. Comparación textual del villancico *En el portal de Belén*.

Texto en Carpio Abad (1987)	Texto en Gutiérrez (2013, 178)	Texto en el cuadernillo #7
I En el portal de Belén reyes y pastores miro adorándole al Nacido y ofreciéndole sus dones.	I En el Portal de Belén Reyes y Pastores miran adorándole al nacido y ofreciéndole sus dones.	I En el portal de Belén reyes y pastores miro adorando al Nacido y ofreciéndole sus dones.
II En el oro, incienso y mirra tributan sagrada ofrenda; Que nace, que raya, que luce brillante la hermosa aurora.	II En el oro lo confiesan por Eterno y Soberano; con incienso a la mano Dios Supremo lo demuestran.	II En el oro, incienso y mirra tributen sagrada ofrenda; Que nace, que raya, que luce brillante hermosa aurora y ahora, y ahora en sus brazos el Sol llora.
III En el oro le confiesan Rey eterno y soberano; con incienso en la mano Dios supremo le demuestran.	III Con el Oro, incienso y mirra tributan sagrada ofrenda, Que nace, que raya luces brillantes de hermosa aurora.	III En el oro lo confiesan Rey eterno soberano; y con incienso en la mano Dios supremo lo demuestran.
IV La mirra que le consagran		

mortal hombre lo pregoná; Que nace, que raya, que luce brillante la hermosa aurora. V Las tres Supremas Personas todo el mundo simbolizan, porque a tanta luz confiesan en Uno las tres Personas. VI Así nos dicta la pluma de este misterio la suma; Que nace, que raya, que luce brillante la hermosa aurora. VII Una estrella se aparece y divide el Sol radiante, la Divinidad combate en lengua resplandeciente. VIII Hace fijar su sitial con las pajas en el portal; Que nace, que raya, que luce brillante la hermosa aurora. IX Con alegres melodías gloria en los cielos se canta, y a los hombres se adelanta la paz en todos los días. X Favor nunca merecido del Cielo nos ha venido;		IV La mirra que le consagran mortal hombre lo pregonan; Que nace, que raya, que luce brillante hermosa aurora y ahora, y ahora en sus brazos el Sol llora. V Las tres Supremas coronas todo el mundo simbolizan, porque tanta luz confiesan en Uno las tres Personas. VI Así nos dicta la pluma de este misterio la suma; Que nace, que raya, que luce brillante hermosa aurora y ahora, y ahora en sus brazos el Sol llora. VII Una estrella se aparece índice de un Sol naciente su divinidad combate y en lengua resplandeciente. VIII Hasta fijar su sitial con las pajas del portal Que nace, que raya, que luce brillante hermosa aurora y ahora, y ahora en sus brazos el Sol llora.
---	--	---

Que nace, que raya, que luce brillante la hermosa aurora.		IX En alegres melodías gloria del cielo se canta, y a los hombres se adelanta la paz en todos sus días. X Favor nunca merecido del Cielo nos ha venido; Que nace, que raya, que luce brillante hermosa aurora y ahora, y ahora en sus brazos el Sol llora.
---	--	---

El villancico *La tierra estaba afligida*, es uno de los que está incompleto. Hay fragmentos completamente ilegibles o faltantes. Sin embargo, el inicio del texto corresponde a lo que el pastor Nemoroso canta para celebrar el nacimiento del Niño Dios en el Libro Tercero del poema de Lope de Vega *Pastores de Belén, prosas y versos divinos* (2011, 280)⁴⁶: “La tierra estaba afligida, lloraba el género humano porque se tardaba el Justo esperado tantos años”. No obstante, las otras estrofas, aunque son del mismo poema, pertenecen al Libro Segundo y son recitadas por el pastor Rústico (2011, 198). En el cuadernillo están colocadas en un orden diferente y con algunas modificaciones menores. Este es uno de los villancicos que está copiado dos veces. La segunda versión está en el f. 23r. Llama la atención aquí el uso de terceras paralelas al inicio. Sin embargo, no es algo inusual, pues en las sencillas transcripciones que hace Carpio Abad (1987) en su *Florilegio del villancico tradicional cuencano* también utiliza terceras paralelas en la mayoría de las melodías que copia, si bien este villancico en particular no está en esa compilación.

⁴⁶ Disponible en https://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista26/Textos/02_Pastores_Belen.pdf, acceso el 28 de enero de 2024.

Tabla 9. Comparación textual del villancico *La tierra estaba afligida*.

Texto de Lope de Vega	Texto en el cuadernillo #7
I La tierra estaba afligida lloraba el género humano porque se tardaba el Justo esperando tantos años.	I La tierra estaba afligida lloraba el gén[ilegible]
II Soy madre de Amor hermoso, temor y conocimiento, y de la santa esperanza que a todo el mundo prevengo.	II En mí de vida y verdad todas las gracias se vieron; que la verdad y la vida [ilegible]
III En mí de vida y verdad todas las gracias se vieron; que la verdad y la vida a la tierra daré presto.	III Por mí ha de esperar quien vive la virtud que le prometo, que soy arca del tesoro [ilegible]
IV Por mí ha de esperar quien vive la virtud que le prometo, que soy arca del tesoro de las riquezas del cielo.	IV Venid los que deseáis Para vida y consuelo porque de mi fruto solo [ilegible]
V Venid los que deseáis paz, vida, gloria, consuelo, porque de mi fruto sólo podéis quedar satisfechos.	V En mi sabrosa dulzura a los panales excedo; que ha de ser el que he de dar [ilegible]
VI En mi sabrosa dulzura A los panales escedo;	VI Soy madre de amor hermosa de amor y conocimiento

que ha de ser el que he de dar del cielo y tierra sustento	y de la santa esperanza [ilegible]
---	---------------------------------------

Al final del villancico está copiada de seguido una melodía que comienza *Por eso decimos con tanta cordura* que también está incompleta. Este texto no pertenece al poema de Lope de Vega y no parece estar vinculado con el villancico anterior. Sin embargo, hemos copiado la melodía tal como aparece en el cuadernillo, es decir, a continuación de *La tierra estaba afligida*, respetando el orden de la fuente. En este caso particular es difícil tomar otro tipo de decisión debido a que el manuscrito está mutilado o ilegible.

Al final de la página hay otro villancico que comienza *Festejemos todos*. En el cuadro descriptivo elaborado por los esposos Harrison (1973, 109) este villancico no aparece mencionado. Probablemente supusieron que se trataba de algún fragmento de *La tierra estaba afligida* por la condición de la fuente. Es un tono cuencano tradicional que se canta hoy en día en la navidad.⁴⁷

Tabla 10. Comparación textual del villancico *Festejemos todos*.

Texto en Carpio Abad (1987)	Texto en el cuadernillo #7
I Festejemos todos con grande contento, con toda alegría, en aqueste día.	I Festejemos todos con grande contento, toda la alegría, de aquel día.
II Por el nacimiento de un Niño tan bello, que en el portalillo se halla dormidito.	II Por el nacimiento de un Niño tan bello, que en el portalillo se halla dormidito.
III	III

⁴⁷ Véase el concierto realizado por la maestra Jannet Alvarado el 15 de diciembre 2022 en el Museo Catedral Vieja (Cuenca) *Villancicos Ecuatorianos y Universales de los Últimos Cuatro Siglos* por el Ensamble Tradicional de la Carrera de Artes Musicales, en <https://www.facebook.com/museocatedralvieja/videos/1985193498336978>, acceso el 27 de enero de 2024.

Dormido entre pajas está el gran Manuel, con tanta humildad que otro no hay como Él. IV Seas bienvenido, Jesús Redentor; seas bienvenido, Jesús de mi amor. V No llores, Niñito, Jesús de mi alma; no llores, Niñito, de mi corazón. VI Bajaste del Cielo, ángeles y santos con mil violines, flautas y trombones.	Ángeles y hombres y los pastorcitos le cantan contentos la <i>Gloria in excelsis</i> IV Dormido entre pajas está el gran Manuel, con tanta humildad que otro no hay como Él. V Con grande frío despierta el zagal haciendo pucheros que quiere llorar VI [ilegible] animales de pobreza lleno puesto a la inclemencia de frío y sereno.
---	--

En el reverso del folio está copiada una línea melódica incompleta en terceras: *Al Rey de los cielos*, que se corresponde con el villancico *Venid pastorcillos*. Tanto este villancico como el anterior están en la compilación de Carpio Abad (1987), lo cual evidencia su vigencia entre los tonos tradicionales cuencanos actuales.⁴⁸

Los siguientes dos villancicos están identificados como 6 (*Yo soy una pastorcita*) y 7 (*Divino cupido*), pero esta numeración parece ser un agregado posterior porque tiene una grafía y tinta diferentes. También el folio tiene un número 3 agregado a lápiz. El texto de las estrofas 3 y 4 de este

⁴⁸ El texto de *Venid pastorcillos* también se encuentra en Guevara (1965, 166 y 169), quien afirma que pertenece a un villancico muy popular en Ecuador. Texto y música pueden verse en Guerrero Gutiérrez (1996, 17 y 22), quien incluye una transcripción moderna de 1976 en D mayor, cuya melodía difiere sustancialmente de la hallada en el cuadernillo #7 en E menor. Hemos hallado también otra versión de este villancico en la colección privada de Carlos Coba Andrade (APCCA), musicalizada por el padre franciscano Agustín de Azkúnaga, en tonalidad de D menor y compás de 2/4.

villancico son muy similares a las del villancico *Niño si el amor* que se canta actualmente en Ecuador durante la celebración de las novenas.⁴⁹ Empero, la música no es igual. La melodía de *Divino cupido* está en 6/8, pero en la copia duplicada de los ff. 7r y 18r, está en 3/8, y en esos últimos folios no están copiadas las estrofas.

Tabla 11. Comparación textual del villancico *Divino cupido*.

Texto en el cuadernillo #7	Texto del villancico <i>Niño si el amor</i>
Divino cupido	Niño si el amor te hace padecer,
refulgente sol	Niño si el amor te hace padecer,
matutina estrella	no vengas de noche Niñito,
encarnado Dios.	ni al amanecer.
II	II
Unos dulcecitos	Y si el campo es tu mejor vergel,
te traigo señor	y si el campo es tu mejor vergel,
porque todo niño	porque en diciembre Niñito,
quiere dulcecitos.	el invierno es.
III	III
Niño si el amor	Ay titirilá, hay titiriló,
te hace padecer	ay titirilá, hay titiriló,
no vengas de noche	vaya una azucena Niñito,
ni al amanecer.	vaya qué primor.
IV	
Si el campo	
es tu mejor vergel	
porque en diciembre	
el invierno es.	

El villancico *Oh musa, oh precioso encanto*, que es el que está copiado a continuación, tiene un estribillo antes del cual se indica: *Fuga Allegro*. Como hemos mencionado arriba, esta indicación

⁴⁹ Véase *En esta navidad regálale Cuenca, ciudad de tradiciones*. Fundación Municipal Turismo para Cuenca, 2016. <https://docplayer.es/29037393-.html>, p. 10, acceso el 27 de enero de 2024.

no se refiere a la estructura de la forma fuga, pues se trata de una sola línea melódica, es decir, no hay contrapunto. Es poco probable que se esperase de los intérpretes la improvisación vocal de esta forma musical.

En el f. 5r se encuentra un villancico en quechua identificado con un número 19 colocado a lápiz: *Tucuy michig*. Está copiado nuevamente en el f. 17r. Es uno de los villancicos grabados por Egberto Bermúdez (1999) y es la segunda melodía transcrita por los esposos Harrison (1973, 115).

El villancico *Dicen que ha nacido en el portal* está identificado a lápiz con el número 17, a pesar de que está en un folio posterior al *Tucuy michig*, descrito con el número 19. Este folio está numerado en la parte superior derecha como 4, también a lápiz. En algunos lugares el texto está repasado con otra tinta. Esto nos hace pensar que el cuadernillo pasó por varias manos y cada uno lo ordenó o recopió de acuerdo con sus intereses.

El texto del villancico *Por la escala de Jacob* pertenece al mismo poema que canta Nemoroso en el Libro Tercero de Lope de Vega mencionado más arriba (Vega 2011, 281), pero el orden de las estrofas está cambiado.

Tabla 12. Comparación textual del villancico *Por la escala de Jacob*.

Texto en Lope de Vega (2011, 281)	Texto en el cuadernillo #7
I Vengan en forma de Cordero para quitar los pecados, el prometido Mesías nace el Sol, salgan sus rayos.	I Por la escala de Jacobo baja a libramos de esclavos el Capitán de Israel el vencedor de sus tiranos.
II Conciba la hermosa Virgen antes y después del parto, y en el también aquel Hijo en cuya esperanza estamos.	II Concibe la hermosa Virgen antes y después del parto, y en el también aquel Hijo en cuya esperanza estamos.
III Por la escala de Jacobo baja a libramos de esclavos	III Vengan en forma de Cordero para quitar los pecados,

el Capitán de Israel vencedor de sus tiranos.	el prometido Mesías nace el Sol, salgan sus rayos.
--	---

Este villancico tiene una particularidad que lo hace único dentro del cuadernillo #7: cada dos versos se intercalan cuatro compases en silencio. Comparando esta versión con la que se repite en el f. 19r hay diferencias: la línea melódica varía un poco; se cambia la cifra indicadora de compás de 3/4 a 3/8; y se le agrega una segunda voz haciendo terceras paralelas. Pese a esto, se conservan los mismos cuatro compases en silencio intercalados cada dos versos. Esto podría inducirnos a pensar que, en este caso, sí se requiere de al menos una segunda voz para ocupar esos compases donde no hay ninguna melodía escrita, por lo que probablemente lo copiado sería una especie de *particella* de una de las voces.

En ambos casos, es decir, tanto en el f. 8v como en el f. 19r, se copia a continuación del villancico una línea melódica cuyo texto comienza *Dizque dices Niño*. En el f. 19r está en compás 6/8 pero, al igual que en el villancico *Por la escala de Jacob*, se le agrega una segunda voz haciendo terceras paralelas. Con una tinta diferente se añadió una nota que dice: *PD Dizque dices Niño bonito que quien te*. Texto y melodía muy similares encontramos en el estribillo del villancico cuencano *De la milicia del cielo*, atribuido a José Nicolás Rodríguez Parra, y que detallaremos más adelante. Aunque el hecho de estar copiados uno a continuación del otro en ambos folios sugiere que podría tratarse de un solo villancico, el que el texto no sea de Lope de Vega y la melodía la encontremos en *De la milicia del cielo* pone en duda este supuesto. Es posible que se trate de dos villancicos independientes. El cambio de compás de 3/4 a 6/8, así como la indicación del tempo en el f. 8v para *Dizque dices Niño* refuerzan esta hipótesis. Sin embargo, hemos decidido copiarlos tal como aparecen en la fuente, uno a continuación del otro.

Zagales a prisa es otro de los villancicos que aún hoy se cantan en la navidad cuencana. Forma parte de “un grupo de trece Tonos del Niño, recogidos por el Padre Cesar Cordero para ser interpretados por el coro polifónico 'Ciudad de Cuenca' en 1973”. (Sánchez y Alvarado 2011, 39). De acuerdo con el pianista y compositor Rubén Mosquera, el objetivo del Padre era “el de no dejar que surjan los 'falsos dueños' de estos villancicos cuencanos anónimos y tradicionales”.⁵⁰ También

⁵⁰ Varios de los villancicos contenidos en este cuadernillo #7 están en esta lista de Sánchez y Alvarado (2011, 40): *Qué de alegrías, En noche tan fría, Festejemos todos, Mi Dios humanado, En el portal de Belén, Peregrino Jesús mío, De la milicia del cielo, Zagales a prisa y Hola huiracocha*.

está incluido en la compilación de Carpio Abad (1987), y la melodía es muy parecida a la copiada allí, si bien la del cuadernillo #7 está en 2/4, mientras que en Carpio Abad está en 6/8, que es como se canta en la actualidad. Es uno de los villancicos grabados por Pontvik (2011).

El villancico que está copiado en el reverso del folio 8v y que está numerado a lápiz como 24 tiene algunas particularidades que hay que resaltar. Está titulado *Canción del Niño pastorela*, aunque el *incipit* es *Oh, Oh, bello pastorcito*. Pareciera que el título se refiere más bien al género, pues efectivamente se trata de una pastorela. Está escrito en un registro bastante agudo y con una línea melódica mucho más virtuosa que el resto de los villancicos del cuadernillo. Antes del compás 12 y antes del compás 20 aparece la palabra “fuga”, la cual, como hemos dicho, no parece referirse a la forma musical contrapuntística. En este caso puntual, es posible que se utilice para identificar los cuatro compases más complejos vocalmente, tal vez pensados para un solista que dialoga con un coro o *tutti*.

La *Canción de una pastorita al Niño Jesús*, el siguiente villancico en el cuadernillo, es una negrilla o villancico de negros a juzgar por su texto (español bozal) y por la repetición onomatopéyica en el estribillo. Es otro de los villancicos grabados por Pontvik (2011).

I

Milen a pastoles
Que vienen de aliba
Con canson ya chapa
Chaqui paspiquia
A ja ya ja ja jay,
Jesús que alegría

II

Ne tore Doña Ana
Isabel catia bea
Che pe ya ya ya ya
Ya Jesús Maria

III

Ay ñura si tota ya chiquita
Agua chabenico una ronceita
A ja ya ja ja jay,
Jesús que alegría

IV

Ea la beron agarrá su tamborito
A bailar al niño en el portalito
A ja ya ja ja jay,
Jesús que alegría

Cantar quiero aquí a un niño es un villancico que los Harrison (1973, 110) sitúan en el f. 10v, pero que en el cuadernillo de Caracas está en el f. 10r. De hecho, en el extremo inferior izquierdo está escrito el número 10 a lápiz. Es otro de los que está copiado en clave de do en primera.

Cristo nació, tal como señalamos arriba, aparece en el cuadro descriptivo de los Harrison en el f. 10r, pero en el manuscrito de Caracas está en el 10v. Es una obra distinta al resto, por la profusa utilización de semicorcheas, por el juego melódico y por la repetición silábica en los compases 9-10 y 12-13.

La *Canción de un negro al Niño Dios* está en el folio 11r identificada con el número 26, ambas indicaciones en lápiz. La caligrafía es un poco distinta al resto de los villancicos y puede leerse con mayor facilidad por estar más cuidada. Es la tercera pieza transcrita por los Harrison (1973, 115), y fue incluida en los discos grabados por Bermúdez (1999) y por Pontvik (2011). Es una negrilla o villancico de negros, y el texto imita la jerga de los africanos (español bozal).

En el folio numerado a lápiz como 12 hay copiada la melodía de un villancico cuyo *incipit* reza *Por amor del hombre*. Es otro de los que está en clave de do en primera. Tres cosas llaman la atención en esta pieza. En primer lugar, el uso de apoyaturas. Aunque no es el único caso en el cual las encontramos, aquí su uso es consistente. En segundo lugar, está aclarada la tonalidad en la fuente, *Mi menor*. Y, por último, aunque está escrito en 6/8, hay una clara hemiola 6/8 - 3/4, característica rítmica de los Tonos del Niño cuencanos. Esta misma combinación métrica la encontramos en el villancico siguiente, *Pródigo nacéis*.

Rompa el clarín es otro de los villancicos que amerita que nos detengamos en él. Lo primero que llama la atención es que comienza con una serie de silencios escritos en notación mensural. En segundo lugar, es una melodía bastante virtuosa, con largos melismas, con silencios intercalados y con modulaciones. Todo esto podría indicar que se trata de una de las voces en una trama polifónica, o bien un aria solista dentro de una obra mayor.

Qué de alegrías hay en el portal, atribuido a José Nicolás Rodríguez Parra, es otro de los villancicos que se cantan hoy día en Ecuador, con el nombre *Qué de alegrías Niñito* (Guerrero 2013, 179). También está en la compilación de Carpio Abad (1987). La melodía y el texto son muy similares, pero, aunque en ambos casos está copiada en 6/8, las diferencias rítmicas son evidentes entre una versión y otra. La tinta en la fuente es marrón, pero el texto de las estrofas se ha

completado con tinta negra. La numeración que se encuentra en la parte superior del folio dice 32 en la tinta marrón y ha sido corregida con tinta negra colocando el número 34.

Tabla 13. Comparación textual del villancico *Qué de alegrías hay*.

Texto en la versión Carpio Abad (1987)	Texto en el cuadernillo #7
I	I
¡Qué de alegrías	Qué de alegrías
hay en el portal!,	hay en el Portal
Vamos partorcitos,	vamos pastorcillos
vamos y verán.	vamos y verán.
(Estrillo)	(Estrillo)
Vamos de alegrías	Vamos de alegrías
bailando el tristrás,	bailando el tristrás,
con el dilo dilo,	con el dilo dilo,
con el dilindán.	con el dilondán.
II	II
Verán a María	Verán a ese niño
llena de alegría,	que con su mirar
dándole al Niño	da más luz que el sol
conchitas de mar.	con su luminar.
III	III
Verán a José	Verán a María
al Niño engañar,	qué le gustará,
con su azuelita	dándole al Niño
por no tener más.	perlitas de mar.
IV	IV
Verán a ese niño	Verán a José
cuyo luminar	al Niño engañar,
da más luz al son	con su azulita
con su resplandor.	por no tener más.

V	V
Oirán angelitos	Oirán angelitos
la gloria cantar,	la gloria cantar,
diciéndole al Niño	diciendo al Niño
“Su gran Majestad”.	“Mi gran Majestad”.

El villancico *El hombre por su pecado*, también merece un comentario. Está copiado en el folio numerado a lápiz como 16 e identificado con el número 30, escrito a tinta en el centro de la parte superior del folio y encima del número 29 puesto en lápiz. Está escrito a dos voces en tercetas paralelas. De acuerdo con el cuadro descriptivo de los Harrison (1973, 111) este villancico es uno de los que está copiado en el f. 7, folio que ya hemos dicho que no está en el cuadernillo #7 de Caracas. Una de las cosas que más llama la atención de este villancico es que el estribillo está escrito explícitamente combinando 6/8 con 3/4 (hemiola), aunque no estén muy claras las figuras rítmicas.

Otro de los villancicos con letra de Lope de Vega es *En unas pajas humildes*. Pertenece al Libro Tercero del poema *Pastores de Belén, prosas y versos divinos* (2011, 297) y es recitado por el pastor Ergasto. En el cuadernillo, cada dos versos se agrega un estribillo con un texto que no pertenece a Lope de Vega.

Tabla 14. Comparación textual del villancico *En unas pajas humildes*.

Texto en Lope de Vega (2011, 297)	Texto en el cuadernillo #7
I	I
En unas pajas humildes,	En unas pajas humildes,
siendo Sol, se encoje al hielo,	siendo Sol, se encoje al hielo,
a la noche deja libre	Ay que Niño tan bonito
y da licencia a los vientos.	qué Niñito tan hermoso
II	a la noche deja libre
Todos, aunque todos tristes,	y da licencia a los vientos.
osan perderle el respeto,	II
porque están temblando todos	Su virgen Madre le mira,
de que Dios tiemble por ellos.	ya llorando, ya riendo;

III Su virgen Madre le mira, ya llorando, ya riendo; que como es su espejo el Niño, hace los mismos efetos. IV La Niña recién parida mil parabienes oyendo de cielos, Ángeles y hombres, por el bien que los ha hecho. V Al Niño, que llora, dice: «¡No más, mi dulce consuelo! ¡Ea, no más, mi Jesús!, pues que no puede ser menos. VI Serenad, Niño bendito, El sol de esos ojos bello no echéis a mal esas perlas por quien no sabe su precio.	Ay que Niño tan bonito qué Niñito tan hermoso que como es espejo el Niño hace los mismos efectos. III La Niña recién parida mil parabienes oyendo Ay que Niño tan bonito qué Niñito tan hermoso de cielos, ángeles y hombres, por el bien que los ha hecho. IV Al Niño, que llora, dice: ¡No más, mi dulce consuelo! Ay que Niño tan bonito qué Niñito tan hermoso ¡Ea, no más, mi Jesús!, pues que no puede ser menos. VI Serenad, Niño bendito, el sol de esos ojos bellos, Ay que Niño tan bonito qué Niñito tan hermoso no echéis a mal esas perlas por quien no sabe su precio. Ay que Niño tan bonito qué Niñito tan hermoso Ay Dios, y qué prodigioso tú eres, hijo de María.
---	---

De la milicia del cielo es uno de los Tonos del Niño que se cantan actualmente en Cuenca.⁵¹ Ya hemos mencionado antes que este villancico es atribuido a José Nicolás Rodríguez Parra y que fue grabado por Sánchez y Alvarado (2011) en un LP. También podemos encontrar varias versiones en la plataforma Youtube⁵² en interpretación de Arte Vivo Ensamble, agrupación conformada por Vanessa Freire, Carlos Freire y Jannet Alvarado. En Sánchez y Alvarado (2011, 48) se reproduce una partitura “tomada de la Biblioteca Campesina, 9. Cantos de Navidad. Servicio La Salle de Promoción Rural, Cañar, 1994”. También este villancico se encuentra en la compilación de Carpio Abad (1987). La melodía es muy similar a la que se canta hoy en día en Cuenca. Ambas versiones contienen el estribillo *Dizque dices Niño bonito* que también encontramos a continuación del villancico *Por la escala de Jacob* y que comentamos más arriba. Sin embargo, la letra de las estrofas es distinta.

Tabla 15. Comparación textual del villancico *De la milicia del cielo*.

Texto <i>De la milicia del cielo</i> Carpio Abad (1987)	Texto en Sánchez y Alvarado (2011, 49)	Texto en el cuadernillo #7
I De la milicia del cielo el bello escuadrón luciente copioso tropel discurre, campañas de luces vienen.	I De la milicia del cielo el bello escuadrón luciente copioso tropel discurre, campañas de luces vienen.	I De la milicia del cielo el bello escuadrón luciente copioso tropel discurre, campañas de luces vienen.
Estribillo Dizque dices, Niño Bonito que te ha traído, Niñito, el amor que tienes, Niñito, a los mortales, Niñito.	Estribillo Dizque dices, Niño Bonito que te ha traído, Niñito, el amor que tienes, Niñito, a los mortales, Niñito.	Estribillo Dizque dices, Niño bonito que quién te trae, Niñito, el amor que tienes, Niñito, a los mortales, Niñito.

⁵¹ *En esta navidad regálale Cuenca, ciudad de tradiciones*. Fundación Municipal Turismo para Cuenca, 2016, disponible en: <https://docplayer.es/29037393-.html>; y *Diciembre en Cuenca*. Alcaldía de Cuenca, 2017, disponible <https://cuencaecuador.com.ec/sites/default/files/Navidad.pdf>, acceso el 27 de enero de 2024.

⁵² <https://www.youtube.com/watch?v=SCA3nnHKkvQ> (2020) y <https://www.youtube.com/watch?v=g-CJCJpTKc> (2019), acceso el 27 de enero de 2024.

II Belén es la plaza de armas, desde donde se previene la batalla a los contrarios la conquista a los rebeldes. III Echadito en las pajas llorando le miran todos, tan triste que todo el mundo se admira de su amor. IV Por fin llegó la dicha para todo pecador; nació ya la luz divina ofreciéndonos perdón.	II En Belén tocan a fuego del portal sale la llama hay una estrella en el cielo que ha traído entre las pajas. III Vamos todos presurosos vamos todos al pesebre y a Jesús adoraremos la estrella resplandeciente. IV Niño hermoso, Rey divino ¿Qué tesoro hay en la Tierra, que dejando allá tu cielo has venido en busca nuestra?	A tiempo que la aurora, Niñito llora cristales, Niñito. A un pobre portalillo, Niñito dizque llegaste, Niñito. II Belén es la plaza de armas, Niñito desde donde se previene la batalla a los contrarios la conquista a los rebeldes. III Ya por fin llegó la dicha para todo pecador ya nació la luz divina ofreciéndole el perdón. IV Allí echadito en las pajas llorando lo miro yo tan triste que todo el mundo se admira de su amor. V Tan pobres es que no tiene quien dé por amor de Dios una limosna en la cuna cuando por amor nació.
---	---	---

Niño mío muy hermoso es otro de los villancicos que está copiado dos veces, en el f. 21r y en el f. 28r. El texto es una mezcla de español con quechua. La letra del estribillo, “Ay que Niño tan bonito, qué Niñito tan hermoso” la encontramos también en el villancico *En unas pajas humildes*

intercalado entre los versos de Lope de Vega, y en otro villancico que está copiado más adelante titulado *La Cuchumba*, aunque la melodía no es la misma. Está numerado como 31 en tinta negra, y el folio como 21 a lápiz. También ha sido agregada la tonalidad *Sol mayor* en la parte superior izquierda del folio, aunque el villancico está en *La mayor*. En ese mismo folio está copiado por segunda vez el villancico *Qué de alegrías hay en el portal*. Es el sexto villancico transcrito por los Harrison (1973, 117), pero lo titulan *Cuchumba*,⁵³ causando gran confusión con el villancico que transcriben como No. 7 que se titula *La Cuchumba*.

Peregrino Jesús mío también está copiado dos veces. La primera en el f. 21v y luego en el f. 27r. En el primer folio la fuente está muy deteriorada y la tinta muy desgastada, lo que dificulta su lectura. Es uno de los Tonos transcritos en Carpio Abad (1987) que actualmente se encuentran vigentes en Ecuador. Aunque la letra tiene muchas similitudes con la fuente, la música es bastante diferente, por lo que no podemos afirmar que se trata de la misma melodía. Además, en el cuadernillo se agrega un estribillo que no está en Carpio Abad.

Tabla 16. Comparación textual del villancico *Peregrino Jesús mío*.

Texto en Carpio Abad (1987)	Texto en el cuadernillo #7
I	I
Peregrino Jesús mío, voz de un ángel yo quisiera para poder decir algo de tan suprema belleza.	Peregrino Jesús mío, voces de un ángel quisiera poder decir algo de tan suprema belleza.
II	Estribillo
Él se haya dormidito con un frío tan extremo, y el aliento de dos brutos solamente le calientan.	Cuando mi Jesús amante renace en tu amor, para pagarte Señor lo que os debo en este instante.
III	
Él pudo solamente	

⁵³ “Cuchumba o cuchumbita palabra de cariño para describir a una niña o niño sobre todo en diminutivo”. *Jergozo*. Diccionario de jergas hispánicas. <https://jergozo.com/significado/cuchumba>, acceso el 27 de enero de 2024.

humillarse de manera que, encarnándose, nacer en un portal de miserias. IV Ha nacido un tiernecito blanco, rubio y colorado, y es el buen pastorcito por el hombre humanado. V En el centro de nuestra alma, a fuerza de vencimiento, labraremos la cunita de mucho recogimiento.	II Él ya pudo solamente humillarse de manera que encarnases y naces en un portal de miserias. III En él te miras temblando con frialdad tan extrema y el aliento de dos brutos solamente le calientan. IV En pajas estás echado, al paso que tanto pesas pero que por unos pesares en tal colchón te recuestas. V ¿Cómo podré decir algo con mi balbuceante lengua? decisiones que ni el concepto escapas de comprendernos.
--	---

En el folio numerado a lápiz 23 hay copiado un villancico titulado *Gloria a Dios en las alturas*. Es otro de los que está en clave de do en primera línea. De esta melodía llama la atención el ritmo, pues hay un profuso uso de la galopa y en el estribillo se repite la sílaba “sí” con silencios que entrecortan las frases. Estos dos aspectos lo diferencian del resto de los villancicos del cuadernillo.

Los tres Reyes famosos es otro de los villancicos en los cuales se anota la palabra “Fuga” antes de lo que parece ser el estribillo. Curiosamente también hay un cambio de compás, pues el villancico inicia en 3/8 y el estribillo está en 2/4. Ya hemos mencionado que no parece referirse a la forma musical que lleva ese nombre.

Hermoso lucero es el *incipit* del villancico que se encuentra en el f. 24v. Sin embargo, está titulado *Canción de los Reyes*, lo que parece referirse más al género y al contenido de los versos. La letra es una de las estrofas del villancico *Venid Pastorcillos* que hemos comentado antes copiada incompleta en el f. 2v y que está atribuida a Francisco Martínez de la Rosa. De igual forma, la encontramos en varios cantos navideños en América,⁵⁴ lo que se explicaría por su procedencia Hispana. La melodía está mayoritariamente en terceras paralelas.

Tabla 17. Comparación textual de los villancicos *Venid pastorcillos* y *Canción de los Reyes*.

Texto de Martínez de la Rosa ⁵⁵	Texto del cuadernillo #7
Coro	I
Venid, pastorcillos,	Hermoso lucero
venid a adorar	le vino a anunciar
al Rey de los cielos	los magos del Oriente
que nace en Judá.	buscándole van.
Sin ricas ofrendas	Delante se postran
podemos llegar,	del Rey de Judá
que el Niño prefiere	habiendo oro y mirra
la fe y la bondad.	tributo le dan.
I	
Un rústico techo	
abrigo le da;	
por cuna un pesebre,	

⁵⁴ Guatemala: <https://www.youtube.com/watch?v=mkMZMUbp4Rg>; Colombia: https://www.youtube.com/watch?v=fxsJ_8yBw5s; Venezuela: <https://www.youtube.com/watch?v=lsn1Qj2kSJk>; Nicaragua <https://www.youtube.com/watch?v=qy3PUmOmK6g>; México: <https://www.youtube.com/watch?v=5MLOUVIGNSw>; Ecuador: <https://www.youtube.com/watch?v=gZ-OWqwm7h4>, acceso el 29 de enero de 2024.

⁵⁵ https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-trovador-de-la-ninez-coleccion-de-composiciones-en-verso-para-ejercitarse-los-ninos-en-la-lectura-de-poesias-0/html/ff298a50-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html, acceso el 29 de enero de 2024.

por templo un portal; en lecho de pajas incógnito está quien quiso a los astros su gloria prestar. II Hermoso lucero les vino a anunciar y los magos del Oriente buscándole van. Delante se postran del Rey de Judá de incienso, oro y mirra tributo le dan.	
--	--

Después de la recopia de algunos de los villancicos anteriores en los ff. 23r al 26r, encontramos en el f. 26v una pequeña anotación a tinta en la parte inferior derecha que dice “Cuaderno de Villancicos”. Es probable que se refiera a que de allí en adelante se trata de villancicos seleccionados entre los anteriores, o aquellos vigentes en territorio ecuatoriano.

*Hola, Huiracocha*⁵⁶ es un villancico atribuido a José Nicolás Rodríguez Parra, muy popular entre los Tonos de Niño cuencanos hoy en día. Está incluido y transcrito en la compilación de Carpio Abad (1987) y en la de Sánchez y Alvarado (2011, 38).⁵⁷ Estas dos versiones y la del cuadernillo son muy parecidas a como se canta hoy en día, apenas variaciones rítmicas menores y diferencias en algunas de las letras. Está escrito en 6/8 en las tres fuentes, pero la métrica de esta melodía es claramente hemiolada, una característica del villancico cuencano actual.

⁵⁶ “Huiracocha es considerado el más destacado entre los dioses andinos. Es posible que su gran difusión se debiera a que los evangelizadores católicos buscaban un nombre para explicar a la gente indígena el concepto de Dios”. <https://es.wikipedia.org/wiki/Huiracocha>, acceso el 30 de enero de 2024.

⁵⁷ Tomado del Cuaderno de partituras de Navidad de Joffre Mora, Maestro de Capilla de la Catedral de Cuenca en Alvarado (2011, 38).

Tabla 18. Comparación textual del villancico *Hola Huiracocha*.

Texto en Carpio	Texto en Sánchez y	Texto como se	Texto en el cuadernillo
Abad (1987)	Alvarado (2011, 39)	canta hoy en día⁵⁸	#7
¡Hola, Huiracocha! nada me digáis, que soy indiecito de San Sebastián	Hola, Huiracocha nada me digáis, que soy indiecito de San Sebastián	Hola, Huiracocha nada me digáis, que soy indiecito de San Sebastián	Hola, Huiracocha nada me digáis, que soy indiecito de San Sebastián
II	II	II	II
En ayunas vengo y sin almorzar a la gran vigilia de la Navidad.	En ayunas vengo y sin almorzar a la gran vigilia de la Navidad.	Hola, Huiracocha vamos a Belén que ha nacido el Niño para nuestro bien.	En ayunas vengo y sin almorzar esta gran vigilia de la Navidad.
III	III	III	III
A este hermoso Niño, Niño de achalay, Luego que Él nazca yo lo he de cargar.	A este hermoso Niño, Niño de achalay, Luego que Él nazca yo lo he de cargar.	Esta es el agua de San Sebastián por Dios hecho Niño	Porque cuando veo Fiestas de Pascual queda la cabeza Llagalatalag.
IV	IV	IV	IV
Porque cuando veo Fiestas de Pascual queda la cabeza Llagalatalag.	Porque cuando veo Fiestas de Pascual queda la cabeza Llagalatalag.	vamos a brindar.	Ese hermoso Niño, lindo de achalay, luego que lo para yo lo he de cargar.
			V
			Si no lo ha parido, preñada estará, y su barriguita lo demuestra tal.

⁵⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=ShALkmNOj>, acceso el 30 de enero de 2024.

			Estribillo Y Niño chiquito has de escuchar sin hacer las burlas como en allá.
--	--	--	--

Mi Dios humanado es otro de los Tonos de Niño cuencanos en uso hoy en día. Lo encontramos transcrito por Carpio Abad (1987) y citado y grabado en Sánchez y Alvarado (2011, 64). Como es lógico, hay algunas diferencias rítmicas y melódicas entre las fuentes. Abad lo copia en 6/8 y también agrega un estribillo instrumental, mientras que en el cuadernillo está en 3/8 y se usa la última estrofa para el estribillo.

Tabla 19. Comparación textual del villancico *Mi Dios humanado*.

Texto en Carpio Abad (1987)	Texto en el cuadernillo #7
I Mi Dios humanado, mi dulce Jesús. por buscar la oveja perdida nace el Hombre Dios.	I Mi Dios humanado, mi dulce Jesús. por buscar la oveja perdida naces Hombre Dios.
II Niño soberano, centro de mi amor ¿qué puedo ofrecerte, postrado, sino el corazón?	II De una Virgen pura que virgen quedó, nace el Rey de Reyes glorioso sólo por mi amor.
III De una Virgen pura que virgen quedó, nace el Rey de Reyes glorioso sólo por amor.	III Los ángeles y hombres con meliflua voz, dan gracias y canten los himnos al Niño Hombre Dios.
IV	IV

Ángeles y hombres con miliflua (sic) voz, dan gracias y canten los himnos al Niño Hombre Dios. V Albricias, albricias porque ya llegó, del hombre la dicha cumplida al nacer un Dios.	Niño soberano, centro de mi amor ¿qué puedo rendirte, postrado, sino el corazón? Estribillo: Albricias, albricias porque ya llegó, del hombre la dicha cumplida al nacer un Dios.
--	--

Hoy un pastorcito se viene del parque, al igual que el villancico anterior, se encuentra vigente entre los villancicos cuencanos. Lo encontramos transcrito en Carpio Abad (1987). Sin embargo, en esta compilación se aclara que es un “Villancico tradicional con dos letrillas”.

Tabla 20. Comparación textual del villancico *Hoy un pastorcito*.

Texto en Carpio Abad (1987)	Texto como se canta hoy ⁹⁹	Texto en el cuadernillo #7
I Hoy un pastorcito se viene del parque buscándole al Niño para adorarlo. II Y le dice al Niño: para qué bajaste a pasar trabajos en aqueste valle. III Para qué Señor,	I Claveles y rosas, la cuna adornad en tanto que un ángel meciéndole está. II No llores, niñito, no llores, mi Dios Si te he ofendido, te pido perdón. III Al niño pastores,	I Hoy un pastorcito se viene del parque buscándole al Niño para adorarlo. II Para qué Señor, para qué amante, redimes al hombre siendo inconstante. III Mira que los brutos

⁹⁹ https://www.youtube.com/watch?v=ji_IztPweoM

para qué amante, redimes al hombre si él es inconstante. IV Y le dice al Niño: para qué bajaste a pasar trabajos en aqueste valle.	venid a abrigar que la noche es fría y empieza a llorar. IV De amores, su pecho abrazado está quedemos prestos su sed apagar. V Claveles y rosas, la cuna adornad en tanto que un ángel meciéndole está.	se precian de amantes pues cumplen el fin para que creaste. IV El hombre ingrato aleve y cobarde pues no hace caso de un Dios amante. Estribillo Y le dice al Niño: para qué bajaste a pasar trabajos en aqueste valle.
---	--	---

Dichosos pastores es otro de los villancicos copiados en clave de do en primera línea. Está escrito en 6/8, pero la métrica es claramente una hemiola que combina 6/8 y 3/4, como en algunos de los villancicos anteriores. A continuación de ese villancico está copiado otro cuyo *incipit* dice “Niño tierno”. También está en clave de do en primera y en compás 6/8 con métrica hemiolada como el anterior. En este caso, el texto es una mezcla de español con quechua. Está transcrito por Carpio Abad (1987) con el título *Desde tierno infante* y la melodía es bastante similar a la del cuadernillo #7, diferenciándose sólo en el estribillo.

También el villancico que se encuentra en folio siguiente (29v), *En noche tan fría*, mezcla el español con el quechua. La fuente está bastante deteriorada y parte de la letra es ilegible. Es uno de los villancicos atribuido a José Nicolás Rodríguez Parra. Está copiado en Carpio Abad (1987) y forma parte de los trece Tonos del Niño cuencanos recogidos y grabados por el Padre Cesar Cordero (Sánchez y Alvarado 2011, 46). La transcripción de la melodía que hace Carpio Abad y la de Jannet Alvarado son bastante parecidas. Ambas están en 6/8, aunque la segunda explicita el cambio de compás a 3/4 para acentuar la hemiola característica del Tono cuencano que hemos mencionado anteriormente. En cambio, en el cuadernillo #7 la melodía está escrita en 3/8, lo cual

origina diferencias rítmicas notables con respecto a las otras dos versiones. Es el quinto villancico transcrito por los Harrison (1973, 116) y uno de los grabados por Egberto Bermúdez (1999).

Tabla 21. Comparación textual del villancico *En noche tan fría*.

Texto en Carpio Abad (1987)	Texto en Sánchez y Alvarado (2011, 47)	Traducción de C. Álvarez Pazos en Sánchez y Alvarado (2011, 47)	Texto en el cuadernillo #7
I En noche tan fría nacizhcanguimi A la escarcha y el hielo, Niñito chugchucunguimi.	I En noche tan fría nacizhcanguimí, a la escarcha y hielo, Niñito, chugchucunguimí.	I En noche tan fría estás naciendo, a la escarcha y hielo, Niñito, estás temblando.	I En noche tan fría nacizhcanguimi A la escarcha y el hielo, chugchucunguimi.
II Tiernas lagrimitas huacacunguimi, sólo tu pechito, Niñito, ruparicunguí.	II Tiernas lagrimitas huacacunguimí, tu corazoncito, Niñito, ruparicunguí.	II Tiernas lagrimitas estás llorando, tu corazoncito, Niñito, estás quemando.	(I) Tiernas lagrimitas huacacunguimi, sólo tu pechito, ruparicunguí.
III Por nuestros pecados pagaranguimí sólo por el hombre, Niñito, padecicunguí.	III Por nuestros pecados pagaranguimí, sólo por el hombre, Niñito, padecicunguí.	III Por nuestros pecados vas a pagar, sólo por el hombre, Niñito, estás padeciendo.	II El busca del hombre zhamuzhcanguimí, Y no hallando abrigo, paipazhungupí.
IV El busca del hombre zhamuzhcanguimí,	IV En busca del hombre zhamuzhcanguimí,	IV En busca del hombre estás viniendo,	(II) Viendo sus desdenes calalanguimí, de enamorado,

Y no hallando abrigo, Niñito, paipazhungupí. V Dichosos pastores ricucringamí, con cantos y bailes, Niñito, fetsejanguimí. VI Tres Reyes amantes adoranguimí, y otro Rey tirano, Niñito, perseguingamí. VII Viendo sus desdenes calalanguimí, cariñoso huahua, Niñito, nacacanguimí. VIII Tiernos pucheritos huacacunguimí, tiernas lagrimitas, Niñito, derramanguimí.	y no hallando abrigo, Niñito, paipazhungupí. V Dichosos pastores ricucringamí, con cantos y bailes, Niñito, fetsejanguimí. VI Tres Reyes de Oriente adoranguimí, y otro Rey tirano, Niñito, perseguingamí. VII Viendo sus desdenes calalanguimí, cariñoso huahua, Niñito, ñacacanguimí. VIII Por mí tu pechito ruparicunguí, por mí tus piecitos, Niñito, callpazhinguimí. IX Tiernos pucheritos huacacunguimí,	y no hallando abrigo, Niñito, en tu corazón. V Dichosos pastores van a ir a verte, con cantos y bailes, Niñito, están festejando. VI Tres Reyes de Oriente te adorarán, y otro Rey tirano, Niñito, te perseguirá. VII Viendo sus desdenes estás desmayándote, cariñoso Niño, Niñito, te atormentarás. VIII Por mí tu pechito está quemando, por mí tus piecitos, Niñito, están corriendo. IX Tiernos pucheritos estás llorando, tiernas lagrimitas,	pacacanguimi III Dichosos pastores ricucringamí, con cantos y bailes, fetsejanguimí. (III) Tres Reyes amantes adoranguimí, y otro Rey tirano, perseguingamí IV Tiernos pucheritos huacacunguimí, y encanto de amores, derramanguimí. (IV) Tres días enteros chingamiguimi entre los pastores tariringuimi
--	--	---	---

	tiernas lagrimitas, Niñito, derramanguimí.	Niñito, estás derramando	
--	--	-----------------------------	--

Los folios numerados a lápiz como 30 y 31 en el cuadernillo están bastante deteriorados. Sin embargo, hay anotaciones escritas en la parte superior de ambos que vale la pena resaltar: “Tonos del Niño” en el primer caso, y “Tonos de cantar de los tiples” en el segundo. En ambos casos en clara alusión a una melodía con la cual se celebra el misterio de la Natividad en la región de Cuenca en Ecuador.⁶⁰

El último villancico copiado en el cuadernillo #7 es *Al que de esferas tan altas*. Es el séptimo transcrito por los Harrison (1973, 117), aunque bajo el título “La Cuchumba”. La línea melódica del comienzo es ilegible y un fragmento de la parte final está mutilado en la fuente. Además, no están claras las figuras rítmicas. Todo esto hace difícil la transcripción de la melodía. De hecho, en la versión de Harrison se agregan silencios y notas que no están en la fuente para que puedan cuadrar las frases. Por último, encontramos de nuevo el estribillo “Ay que Niño tan Hermoso, que Niñito tan bonito” que también está en *Niño mío muy hermoso* y *En unas pajas humildes*. En este último caso, la melodía es idéntica a la del estribillo *Al que de esferas*.

Finalmente, hemos mencionado que catorce villancicos del cuadernillo se encuentran duplicados parcial o totalmente: *En el portal de Belén*, *La tierra estaba afligida*, *Divino cupido*, *Tucuy michig*, *Por la escala de Jacob*, *Zagales a prisa*, *Qué de alegrías hay*, *El hombre por su pecado*, *En unas pajas humildes*, *De la milicia del cielo*, *Niño mío muy hermoso*, *Peregrino Jesús mío*, *Claro y manifiesto* y *Gloria a Dios en las alturas*. Especial interés recae en aquellos que tienen métricas distintas en la segunda versión, cambiando entre 3/4, 3/8 y 6/8. Seguidamente, se muestran algunas imágenes para hacer la comparación entre ambas versiones.

⁶⁰ Alvarado (2009) señala que “una de las acepciones de Tono del Niño se relacionaba con el villancico ecuatoriano o cuencano, escuchado e interpretado en la ciudad, el mismo que, por el uso, se lo llegaba a sentir propio, convencional y de difusión colectiva en la época navideña”.



Figura 3. Comparación métrica de *En el portal de Belén*. Cuadernillo #7, ff. 1r y 24r.

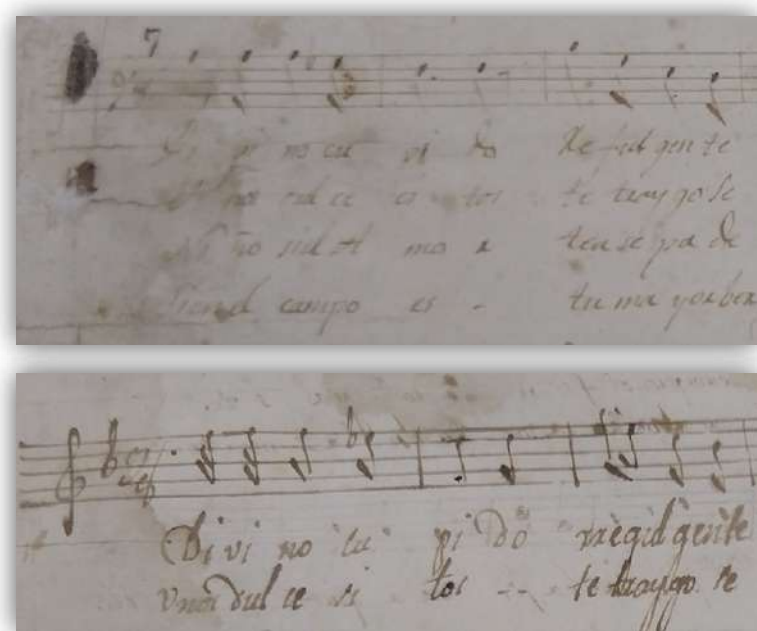


Figura 4. Comparación métrica de *Divino cupido*. Cuadernillo #7, ff. 3r y 7r.

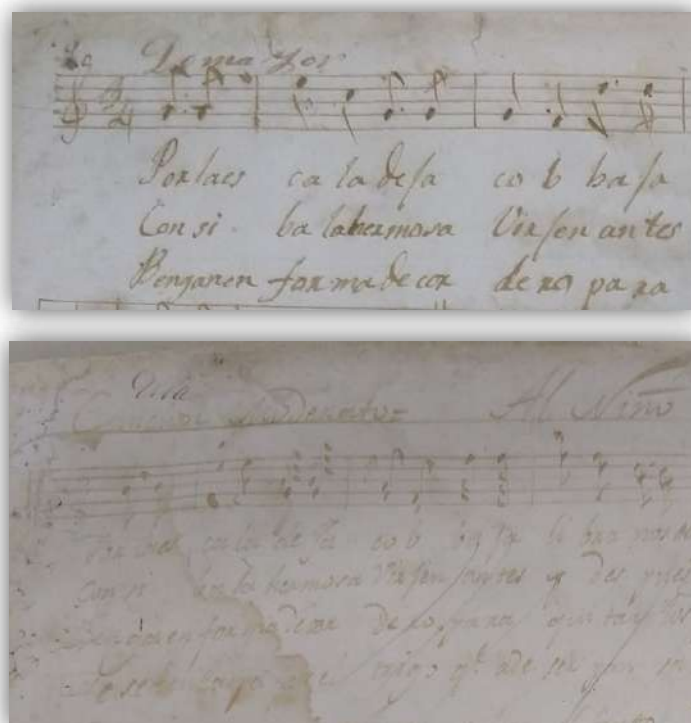


Figura 5. Comparación métrica de *Por la escala de Jacob*. Cuadernillo #7, ff. 8v y 19r.

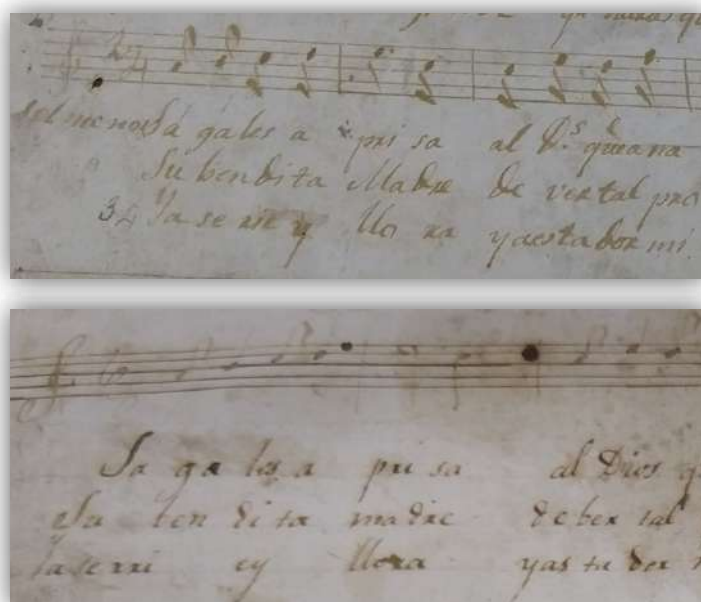


Figura 6. Comparación métrica de *Zagales a prisa*. Cuadernillo #7, ff. 8v y 26r.

CAPÍTULO 2: DESARROLLO

Editar implica lograr un texto musical con credibilidad y validez en el resultado final. Grier (2008, 12) define y caracteriza el acto de editar como consistente en tomar “una serie de decisiones fundamentadas, críticas e informadas; en resumen, en el acto de la interpretación”. Estas decisiones son producto de la evaluación crítica de las fuentes “formando juicios sobre lo que transmiten”, evaluación que en algunos casos cuestiona la exactitud de lo que la fuente muestra. Grier (2008,16) establece algunos principios básicos para la edición. Allí prioriza la investigación histórica como fundamento de la crítica, ya que la “evaluación crítica del significado semiótico del texto musical es también una investigación histórica”. En sintonía con Grier, Juan Francisco Sans, musicólogo referente en el ámbito hispanoamericano, afirma que la edición crítica “brinda a los usuarios acceso a música nueva (aunque sea de épocas pasadas), que de otro modo quedaría archivada en la gaveta del compositor, en desván de sus herederos, en la estantería de una biblioteca o en una colección privada”.⁶¹ De ahí que Sans establece la responsabilidad que tiene un editor y la tarea que debe realizar en base al ordenamiento del material disponible, la interpretación de estos, evaluarlos, detectar equivocaciones, resolver ambigüedades, disponer lecturas correctas, entre otros; porque el editor es considerado como el “primer intérprete”, introduciendo así nuevos significados en una obra y erigiéndose de este modo en el mediador entre el compositor y los consumidores.

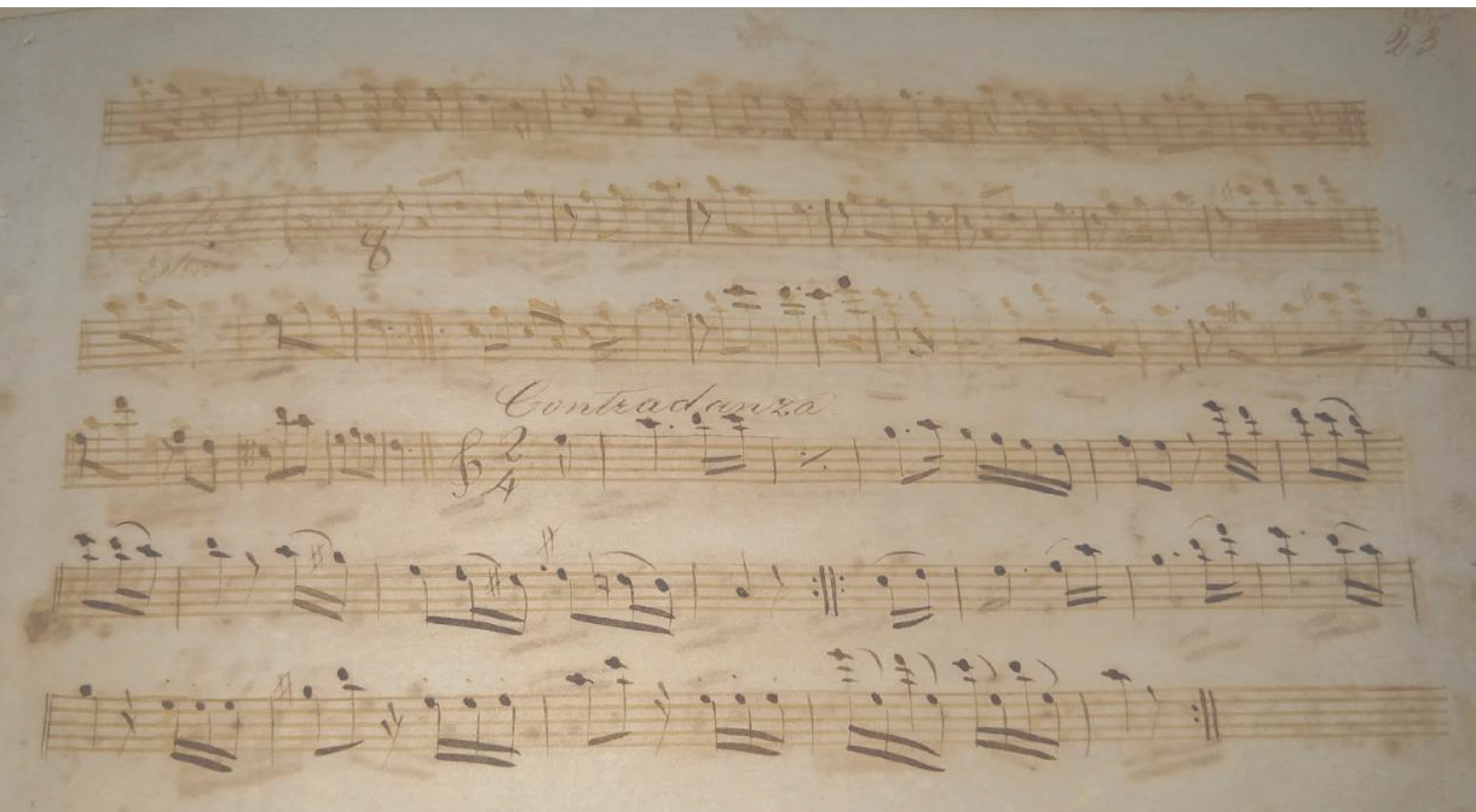
En el caso que nos ocupa, la consideración histórica sobre el repertorio es ineludible, pues se trata de música compuesta y copiada en los siglos XVIII y primera mitad del XIX con una función eminentemente práctica, donde la tradición oral juega un papel fundamental, tal como hemos explicado. No se trata de manuscritos cuidados en su forma ni en su presentación, sino que son una especie de ayuda mnemotécnica para el usuario, ya que se espera que el intérprete conozca muy bien el repertorio, domine la técnica y el estilo, y posea una gran habilidad para improvisar y variar sobre el esqueleto armónico y la melodía. Es por eso por lo que, al momento de presentar una edición de los cuadernillos, se hace imprescindible una cuidadosa revisión del texto original de manera de poder ofrecer un texto legible para el lector de hoy.

⁶¹ Sans (2015, 18).

Las decisiones editoriales se han asentado en un aparato crítico para hacerlas visibles, reconociendo que éste “es el lugar donde la edición crítica registra todas las divergencias de lecturas que surgieron del cotejo y explica la conducta del editor” (Caraci Vela 2005, 203). Aquí nos centraremos en la revisión y argumentación de las intervenciones editoriales de acuerdo con las tres categorías de lectura definidas por Grier (2008):

1. Lecturas correctas, aceptando que toda lectura es buena hasta que se demuestre lo contrario desde el punto de vista estilístico.
2. Errores claros, que son aquellos que quedan fuera de los límites de la concepción del estilo adoptada por el compositor.
3. Lecturas razonablemente buenas o en competencia, que son aquellas aceptables dentro de los límites del estilo de la obra.

El aparato crítico que acompaña la edición del contenido de los cuadernillos lo hemos dividido en dos partes: una sección de criterios generales y otra sección donde se detallan las decisiones tomadas para cada uno de los cuadernillos.



2.1 CRITERIOS GENERALES DE EDICIÓN

1. Se han transcrito las obras tal como aparecen en la fuente cuadernillo por cuadernillo, respetando el orden e identificación propuestos. Sólo hemos agregado una numeración con la finalidad de facilitar la ubicación de las melodías.

2. Cuando la fuente indica algún tipo de caracterización de la melodía (nombre o tipo de género), se ha respetado. Si se ha agregado algún dato relevante en cuanto al autor o título de la pieza se ha colocado entre corchetes para indicar que es sugerencia del editor.

3. Hemos normalizado la ortografía y el uso de mayúsculas para la identificación de las obras de acuerdo con los cánones actuales.

4. En los casos en los cuales la melodía aparece incompleta en la fuente o su lectura se dificulta en extremo, no se ha reconstruido. En otras palabras, no hemos asumido la función instaurativa como editores (Caraci Vela 2005, 65).

5. A lo largo de los cuadernillos aparece un signo que hemos interpretado como signo de repetición basándonos en lo establecido en el método de violín del cuadernillo #5 (Figura 8). Con base a esto, se han colocado casillas de repetición según el caso.



Figura 7. Signos de repetición. Cuadernillo #5, f. 2r.

6. Las escasas e irregulares indicaciones de alteraciones, articulaciones y dinámicas se han respetado. En caso de omisiones evidentes se han agregado con la debida advertencia.

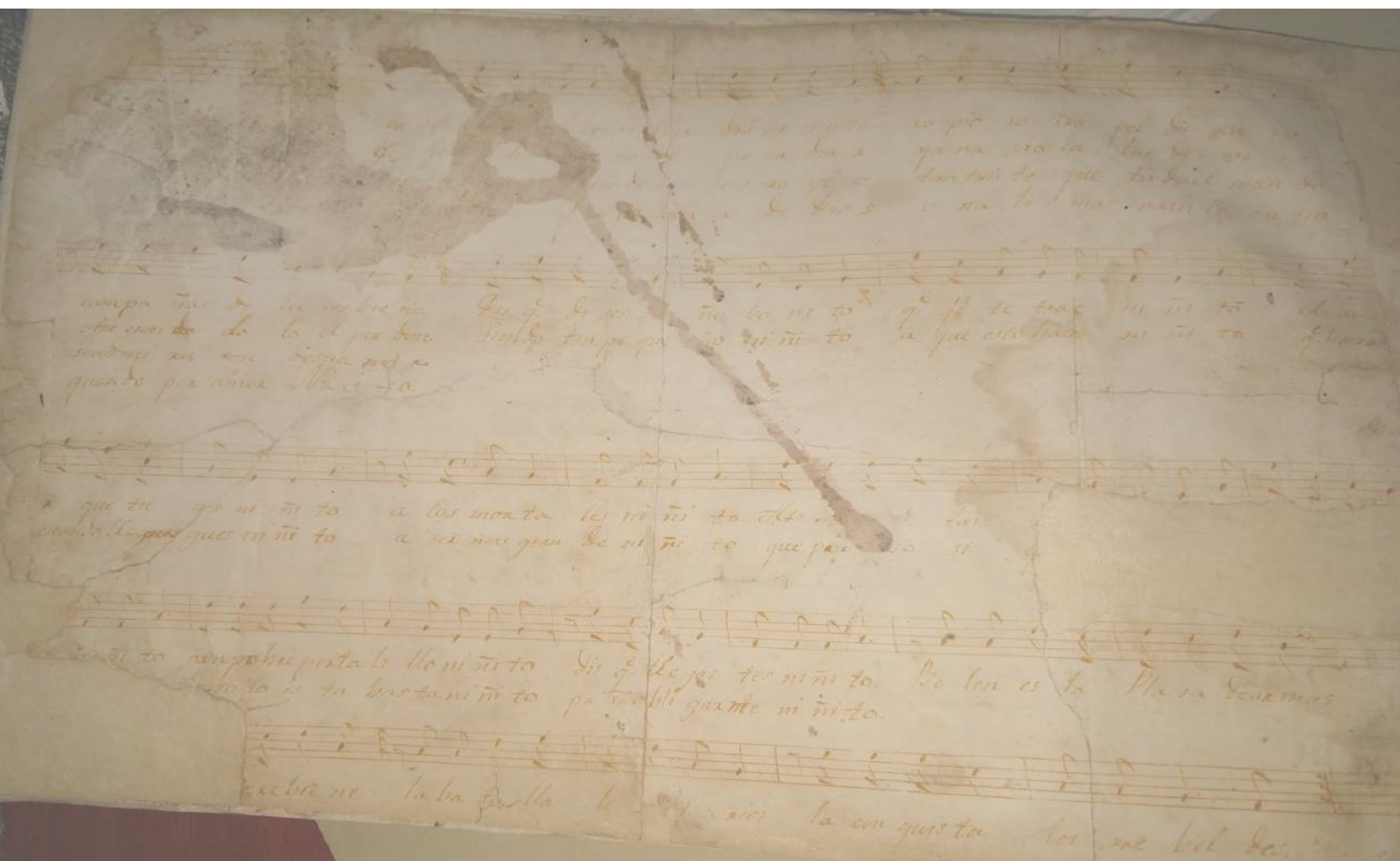
7. En las canciones del cuadernillo #6 y los villancicos del #7, la ortografía, puntuación, acentuación, separación de palabras y mayúsculas de los textos literarios se ha actualizado y

normalizado. Sólo se ha conservado la ortografía original en el caso de los villancicos de negros del cuadernillo #7.

8. En el cuadernillo #7, las líneas melódicas que están en clave de do se han transcrito en clave de sol para facilitar su lectura en una futura interpretación.

9. Si el texto de alguno de los villancicos del cuadernillo #7 proviene de alguna fuente externa, se ha hecho la comparación con el que aparece en la fuente y se han hecho los comentarios del caso.

10. En aras de facilitar la lectura de las melodías, en el cuadernillo #7 no se han separado las corcheas ni las semicorcheas cuando hay cambio de sílaba en la línea melódica. Esto debido a la poca precisión con la que están dispuestos los textos en el manuscrito, lo que da pie a múltiples interpretaciones para su distribución.



2.2 NOTAS ESPECÍFICAS DE EDICIÓN

A continuación, se presentan las acotaciones hechas en la edición de cada cuadernillo. Hemos omitido aquellas obras de las cuales no se presentan notas a la edición.

Cuadernillo #1

1. Andante de la muerte. Muy despacio. Violín 1° (f. 1r) 3/4 (Dm)

cc. 13, 16, 20, 22, 24, 27, 28, 30, 31, 47 y 51: la fórmula rítmica corchea-dos semicorcheas es corchea con puntillo-dos semicorcheas en la fuente.

c. 2: el sb_4 es un la_4 en la fuente.

cc. 8 y 11: el $do\#_4$ de ambos compases sin alteración en la fuente.

c. 14: el la_3 es un sol_3 en la fuente.

c. 17: el segundo fa_3 del compás es un mi_3 en la fuente.

c. 19: el segundo la_4 es una semicorchea en la fuente.

c. 23: el sol_4 corchea con puntillo, sin puntillo en la fuente. El primer fa_4 semicorchea es una corchea en la fuente.

c. 24: los si_4 de este compás sin becuadros en la fuente.

c. 34: el $do\#_4$ sin alteración en la fuente.

c. 37: el $do\#_4$ sin alteración en la fuente. El la_3 corchea con puntillo, sin puntillo en la fuente. El primer sol_3 semicorchea es una corchea en la fuente. Adoptamos las figuras encontradas inicialmente en los cc. 5, 11 y 14.

c. 41: el sol_4 corchea con puntillo, sin puntillo en la fuente. El fa_4 semicorchea es una corchea en la fuente. Adoptamos las figuras encontradas inicialmente en los cc. 5, 11 y 14.

c. 44: el sol_3 corchea con puntillo, sin puntillo en la fuente. El fa_3 semicorchea es una corchea en la fuente. Adoptamos las figuras encontradas inicialmente en los cc. 5, 11 y 14.

c. 46: el $do\#_3$ sin alteración en la fuente. Las últimas dos semicorcheas del compás son corcheas en la fuente. Asumimos la notación del c. 49.

c. 47: el sol_4 corchea con puntillo, sin puntillo en la fuente. El fa_4 semicorchea es una corchea en la fuente. Asumimos el saltillo.

c. 48: el $do\#_3$ sin alteración en la fuente.

c. 50: el *sol* corchea con puntillo, sin puntillo en la fuente. El *fá* semicorchea es una corchea en la fuente.

2. Marcha (f. 1v) 2/4 (Dm)

Los valores de saltillo (corchea con puntillo-semicorchea) de los cc. 2, 29 están invertidos (semicorchea-corchea con puntillo) en la fuente.

c. 1: el *re* es un *sb* en la fuente.

c. 2: parece un *Si* tachado, pero asumimos que es un *Re* por el arpegio.

c. 3: el *do*[#] sin alteración en la fuente.

c. 4: el *do*[#] sin alteración en la fuente.

c. 11: el *re* es un *do* en la fuente.

c. 13: el *do*[#] sin alteración en la fuente. Asumimos armónicamente que es un acorde de *La* dominante.

c. 17: el *do*[#] sin alteración en la fuente. Asumimos armónicamente que es un acorde de *La* dominante.

c. 19: el *do*[#] sin alteración en la fuente. Asumimos armónicamente que es un acorde de *La* dominante.

c. 20: el *do*[#] sin alteración en la fuente. Asumimos armónicamente que es un acorde de *La* dominante.

c. 33: el *re* es un *do* en la fuente.

c. 35: el *do*[#] sin alteración en la fuente.

c. 42: el *si* y el *do*[#] sin alteraciones en la fuente. Asumimos esto por razones armónicas.

3. Marcha (f. 2r) 2/4 (Dm)

c. 6: el *do*[#] sin alteración en la fuente.

c. 8: el *do*[#] sin alteración en la fuente.

c. 11: el *do*[#] sin alteración en la fuente.

c. 37: la corchea con puntillo-semicorchea son dos corcheas en la fuente.

c. 42: los *do*[#] sin alteración en la fuente.

4. Andante (f. 2v) 3/4 (Dm)

Anacrusa: el $fa\sharp_4$ y $so\sharp_4$ sin alteración en la fuente.

c. 1: la barra de repetición es editorial

c. 2: los $do\sharp_4$ sin alteración en la fuente.

c. 7: la primera casilla no existe en la fuente.

cc. 16 y 17: los $do\sharp_4$ sin alteración en la fuente. Por razones armónicas.

5. Minué (f. 3r) 3/4 (Dm)

Todos los $do\sharp_4$ de la pieza sin alteración en la fuente.

6. Marcha. Violín 1° (f. 3v) 2/4 (Dm)

c. 9: el $do\sharp_3$ es natural en la fuente. Las dos últimas corcheas del compás son corchea-semicorchea en la fuente.

c. 10: el saltillo $fa-re$ son dos corcheas en la fuente.

c. 29: el primer si , el $do\sharp_4$ y el $so\sharp_3$, sin alteraciones en la fuente.

cc. 32-43: las corcheas con puntillo-semicorchea de este pasaje son todas corcheas en la fuente.

c. 41: el do es un re en la fuente.

c. 52: el si y el $do\sharp_4$ sin alteraciones en la fuente.

c. 62: el si y el $do\sharp_4$ sin alteraciones en la fuente.

7. (Sigue una) Marcha (f. 4r) 2/4 (Dm)

cc. 7-12: la fórmula rítmica está mal copiada en la fuente.

c. 14: el $do\sharp_4$ no existe en la fuente.

c. 21: las dos últimas corcheas del compás son corchea-semicorchea en la fuente.

8. (Otra) Marcha (f. 4v) 2/4 (Dm)

c. 9: el tresillo de semicorcheas sin tal indicación en la fuente.

c. 27: el tresillo de semicorcheas son tres corcheas en la fuente.

9. Andante de Juan Antonio (f. 5r) 3/4 (Dm)

Anacrusa: el $do\sharp_4$ sin alteración en la fuente.

- c. 8: las figuras rítmicas están invertidas en la fuente, y tienen puntillos que no son procedentes. Se han normalizado las figuras. Asumimos el galopado repetido en el c. 11.
- c. 11: en la fuente se observan puntillos en las figuras rítmicas que no son procedentes. Se han normalizado las figuras.
- c. 14: las dos semicorcheas son corcheas en la fuente.
- c. 15: el *re*₁ *acciaccatura* no está en la fuente.
- c. 23: la semicorchea con puntillo, sin puntillo en la fuente.
- c. 33: las figuras están invertidas en la fuente, y tienen puntillos que no son procedentes. Se han normalizado.
- c. 37: se ha homologado este compás con el c. 33.
- cc. 42-43: a partir del *mi*, los saltillos son corcheas simples en la fuente.

10. (Sigue otro) Andante del paraíso. Violín 1° muy despacio (f. 6r) 3/4 (Dm)

- c. 2: el *re*₁ es un *fá*₁ en la fuente.
- c. 6: las dos corcheas son un saltillo en la fuente.
- c. 44: las dos corcheas son un saltillo en la fuente. Asumimos el patrón rítmico presentado anteriormente.
- c. 49: el saltillo inicial de este compás son dos corcheas en la fuente.
- c. 53: la blanca sin puntillo en la fuente.
- c. 56: la blanca sin puntillo en la fuente.

11. (Sigue una) Sonata Violín 1° (f. 7r) 3/4 (Dm)

Anacrusa: se deja el silencio de semi-corchea y tres semicorcheas asumiendo el patrón rítmico de la anacrusa al c. 40.

- c. 8: el último *fá*₁ es un *sol*₁ en la fuente.
- c. 9: el *la*₁ es una negra en la fuente.
- c. 10: los *do*₁[#] sin alteraciones en la fuente.
- c. 11-12: los *la*₃ son negra y corchea separadas en la fuente.
- c. 14: el *do*₁[#] sin alteración en la fuente.
- c. 17: el *la*₃ es un *do*₁[#] en la fuente.
- c. 22: el *si*₃ y el *do*₁[#] sin alteraciones en la fuente.

- c. 35 y 36: los *si* sin alteraciones en la fuente.
- c. 38: el *do* está sostenido en la fuente.
- c. 45: el último *fa* es un *sol* en la fuente.
- c. 48: el primer *do* sin alteración en la fuente. El *la* es un *do* en la fuente.
- cc. 68-73: la fórmula rítmica negra con puntillo-dos semicorcheas, es negra con puntillo-dos corcheas en la fuente.
- c. 80: el *si* y el *do* sin alteraciones en la fuente.
- c. 81: el *do* sin alteración en la fuente.
- c. 93: el *mi* negra con puntillo es una negra y una corchea separadas en la fuente.
- cc. 93 y 94: los *si* y el *do* sin alteraciones en la fuente.

12. Andante (f. 9r) 4/4 (Dm)

Anacrusa: el *la* negra está con puntillo en la fuente. Se ha colocado una negra para el encuadre rítmico.

- c. 2: el *sol* no está en la fuente.
- c. 4: el *re* no existe en la fuente.
- c. 21: el *mi* con puntillo en la fuente.
- c. 26: el figuraje en la fuente es dos negras-blanca.
- c. 29: el *sb* negra con puntillo, es un *la* en la fuente.
- c. 39: la diada *mi-sol* es sólo *sol* en la fuente.
- c. 45: la diada *fa-re* es sólo un *re* en la fuente.

13. Sonata de la mano cruzada (f. 9v) 3/4 (Dm)

- c. 13: los *do* sin alteración en la fuente.
- c. 17: los *do* y *do* sin alteración en la fuente
- c. 19: los *do* sin alteración en la fuente.
- c. 22: las corcheas *sol-fa-mi-re* son semicorcheas en la fuente.
- c. 34: los *do* sin alteración en la fuente.
- c. 37: el primer *do* del compás, sin alteración en la fuente.

14. Andante (f. 10v) 3/4 (Dm)

- c. 7: el *do#* con becuadro en la fuente.
- c. 36: el *do#* con becuadro en la fuente.

15. Andante (f. 11r) 3/4 (Cm)

- c. 18: el *mi* sin becuadro en la fuente.

16. Minueto (f. 11v) 3/4 (Dm)

- c. 4: el último *mi* es un *fa* en la fuente.
- c. 13: el tresillo son tres corcheas en la fuente.
- c. 14: la barra de repetición es editorial. En la fuente hay doble barra simple.
- c. 15: la barra de repetición es editorial.
- c. 16: el *sol* es un *la* en la fuente.
- cc. 16, 19 y 21: los tresillos son corcheas en la fuente.
- c. 19: el segundo *mi* del compás es un *do* en la fuente. Fiel al manuscrito, aunque llama la atención la frase del c. 16 que se repite.
- c. 22: la blanca con puntillo, sin puntillo en la fuente.
- c. 26: el último *mi* es un *fa* en la fuente.
- c. 30-31: los tresillos son corcheas en la fuente.

17. Tocata (f. 12v) 3/4 (Gm)

- c. 3: puntillo está de más.

18. Andante nocturno (f. 13r) 4/4 (Gm)

- c. 2: en la fuente, falta el puntillo en la primera corchea con puntillo. La ligadura no está en la fuente.
- c. 4: la ligadura no está en la fuente.
- c. 17: en la fuente, falta el puntillo en la primera corchea con puntillo.
- c. 24^a: en la fuente, falta el puntillo en la primera corchea con puntillo.
- c. 27: en las últimas cuatro corcheas de la fuente, no está ni la ligadura ni el *staccato*.
- c. 30: los portato son editoriales.

- c. 33: el primer saltillo son dos corcheas en la fuente.
- c. 36: la ligadura no está en la fuente.
- c. 44: en las últimas cuatro corcheas de la fuente, no está ni la ligadura ni el *staccato*.
- c. 45: el *sol* es una negra en la fuente. La corchea con puntillo, sin puntillo en la fuente.
- c. 46: el *la* es una negra en la fuente. La corchea con puntillo, sin puntillo en la fuente.
- c. 51: el trino está sobre el *sb* en la fuente.

19. Fuga del Rey (f. 14v) 2/4 (Gm)

- c. 1: el *sol* forma parte del acorde de negra en la fuente.
- c. 2: la ligadura está entre la primera corchea y la primera semicorchea del compás en la fuente.
- c. 21: las últimas cuatro semicorcheas son corcheas en la fuente.
- c. 29: las primeras cuatro semicorcheas del compás son corcheas en la fuente.
- c. 43: los *fa* sin alteración en la fuente.
- c. 52: negra-corchea con puntillo en la fuente.
- c. 61: a partir de este compás, la fuente prosigue en 4/4 en vez de en 2/4.
- c. 65: el tercer *sol* es un *fa* en la fuente.

20. Andante (f. 15v) 3/8 (Gm)

- c. 9: los signos de tresillo no están en la fuente.
- c. 20: el *mi* sin becuadro en la fuente. El *fa* con bemol en la fuente. Para conservar el motivo expuesto en el c. 19, asumimos el *mi* becuadro, *fa* natural y *mib* en el c. 20.
- c. 21: la figura semicorchea-dos fusas es corchea-dos semicorcheas en la fuente.
- c. 23: el *mib* sin alteración en la fuente.
- c. 31: el *mib* sin alteración en la fuente.
- c. 32: la figura semicorchea-dos fusas es corchea-dos semicorcheas en la fuente. Hemos imitado el modelo rítmico del c. 24.
- c. 36: las últimas cuatro fusas del compás no existen en la fuente. Agregamos la última negra imitando el c. 34.
- c. 37: la figura corchea-cuatro semicorcheas, es semicorchea-cuatro semifusas en la fuente.
- c. 40: la figura semicorchea-dos fusas es corchea-dos semicorcheas en la fuente. Hemos imitado el modelo rítmico del c. 24.

c. 42: la figura semicorchea-dos fusas es corchea-dos semicorcheas en la fuente. Hemos imitado el modelo rítmico del c. 24.

c. 48: la figura semicorchea-dos fusas es corchea-dos semicorcheas en la fuente. Hemos imitado el modelo rítmico del c. 24.

c. 51: la figura semicorchea-dos fusas es corchea-dos semicorcheas en la fuente. Hemos imitado el modelo rítmico del c. 24.

21. Andante de [Agustín] Baldeón (f. 16v) 2/4 (Gm)

c. 5: la última ligadura del compás no está en la fuente.

c. 15: las ligaduras no están en la fuente.

22. Tocata (f. 17r) 3/4 (D)

c. 1: el tresillo son corcheas en la fuente.

cc. 14 y 16: los tresillos de estos compases son corcheas en la fuente.

c. 15: el *fā* sin becuadro en la fuente.

23. Sinfonía (f. 17v) 2/4 (D)

Incompleta.

Cuadernillo #2

1. Andante (f. 2r) 3/4 (Dm)

c. 11: el *la*₄ es un *do*₄ en la fuente.

c. 12: la última corchea en *mi*₅ es editorial y corresponde a la anacrusa para ir al c. 13.

3. Marcha de la Leva (f. 3r) 2/4 (D)

Incompleta; f. 4r está roto.

5. Otra [contradanza] de los saltos (f. 5r) 2/4 (D)

c. 7: las corcheas son semicorcheas en la fuente.

9. Vals de floreo (f. 7r) 3/8 (A)

cc. 8 bis y 16: los silencios de corchea no existen en la fuente.

12. [La marselesa. Fragmento]⁶²

c. 2: el *mi* negra con puntillo en la fuente.

c. 51: silencio de negra no existe en la fuente.

Incompleto; ff. 9r-9v está extraviado.

13. Andante pantomima (f. 11r) 3/8 (A)

cc. 1-4: la métrica es 3/8 en la fuente.

Allegro (f. 11r) 2/4 (A)

cc. 5 y 7: las corcheas sin el tresillo en la fuente.

14. Vals de vuelos (f. 11r) 3/8 (F)

c. 1: barra de repetición no existe en la fuente.

c. 8: el *la*₅ corchea corresponde a la anacrusa para ir al c. 9.

⁶² En los documentos que han llegado a nuestras manos no constan los primeros ocho compases que sí aparecen transcritos en la obra mecanografiada de Moreno (1950 vol. 2, 80), cuya fuente desconocemos. Llama la atención la titulación otorgada por él como “la guillotina”, título que coincide con otra pieza del cuadernillo #5 (f. 13r), pero no musicalmente.

c. 16: el *do* corchea corresponde a la anacrusa para ir al c. 17.

c. 24: silencio de corchea no existe en la fuente.

15. Vals cartagenero (f. 12r) 3/8 (A)

c. 8: el *re* y el *do* semicorcheas corresponden a la anacrusa para ir al c. 9.

c. 16: silencio de corchea no existe en la fuente.

17. Contradanza (f. 13r) 2/4 (D)

c. 8 figura de negra aparecen en la fuente como corcheas.

Cuadernillo #3

1. Contradanza de danza prima (f. 1r) 2/4 (G)

c. 9: el *do*# semicorchea tiene el accidente encima de la cabeza de la nota.

2. Contradanza del columpio (f. 1r) 2/4 (G)

cc. 10 y 12: las semicorcheas son corcheas en la fuente.

c. 16: las tres semicorcheas corresponden a la anacrusa para ir al c. 17.

4. El fricasé (f. 1r) 2/4 (G)

c. 8: las semicorcheas son corcheas en la fuente. Asumimos la rítmica del c. 12.

11. Serio don Mateo (f. 1v) 4/4 (G)

c. 19: el *mi* negra con puntillo sin puntillo en la fuente.

12. Pastorela de la madama Chacini (f. 2r) 6/8 (G)

c. 4: semicorcheas son corcheas en la fuente. Asumimos la rítmica de la anacrusa, eliminando el silencio de corchea.

c. 8: tresillo de semicorchea son tres semicorcheas en la fuente.

c. 13: el *mi* negra con puntillo sin puntillo en la fuente.

15. Seria gaita gallega (f. 2r) 3/4 (G)

c. 8: aunque el compás es confuso, asumimos la rítmica del c. 7.

cc. 13 y 17: el *do* negra es corchea con puntillo en la fuente.

c. 15: el *si* negra es corchea con puntillo en la fuente.

16. Vals amable (f. 2v) 3/8 (Gm)

Ligadura de expresión en anacrusa es editorial.

c. 12: ligadura de expresión en anacrusa es editorial.

c. 20: tresillo de semicorcheas aparece como semicorcheas en la fuente.

c. 27: tresillos de semicorcheas aparecen como semicorcheas en la fuente.

17. Vals espantoso (f. 3r) 3/8 (G)

Todos los tresillos de semicorchea aparecen como semicorcheas en la fuente.

c. 10: el *do* negra es negra con puntillo en la fuente.

c. 12: el *re* negra es negra con puntillo en la fuente.

18. Rondó del desdén (f. 3r) 6/8 (C)

c. 1: la barra de repetición es editorial

c. 8: las casillas son editoriales.

c. 12: las casillas son editoriales.

19. Vals del amor antiguo (f. 3r) 3/8 (Bb)

cc. 8 y 10: el tresillo de semicorchea son tres semicorcheas en la fuente.

Incompleta. Los ff. 3v y 4r-4v están extraviados. En estos folios se perdieron las obras identificadas a lápiz como No. 41 (resto del vas del amor antiguo), No. 42 y No. 43.

21. Contradanza El acta de Quito No. 45 (f. 5r) 2/4 (C)

c. 8: silencio de corchea con puntillo está sin puntillo en la fuente.

22. Vals por el Coronel Zubiría (f. 5r) 3/8 (Dm)

cc. 1 y 5: el *fa* corchea es corchea con puntillo en la fuente y el tresillo de semicorcheas son tres semicorcheas en la fuente.

23. Contradanza 3º del Batallón Quito (f. 5r) 2/4 (Dm)

Incompleta. Los ff. 5v y 6r están extraviados.

25. Rondó quiteño (f. 6v) 3/8 (C)

cc. 8 al 10, 12 al 14 y 25 al 49: los tresillos de semicorchea son tres semicorcheas en la fuente.

26. Vals el sentimiento (f. 7r) 3/8 (C)

El tresillo de semicorchea en anacrusa son tres semicorcheas en la fuente.

cc. 8 y 16: silencio de corchea ausente en la fuente.

cc. 23, 25 y 27: tresillos de semicorchea son tres semicorcheas en la fuente.

27. Vals la despedida de Caracas (f. 7r) 3/8 (Am)

cc. 8, 17 al 19, 21 al 23 y 25 al 31: tresillos de semicorchea son tres semicorcheas en la fuente.

28. Vals la despedida de Buijo (f. 7v) 3/8 (Dm)

c. 2: tresillo de semicorchea son dos semicorcheas y silencio en la fuente

c. 16: tresillo de semicorchea son tres semicorcheas en la fuente.

c. 22: semicorcheas son semifusas en la fuente.

cc. 41 al 47: tresillos de semicorchea son tres semicorcheas en la fuente.

29. Pasodoble (f. 8r) 3/8 (F)

cc. 36, 37 y 38: la notación es confusa, por lo que hemos asumido que se trata del mismo fragmento que los cc. 21, 22 y 23.

30. Vals de Isidro Torres (f. 8r) 3/8 (Gm)

cc. 6 y 8: tresillo de semicorchea son tres semicorcheas en la fuente.

Las casillas son editoriales.

31. Vals la despedida de rifles (f. 8v) 3/8 (Gm)

c. 8: tresillo de semicorchea son tres semicorcheas en la fuente.

32. Vals el halagueño (f. 8v) 3/8 (G)

Las casillas son editoriales.

cc. 10 y 11: última semi-corchea del c. 10 y primera corchea del c. 11 tiene manchones que parecen doble cuerdas. Hemos ignorado tales manchas.

c. 43: aparentemente son dobles cuerdas en intervalos de sexta. Lo hemos asumido como tal.

c. 44: el *si* es editorial.

cc. 24b y 28: tresillos de semicorchea son tres semicorcheas en la fuente.

33. Vals el amistoso (f. 8v) 3/8 (G)

c. 4: negra más silencio de corchea es corchea y silencio de corchea en la fuente.

34. Vals el desmayo (f. 9r) 3/8 (F)

Las casillas son editoriales.

35. Vals el amistoso (f. 9r) 3/8 (G)

El tresillo de semicorchea en anacrusa son tres semicorcheas en la fuente.

cc. 8a y 8b: tresillos de semicorchea son tres semicorcheas en la fuente.

Las casillas son editoriales.

36. Vals F (f. 9v) 3/8 (F)

c. 22: el *do#* semicorchea es *do* natural en la fuente.

Las casillas son editoriales.

37. Vals ut (f. 9v) 3/8 (C)

cc. 2 y 6: fusas son semicorcheas en la fuente. Decisión rítmica para completar el compás.

c. 4: corchea con puntillo es semicorchea con puntillo en la fuente. Decisión rítmica para completar el compás.

cc. 9 al 11: tresillos de semicorchea son tres semicorcheas en la fuente.

c. 20: semicorchea con puntillo fusa es corchea con puntillo semicorchea en la fuente.

c. 21: el último tiempo de este compás genera dudas de doble cuerda. La hemos asumido como nota simple.

Las casillas son editoriales.

38. Contradanza valenciana (f. 9v) 2/4 (D)

c. 8: hemos asumido que es un signo de repetición pese a no tener los dos puntos.

39. Baile la hindú (f. 10r) 2/4 (Dm)

Las casillas son editoriales.

40. Vals de las caricias (f. 10r) 3/8 (D)

El tresillo de semicorchea en anacrusa son tres semicorcheas en la fuente.

cc. 2, 3, 5 y 6: la rítmica es confusa en el manuscrito. Hemos adoptado la rítmica siguiente: dos saltillos de semicorchea y corchea.

cc. 1 y 6: el *fa*[#] semicorchea con puntillo sin puntillo en la fuente.

cc. 4: tresillos de semicorchea son tres semicorcheas en la fuente.

Las casillas son editoriales.

41. Vals (f. 10r) 3/8 (D)

El tresillo de semicorchea en anacrusa son tres semicorcheas en la fuente.

Las casillas son editoriales.

42. Paso doble (f. 10v) 6/8 (Dm)

Las casillas son editoriales.

43. Vals (f. 10v) 3/8 (Gm)

c. 8b: el primer *sb* corchea es negra en la fuente.

c. 19: el *fa*[#] semicorchea es *fa* natural en la fuente.

Las casillas son editoriales.

44. Vals (f. 11r) 3/8 (Dm)

Las casillas son editoriales.

45. Vals (f. 11r) 3/8 (D)

c. 23: el *fa*[#] semicorchea es *fa* natural en la fuente.

Las casillas son editoriales.

46. Vals (ff. 11r-11v) 3/8 (A)

Las casillas son editoriales.

47. Vals (f. 11v) 3/8 (A)

c. 9: las corcheas son semicorcheas en la fuente.

Las casillas son editoriales.

49. Vals (f. 11v) 3/8 (G)

El tresillo de fusa en anacrusa son tres fusas en la fuente.

Las casillas son editoriales.

51. Vals (f. 12r) 3/8 (Am)

c. 4: Quintillo.

c. 9: las primeras dos semicorcheas son corcheas en la fuente.

c. 11: tresillo de semicorchea son tres semicorcheas en la fuente. El *sol#* semicorchea es *sol* natural en la fuente.

c. 12: las últimas dos semicorcheas son corcheas en la fuente.

Las casillas son editoriales.

53. Vals (ff. 12r-12v) 3/8 (G)

Las casillas son editoriales.

54. Vals de Cus (f. 12v) 3/8 (G)

Las casillas son editoriales.

55. Vals (f. 12v) 3/8 (G)

Las casillas son editoriales.

Cuadernillo #4

1. Marcha (p. 2) 4/4 (Gm)

Hay una obra incompleta antes.

Las casillas son editoriales.

2. Marcha (pp. 2-3) 4/4 (C)

Las casillas son editoriales.

3. Marcha (pp. 3-4) 4/4 (Am)

Las casillas son editoriales.

4. Marcha (pp. 4-5) 4/4 (Bb)

Las casillas son editoriales.

5. Marcha (pp. 5-6) 4/4 (Em)

Las casillas son editoriales.

Incompleta. Faltan las pp. 6 y 7.

En la p. 8 hay el final de una obra, no ha sido transcrita.

6. Aire suizo. Vals con variaciones. Andante (p. 8) 3/4 (G)

Las casillas son editoriales.

7. Variación 1. Allegro - Andante (p. 9) 3/4 (G)

Las casillas son editoriales.

8. Variación 2. Allegro - Andante (p. 10) 3/4 (G)

Las casillas son editoriales.

9. Variación 3. Allegro - Andante (pp. 10-11) 3/4 (G)

Las casillas son editoriales.

10. Estros (p. 12) 3/4 (Am)

c. 10: imitamos el c. 2.

11. Estros (pp. 12-13) 3/4 (Em)

Las casillas son editoriales.

15. Vals (p. 14) 3/8 (Bb)

c. 3: tresillos de semicorchea son tres semicorcheas en la fuente.

Las casillas son editoriales.

16. Contradanza (p. 15) 2/4 (Em)

c. 3: el *re*[#]semicorchea es *re* natural en la fuente.

Las casillas son editoriales.

17. Contradanza (p. 15) 2/4 (A)

Las casillas son editoriales.

18. Vals (p. 16) 3/4 (Am)

Las casillas son editoriales.

20. Vals (p. 17) 3/4 (C)

Las casillas son editoriales.

21. Estros (pp. 17-18) 3/4 (G)

En el último compás (c. 32) se ha asumido *re*[#]en la apoyatura.

24. Contradanza (p. 21) 2/4 (G)

c. 11: el *fa*[#]corchea es *fa* natural en la fuente.

Las casillas son editoriales.

26. Sin título (pp. 21-22) 2/4 (D)

Las casillas son editoriales.

Se sugiere interpretar los cc. 6 y 7 iguales a los cc. 2 y 3. Sin embargo, se ha transcrito tal como aparece en el manuscrito.

27. Sin título (p. 22) 2/4 (D)

Las casillas son editoriales.

29. Vals estros (p. 23) 3/8 (Dm)

c. 21: silencio de corchea no consta en la fuente.

30. Contradanza (p. 23) 2/4 (Am)

Las casillas son editoriales.

31. Vals (p. 24) 3/8 (C)

Las casillas son editoriales.

32. Contradanza (pp. 24-25) 2/4 (Dm)

c. 6: las tres semicorcheas en la fuente han sido adaptadas al ritmo del compás anterior, es decir, galopa.

Las casillas son editoriales.

35. Contradanza la Soledad (pp. 26-27) 2/4 (Am)

El tresillo de semicorchea en anacrusa son tres semicorcheas en la fuente.

cc. 2, 4, 6, 8 y 16: figura de negra es negra con puntillo en la fuente. Además, los tresillos de semicorchea son tres semicorcheas en la fuente. Se ha optado por eliminar el puntillo de la negra y convertir las tres semicorcheas en tresillos para completar el compás de 2/4.

Las casillas son editoriales.

40. Polka (pp. 30-31) 2/4 (D)

c. 8: tresillo de corchea son tres corcheas en la fuente.

La indicación D.C. al FINE es editorial.

41. Pasodoble (p. 31) 6/8 (F)

Las casillas son editoriales.

45. Pasodoble (pp. 33-34) 6/8 (Bb)

Las casillas son editoriales.

46. Vals (p. 34) 3/4 (C)

Las casillas son editoriales.

48. La Adeleida (p. 36) 2/4 (Fm)

Las casillas son editoriales.

50. Vals (p. 37) 3/4 (Ab)

Las casillas son editoriales.

53. Contradanza (pp. 38-39) 2/4 (C)

Las casillas son editoriales.

54. Vals (p. 39) 3/4 (F)

Las casillas son editoriales.

55. Fragmento (p. 40) 3/4 (G/Am)

Faltan los primeros 4 cc.

57. Polka (p. 41) 2/4 (C/F)

c. 7: el *la*[#]semicorchea es *sb* en la fuente.

c. 7: la apoyatura es *la* natural en la fuente.

Las casillas son editoriales.

58. Polka (p. 41) 2/4 (C/F)

Las casillas son editoriales.

59. Polka la posesión (p. 42) 2/4 (G)

Las casillas son editoriales.

60. Vals el 13 de junio (p. 42) 3/4 (C)

Las casillas son editoriales.

Cuadernillo #5

2. Marcha (f. 3v) 2/4 (D/C)

Incompleta.

7. Sinfonía (ff. 4r-5r) 2/4 (D)

c. 68: hemos adoptado el ritmo del c. 70.

8. Otro (f. 5r) 3/4 (G)

c. 98: hemos adoptado el ritmo del c. 96.

12. Sin título (f. 5v) 6/8 (D)

cc. 4a, 4b, 11a y 11b el *re* negra con puntillo es blanca en la fuente.

Las casillas son editoriales.

13. Otro minué 21 (f. 5v) 3/4 (D)

Todos los tresillos de corchea son tres corcheas en la fuente.

19. Marcha (f. 6v) 4/4 (C)

c. 3: adoptamos el ritmo del c. 5.

cc. 4 y 5: primera negra es negra con punto en la fuente. El punto corresponde a la figura del saltillo.

Las casillas son editoriales.

20. Allegro (f. 6v) 3/8 (C)

c. 17 adoptamos el ritmo del c. 15.

21. Marcha (f. 6v) 4/4 (C)

cc. 9 y 11: en el manuscrito el ritmo no es correcto. Hemos colocado en el primer y tercer tiempo una negra con puntillo en lugar de una corchea.

22. Allegro (f. 7r) 3/8 (C)

Las casillas son editoriales.

23. Contradanza (f. 7r) 2/4 (F)

Las casillas son editoriales.

25. Contradanza (f. 7r) 2/4 (F)

Las casillas son editoriales.

27. ¿Contradanza? (f. 7v) 2/4 (D)

cc. 1 y 2: se han reconstruido siguiendo los cc. 5 y 4, respectivamente.

c. 7: la notación es confusa. Sin embargo, hemos adoptado la notación del c. 15.

28. Contradanza (f. 7v) 2/4 (D)

Los signos de repetición son poco claros. Hemos asumido las repeticiones de las secciones que se encuentran a la derecha de los dos puntos.

cc. 11 y 15: hemos adoptado la figura de tresillo de corchea.

29. Contradanza (f. 7v) 2/4 (D)

Las casillas son editoriales.

30. Contradanza (f. 7v) 2/4 (D)

Las casillas son editoriales.

31. La muerte (f. 7v) 2/4 (Am)

Las casillas son editoriales.

32. Contradanza (f. 8r) 2/4 (Bm)

c. 4: el *la*#semicorchea es *la* natural en la fuente.

Las casillas son editoriales.

33. Contradanza (f. 8r) 2/4 (D)

c. 5: el *re* negra con puntillo sin puntillo en la fuente.

Las casillas son editoriales.

34. Contradanza (ff. 8r-8v) 2/4 (D)

c. 31: hemos asumido el ritmo del c. 23.

Las casillas son editoriales.

35. Contradanza (f. 8v) 2/4 (F)

Las casillas son editoriales.

36. Marcha (f. 8v) 2/4 (D) 1a Voz

Las casillas son editoriales.

40. Marcha (f. 9v) 2/4 (D)

cc. 22 y 54: el *sol* negra con puntillo es blanca con puntillo en la fuente.

43. Minueto (f. 10r) 3/4 (D)

c. 9: la notación no es clara. Hemos asumido el ritmo de cuatro corcheas y una negra.

c. 14: la notación no es clara. Hemos asumido el ritmo de galopa y una blanca.

44. Minueto (f. 10r) 3/4 (D)

Tresillos de corchea son tres corcheas en la fuente.

Las casillas son editoriales.

47. Tocata (f. 10v) 3/4 (G)

Tresillos de corchea son tres corcheas en la fuente.

c. 3: las ligaduras han sido añadidas, imitando los compases del c. 5 en adelante.

48. Contradanza (ff. 10v-11r) 2/4 (G)

Tresillos de corchea son tres corcheas en la fuente.

49. Minueto (f. 11r) 3/4 (Am)

Tresillos de corchea son tres corcheas en la fuente.

c. 18: existe una doble nota, pero hemos escogido el *fá* imitando el c. 20.

50. Minueto (ff. 11r-11v) 3/4 (Dm)

c. 13: existe un signo de repetición, pero no queda clara cuál es la intención.

51. Minueto (f. 11v) 3/4 (Em)

Tresillos de corchea son tres corcheas en la fuente.

52. Minueto (f. 11v) 3/4 (Am)

Tresillos de corchea son tres corcheas en la fuente.

53. Minueto (ff. 11v-12r) 3/4 (Am)

Tresillos de corchea son tres corcheas en la fuente.

c. 3: existe una apoyatura al final del compás, pero no queda clara cuál es la intención.

54. Minueto (f. 12r) 3/4 (Dm)

Tresillos de corchea son tres corcheas en la fuente.

55. Breñaña (Minueto) (f. 12r) 3/4 (Am)

Tresillos de corchea son tres corcheas en la fuente.

56. Allegro (ff. 12r-12v) 2/2 (Am)

Las casillas son editoriales.

57. Paspíe (f. 12v) 3/4 (G)

Tresillos de corchea son tres corcheas en la fuente.

cc: 10, 12, 17 y 19: colocamos las ligaduras de expresión imitando el c. 15.

58. Minueto (f. 12v) 3/4 (Am)

Tresillos de corchea son tres corcheas en la fuente.

Se evidencia que el título ha sido escrito por otro copista.

59. Minueto (ff. 12v-13r) 3/4 (Em)

Hemos agregado el título.

c. 25: hemos asumido la ligadura de expresión en la figura del tresillo imitando el c. 19.

60. Las lágrimas del sueco (f. 13r) 3/8 (Em)

Las casillas son editoriales.

c. 3: está escrito de forma confusa, pero hemos asumido esa rítmica siguiendo la agógica de toda la pieza.

61. El yaraví (f. 13r) 2/4 (Am)

Las casillas son editoriales.

62. La guillotina (ff. 13r-13v) 2/4 (D)

Las casillas son editoriales.

63. Marcha Guadalupe (f. 13v) 2/4 (G)

Las casillas son editoriales.

Tresillos de corchea son tres corcheas en la fuente.

64. Marcha de sueco (ff. 13v-14r) 2/4 (D)

Tresillo de semicorchea son tres semicorcheas en la fuente.

c. 20: la ligadura de expresión la asumimos imitando el c. 17.

65. Marcha (f. 14r) 2/4 (C)

Las casillas son editoriales.

cc. 1 y 2: la notación es confusa y con tachaduras. Sin embargo, asumimos la llamada a *Do* mayor por la anacrusa.

c. 3: la escritura es confusa. No es clara la intención ni el sentido de la segunda voz indicada.

c. 40: hemos añadido el *mi* que no está claro en la notación del manuscrito.

66. Contradanza (f. 14r) 2/4 (G)

Las casillas son editoriales.

68. Sin título (f. 14v) 2/4 (D)

c. 37: hemos asumido el *fà* semicorchea con becuadro.

69. Sin título (ff. 14v-15r) 2/4 (D)

Las casillas son editoriales.

cc. 18 al 20 ilegibles.

70. Retreta (f. 15r) 2/4 (D)

Las casillas son editoriales.

71. Marcha (f. 15r) 2/4 (D)

Las casillas son editoriales.

c. 22: el *la#* semicorchea es *la* natural en la fuente.

72. Tocata (ff. 15v-16r) 4/4 (D)

c. 22: el ritmo es completamente atípico a lo observado en la obra.

74. Sin título (ff. 16r-16v) 2/4 (C)

Pudiera tratarse de diez variaciones coreográficas.

El último compás del fragmento 5a es confuso. Hemos asumido el mismo final que los fragmentos 6 y 7.

75. Otra del coliseo de Lima (f. 17r) 2/4 (G)

Las casillas son editoriales.

78. Tocata (ff. 17v-18r) 3/8 (Bb)

cc. 6, 7 y 8: hemos asumido la misma ligadura de las dos primeras semicorcheas del c. 5.

Símbolos dal segno y casillas son editoriales.

80. Tocata (ff. 18r-18v) 3/4 (G)

c. 38: el *do* es *re* en la fuente.

82. La desdeñosa (f. 19r) 6/8 (D)

Las casillas son editoriales.

84. Minué (ff. 19r-19v) 3/4 (A)

Último compás la apoyatura en la fuente está en *la*.

85. Contradanza (f. 19v) 2/4 (C)

cc. 26, 29 y 38: hemos agregado un *mb*.

86. Contradanza (ff. 19v-20r) 2/4 (A)

cc. 24, 26, 28 y 32: hemos asumido el *re* como sostenido, imitando el c. 3.

87. Minué (f. 20r) 3/4 (Bb)

c. 12: hemos asumido el *lab*.

88. Allegro (ff. 20r-20v) 6/8 (C)

Las casillas son editoriales.

89. Ópera (f. 20v) 4/4 (D)

c. 37: últimas cuatro semicorcheas son corcheas en la fuente.

90. Sinfonía (ff. 21r-21v) 4/4 (D)

c. 27: ha sido reconstruido siguiendo los cc. 28 y 29.

91. Sin título (f. 22r) 4/4 (Am)

c. 8: falta una corchea. Hemos colocado un silencio de corchea para conservar asumiendo el ritmo de los cc. a partir del c. 9.

c. 32: el *la* ausente en la fuente.

Las casillas son editoriales.

95. Minueto (ff. 23r-23v) 3/4 (Fm)

cc. 10 y 11: asumimos las ligaduras del c. 9.

96. Contradanza (f. 23v) 2/4 (Em)

Las casillas son editoriales.

c. 3: el *si* es editorial.

97. Otra (f. 23v) 6/8 (G)

Las casillas son editoriales.

Cuadernillo #6

1. Contradanza (f. 1r) 2/4 (Em)

Las casillas son editoriales.

2. Sin título (ff. 1r-1v) 2/4 (Bm)

Las casillas son editoriales.

3. Vals marte (ff. 2r-3r) 3/8 (F)

Las casillas son editoriales.

Los últimos dos compases están en el f. 3r.

4. Pasodoble las cornetas (f. 2v) 2/4 (G)

Las casillas son editoriales.

5. Andante (f. 3r) 3/4 (Dm)

Las casillas son editoriales.

6. Contradanza del Azuay (ff. 3r-3v) 2/4 (F)

Las casillas son editoriales.

9. Otro por re menor (f. 4r) 2/4 (Dm)

Las casillas son editoriales.

13. Otro por sol menor (f. 4v) 2/4 (Gm)

Las casillas son editoriales.

14. Otro por re menor (ff. 4v-5r) 2/4 (Dm)

cc. 4 y 10: el *do#* es natural en la fuente.

Las casillas son editoriales.

15. Andante (ff. 5r-5v) 2/4 (Cm)

Hemos respetado el detalle de las ligaduras copiadas en el manuscrito original, aunque apreciamos inconsistencias.

Las casillas son editoriales.

16. Andante (f. 5v) 2/4 (Cm)

Las casillas son editoriales.

Tresillos de semicorchea son tres semicorcheas en la fuente.

17. Andante (ff. 5v-6r) 2/4 (Cm)

Las casillas son editoriales.

20. Andante (ff. 6v-7r) 3/4 (Cm)

Las casillas son editoriales.

21. Marcha (f. 7r) 2/4 (Am)

Las casillas son editoriales.

22. Marcha (ff. 7v-8r) 2/4 (F)

c. 4: el *fā* es *sol* en la fuente.

23. Marcha (f. 8r) 2/4 (Am)

Las casillas son editoriales.

A pesar de que los dibujos rítmicos son constantes, las articulaciones *stacattos* no lo son. Nos apegamos a colocar dichas articulaciones únicamente en los compases que refleja el manuscrito.

25. Sin título (f. 9r) 2/4 (A)

Las casillas son editoriales.

26. Cautiva (Canción) (ff. 9r-10r) 3/4 (G)

c. 7: el *sol* es *la* en la fuente.

29. Polka Zoila (f. 11r) 2/4 (A)

Las casillas son editoriales.

c. 20: la ubicación de la nota del bajo no está clara, pero asumimos que es un *la*.

30. Vals (f. 11v) 3/8 (Am)

cc. 2, 11 y 27: el *sb* es *la* en la fuente.

c. 8: el bajo en *mi* está ausente en la fuente.

c. 18: el *si* y el *sol* son *do* y *sol* en la fuente respectivamente.

Los últimos 16 compases han sido rearmenizados.

Las casillas son editoriales.

31. Varsoviana la subsidia (f. 12r) 3/4 (C/Am)

Las casillas son editoriales.

33. Sin título (f. 13r) 2/4 (F)

Las casillas son editoriales.

34. La marsellesa (ff. 13v-14r) 4/4 (Bb)

c. 1: indicación de tresillo.

35. Marcha (f. 14v) 2/4 (F)

Las casillas son editoriales.

Cuadernillo #7: Villancicos

2. La tierra estaba afligida (f. 2r) 6/8 (Em/G)

Incompleta.

cc. 11 y 13: figuras blancas son negras en la fuente.

4. Venid pastorcillos (fragmento) (f. 2v) 3/8 (Em)

Solo legible la mitad del estribillo.

5. Yo soy una pastorita (f. 3r) 2/2 (Em)

c. 5: imitamos el c. 11, a pesar de no estar igual en la fuente.

6. Divino cupido (Niño si el amor) (f. 3r) 6/8 (F)

Folios 4r y 4v extraviados. Cuando los esposos Harrison (1973) vieron estos folios estaban en blanco.

En la versión duplicada no constan los versos 3 y 4, que son los que se cantan hoy en día.

7. Oh musa, oh precioso encanto (f. 3v) 6/8 (G)

Las casillas son editoriales.

9. Tucuy michig (f. 5r) 3/4 (Gm)

Folios 6r y 6v extraviados. La transcripción de este villancico realizada por Harrison (1973) tiene los valores rítmicos reducidos. Debido a esto, existen unas pequeñas variaciones respecto a nuestra transcripción, máxime en los valores de las figuras rítmicas y ciertas cuestiones melódicas agregadas por el propio Harrison.

10. Dicen que ha nacido en este portal (f. 5v) 3/4 (Em)

cc. 5, 7, 9, 11, 13 y 15: dado que los cc. 1 y 3 tienen las ligaduras escritas en el manuscrito, asumimos que los demás compases impares también deben llevar las ligaduras.

11. Por la escala de Jacob (f. 8v) 3/4 (C)

c. 10: hemos adoptado la figura de saltillo de los compases anteriores.

13. Canción al Niño. Pastorela (f. 9r) 6/8 (G)

Saltillos y saltillos invertidos sin puntillos en la fuente.

15. Cantar quiero aquí a un Niño (f. 10r) 4/4 (F)

Asumimos que utiliza clave de *Do* en primera línea, pues de lo contrario se dificultaría notablemente la interpretación vocal por la altura de registro.

c. 4: Asumimos la melodía imitando el c. 14.

c. 5: reconstruimos la melodía imitando el c. 18, pero subiendo una tercera para finalizar en el *do* que se alcanza a ver en la partitura original.

c. 6: Asumimos la melodía imitando el c. 19.

c. 7: Asumimos la melodía imitando el c. 20. El *fa* sin puntillo en la fuente. Colocamos el puntillo como una consideración rítmica para completar el compás de 4/4.

c. 8: Asumimos la melodía imitando el c. 21.

c. 15: reconstruido imitando el c. 5.

c. 23: reconstruido imitando el c. 3.

Tercer verso incompleto.

16. Cristo nació (f. 10v) 3/8 (F)

c. 7: ilegible.

c. 8: reconstruido imitando el c. 9.

17. Canción de un negro al Niño Dios (f. 11r) 6/8 (Bb)

cc. 1 y 2: se ha adoptado la rítmica del c. 3, colocando puntillo a la primera corchea para completar la métrica del compás.

c. 12: hemos asumido que es igual al c. 10.

c. 16: hemos asumido que es igual al c. 4.

cc. 17 y 18: hemos asumido la rítmica del c. 19.

c. 20: el *do* es corchea en la fuente.

19. Por amor del hombre (f. 12r) 6/8 (Em)

c. 13: hemos asumido que es igual al c. 15.

21. Rompa el clarín (f. 14r) 4/4 (G)

- c. 5: hemos adoptado la rítmica y el motivo del c. 6.
- c. 25: las primeras cuatro semicorcheas son negras en la fuente. Asumimos el ritmo de los dos compases anteriores (cc. 23 y 24).
- c. 27: asumimos como final la tónica *sol*.

22. Qué de alegrías hay (f. 15r) 6/8 (Em) Dedicado al Niño Jesús y María

El primer sistema corresponde a las coplas y el segundo sistema corresponde al estribillo.

- c. 10: para completar rítmicamente el compás hemos asumido el *do* como corchea y no como apoyatura.
- cc. 13 y 14: la notación es confusa, pero hemos asumido un ritmo constante en la pieza: negra-corchea, negra-corchea.
- c. 15: la notación es confusa, pero asumimos que es igual al c. 7.

23. El hombre por su pecado (f. 16r) 6/8 (C)

- c. 8: la notación es confusa, pero, asumiendo el movimiento interválico constante en el resto de la pieza (3ras), hemos reconstruido la segunda corchea y la última negra del compás.
- cc. 9 y 10: ambos completan los valores correspondientes a la métrica de 3/4.
- cc. 11, 13, 15 y 19: la rítmica es confusa puesto que no completa los valores del compás. Hemos asumido la rítmica del c. 17.
- cc. 15 y 16: sus notas han sido reconstruidas tomando como referencia los cc. 17 y 18.
- Las repeticiones de los últimos dos compases son editoriales.

24. En unas pajas humildes (f. 20r) 3/8 (Gm)

- c. 6: la última corchea está dividida en dos semicorcheas en la fuente para adaptar el texto únicamente del primer verso. Sin embargo, hemos decidido contraer la sinalefa en las palabras *se encoge* para mantener constante el c. 6 en tres corcheas y así lograr la adaptación de todos los demás versos.
- cc. 10 y 11: se han reconstruido imitando los cc. 48 y 49.
- c. 25: el *fa#* es natural en la fuente.

25. De la milicia del cielo (f. 20v) 6/8 (D)

Por asuntos de legibilidad, nos hemos apoyado en la versión que se halla en el f. 28v.

cc. 31 y 32: por su similitud, hemos adoptado la misma rítmica que los cc. 7 y 8.

26. Niño mío muy hermoso (La cucumbra) (f. 21r) 3/8 (A)

La rítmica es bastante confusa en la mayoría de los compases de esta obra, pues no completan los valores correspondientes. En consecuencia, hemos adaptado las figuras rítmicas en obediencia a la métrica del compás 3/8.

27. Peregrino Jesús mío (El cuándo) (f. 21v) 3/8 (Gm)

No se evidencia métrica del compás. Hemos realizado una adaptación a 3/8 por ser el compás más adecuado para las figuras rítmicas utilizadas.

c. 12: el segundo *do* es semicorchea en la fuente. Adoptamos la figura de corchea imitando el c. 20.

c. 18: la notación es confusa. Por su similitud, imitamos el c. 6.

28. Claro y manifiesto (El jilguerito) (f. 21v) 3/8 (Em)

No se evidencia métrica del compás. Hemos realizado una adaptación a 3/8 por ser el compás más adecuado para las figuras rítmicas utilizadas.

c. 11: la notación es confusa. Por su similitud, imitamos el c. 8.

c. 21: primera nota *mi* ha sido reconstruida.

c. 25: el *re*# corchea es semicorchea en la fuente.

30. Y los tres Reyes famosos (f. 23v) 3/8 (F)

c. 4: el *la* negra es negra con punto en la fuente.

31. Canción de los Reyes (f. 24v) 3/8 (F)

c. 12: adoptamos el ritmo de dos corcheas y dos semicorcheas para adaptar a la métrica.

33. Mi Dios humanado (f. 27v) 3/8 (Em)

cc. 13 y 14: acentos añadidos posteriormente.

34. Hoy un pastorcito (f. 28r) 4/4 (Dm)

c. 10: el segundo *fa* es negra en la fuente. Hemos adoptado la rítmica del compás 16. Según Harrison, esta pieza estaba duplicada en el f. 7v del manuscrito original. Sin embargo, a nuestras manos no ha llegado dicho folio.

35. Dichosos pastores (El curito viejo) (f. 29r) 6/8 (Em)

c. 9: hemos imitado el compás 1.

37. En noche tan fría (f. 29v) 3/8 (Em)

No se evidencia métrica del compás. Hemos realizado una adaptación a 3/8 por ser el compás más adecuado para las figuras rítmicas utilizadas.

c. 10 es un *so*/blanca en la fuente.

Estríbillo con texto incompleto por ruptura de página.

c. 14: hemos adoptado la rítmica del c. 12.

c. 15: es un *la* blanca.

Último compás es un *so*/blanca en la fuente.

38. Al que de esferas tan altas (La cachunda) (f. 31v) 3/4 (Gm)

La notación es confusa, pues no se evidencia métrica del compás. Hemos realizado una adaptación a 3/4 por ser el compás más adecuado para las figuras rítmicas utilizadas. Este villancico está transcrito en Harrison (1973, 117), sin embargo, los acentos gramaticales tampoco cuadran en la métrica, por lo que el autor hace una adaptación agregando silencios.

c. 6: El *si* natural es negra en la fuente. Hemos adoptado usar corchea tal y como se presenta en las mismas melodías utilizadas en compases subsiguientes.

CAPÍTULO 3: RE-EXPOSICIÓN

Transcripción y edición de los cuadernillos

Cuadernillo # 1

Transcripción: Mariantonia Palacios
y Jesús Estévez Monagas

Andante de la muerte
Muy despacio Violín 1º

1

5

9

13

17

21

25

29

33

37

41

Cuadernillo # 1

[illegible]

49

Marcha

José Páliz

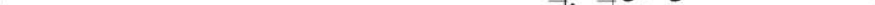
2 

The eighth measure of the exercise, starting with a measure number '8' above the staff. The notation continues with eighth and quarter notes, including a sharp sign (#) on the eighth note of the eighth measure.

22

[illegible]

Marcha

3 

Cuadernillo # 1

The musical score for "Cuadernillo # 1" consists of two distinct pieces. The first piece is in 3/4 time and spans measures 19 to 40. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody features several triplet markings (indicated by a '3' below the notes) and a repeat sign at measure 25. The second piece, titled "Minué", is also in 3/4 time and spans measures 4 to 17. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo marking "Andante" is placed above the first measure. The score includes first and second endings for measures 5-7 and a repeat sign at measure 14. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings.

Cuadernillo # 1

The musical score for Cuadernillo # 1 is written for Violín 1º in 2/4 time, key of B-flat major. It consists of ten staves of music. The first staff begins at measure 9 and ends with a repeat sign. The second staff continues from measure 12 and also ends with a repeat sign. The third staff starts at measure 17. The fourth staff starts at measure 22 and includes a repeat sign. The fifth staff starts at measure 27 and ends with a repeat sign. The sixth staff is labeled 'Marcha' and 'Violín 1º' and begins at measure 6. The seventh staff continues the march. The eighth staff starts at measure 13. The ninth staff starts at measure 21 and includes first and second endings. The tenth staff starts at measure 27 and ends at measure 32.

9

12

17

22

27

Marcha
Violín 1º

6

13

21

27

32

José Páliz

Cuadernillo # 1

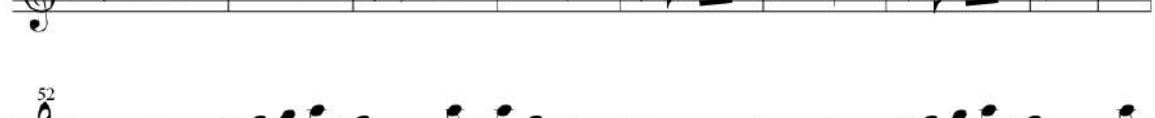
38



44



52



58



Sigue una marcha

7

Marcha

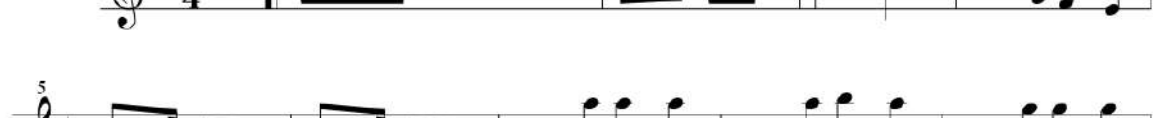


José Páliz

5



10



15



19



24



28



1.

2.

Cuadernillo # 1

8 Marcha José Páliz

6

11

16

21

26

31

9 Andante de Juan Antonio José Antonio de la Torre

4

8

12

Cuadernillo # 1

Musical score for Cuadernillo # 1, measures 16 to 42. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Measure 16 starts with a treble clef and a B-flat. Measure 20 has a first ending bracket over measures 20-21 and a second ending bracket over measures 22-23. Measure 23 continues the melody. Measure 27 has a treble clef and a B-flat. Measure 30 continues the melody. Measure 34 continues the melody. Measure 38 continues the melody. Measure 42 has a first ending bracket over measures 42-43 and a second ending bracket over measures 44-45.

Andante del Paraíso

Violín 1º

Musical score for Andante del Paraíso, Violín 1º, measures 10 to 11. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. Measure 10 starts with a treble clef and a B-flat. Measure 11 continues the melody.

Cuadernillo # 1

Musical score for Cuadernillo # 1, measures 16 to 56. The score is written in treble clef, key of B-flat major (two flats), and 3/4 time. It consists of nine staves of music. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps, flats). The piece concludes with a double bar line and repeat dots at measure 56.

Sonata José Páliz

11

Musical score for Sonata, measures 11 to 5. The score is written in treble clef, key of B-flat major (two flats), and 3/4 time. It consists of two staves of music. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps, flats). The piece concludes with a double bar line and repeat dots at measure 5.

Cuadernillo # 1

The musical score for Cuadernillo # 1 consists of ten staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The key signature is one sharp (F#). The score begins at measure 9 and ends at measure 57. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes). A first and second ending bracket is present between measures 38 and 43. The piece concludes with a final cadence in measure 57.

Cuadernillo # 1

Musical score for Cuadernillo # 1, measures 62-96. The score is written in treble clef, key of B-flat major (two flats), and 2/4 time. It consists of eight staves of music. Measures 62-73 are a continuous melody. Measures 74-81 are a continuous melody. Measures 82-85 are a continuous melody. Measures 86-89 are a continuous melody. Measures 90-93 are a continuous melody. Measures 94-96 are a continuous melody. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets.

Andante

Musical score for Cuadernillo # 1, measures 12-11. The score is written in treble clef, key of B-flat major (two flats), and 4/4 time. It consists of three staves of music. Measures 12-11 are a continuous melody. The score includes various musical notations such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes. The tempo marking "Andante" is present above the first staff.

Cuadernillo # 1

Musical score for Cuadernillo # 1, measures 15-41. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. Measures 15-19 show a sequence of eighth notes. Measures 20-24 show a sequence of eighth notes with a repeat sign at the end. Measures 25-29 show a sequence of eighth notes with a repeat sign at the beginning. Measures 30-35 show a sequence of eighth notes. Measures 36-40 show a sequence of eighth notes with a repeat sign at the end. Measures 41-45 show a sequence of eighth notes with a repeat sign at the end.

Sonata de la mano cruzada

Musical score for Sonata de la mano cruzada, measures 1-14. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. Measures 1-4 show a sequence of eighth notes. Measures 5-8 show a sequence of eighth notes with a repeat sign at the end. Measures 9-12 show a sequence of eighth notes. Measures 13-14 show a sequence of eighth notes.

Cuadernillo # 1

The musical score for Cuadernillo # 1 is presented in two systems. The first system consists of eight staves, each beginning with a measure number (17, 21, 25, 29, 32, 35, 39, 42) and a treble clef. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and bar lines, with some measures containing repeat signs. The second system begins with the tempo marking 'Andante' and a 3/4 time signature. It contains three staves, with the first staff starting at measure 14 and the subsequent staves at measures 6 and 11. The notation continues with notes, rests, and bar lines, ending with a repeat sign in the final measure.

Cuadernillo # 1

Musical score for Cuadernillo # 1, measures 17-41. The score is written in treble clef, key of B-flat major (two flats), and 2/4 time. It consists of six staves of music. Measure 17 starts with a repeat sign. The melody features eighth and sixteenth notes, with some triplets. Measure 41 ends with a double bar line and repeat dots.

Andante

Musical score for Cuadernillo # 1, measures 15-21. The score is written in treble clef, key of B-flat major (two flats), and 3/4 time. It consists of five staves of music. Measure 15 starts with a repeat sign. The tempo marking 'Andante' is placed above the first staff. Measure 21 ends with a double bar line and repeat dots. The word 'aqui' is written above the staff at measure 11.

Cuadernillo # 1

26

31

Minueto José Páliz

16

4

8

11

17

23

26

30

34

Cuadernillo # 1

17 *Tocata*

5

9

13

19

23

27

31

35

39

43

Cuadernillo # 1

Andante nocturno José Páliz

18

5

11

16

20

25

31

37

41

45

48

Cuadernillo # 1

19 Fuga del Rey

5

9

13

17

21

25

29

33

37

41

Cuadernillo # 1

The image displays a musical score for 'Cuadernillo # 1'. It consists of two staves. The upper staff contains a main melody in G minor, starting at measure 45 and ending at measure 65. The lower staff, labeled 'Violin 1°' and 'Andante', begins at measure 20 and continues with a more complex, rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as treble clefs, key signatures (one flat), time signatures (3/8 and 3/4), and numerous triplets. Measure numbers 45, 49, 53, 57, 61, 65, 20, 6, 11, 16, and 21 are indicated at the start of their respective lines.

Cuadernillo # 1

Musical score for Cuadernillo # 1, measures 26-47. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. Measure 26 starts with a repeat sign. Measure 47 ends with a double bar line and repeat dots.

Andante de Baldion [Agustín Baldeón]

Musical score for Andante de Baldion [Agustín Baldeón], measures 21-26. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The melody features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some triplet markings. Measure 21 starts with a measure rest. Measure 26 ends with a double bar line and repeat dots.

Cuadernillo # 1

33

37

41

This section contains three staves of music. The first staff (measures 33-40) is in G major and 3/4 time, featuring a melody with eighth and sixteenth notes. The second staff (measures 37-40) continues the melody with more complex rhythmic patterns. The third staff (measures 41-44) concludes the section with a final cadence.

Tocata

22

4

7

10

12

15

19

22

This section contains nine staves of music for a piece titled 'Tocata'. The first staff (measures 22-25) is in D major and 3/4 time, starting with a triplet. The subsequent staves (measures 4-22) continue the piece with various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The final staff (measures 22-25) concludes the piece with a final cadence.

Cuadernillo # 1

24



27



Sigue una sinfonía

23



5



8



11



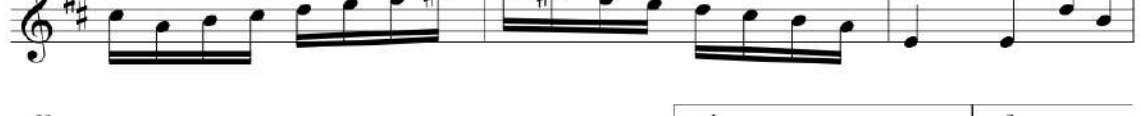
14



17



20



23



26



Cuadernillo # 1

The musical score for Cuadernillo # 1 consists of ten staves of music, numbered 29 to 60. The key signature is D major (two sharps). The notation is in treble clef. The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Measure 29 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. Measures 32, 35, 38, 41, 44, 47, 51, 54, 57, and 60 are marked with their respective measure numbers at the beginning of the staff. A dynamic marking of *f* (forte) appears at the beginning of measure 51. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 60.

Cuadernillo # 2

Este arte es de los boletines traídos para sus bailes y contradanzas en lo que la ejecutaban
Manuel Albán y Páliz

Transcripción: Maríantonía Palacios
y Jesús Estévez Monagas

Andante

1



7

Marcha de la

2



6

11

15

19

Marcha de la Leba(?)

3



5

9

13

17

Cuadernillo # 2

22



Contradanza
La Caraqueña

4



5



9



13



Otra de los saltos
Contradanza

5



4



8



12



Mexicana

6



5



11



Cuadernillo # 2

Andantino gallinazo

7 

6 

11 

Allegro

8 

5 

Habanera Contradanza

9 

5 

11 

Valse de floreos

10 

6 

12 

Bint(?)

11 

Cuadernillo # 2

5 

11 

12 *Andantino cachucha [incompleto]* 

7 

15 *Voz* 

13 *[La marsellesa. Fragmento]* 

4 

8 

13 

17 

21 

14 *Andante pantomina*  *Allegro* 

Cuadernillo # 2

Valse de vuelos

15

7

13

19

Vals cartagenero

16

6

12

Alemanda
Ligero

17

6

12

Contradanza

18

6

Cuadernillo # 2

11

Fandango

19

6

12

17

20

26

30

35

41

47

53

Se repiten los párrafos hasta concluir el
baile haciendo el calderón cuando se ha
acabado dicho baile.
Fin.

Cuadernillo # 3

Transcripción: Mariantonia Palacios
y Jesús Estévez Monagas

Contradanza de la danza prima

1

7

14

21

28

D.S. al Fine Fine

Contradanza del columpio

2

6

12

18

Contradanza del palo

3

6

Cuadernillo # 3



Cuadernillo # 3

6

13

20

El abuelito figurado

10

8

Serio don Mateo

11

6

11

16

21

26

Pastorela de la madama Chacini

12

Cuadernillo # 3



El tono de dormir el [payaso] con Chacini



Tono de Juan Chuchucangi

Juan Chuchucangi



Seria gaita gallega



Valse amable

Miguel de la Torre



Cuadernillo # 3

Musical score for Cuadernillo # 3, measures 12-27. The piece is in 3/4 time and B-flat major. It features a melody with eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs. Measure numbers 12, 17, 22, and 27 are indicated at the start of their respective staves.

Valse espantoso

Musical score for Valse espantoso, measures 1-11. The piece is in 3/8 time and A major. It features a melody with eighth notes and triplets, with dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte). Measure numbers 1, 5, and 11 are indicated at the start of their respective staves.

Rondó del desdén

Musical score for Rondó del desdén, measures 1-22. The piece is in 6/8 time and A major. It features a melody with eighth and sixteenth notes, including first and second endings. Measure numbers 1, 6, 11, 16, and 22 are indicated at the start of their respective staves. The piece concludes with a D.C. (Da Capo) instruction.

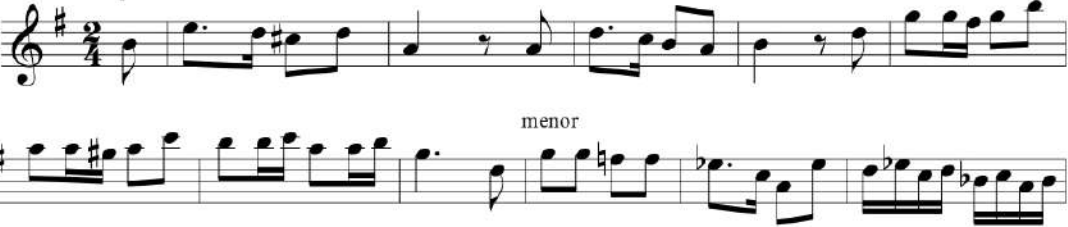
Cuadernillo # 3

Valse del amor antiguo

19 

6

Contradanza peruana 4a Carlos de la Torre

20 

6 menor

12 

Contradanza Acta de Quito José Mariano Torres [Rosales]

21 

8

Valse por el Coronel Zubiría

22 

6

12 

Contradanza tercera del Batallón Quito Miguel Gallegos

23 

6

Cuadernillo # 3

Valse

24

6

12

18

25

7

13

19

25

30

34

39

Cuadernillo # 3

44

Valse el sentimiento

26

17

25

Valse la despedida de Caracas

27

7

13

18

23

28

Valse la despedida de Buijo

28

Cuadernillo # 3

Musical score for Cuadernillo # 3, measures 5 to 44. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several first and second endings marked with '1.' and '2.'. Trills are indicated by a small 'tr' above a note. Trills are also indicated by a '3' below a group of notes. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Pasodoble

Musical score for Pasodoble, measures 29 to 10. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score ends with a double bar line and repeat dots. The dynamic marking *p* (piano) is indicated below the final measure.

Cuadernillo # 3

19 

27 

36 

Valse de Isidro Torres

30 

5 

10 

16 

21 

Valse la despedida de rifles

31 

6 

11 

Valse el halagueño

32 

Cuadernillo # 3

6 11 22 27 38 43

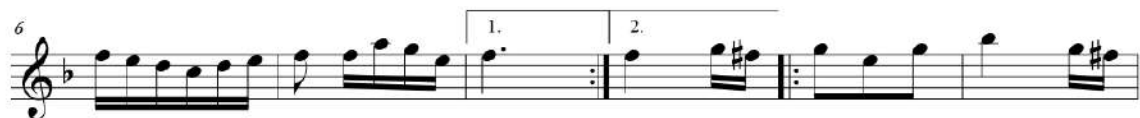
Valse el amistoso

33 7 13 19

Cuadernillo # 3



Valse el desmayo



Valse F



Cuadernillo # 3

7 1. 2. *p* *f*

13 1. 2. *f*

19 1. 2.

Detailed description: This section contains three staves of music. The first staff (measures 7-12) starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features a first ending (1.) and a second ending (2.) with a triplets of eighth notes. The second staff (measures 13-18) continues the melody with a first ending and a second ending, marked with a forte (*f*) dynamic. The third staff (measures 19-24) also has a first ending and a second ending.

Valse ut

37

6 1. 2. *f*

11 1. 2. *f*

22 1. 2. *f*

27 1. 2. *f*

Detailed description: This section contains four staves of music. The first staff (measures 37-42) is in 3/8 time and features a first ending and a second ending. The second staff (measures 43-48) continues the melody with a first ending and a second ending, marked with a forte (*f*) dynamic. The third staff (measures 49-54) also has a first ending and a second ending. The fourth staff (measures 55-60) continues the melody with a first ending and a second ending.

Contradanza valenciana

38

6

11

Detailed description: This section contains three staves of music. The first staff (measures 38-43) is in 2/4 time and features a first ending and a second ending. The second staff (measures 44-49) continues the melody with a first ending and a second ending. The third staff (measures 50-55) also has a first ending and a second ending.

Cuadernillo # 3

Baile la indú

39

Valse de las caricias

40

Valse

Juan Antonio de la Torre

41

Pasodoble

Juan Antonio de la Torre

42

Cuadernillo # 3

The musical score is presented in a single system with multiple staves. The first section, labeled 'Cuadernillo # 3', begins at measure 6 and includes first and second endings. The second section, labeled 'Valse', starts at measure 43 and also includes first and second endings. The third section, labeled 'Valse', begins at measure 44 and includes first and second endings. The final section, labeled 'Valse', starts at measure 45 and includes first and second endings. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 3/8. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Cuadernillo # 3

11



18



Valse

46



6



11



Valse

47



7



13



20



Valse

48



6



Cuadernillo # 3

49 Valse

50 Sol mayor La mayor

51 Re mayor Fa mayor

52 Valse

53 Valse

Cuadernillo # 3

8 

15 

21 

27 

Valse de Cus

54 

7 

13 

19 

Valse

55 

6 

11 

Cuadernillo # 4

Transcripción: Maríantonía Palacios
y Jesús Estévez

Marcha

1

7

1. 2.

12

1. 2.

Marcha

2

6

10

1. 2.

15

21

27

Marcha

3

5

Cuadernillo # 4

10

15

19

25

Marcha

4

6

11

16

20

Marcha [incompleta]

5

6

2.

Cuadernillo # 4

17



23



28



33



Aire suizo. Vals con variaciones
Andante

6



7



13



19



1ª Variación
Allegro

7



5



9



13



Cuadernillo # 4

Andante

17

22

A la vuelta

2ª Variación
Allegro

8

4

8

11

15

Tutti Andante

18

3ª Variación
Allegro

9

5

9

14

Cuadernillo # 4

Andante

21

Estros

10

8

15

22

28

Estros

11

5

9

13

Estros

12

Cuadernillo # 4

9

17

24

Polka la pobreza

13

6

12

Estros

14

7

12

Valse

15

7

12

Cuadernillo # 4

Contradanza

16

5

9

13

Contradanza

17

6

11

Vals

18

5

9

14

La bella Polka

19

Cuadernillo # 4

7

13

19

Valse

20

6

11

Estros

21

9

17

25

Estros [fragmento]

22

Estros

23

Cuadernillo # 4



Contradanza



Polka



Cuadernillo # 4

(Sin título)

26

6

11

(Sin título)

27

7

14

20

Vals

28

8

23

Valse estros

29

Cuadernillo # 4

12

22

Contradanza

30 **Contradanza**

The musical notation for the 'Contradanza' section, measures 30-35, is written on a single staff in 2/4 time. Measure 30 begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter note G4, followed by a repeat sign. The subsequent measures contain eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 34. The notation is in a standard musical font with a clear staff and notes.

31 

Contradanza

32 *Contradanza*



11

Polka

C. Pereira

Polka

33

C. Pereira

Cuadernillo # 4

The musical score for Cuadernillo # 4 is presented in two systems. The first system, titled "Estros", begins at measure 6 and ends at measure 33. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is characterized by frequent sixteenth-note runs and rests. The second system, titled "La soledad Contradanza", begins at measure 34 and ends at measure 47. It is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. This section includes first and second endings, indicated by bracketed measures with "1." and "2." above them. The score is marked with measure numbers 6, 12, 18, 34, 8, 15, 24, 33, 41, 35, 6, and 11 at the start of their respective lines.

Cuadernillo # 4

La Terecita Polka

36 

Valse estros

37 

Valse estros

38 

Cuadernillo # 4

27



39

Valse estros



8



15



22



28



40

Polka



7

Fine



13



19

D.C. al Fine



41

Pasodoble



6



Cuadernillo # 4



Vals Straus



Vals Straus



Polka



Cuadernillo # 4



Pasodoble



Valse



Valse estros



Cuadernillo # 4

20

26

32

37

43

51

57

62

68

74

80

86

1. 2.

1. 2. Fine

D.S. al Fine

Detailed description: This is a musical score for a single melodic line in treble clef, key of B-flat major (two flats). The score consists of 11 staves of music. Measure numbers 20, 26, 32, 37, 43, 51, 57, 62, 68, 74, 80, and 86 are placed at the beginning of their respective staves. The music features various rhythmic patterns including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several trills and grace notes. At measure 32, there is a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. At measure 43, there is a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2. Fine'. At measure 57, there is a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. At measure 86, the instruction 'D.S. al Fine' is written above the staff. The score ends with a double bar line.

Cuadernillo # 4

La Adeleida

48

6

11

Polka

49

6

11

50

6

11

Valse

51

9

17

Cuadernillo # 4

24



31



Polka

52



6



12



Contradanza

53



5



9



14



Valse

54



5



2.



Cuadernillo # 4



Cuadernillo # 4

57 Polka

58 Polka

59 Polka la posesión

60 Valse el 13 de junio

Cuadernillo # 5

Transcripción: Mariantonia Palacios
y Jesús Estévez

Contradanza

1



9



17



Marcha (incompleta)

2



7



14



20



Contradanza 2

3



8



Contradanza

4

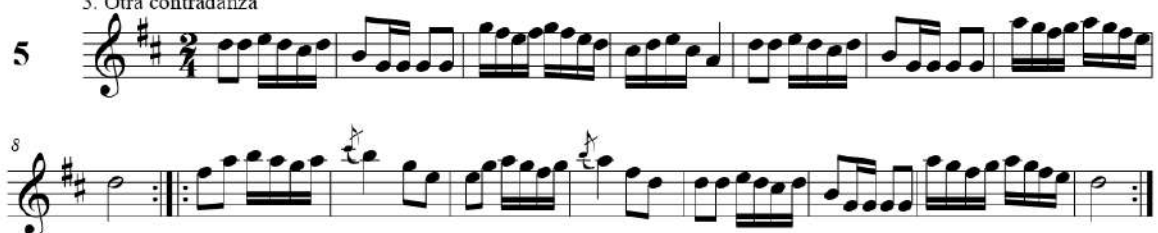


9



Cuadernillo # 5

3. Otra contradanza

5 

8

4. Alemanda

6 

9

Sinfonía

7 

13

19

25

31

37

43

Cuadernillo # 5

49 *p*

55

60

66

71

77

Otro

8

9

16

Allegro

9

9

17

1. 2.

Cuadernillo # 5

25

34

42

Contradanza

10

9

Minué

11

5

9

13

(Sin título)

12

6

Otro Minué 21

13

Cuadernillo # 5

6



12



18



23



(Sin título)

14



6



15

Acá



7



(Sin título)

16



7



13



18



Cuadernillo # 5

24

Minné con su blando

17

6

11

15

Menor

18

7

13

Marcha

19

6

11

Allegro

20

Cuadernillo # 5



Marcha



Allegro



Contradanza



Cuadernillo # 5



Allegro



Contradanza



(Fragmento)



¿Contradanza?



Cuadernillo # 5

Contradanza

28

9

17

Contradanza

29

6

12

Contradanza

30

6

11

La muerte

31

7

12

Cuadernillo # 5

Contradanza

32

8

14

20

Contradanza

33

7

13

19

Contradanza

34

6

11

17

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two staves of music in G major (one sharp, F#). The first staff begins at measure 23 and contains two first and second endings. The second ending leads to the start of the second staff at measure 28. The second staff also contains two first and second endings, with the second ending concluding the piece with a double bar line. The melody is simple and characteristic of a folk song, featuring eighth and sixteenth notes.

35

7

1. 2.

13

1. 2.

19

1. 2.

36

6

12

18

37 Musical notation for measures 37-41. Measure 37 starts with a treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains a repeat sign followed by a quarter note G4. Measure 38 has a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. Measure 39 has a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. Measure 40 has a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. Measure 41 has a quarter note F#3, a quarter note E3, and a quarter note D3.

Cuadernillo # 5

10



15



20



26



31



Allegro

38



7



13



Allegro

39



8



15



22



Cuadernillo # 5

29

40

Marcha

8

16

24

32

40

49

41

Minueto

7

13

19

Cuadernillo # 5

Minueto

42 

9 

Minueto

43 

8 

Minueto

44 

7 

13 

D.S. al Fine

Minueto

45 

6 

11 

Minueto

46 

7 

Cuadernillo # 5

The image displays a musical score for a piano piece, identified as 'Sinfonia in G major, Op. 10, No. 1' by Franz Schubert. The score is presented in a single system with multiple staves, each containing a different musical part. The key signature is G major (one sharp, F#), and the time signature is 3/4. The score begins with a piano introduction, marked 'p' and 'Ad libitum', which is followed by a Minuet. The Minuet is in 3/4 time and is marked 'Moderato'. The score is written for a single melodic line, with the piano introduction and the Minuet itself. The Minuet is a short, elegant piece, and the score includes a repeat sign at the end, indicating that the piece is to be played twice. The score is written in a clear, legible font, and the musical notation is accurate and well-presented.

Cuadernillo # 5

15 

22 

29 

Minueto

49 

6 

12 

17 

Minueto

50 

6 

11 

16 

21 

Cuadernillo # 5



Cuadernillo # 5

Minueto

54

6

11

16

Bretaña

55

7

14

20

Allegro

56

6

11

16

Cuadernillo # 5

57 **Paspié**

58 **Minueto**

59 **[Minueto]**

60 **Las lágrimas del sueco**

Cuadernillo # 5

The musical score is written for a single melodic line in treble clef. It consists of three distinct pieces:

- Cuadernillo # 5:** This section begins at measure 7. It features a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody includes first and second endings, with the first ending leading back to an earlier section and the second ending concluding the piece.
- El yaravi:** This section begins at measure 61. It is written in 2/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The melody is characterized by a steady eighth-note rhythm.
- La guillotina:** This section begins at measure 62. It is also in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is more complex, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes, giving it a rapid, rhythmic feel.

Cuadernillo # 5



Marcha Guadalupe



Marcha de sueco



Cuadernillo # 5

65 *Marcha*

8

16 1. 2.

23

31

39

66 *Contradanza*

6 1. 2.

12 1. 2.

18

67 *(Sin título)*

9

Cuadernillo # 5

17



25



(Sin título)

68



9



17



25



33



40



(Sin título)

69



6



11



18



Cuadernillo # 5

Retreta

70 

6 

11 

Marcha

71 

8 

14 

20 

28 

Tocata

72 

4 

7 

10 

Cuadernillo # 5

Musical score for Cuadernillo # 5, measures 13 to 41. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Measure 16 includes a repeat sign. Measure 26 features a double bar line. The piece concludes with a final double bar line in measure 41.

Marcha

Musical score for Marcha, measures 73 to 17. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is composed of quarter and eighth notes. Measure 17 includes a repeat sign. The piece ends with a final double bar line.

Cuadernillo # 5

25

33

41

49

(Sin título)

74

8

15

21

27

33

1a menor

41

2a

49

3a

Cuadernillo # 5

57 4a



65 5a



69



73 6a



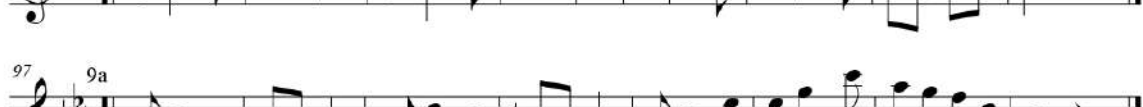
81 7a



89 8a



97 9a



105 10a



Otra del coliseo de Lima

75



7



14



21



Cuadernillo # 5

28 1. 2.

34

41

48

55 1. 2.

¿Retreta de Colombia?

76

6

12

Marcha

77

7

15

23

Cuadernillo # 5

Tocata

78

7

14

21

28

35

42

49

56

63

70

77

Cuadernillo # 5

84

91

1. D.S. 2.

Contradanza

79

7

12

Tocata

80

6

11

16

21

26

31

Cuadernillo # 5

36

41

46

51

Tocata

81

6

11

16

21

26

31

36

Cuadernillo # 5

La desdenosa

82 

La galopapa

83 

Minué

84 

Contradanza

85 

Cuadernillo # 5

7

13

20

27

34

Contradanza

86

7

13

19

25

31

Menor

37

Cuadernillo # 5



Minué



Allegro



Ópera



Cuadernillo # 5

The musical score for Cuadernillo # 5 is written on a single staff in G major (one sharp, F#) and 2/4 time. It consists of 38 measures. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. Measures 16, 19, 22, 25, 28, 31, 34, and 37 contain triplets, indicated by a '3' above the notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in the final measure (measure 38).

Sinfonía Cuadernillo # 5

90

4

7

10

13

16

20

24

28

31

34

37

Cuadernillo # 5

40

43

46

49

51

(Sin título)

91

5

11

15

20

24

29

Cuadernillo # 5

33 

Marcha
92 

7 

14 

Mínuto nuevo
93 

7 

11 

18 

24 

28 

33 

Cuadernillo # 5

Alemanda



Minueto



Contradanza



Otra



Cuadernillo # 5

12

(Sin título)

98

6

12

Cuadernillo # 6

Transcripción: Mariantonia Palacios
y Jesús Estévez

Contradanza

1

6

11

(Sin título)

2

6

11

22

27

Vals marte

3

4

Cuadernillo # 6

Musical score for Cuadernillo # 6, measures 8 to 30. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). Measures 8-11 show a melodic line with eighth notes. Measures 12-15 continue the melody with some grace notes. Measures 16-19 include first and second endings with triplets. Measures 20-23 show a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes. Measures 24-27 continue the melody, and measure 30 ends with a double bar line.

Pasodoble las cornetas

Musical score for Pasodoble las cornetas, measures 4 to 28. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Measures 4-7 show a simple melody. Measures 8-11 continue the melody with some rests. Measures 12-15 show a more complex rhythmic pattern with eighth notes. Measures 16-19 continue the melody, and measures 20-23 show a more complex rhythmic pattern with eighth notes. Measures 24-27 continue the melody, and measure 28 ends with a double bar line.

Andante

Musical score for Andante, measures 5 to 10. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. Measures 5-8 show a simple melody. Measures 9-10 continue the melody with some rests. Measures 11-14 show a more complex rhythmic pattern with eighth notes. Measures 15-18 continue the melody, and measures 19-22 show a more complex rhythmic pattern with eighth notes. Measures 23-26 continue the melody, and measures 27-30 end with a double bar line.

Cuadernillo # 6



Contradanza del Azuay



Sigue una marcha por la menor



Cuadernillo # 6

24

32

40

48

56

Tono triste por la
mediación de sol menor

8

9

9

9

17

10

8

Cuadernillo # 6

Otro por sol menor

11 

8 

15 

Otro por la menor

12 

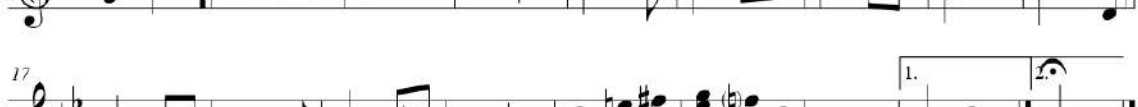
8 

Otro por sol menor

13 

17 

Otro por re menor

14 

7 

Andante

15 

5 

Cuadernillo # 6

The musical score for Cuadernillo # 6 consists of ten staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first nine staves (measures 10-43) are marked with a common time signature, while the tenth staff (measures 16-15) is marked 'Andante' and 2/4. The score includes first and second endings for measures 10-13 and 24-27. The tempo 'Andante' is indicated at measure 16.

10

14

19

24

28

33

38

43

Andante

16

5

10

15

Cuadernillo # 6

The musical score for Cuadernillo # 6 is presented in three systems. The first system (measures 20-28) is in 3/4 time and includes first and second endings. The second system (measures 17-16) is in 3/4 time, marked 'Andante', and includes first and second endings. The third system (measures 18-11) is in 3/4 time, also marked 'Andante', and includes first and second endings. The score features various musical notations including treble clef, key signature of two flats, and various time signatures (3/4, 3/8, 2/4). It includes first and second endings, triplets, and tempo markings like 'Andante'.

Cuadernillo # 6

13

20

Andante

5

11

17

21

25

29

34

39

45

49

Cuadernillo # 6

Marcha

21

5

10

16

24

31

39

46

Marcha

22

7

14

21

Cuadernillo # 6

28

34

42

49

56

63

70

77

Marcha

23

5

10

15

Cuadernillo # 6

19

24

29

1.

2.

Marcha

24

8

15

22

(Sin título)

25

7

1.

2.

12

1.

2.

17

22

1.

2.

D.C.

La cautiva
Canción

Letra de: José de Espronceda

26

1.El sol es con - de sus ra - yos y el mun - do en
gi - ta - mas ¡ay! re po - sa al fin en
¡ay! tris - te yo cau ti - va huér - fa - na y

6

som - bra se ve - la y el a - ve_a su ni - do
su pa - trio sue - ro lo no llo - ra el mi - se - ro
so - la sus pi - ro en di - ma ex - tra - ño res -

11

vuc - la bus ca a si - lo el - tro va - dor. To -
due - lo la li - ber - tad que per - dió. bien.
pi - ro y a mo_a un ex - tra - ño tam -

16 [Estribillo]

do ca - lla en po - bre ca - ma duer - me el pas -

21

tor ven - tu - ro - so y en sua - ve le - cho sun - tuo -

27

so se_a - gi - ta in - som - ne, el se - ñor. 1, 2, 3. D.C. 4. 2.Se_a ñor. 3.Mas D.C.

Despedida a unas pastoras

Letra: Jean-Pierre Claris
"Caballero Florián"

27

1.A - diós pas-to-ras be-llas ho-nor de-es-tas ri-be-ras
drán en o-tro cli-ma me-jo-ras los ga-na-dos
dios pas-to-ras be-llas a-diós que ya me au-sen-to

5

a tie-ras ex-tran-je-ras par-tir es pre-ci-sión Pe-
pe-ro, en nues-tros a-ma-dos cre-cien-do, ¡ra-el do-lor
con tan-to sen-ti-mien-to que es di-fi-cil ex-pre-sar

[Estribillo]

9

ro mien-tras vol-va-mos a ver a las que a-ma-mos no ha brá pa-ra no-so-tros gus-

Coplas 2,3 Fine

to pla-cer ni a-mor gus-to pla-cer ni a-mor. 2.Ten mor.
3.A -

El pastor amante Letra: José Cadalso

28

1. De es - te mo - do pon - de - ra - ba un i - no -
cuán - tas flo - res al pra - do la pri - ma -
cuán - ta_a re - na do - ra da Ta - jo en sus

6

cen - te pas - tor a la pas - to - ra que a - ma -
ve - ra pres - tó pues mi - ra pas - to - ra_a - ma -
a - guas lle - vó pues mi - ra pas - to - ra_a - ma -

12

[Estribillo]

ba la e fi - ca - cia de su a - mor. Fe - liz a -
da más ve - ces te quie - ro yo. yo.
da más ve - ces te quie - ro yo. yo.

18

1. 5.
quel que des - can - sa en los bra - zos del a - mor. 2. Ves mor.
3. Ves

4. Ves cuánta abeja industriosa
esa colmena formó
pues mira pastora hermosa
más veces te quiero yo
Feliz aquel que descansa
en los brazos del amor

5. Ves la nieve derretida
cuánto arroyuelo formó
pues mira bien de mi vida
más veces te quiero yo
Feliz aquel que descansa
en los brazos del amor

Polka Zoila Cuadernillo # 6

29

6

10

15

19

23

30

Vals

6

12

1.

2.

D.C.

Cuadernillo # 6

Musical score for Cuadernillo # 6, measures 1-47. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of six staves of music. The first staff begins with a second ending bracket. The second staff has a measure 23 marker. The third staff has a measure 30 marker and includes first and second endings. The fourth staff has a measure 35 marker. The fifth staff has a measure 41 marker. The sixth staff has a measure 47 marker and includes first and second endings, with a 'D.C.' (Da Capo) instruction between them.

Varsoviana la subsidia

Musical score for Varsoviana la subsidia, measures 31-38. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with a measure 31 marker and includes a triplet. The second staff has a measure 32 marker. The third staff has a measure 33 marker. The fourth staff has a measure 34 marker and includes first and second endings.

Cuadernillo # 6

12

1.

2.

21

25

Varsoviana clarinete principal

32

7

13

19

(Sin título)

33

5

10

1.

2.

Cuadernillo # 6

15 **D.S.**

19

24 1. 2.

28 3 3

33 3 1. 2.

La marselesa
Introducción requinto

34

6

11

16

22

28

Cuadernillo # 6

34

41

47

50

53

D.C.

Marcha

35

6

12

19

24

30

Cuadernillo # 7

Villancicos

Transcripción: Mariantonia Palacios
y Jesús Estévez Monagas

El portal de Belén

1 En el por-tal de Be-lén re-yes y pas-to-res mi-ro
2. En el o-ro lo con-fie-san rey e-ter-no so-be-ra-no

9 a-do-ran-do al na-ci-do y o-fre-cièn-do le sus do-nes
y con-in-cien son en la ma-no Dios su-pre-mo lo de-mues-tran

17 en o-ro in-cien-so mi-rra tri-bu-ten sa-gra-da o-fren-da.
la mi-rra que le con-sa-gran mor-tal hom-bre lo pre-go-nan.

25 [Estrillo]
Que na-ce que ra-ya que lu-ce bri-llan-te her-mo-sa au-ro-ra

33 y_a-ho-ra y_a-ho-ra en sus bra-zos el sol_llo-ra

3. Las tres supremas coronas
todo el mundo simbolizan,
porque tanta luz confiesan
en uno las tres personas.
Así nos dicta una pluma
de este misterio la suma.

4. Una estrella se aparece,
índice de un sol reciente;
su divinidad combate
y en lengua resplandeciente,
hasta fijar su sitio
con las pajas del portal.

5. En alegres melodías
gloria del cielo se canta,
y a los hombres se adelanta
la paz en todos sus días.
Favor nunca merecido
del cielo nos ha venido.

La tierra estaba afligida

Letra: Lope de Vega

2

1.La tie-rra_es-ta-ba_a-ffi-gi-da llo-ra-ba_el gen

8

Por es-to de-ci-mos con tan-ta cor-du-ra al hi-jo del

2. En mí de vida y verdad
todas las gracias se vieron
que la verdad y la vida.

3. Por mí ha de esperar quien vive
la virtud que le prometo
que soy arca del tesoro.

4. Venid los que desáis
para vida y consuelo
porque de mi fruto solo.

5. En mi sabrosa dulzura
a los panales excedo
que ha de ser el que he de dar.

6. Soy madre de Amor hermosa
de amor y conocimiento
y de la santa esperanza.

Festejemos todos

3

1.Fes-te-je-mos to-dos con gran-de con-ten-to
2.Por el na-ci-mien-to de_un Ni-ño tan be-llo
3.Añ-ge-les y hom-bres y los pas-tor-ci-tos

5

to-da-la_a-le-grí-a de a-quel dí-a.
que_en el por-ta-li-llo se_ha-lla dor-mi-di-to.
le can-tan con-ten-tos la glo-ria in_ex-cel-sis.

4. Dormido en las pajas
está el gran Manuel
con tanta humildad
que otro no hay como Él.

5. Con grande frío
despierta el Zagal
haciendo pucheros
que quiere llorar.

6. [Ilegible] animales
de pobreza lleno
puesto a la inclemencia
de frío y sereno.

Venid pastorcillos (fragmento)

Letra: Francisco Martínez de la Rosa

4

Al Rey de los cie-los que

5

ha na-ci-do ya.

Cuadernillo #7

Yo soy una pastorita

5

1. Yo soy u - na pas - to - ri - ta tu, tu, tu, que ven - go de mi re - ti - ro,
 2. E - na - mo - ra - da y que - da - do tu, tu, tu, y por cier - to de mis - te - rio

tu, tu, tu, de - jan - do a mis o - ve - ji - tas tu, tu, tu, en el cam - po
 tu, tu, tu, de ver lu - ces tan her - mo - sas, tu, tu, tu, en un por - ta -

[Estrillo]

des - cu - bier - tas tu, tu, tu. Co - rren - di - ta brin - can - di - ta sal - tan - di - ta.
 li - llo vie - jo, tu, tu, tu.

3. Unos zapallitos tiernos, tu, tu, tu,
 te presentaré, mi niño, tu, tu, tu,
 que en el campo estas cositas, tu, tu, tu,
 se hallan buenas y fresquitas, tu, tu, tu.

4. Aquí está este pellejito, tu, tu, tu,
 por ser de ovejita tierna, tu, tu, tu,
 para que duermas en él, tu, tu, tu,
 y no en esas pajas secas, tu, tu, tu.

Divino cupido (Niño si el amor)

6

1. Di - ví - no cu - pi - do re - ful - gen - te sol ma - tu - ti - na es - tre - lla en - car - na - do
 2. U - nos dul - ce - ci - tos te trai - go se - ñor por - que to - do ni - ño quie - re dul - ce -

[Estrillo]

Dios. Sí, sí, en - car - na - do Dios. U - na nue - va to - na -
 citos. Sí, sí, quie - re dul - ce - citos.

di - lla a - le - gre co - mo la Pas - cua y dul - ce co - mo al - mi - bar.

3. Niño, si el amor
 te hace padecer,
 no vengas de noche
 ni al amanecer.
 Sí, sí, ni al amanecer.

4. Si en el campo
 es tu mayor vergel,
 porque en diciembre
 el invierno es.
 Sí, sí, el invierno es.

Cuadernillo #7

Oh, precioso encanto

7

1. Oh, mu-sa Oh, pre-cio-so en-can-to pre-ben-to-das tus dul-
 2. Hoy te in-vo-co e-nar-de-ci-do ne-ce-si-to de tu a-
 1. zu-ras. Oh ras. A-dór-na-te her-mo-su-ras y
 cen-to. Hoy to. Pa-ra can-tar mi con-ten-to por
 1. ven a her-mo-sear mi can-to. A-to. Can-te-mos can-te-mos
 Je-sús re-cien-na-ci-do. Pa-do. [Estribillo] Fuga allegro
 con gran-de a-le-gri-a al Ni-ño di-vi-no hi-jo de Ma-rí-a.

3. Aquel Mesías deseado,
 a su pueblo prometido,
 hoy mismo al mundo ha venido
 para borrar el pecado.

4. La gloria misma del cielo,
 que angélicas jerarquías,
 cantaban noches y días,
 ha bajado por su cielo.

5. No habrá mortal que no adore
 al que lo hace venturoso,
 no habrá quien, lleno de gozo,
 movido a placer no lllore.

6. A ti, pues, Niño divino,
 mil encomios ofrecemos,
 pues a ti solo debemos
 nuestro plausible destino.

Ya los pastorcitos gozosos y alegres

8

1. Ya los pas-tor-ci-tos go-zo-sos ya-le-gres vie-nen a-do-
 2. Luc-go se-a-rro-di-llan en a-quel pe-se-bre y de u-no en
 3. Ya-sí se-le-van-tan dan-do el pa-ra-bi-en a su ma-dre
 rar-al Dios que ha na-ci-do u-nos con tam-bo-res y o-tros con so-
 u-no le di-cen re-quei-bros se-as bien-ve-ni-do ni-ño tan que-
 vir-gen ya Jo-sé tam-bién ya que es-tá en pie le van pre-sen-

Cuadernillo #7

na - jas bai - lan muy con - ten - tos que se vuel - ven ra - jas.
 ri - do al dar - nos la vi - da con vues - tra pre - sen - cia.
 tan - do cor - de - ri - tos tier - nos y o - tros cha - me - li - cos.

Tucuy michig

9

1. Tu - cuy mi - chig ru - na cu - na call pas - pa tan -
 2. Tu - cuy ju - cha di - vi - ta pa - ga rag - sa
 3. Ju - men ta luna pac - chag pi pi cu - yay lla - mi

da - ri - ching call pas - pa tan da - ri - chig.
 mus - ca pa - ga rag - sa mus - ca.
 gua - cas - ca cu - yay lla - mi gua - cas - ca.

Cie - lo mi pas - ca - ris - ca gua - cas pa - cu -
 Ja - tun a - pu Dios pa - churi can - man - ta - ña
 Ñu - cam chi - pag ja - tun ama don - ce - lla sa -

chi cuy chi. Gua - cas pa - cu - chi cuy chi.
 ca - ris - pa. Can - man - ta - ña ca - ris - pa.
 qui - ris - pa. Don - ce - lla sa - qui - ris - pa.

Dicen que ha nacido en este portal

10

1. Di - cen que ha na - ci - do en e - se por - tal un her - mo - so
 2. Su ma - dre es her - mo - sa oh, que lin - da es - tre - lla el sol se ad -

ni ño no tie - ne pa - ñal el ni - ño es un sol que lin - do - lu -
 mi ra de ver - la - tan be lla pu - che - ri - to ha - ce la - na al ma -

- ce - ro él es nues - tro Dios y hom - bre ver - da - de ro.
 jes - tad de frí - o y nie - ve tan - ta tem - pes tad.

Cuadernillo #7

3. Esta chambergita le quisiera dar,
pero está tan rota, voy la a remendar;
yo de buena gana la voy a hurtar,
porque en mi cabaña lo he de colocar.

4. Quisiera tenerlo en un relicario,
ojalá mi pecho fuera su sagrario;
calla, Niño hermoso, calla, no lloréis,
que no es bien que tierno, penas padezcáis.

Por la escala de Jacob

Letra: Lope de Vega

11

1. Por la es - ca - la de Ja - cob — ba - je a li - brar - nos de es - cla - vos
2. Con - ci - ba la her - mo - sa Vir - gen an - tes y des - pués del par - to
3. Ven - ga en for - ma de Cor - de - ro pa - ra qui - tar los pe - ca - dos

el Ca - pi - tán de Is - ra - el — ven - ce - dor de sus ti - ra - nos.
y en él tam - bién el Hi - jo en cu - ya es - pe - ran - za es - ta - mos.
el pro - me - ti - do Me - si - as naz - ca el Sol sal - gan sus ra - yos.

[Estrillo] Allegro

Diz - que dí - ces Ni - ño — que quién te tra - e el a - mor que tic - nes —
a los mor - ta - les sien - do tan pe - que - ño a que esto ha - ces qué ha - ras cuan - do
lle - gues a ser más gran - de qué ha - rás cuan - do lle - gues a ser más gran - de.

Zagales a prisa

12

1. Za - ga - les a pri - sa al Dios que ha na - ci - do ven - gan y ve - rán — pues es pa - ra vis - to.
2. Su ben - di - ta ma - dre de ver tal pro - di - gio de ro - di - llas da — las gra - cias al Ni - ño.
3. Ya se ri - e y llo - ra ya es - tá dor - mi - di - to hu - ma - na - do a to - do sien - do Dios ben - di - to.

En Be - lén es - tá — re - cién na - ci - di - to he - cho de la nie - ve el blan - co di - vi - no.
Es tal su her - mo - su - ra que es muy cier - to he - chi - zo por o - bra de Dios — de los cie - los mis - mos.
Pues to en un pe - se - bre a ri - gor del frí - o de pa - jas se cu - bre tan be - lla her - mo - su - ra.

Canción al Niño. Pastorela

13

1. ¡Oh! ¡Oh! be - llo pas - tor - ci - to pas - tor - ci - to que e - na - mo - ra - do a es - te des - tie - rro
2. ¡Oh! ¡Oh! sol de a - que - lla cor - te de a - que - lla cor - te del — cie - lo san - to sien - do la luz del

[Estrillo] Fuga

ba - jas de lo — más al - to de lo más al - to. E a e a mi cie - lo e a e a mi a -
pa - dre te has hu - mi - lla - do te has hu - mi - lla - do.

Cuadernillo #7

Fuga

ma - do guár-da-te de los hom - bres [ilegible] gra - tos. Ô - ye-me, mí - ra-me,
 qué ha-rá el hom-bre so-ber-bio con sus a-plau - sos.

ô - ye-me, mí - ra-me, so - lo con mí - ga-jas ten-drás des-can-so, ten - drás des-can - so.
 true-ca sus som-bras fe-as en de - sen - ga - ños, en de - sen - ga - ños.

Canción de una pastorita al Niño Jesús

14

1. Mi-len a pas - to - les que vic - nen de a - li - ba con ca-son ya - cha-pa cha-qui
 2. Me to-re_u-na A - na I - sa - bel ca - tia vea che-pe ya ya ya ja Je - sús

[Estribillo]

pas - pi - qui - a. A ja ya ja ja jay Je - sús que a - le - gli - a.
 Ma - rí - a

3. Ay ñura cuasi tota ya chigrita
 agua cha beniro
 una ronceita.

4. E a la bero agará su tamborito
 a bailar al Niño
 en el poltalito.

Cantar quiero aquí a un Niño

15

1. Can-tar quie - ro a - qui a un Ni - ño hom - bre a_un Ni - ño-hom - bre cu - yo a
 2. O - ye Ni - ño des - nu-do po - bre y_a-man - te po - bre y_a-man - te que por
 3. Pa-re-ce que has sen - ti-do mu-cho_el in - vier - no mu-cho_el in-vier no pues ti -

sun to dos prue-ban sus vo - ces a ja-jay a ja-jay a ja jay a ja -
 po-bre te quie-ro can - tar de val - de a ja jay a ja-jay a ja jay a ja -
 ri - tas y ha - ces mil sa - cra-men - tos a ja jay a ja-jay a ja jay a ja -

jay en cu-yo a-sun-to to-dos prue-ban sus vo - ces ¿? va-ya de-le [ilegible] y en el ro -
 jay que por po - bre te quie-ro can - tar de val - de es tu ga - nan [ilegible] no sé
 jay pues ti - ri - tas y ha - ces mil sa - cra-men - tos

llo - del can - to pon - go mí pie - dra a ja jay a ja-jay a ja
 có - mo te duer - mes Ni - ño en las pa - jas a ja jay a ja-jay a ja

Cuadernillo #7



jay a — jay jay y en el ro — llo del can - to pon - go mi pie - dra.
jay a — jay jay no sé có - mo te - duer - mes Ni - ño en las pa - jas.

Cristo nació



16

1. Cris-to na - ció — y de con - ten - to dí-gan las vo-ces dí-gan las
2. En un por - tal — el Rey in - men - so ha de - mos - tra - do ha de - mos -



vo - ces Ben - di - to [sea] — pues pues pues pues pues por — e - so
tra - do to - do po - [tento] — ca — ca — ca — ca — ca — cai — man



pu - es pu - es pu - es pu - es pu - es por — c - so le dio su ser el pa - [ilegible]
ca — ca — ca — ca — ca — ca — cai - man di - cen las gen - tes del u - ni [ilegible]

3. En la inclemencia de todo hielo
se ha demostrado, se ha demostrado
pues dar [ilegible]
que, que, que, que, que, por eso
que, que, que, que, que, por eso
dan sus doctrinas los eran[...ilegible]

4. Viene librando del cautiverio
con invisible, con invisible manto
[ilegible]
ca, ca, ca, ca, ca, casi
ca, ca, ca, ca, ca, casi
incomprensible [ilegible]

5. Ya le tenéis tan manifiesto
que ya le aclama, que ya le aclama
do[...ilegible]
co, co, co, co, co, como
co, co, co, co, co, como
librador y rey [ilegible...]

6. Pues en elogios convierta el pueblo
todas sus voces, todas sus voces
ya la [ilegible]
que, que, que, que, que nos defienda
que, que, que, que, que nos defienda
para que allí lo [ilegible...]

Canción de un negro al Niño Dios



17

1. Yo soy ne-gla de — Gui-ne-a que-ven-go des-de Chan - go-la pol so-lo ve — a chi-qui-ti-co
2. Mi rei-ni-to rey de fra-ta me sol na-ce-lá en mi til-da que — no en-tre pe - ra juria

[Estribillo]



to-ro pi - ca-ro re mos-qui - tos. Va - mo, va-mo, va-mo-en-tran-do to-ro lo nen-gla va-mo can-tan-do
que quén co-mo a po - ble tra-ta.

Cuadernillo #7



3. No le palas a chiquitio
turi turu turu
flio abligale pues Seño tú
seje que se ye e la turo entelo.
Vamo, vamo, vamo entrando
toro lo nengla vamo cantando
con frautira i tirinvia campania.

4. Coltalemo una chupia
de mantia de mi conga
vamo María vamo que zumba
plesentalemo a mi chiquitia.
Vamo, vamo, vamo entrando
toro lo nengla vamo cantando
con frautira i tirinvia campania.

5. Amitro Jusefia
plestole alemo balba
pala que sea mositia
y no palesca neglia.
Vamo, vamo, vamo entrando
toro lo nengla vamo cantando
con frautira i tirinvia campania.

6. Amalica y chiquitia
plestale mio monongó
que en mi tienda hay tanto longo
de monongó hase papi.
Vamo, vamo, vamo entrando
toro lo nengla vamo cantando
con frautira i tirinvia campania.

Aquí, aquí pastorcitos



3. Allí, allí el más fuerte
el de más, de más valor
al amor, amor rendido
le vio, le vio mi atención.

4. Mas ay, mas ay Dios
que estaba con mucha, con mucha razón
haciendo, haciendo pucheros
tierno, tiernecito el sol.

5. Sujeto, sujeto a una inclemencia
del tiempo, del tiempo al rigor
estaba, estaba qui[...]
el poder, el poder de Dios.

6. Mas ay, mas ay Dios que frío
su amor, su amor combatió
de suerte, suerte que hizo
temblar, temblar el valor.

Cuadernillo #7

Por amor del hombre

19

1. Por a - mor del hom - bre oh di - vi - no ver - bo ba - jas - te hu - ma - na - do
2. En - tre hie - lo y pa - jas re - cli - nas tu cuer - po tro - can - do el por - tal _____

pa - ra su re - me - dio, ba - jas - te hu - ma - na - do pa - ra su re - me - dio.
en pa - la - cio re - gio, tro - can - do el por - tal _____ en pa - la - cio re - gio.

Lle - no de a - flic - cio - nes pe - nas y tor - men - tas na - ces en Be - lén se -
Llo - ras el pe - ca - do del hom - bre pro - ter - vo que te ha re - du - ci - do

gún tus de - cre - tos na - ces en Be - lén se - gún tus de - cre - tos.
al mí - se - ro ex - tre - mo que te ha re - du - ci - do al mí - se - ro ex - tre - mo.

3. De rey de la gloria te has trocado en siervo,
volviéndote en hijo del hombre primero;
volviéndote en hijo del hombre primero.
De María y José el día llegó
de ver vuestra gloria y poder eterno,
de ver vuestra gloria y poder eterno.

4. ¡Oh, deseado día de aquel Simeón
de ver con sus ojos al hijo de Dios;
de ver con sus ojos al hijo de Dios!
Coros celestiales, llenos de temor,
ante vuestro trono sean brasa de fuego,
ante vuestro trono sean brasa de fuego.

5. De amor vuestra alma se abrasa en deseo
de que los mortales logren el remedio,
de que los mortales logren el remedio.
La paz a la Tierra atraes desde el cielo,
convidando a todos vuestro amor sincero;
convidando a todos vuestro amor sincero.

Pródigo nacéis

20

1. Pró - di - go na - cé - is Ni - ño pe - re - gri - no,
2. Hu - mil - de ba - já - is de a - mo - res tan lle - nos,

pues e - cháis en pa - jas al cau - dal Di - vi - no
pues os re - cos - tá - is en pa - jas y hie - nos.

Cuadernillo #7

3. Si Dios con mortales
venís a pasar,
¿cómo para casa
cogéis un pajar?

4. Loquillo de amor
es mi Jesús estáis,
pues aún los ingratos
así hagasajáis.

5. Cuando así lloráis
tan tiernos cristales,
son tus lagrimitas
perlas orientales.

6. ¿Cómo así vertéis
perlas de los ojos?
Esos son, mi niño,
todos tus despojos.

7. Tus labios, corales;
tu llanto, canción;
todo, niño mío,
eres devoción.

Rompa el clarín

21

1. Rom-pa el cla-rin con su voz el den-so os-cu-ro del ai-re del ai-re
2. Vi-vien-tes ve-nid al tem-plo que hoy pu-bli-can a-le-gres a-le-gres, a-le-gres, a-le-gres
3. A-dhe-ri-dos semues-tran los que con fer-vien-te a-nhe-lo a-nhe-lo

[Estrillo]
re el den-so y os-cu-ro del ai-re. Sue-nen ya por to-do
le-gres que hoy pu-bli-can a-le-gres.
nhe-lo los que con fer-vien-te a-nhe-lo.

or-be ca-jas y trom-pas a-cor-des
ca-jas y trom-pas a-cor-des
des.

Cuadernillo #7

Que de alegrías hay

José Nicolás Rodríguez Parra

22

1. Que de a - le - grí - as hay en el por - tal _____
 2. Ve - rán a e - se ni - ño cu - yo lu - mi - nar _____
 3. Ve - rán a Ma - rí - a qué le gus - ta - rá _____

va - mos pas - tor - ci - llos va - mos y ve - rán.
 da más luz al sol _____ con su lu - mi - nar.
 dán - do - le al ni - ño per - li - tas del mar.

[Estribillo]

Va - mos _____ de a - le - grí - as bai - lan - do tris _____ tas _____

con el di - lo di - lo _____ con el di - lon dan.

4. Verán a José
al Niño engañar
con su azulita
por no tener más.

5. Oirán angelitos
la gloria cantar,
diciendo al Niño:
«Mi gran majestad».

6. Verán hoy[al buey]
con su aliento dar
alivio al Niño
como a un racional.

El hombre por su pecado

23

1. El hom - bre por su pe - ca - do per - dió gra - cia o - ri - gi - nal, _____
 2. To - ma la na - tu - ra - le - za co - rrom - pi - da y cri - mi - nal, _____
 3. En la ple - ni - tud del tiem - po na - ce la luz y _____ la vi - da,

y el hi - jo del Dios c - ter - no des - tru - yó con su ma - li - ci[a].
 por li - brar - lo de la cul - pa en que vi - vió su - mer - gi - da.
 con - vi - dan - do a los mor - ta - les a la tie - rra pro - me - ti - da.

Estribillo. Allegro

Can - tad mor - ta - les a Dios hu - ma - na - do por - que seen - car -

na - do glo - rias in - mor - ta - les glo - rias in - mor - ta - les.

Cuadernillo #7

4. Entre pajas espedones
de un triste portal reclina
su cuerpo dando el ejemplo
de obediencia y humil[¿dad?].

5. Gloria Dios en las alturas
entonan las jerarquías
y la paz en los mortales
la voluntad vivi[?].

En unas pajas humildes

Letra: Lope de Vega

24

1.En u - nas pa - jas hu - mil - des sien - do sol se en -
2.Su Vir - gen ma - dre le mi - ra ya llo - ran - do,
3.La ni - ña re - cién pa - ri - da mil pa - ra - bie -

[Estrillo 1]

co - ge al hie - lo. Ay qué ni - ño tan bo - ni - to,
ya ri - en - do.
nes o - yen - do.

qué ni - ñi - to tan her - mo - so. 1.A la no - che de - ja
2.Que co - mo es su es - pe - jo el
3.De cie - lo, án - ge - les

li - bre y da li - cen - cia a los vien - tos.
ni - ño ha - ce los mis - mos e - fec - tos.
y hom - bres, por el bien que les han he - cho

[Estrillo 2]

Ay qué ni - ño tan bo - ni - to,
qué ni - ñi - to tan her - mo - so,
ay Dios y qué pro - di - gio - so
tú c - res hi - jo de Ma - ri - a.

4. Al niño que llora dice
no más mi dulce consuelo.
E a no más mi Jesús,
pues no puede ser menos.

5. Serenad, niño bendito,
el sol de esos ojos bellos.
No echeis a mal esas perlas
por quien no sabe su precio.

Cuadernillo #7

6. Nueve meses hace hoy
que le dije al ángel vuestro:
"¿Qué hará vuestra humilde esclava?"
y os hice humano aposento

7. Y bien sabías mi rey
que en aquellos pobres techos.
[las telas solas había
del corazón que os ofrezco]

25 De la milicia del cielo Atribuido a José Nicolás Rodríguez Parra

1. De la mi - li - cia del cie - lo, el be - llo es - cua - drón lu - cien - te, co - pio - so tro -
2. Ya por fin lle - gó la di - cha pa - ra to - do pe - ca - dor ya na - ció la

[Estribillo]

pel dis - cu - rre, com - pa - ñas de lu - ces vie - nen. Diz - que di - ces, ni - ño bo - ni - to,
luz di - vi - na o - fre - cién - do - le el per - dón —

que quién te tra - e, ni - ñi - to, el a - mor que tie - nes, ni - ñi - to, a los mor - ta -
les, ni - ñi - to. A tiem - po que la au - ró - ra, ni - ñi - to, llo - ra cris - ta - es, ni - ñi - to,
a un po - bre por - ta - li - llo, ni - ñi - to, diz - que lle - gas - te, ni - ñi - to.
Be - lén es la pla - za de ar - mas des - de don - de se pre - vie - ne
la ba - ta - lla los con - tra - rios la con - quis - ta los re - bel - des.

3. Allí echadito en las pajas
llorando lo miro yo
tan triste que en todo el mundo
se admiraron de su amor.

4. Tan pobre es que no tiene
quien dé por amor de Dios
un limosna en la cuna
cuando por amor nació.

Niño mío muy hermoso
(La cuchumba)

26

1. Ni - ño mi - o muy her - mo - so cu - nan ta - puz
2. Con - si - de - ras me di - rás cai - ni fa - me

Cuadernillo #7

cori qui - ya - ri por qué a la fuer - za del hie - lo
mun - do pi es - tá per - di - do el re - ba -

caz na pa - ca ri - mun - gui. Ay qué
ño pi pi mi - chig llag - pi.

ni - ño tan bo - ni - to qué ni - ñi - to

tan her - mo - so. En el por - tal de Be -

lén en las pa - jas e - cha - di - to.

3. A esto responderé
canca y mararuranguí
pues para pastor de ovejas
anchas guagua micanguí.

4. Anchas guagua cani
mispa ama cunga guan guirari
y cuando estéis en tu reino
ñuca taru yaringui.

Peregrino Jesús mío
(El cuando)

Atribuido a José Nicolás Rodríguez Parra

27

1. Pe - re - gri - no Je - sús mi - o vo - ces de un án -
2. E - lla pu - do so - la - men - te hu - mi - llar - te
3. En él te mi - ras tem - blan - do con fri - al - dad

gel qui - sie - ra, pa - ra po - der de - cir al - go de tan
de ma - ne - ra, que en - car - na - ces y na - ces en un
tan ex - tre - ma, y el a - lien - to de los bru - tos so - la -

[Estribillo]

su - pre - ma fi - ne - za. Cuán - do mi Je - sús a - man - te
por - tal de mi - se - rias.
men - te te ca - lien - ta.

Cuadernillo #7

re - na - cer en tu a - mor pa - ra pa - gar -
te, Se - ñor, lo que os de - bo en es - te ins - tan - te.

4. En pajas estás echado
al paso que tanto pesas,
pero por unos pesares
en tal colchón te ¿recuestas?

5. Como podré decir algo
con mi balbuceante lengua,
decisiones que ni el concepto
escapas de ¿comprendemos?

Claro y manifiesto
(El jilguerito)

28

1. Cla - ro, y ma - ni - fies - to es - tá en el por - tal de Be - lén
2. Con las ban - de - ras del pa - dre se ma - ni - fies - ta glo - rio - so
3. A - llen la na - tu - ra - le - za con go - zo muy ad - mi - ra - ble

el ni - ño Dios nues - tro bien a su om - ni - po - ten - cia cua -
gus - ta su lle - ga - da a - ma - ble [¿y?] o - ran - do su gran - de - [ilegible]

[Estrillo]

dre. za. Por es - to de - ci - mos [¿con?] tan - ta cor -

du - ra al hi - jo del pa - dre

glo - ria, glo - ria, glo - ria, glo - ria, glo - ria, glo - ria, en las al - tu - ras.

4. En los remotos lugares
al instante manifiesta
su hermosura que la presta
[¿al mundo?] todos los mares.

5. En las plantas se ha mirado
revivir al niño Dios
aunque les falte la voz
[¿frutos?] muy de su agrado.

6. Pues riendo en los animales
el gozo que manifiestan
se mira que no detestan
gloria los racionales.

Cuadernillo #7

Gloria a Dios en las alturas

29

1. Glo-ria a Dios en las al-tu-ras y paz en la tie-rra can tan los
2. Aun - que el mun-do, en ti no cre-a por es - tar a - lu-ci - na do tú
3. Los pas - to - res que te mi - ran por es - tar cm - be - bi - dos te a-

[Estribillo]
án - ge - les ya cien can - tan a to - das tus cri - a - tu - ras. Sí,
ven - ce - rás el pe - ca - do y ha - rás que tu po - der ve - an. Sí,
do - ran pues con - fun - di - dos y aun a - mor tier - no res - pi - ras. Sí,

sí, sí, sí, sí, a to - das tus cri - a - tu - ras.
sí, sí, sí, sí, y ha - rás que tu po - der ve - an.
sí, sí, sí, sí, y aun a - mor tier - no res - pi - ras.

4. Viéndote humilde, oscuro,
sin poder y sin fortuna,
es fácil, sin duda alguna,
que se muestre soberbio y duro.
¡Sí, sí, sí, sí, sí!
Se muestre soberbio y duro.

5. Mas nuestros votos serán
rendirnos a ti, gustosos;
y, seguros y dichosos,
tu favor alcanzarán.
¡Sí, sí, sí, sí, sí!
Tu favor alcanzarán.

Y los tres Reyes famosos

30

Y los tres Re - yes fa - mo - sos que del O - rien - te - han ve - mi - do pa - ra mi - rar - te na - ci - do

[Estribillo] Fuga
que - dan al ver - te gus - to - sos. Ven ni - ño que - ri - do

ven a nues - tro so - lio re - ci - be los vo - tos que aho - ra te o - fre - ce - mos.

Canción de los Reyes

31

Her - mo - so lu - ce - ro le vi - no

Cuadernillo #7

a - nun - ciar los ma - gos del O - rien - te bus - cán - do le van Her - De - lan - te se pos - tran del Rey de Ju - da Ha - bien - do o - ro y mi - rra tri - bu - to le dan In - cien - so o - ro y mi - rra tri - bu - to le dan.

El indiecito (Hola Huiracocha)

Atribuido a José Nicolás Rodríguez Parra

32

1. [illegible] a - yu - nas ven - go y sin al - mor - zar, que soy in - die -
2. En que cuan - do be - bo fies - tas de pas - cual, es - ta gran vi -
3. Yo que cuan - do be - bo fies - tas de pas - cual, que - da la ca -
[Estribillo]
ci - to de San Se - bas - tián. Y ní - ño y chi - qui - to
gi - lia de la na - vi - dad.
be - za ta - lug llaq - ta - llá.
has de es - cu - char sin ha - cer las bur - las co - mo en a - llá.

4. Ese hermoso niño
lindo de achalay,
luego que lo para
yo lo he de cargar.

5. Si no lo ha parido
preñada estará,
y su barriguita
lo demuestra tal.

Cuadernillo #7

Mi Dios humanado (la tortolita)

33

1. Mi Dios hu-ma - na-do, mi dul-ce Je - sús por bus-car la o - ve - ja per-di-da
2. De una vir-gen pu-ra, que vir-gen que - dó na-ceel rey de re-yes glo-rio-so

[Estribillo]

na - ces hom-bre Dios. Al-bri-cias al - bri-cias por-que ya lle - gó del hom-bre la
so - lo por mia - mor.

di - cha cum-pli-da al na-cer un Dios, del hom-bre la di - cha cum-pli-da al na-cer un Dios. —

3. Los ángeles y hombres
con meliflua voz
den gracias y canten
los himnos al niño hombre Dios.

4. Niño soberano
centro de mi amor
qué puedo rendirte
postrado sino el corazón.

Hoy un pastorcito

34

1. Hoy un pas-tor - ci - to se vie-ne del par-que bus-cán-do-le al ni - ño
2. Pa - ra qué Se - ñor — pa - ra qué a - man-te re - dí-mes al hom-bre

[Estribillo]

pa - ra a - do - rar - le. Y le di-ce-al ni - ño pa - ra qué ba - jas - te a pa-sar tra -
sien-do - in cons - tan - te.

ba - jos en a-ques-te va - lle a pa-sar tra - ba - jos en a-ques-te va - lle.

3. Mira que los brutos
se precian de amantes
pues cumplen al fin
para que criaste.

4. El hombre ingrato
aleve y cobarde
pues no hace caso
de un Dios amante.

Cuadernillo #7

Dichosos pastores
(El curito viejo)

35

1. Di - cho - sos pas - to - res en es - te Be - lén _____ que han da - do - a Ma -
2. Yael ni - ñoha na - ci - do en un por - ta - li - to es - tan - do en - tre

[Estrillo]

rí - a gus - to - sos un gran pa - ra - bién. Ni - ño so - be - ra - no
pa - jas gus - to - sos tier - noyhe - la - di - to.

de mi co - ra - zón _____ o - fen - der - te más Dios mi - o no se - rá ra - zón.

3. De una virgen pura
cándida doncella
que a tanta ventura
gustosos no hay otra que ella.

4. La gloria en el cielo
publicaron voces
los ángeles todos
gustosos sirven muy veloces.

Niño tierno

36

1. Ni - ño tier - no [ilegible] _____ pa - de - cis un - gui, so - lo por el hom - bre
2. Ma - ri - a di - vi - na u - ia gua - ia ri, más tier - nos sus - pi - ros
3. Llo - ran pe - ca - do - res pues cau - sa can - gui, lo que un Dios pa - dez - ca

[Estrillo]

Be - lén llaq - ta pi. Ay, _____ ay, _____ Be - lén llaq - ta pi.
pues lla - qui gi - mi. Ay, _____ ay, _____ pues lla - qui gi - mi.
lla lla gua - gua pi. Ay, _____ ay, _____ lla lla gua - gua pi.

4. Cuando yo me acuerdo
mishki puñuy pi,
que el hijo de Dios
zamu cusca mi.
Ay, ay zamu cusca mi.

5. El hijo de Dios
zamu cusca mi,
a pasar trabajos
mundo su pai mi.
Ay, ay, mundo su pai mi.

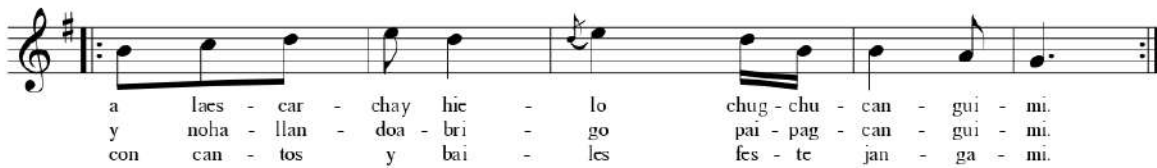
En noche tan fría naces

Atribuido a José Nicolás Rodríguez Parra

37

1. En no - che tan frí - a na - ces can - gui - mi,
2. En bus - ca del hom - bre za - mus can - gui - mi,
3. Di - cho - sos pas - to - res a - do - ran ga - mi,

Cuadernillo #7



4. Tiernos pucheritos
rura cunguimi,
y encanto de amores
guaca panguimi.

5. Solo en los desiertos
causa panguimi,
del alba el rocío
jucu chingami.

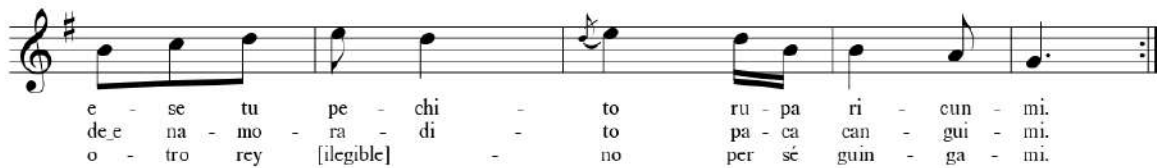
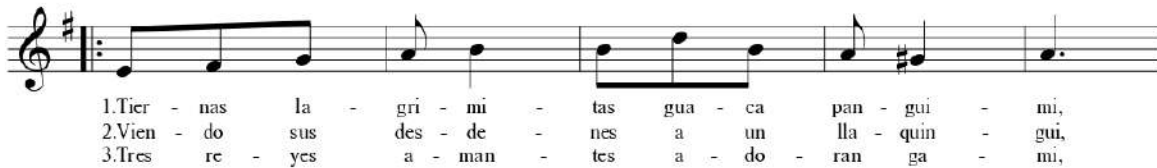
6. Infieles amigos
tanda chingami,
que un traidor de ellos
catu pangami.

7. Cinco mil azotes
nana chingami,
corona de espinas
chura chingami.

8. Como a un malhechor
ñaupa chingami,
tu preciosa sangre
jicha chingami.

9. Por estos dolores
cambag chaquipi,
fiel agua del cielo
puchu canzagmi.

[Estribillo]



4. Tres días enteros
chingami guimi,
entre los ¿pasto?res
tari ringuimi.

5. Como [ilegible]
[ilegible]
en [ilegible] entrañas
guñar panguimi.

6. [Ilegible]
[ilegible]
con los pies descalzos
puri panguimi.

7. [Ilegible]
[ilegible]
[ilegible] de sangre
guaca panguimi.

8. [Ilegible]
[ilegible]
[ilegible] amante
guañu panguimi.

9. [Ilegible]
[ilegible]
[ilegible]
tari panguimi.

Al que de esferas tan altas



Cuadernillo #7

her-mo - so, ___ que ni - ñi - to tan bo - ni - to. ___ Po - cas pa - jas de un pe - se - bre tro -
Y en la no - che de las al - mas
Co - mo vi - no a re - di - mir a

[Estrillo]
no y des - can - so le da. ___ Ay que ni - ño tan her-mo - so, ___ que ni - ñi - to tan
se - rá me - dio dí - a ya.
me - día no - che a juz - gar.

bo - ni - to. ___ En el por-tal de Be - lén ___ en las pa-jas e - cha-di - to. ___

[Ilegible...] ___ re - di - mir al mi - se - ro hom - bre mor - tal. ___

Ay que ni - ño tan her-mo - so, ___ Ay Dios y que pro - di - gio - so. ___

CODA

El presente trabajo surgió de la necesidad de sustentar con documentos genuinos una tradición oral sobre la cual se había construido gran parte de los discursos atinentes a la música ecuatoriana no litúrgica de la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX. En un inicio, expusimos una breve historia que relata el origen de esta colección de siete cuadernillos y los avatares que ha sufrido desde su primera alusión en 1923, hecha por Segundo Luis Moreno. Allí también indicamos y valoramos asuntos relacionados con las menciones e intervenciones que ha tenido la colección de cuadernillos ecuatorianos con música de salón y villancicos, especialmente en lo concerniente a este último género musical. Posteriormente, realizamos la descripción general, el vaciado de los contenidos y la caracterización del repertorio inmerso en la colección, exteriorizando tanto rasgos comunes como particulares. En segunda instancia, fundamentamos y establecimos los criterios generales para la edición musical, especificando, además, las decisiones editoriales tomadas de manera puntual para cada caso. Por último, presentamos las transcripciones de las 327 obras encontradas en los siete cuadernillos.

El hallazgo de estas partituras ecuatorianas alojadas en Caracas, Venezuela, supone una valiosa recuperación patrimonial entre la escasa música manuscrita conservada en el Ecuador de finales del siglo XVIII y principios del XIX, máxime en lo que a piezas instrumentales, música de salón y villancicos se refiere. Su edición ha permitido que los compositores identificados (Manuel Albán y Páliz, José Páliz, Agustín Baldeón, Tomás Cerón, Juan Chuchucangi, Carlos, Isidro, Juan Antonio y Miguel de la Torre, Miguel Gallegos, Rafael Ramos, el coronel Zubiría y José Mariano Torres Rosales) dejen de ser solo nombres plasmados en la bibliografía ecuatoriana e hispanoamericana, para convertirse en artistas cuyas obras pueden ser analizadas, interpretadas y difundidas. De esta manera, tanto los autores como sus creaciones podrán ser valorados en todo su espectro artístico. A su vez, esto ha contribuido a ampliar el conocimiento sobre la música ecuatoriana de este periodo, cuya representación en las narrativas musicológicas ha sido escasa.

El estudio del repertorio contenido en los cuadernillos del #1 al #6, que, por supuesto aún habrá que profundizar, nos ha permitido establecer vasos comunicantes entre los compositores activos durante los siglos XVIII y XIX, sobre todo aquellos que, además de trabajar la música litúrgica al servicio de alguna maestría de capilla, escribieron música de salón para ser interpretada en las tertulias, veladas, celebraciones o bailes. Esta colección viene a complementar la información

sobre guiones, repertorio que está siendo estudiado y revalorado a nivel latinoamericano en la última década. Lo contenido en estos cuadernillos sin duda representa una invaluable fuente para el conocimiento de los usos, circulación y consumo de un repertorio poco tomado en cuenta hasta el momento.

Por un lado, la presencia del cuadernillo #7 (villancicos) –de demostrada raigambre cuencana– intramuros del Convento Máximo de San Francisco de Quito por el año 1973 ratifica la circulación del repertorio también en la capital ecuatoriana, cuya distancia en relación con Cuenca es de 463 kilómetros. Aunque no hay indicios de que los Tonos del Niño fuesen interpretados en la Catedral de Quito, el hecho de que Manuel Pauta integrara la capilla musical en 1832 nos permite conjeturar sobre un canal de comunicación entre la tradición del repertorio de villancicos cuencanos y el elenco de músicos catedralicios. Además, la cercanía entre las dos instituciones religiosas quiteñas (San Francisco y la Catedral) seguramente promovió aún más la circulación de música y músicos.⁶³

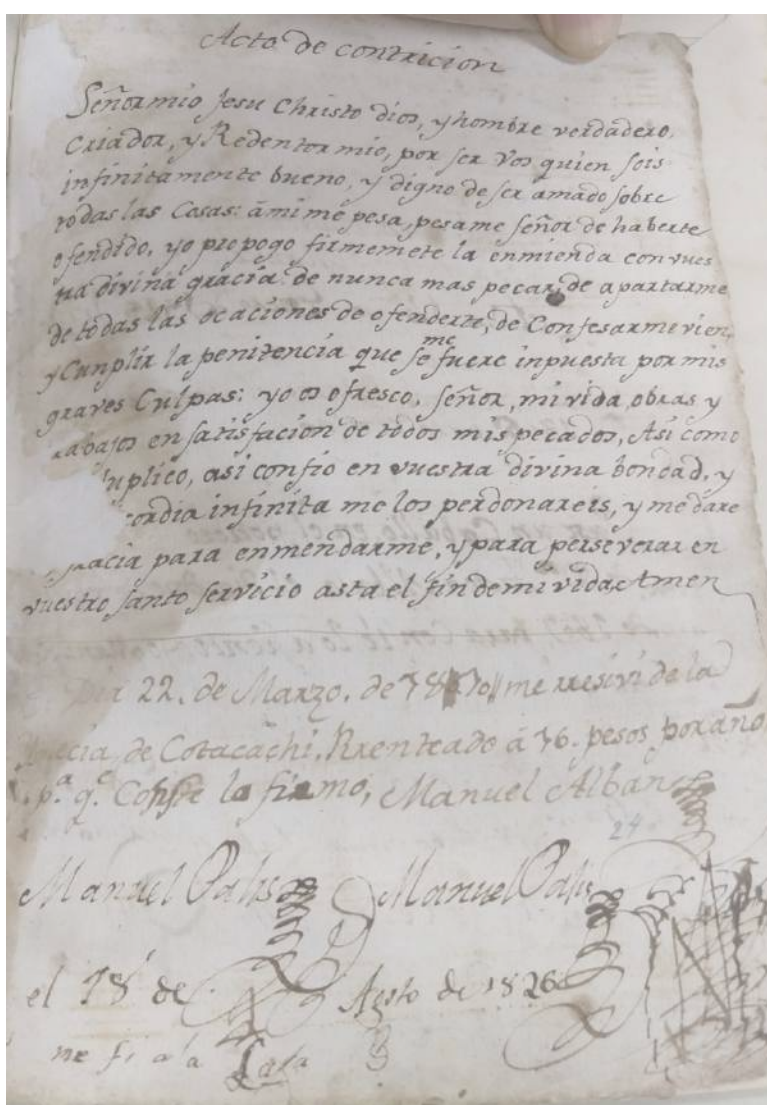
Por otro lado, el redescubrimiento de estos villancicos desde fuentes manuscritas coetáneas con la vida de sus creadores representa también un hito importante, puesto que brinda a la comunidad musicológica ecuatoriana e hispanoamericana una edición basada en documentos auténticos, fortaleciendo así la tradición oral. Siendo este género, incluso, el más emblemático en los antiguos territorios virreinales latinoamericanos,⁶⁴ poder identificar la génesis de un repertorio que aún se encuentra vigente en Ecuador conlleva un alto valor cultural e histórico. De igual manera, contrastar este contenido con los trabajos de Carpio Abad (1987) –quien menciona que se desempeñó como “cantor ‘profesional’ de villancicos”– y de Segundo Luis Moreno (1923 y 1950), nos permite establecer una clara genealogía de algunas de las melodías y textos que aún se cantan en la época navideña ecuatoriana. Ligado a ello, las numerosas diferencias rítmicas halladas entre las transcripciones antiguas y modernas de los villancicos evidencia la dificultad que tuvieron los copistas del cuadernillo #7 en comprender las figuraciones y establecer versiones con rítmicas congruentes con la tradición oral. En consecuencia, resulta muy interesante observar cómo la música no académica ha marcado pautas para sus propios modelos interpretativos, mismos que difieren en función de dos factores determinantes: la formación musical de quien realice la copia, interpretación o arreglo, y la transmisión oral con el inexorable paso del tiempo.

⁶³ A este respecto véase Estevez Monagas (2023, 26-30).

⁶⁴ Así sostiene Davies (2011).

Asimismo, el haber podido identificar la procedencia literaria de tres piezas: *La tierra estaba affligida*, *Por la escala de Jacob* y *En unas pajas humildes*, cuyos textos pertenecen al poeta español Lope de Vega, llena un vacío existente en la historiografía relativa a los tradicionales Tonos del Niño. Además, contribuye al conocimiento de este género literario-musical a través del influjo de uno de los poetas más destacados del llamado Siglo de Oro español y su presencia en Latinoamérica, principalmente en Ecuador.⁶⁵

Queda ahora, como corolario y tarea pendiente, publicar ediciones de uso de este interesante repertorio para que pueda difundirse y grabarse. La mesa está servida para quien así lo desee. “*Así nos dicta una pluma, de este misterio la suma*”.



⁶⁵ Sobre textos de Lope de Vega en villancicos latinoamericanos puede verse, por ejemplo, Cano Casas (2006); Frenk y Morales Abril (2017); y Querol (2019).

ANEXOS

1. IMÁGENES



Figura 8. Fragmento de la *Sonata* (violín 1º) de José Páliz. Cuadernillo #1, f. 8v.



Figura 9. Fragmento del *Andante* de [Agustín] Baldeón. Cuadernillo #1, f. 16v.

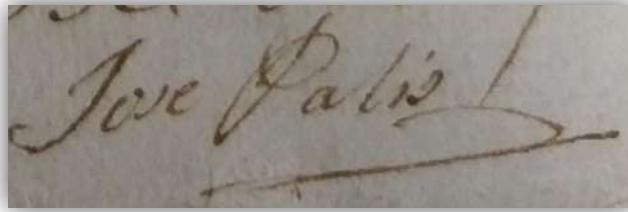


Figura 10. Rúbrica de José Páliz. Cuadernillo #2, f. 9v.



Figura 11. Rúbrica de Manuel Albán y Páliz. Cuadernillo #2, f. 14v.



Figura 12. Fragmento del *Tono* de Juan Chuchucangui. Cuadernillo #3, f. 2r.



Figura 13. Fragmento del vals *Amable* de Miguel de la Torre. Cuadernillo #3, f. 2v.



Figura 14. Fragmento del vals *Espantoso* de Tomás Cerón. Cuadernillo #3, f. 3r.

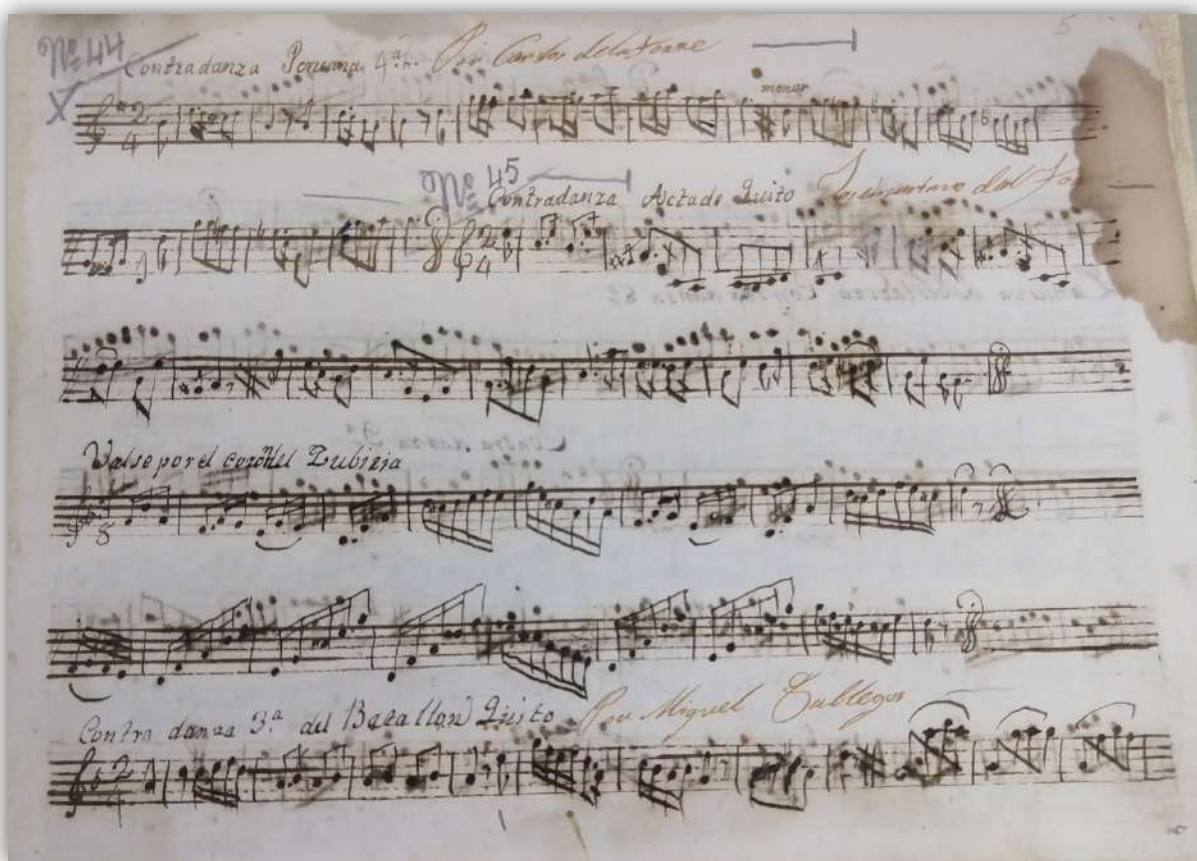


Figura 15. Contradanzas *Peruana*, *Acta de Quito* y *3ra del Batallón Quito*, de Carlos de la Torre, Juan Antonio de la Torre y Miguel Gallegos. *Vals del Coronel Zubiría*. Cuadernillo #3, f. 5r.



Figura 16. Fragmento del vals de Isidro de la Torre. Cuadernillo #3, f. 8r.

1. En el Por tal de Be len Reyes y las es er mias adoran al na ci do y se fac ien do le ruy dones
 2. En el O ro la Con tier ran Rey e ter no So ve ri no y con na ci en sa en la ma ri a Di a po re m le de na ci en sa
 3. Los re yes su pa dre mas co ro na ran To do el mun do y se de li za ran p. q. a tan ta luz con fi ra ran en un da de pa z pa z pa z
 4. Y ha bi en do se pa re se y un di re de un sol se re rre su su bi mi dad con ba te yen len qua se y plan do se re se
 Ena le gies me lo dias glo ri a del cie lo De Cas ta yal os humi l de a de lan ta la paz en to do sus dias

1. En es to y se sien to mi ra tu do ten a go das tien do q. na se q. eta ya q. lase bre lian te che a
 2. La ma ri a se con sa gran Mo xal ti am lo pi co nan que rre
 3. a si on di ca Un o pluma des temir te xio la lu mi na que rre
 4. ha bi en do se pa re se con las Pa ra del Por tal que rre
 5. ta co rru n ca me re rre de cie lo no a ve ni do que rre

mo ra re ra ya ho ra ya ho ra en su bra to re el sol llo ra.

Figura 17. Villancico *En el portal de Belén*, atribuido a José Nicolás Rodríguez Parra. Cuadernillo #7, f. 1r.

2. INFORMACIÓN BIOGRÁFICA DE LOS COMPOSITORES

El anexo que se presenta a continuación está ordenado alfabéticamente y brinda datos atinentes a los músicos mencionados en este trabajo, puntualmente: fechas y lugares de nacimiento y fallecimiento, roles musicales y sus composiciones. También, se proporciona la bibliografía pertinente que sustenta la información ofrecida.

[Albán] Páliz, José (ca. 1790-1890): nació en Cotacachi, provincia de Imbabura. Hijo del compositor y violinista Manuel Albán y Páliz, sin embargo, nunca firmó con su apellido legítimo sino como José Páliz. Discipulado por su padre, José fue uno de los violinistas más sobresalientes de la provincia de Imbabura durante el siglo XIX. Tocaba también la flauta de carrizo en las festividades religiosas de los indígenas como si fuera un flautín. Su repertorio para violín incluía no solo piezas de la vanguardia europea, sino también obras de compositores ibarreños coetáneos. Por él se ha podido conocer a muchos de ellos, al igual que el violinista quiteño Agustín Baldeón, cuya existencia y obra se conoce muy poco. Llegó a ser una figura notable como ejecutante del violín, añadiendo a sus facultades naturales una laboriosa y constante disciplina en la práctica del instrumento. Murió en 1890 y, a su avanzada edad, continuaba tocando el violín sentado en un sillón al portal de una tienda. Pese a que la bibliografía existente no lo señala como compositor por no haber indicios de tal labor, nos inclinamos a pensar que las rúbricas de José Páliz halladas en siete piezas del cuadernillo #1 son de su autoría; nos referimos puntualmente a 4 marchas, 1 sonata y 2 andantes.⁶⁶ Es probable, por tanto, que otras obras del referido cuadernillo y de las que no consta rúbrica alguna también fueran compuestas por él.

BIBLIOGRAFÍA: Casares Rodicio (1999-2002 vol. 1, 181); Guerrero Gutiérrez (2001-2002 vol.1, 106); Moreno (1923, 5 y 15-17); Moreno (1950 vol. 3, 269-270); y Orellana (1930 vol. 2, 265).

Albán [y Páliz], Manuel (ca. 1750-1822): nació en Cotacachi, provincia de Imbabura.⁶⁷ Es uno de los músicos cotacacheños más antiguos de quien se ha podido tener noticias documentadas. Fue un músico culto y consagrado violinista. Padre de José y Mercedes, quienes también estuvieron vinculados a la música (violinista y arpista, respectivamente). Por un método de violín y algunos

⁶⁶ Véase específicamente estas piezas en la Tabla #1.

⁶⁷ Se tienen noticias de dos hermanos de apellido Albán y Páliz: José y Miguel, quienes se dedicaban a la orfebrería en Quito por el año de 1748. Véase Paniagua Pérez (1988, 207).

cuadernos que han formado su repertorio se deduce que su profesor pudo haber sido español. Entre las partituras que Segundo Luis Moreno rescató constan, además del método de violín: andantes, contradanzas, minués y otras danzas europeas. Falleció en 1822, heredándole su colección de música, un violín y una flauta a su hijo José. Aún quedan ciertas dudas sobre piezas que pudieron haber sido de su autoría, puntualmente las pertenecientes a los cuadernillos #2 y #5.

BIBLIOGRAFÍA: Casares Rodicio (1999-2002 vol. 1, 181); Guerrero Gutiérrez (2001-2002, vol.1, 106); Moreno (1950 vol. 3, 268-269); Orellana (1930 vol. 2, 264); y Romero (2007, 3).

Baldeón, Agustín (ca. 1815-1847): nació en Sangolquí, provincia de Pichincha. Compositor y violinista. Autor de seis sinfonías, un concierto para violín, una misa, motetes, oberturas (de las cuales se tiene noticia de la primera en *Do mayor*, la segunda en *Mi bemol mayor* y la cuarta en *Fa mayor*), letanías y algunas obras sacras; en su mayoría, se desconoce quién las preserve. La existencia de sus composiciones se conoce gracias a registros hechos por Segundo Luis Moreno y Francisco Salgado Ayala. Fue alumno de armonía y composición del sacerdote agustino y organista José Viteri y del violinista europeo Alejandro Sejers (o Zegers). Se apunta que fue el mejor violinista nacional en su época gracias a su preparación y dedicación. Desde 1841 hasta 1847 fue director de una sociedad musical fundada por el maestro Sejers y que logró un aporte importante en el desarrollo musical de la época. Quienes lo visitaron en su enfermedad aseguraron que había terminado de escribir una misa cuando su salud se hallaba muy deteriorada. El compositor Francisco Salgado Ayala señalaba que se conoce por tradición que “Baldeón era de una constancia única; cansado, después de largas horas de estudio cotidiano, se tendía en el suelo para tomar descanso, sin abandonar el violín y en esa postura continuaba los ejercicios de mecanismo. Atribúyese [*sic*] la prematura muerte al mucho estudio y a esa laboriosidad inquebrantable”. Falleció en Quito en 1847, a la edad de 32 años, según señala el musicólogo chileno José Manuel Izquierdo König.

BIBLIOGRAFÍA: Arboleda (1910, 20); Casares Rodicio (1999-2002 vol. 2, 90-91); Guerrero Gutiérrez (2001-2002, vol.1, 289); Izquierdo König (2022); Moreno (1923, 16); Moreno (1950 vol. 3, 11-14 y 270); Orellana (1930 vol. 2, 233-234); Pérez Marchant (1928, 82); y Salgado Ayala (1987, 45-47).

Cerón, Tomás (s. XIX *in.-?*): pocos datos se tienen sobre este músico y compositor nacido en Ibarra, provincia de Imbabura, a inicios del siglo XIX. De su autoría es el vals *Espantoso*.

BIBLIOGRAFÍA: Casares Rodicio (1999-2002 vol. 3, 491); Guerrero Gutiérrez (2001-2002, vol.1, 433); Moreno (1950 vol. 3, 253); y Orellana (1930 vol. 2, 261).

Chuchucangi, Juan (s. XIX *ín.-?*): nació en Ibarra, provincia de Imbabura, probablemente a inicios del siglo XIX. Compositor de un *yaraví* de un solo periodo y sin título especial. La pieza es de carácter indígena, comenta Segundo Luis Moreno, como indígena debió ser su autor, a juzgar por su apellido.

BIBLIOGRAFÍA: Guerrero Gutiérrez (2001-2002, vol.1, 452); Moreno (1950 vol. 3, 253); y Orellana (1930 vol. 2, 261-262).

De la Torre, Carlos (s. XVIII *ex-s.* XIX *med.*): nació en Ibarra, provincia de Imbabura, a fines del siglo XVIII. Compositor, hermano de los músicos Isidro y Francisco de la Torre. Tocaba la viola y de su autoría es la *Contradanza peruana*.

BIBLIOGRAFÍA: Guerrero Gutiérrez (2001-2002, vol.1, p. 544); Moreno (1923, 5); Moreno (1950 vol. 3, 253); y Orellana (1930 vol. 2, 262).

De la Torre, Isidro (s. XVIII *ex-ca.* 1870): nació en Ibarra, provincia de Imbabura, a fines del siglo XVIII. Compositor, hermano de los músicos Carlos y Francisco de la Torre, y casado con María Manosalvas. Por tradición oral se conoce que compuso danzas y contradanzas típicas de la época, así como también un vals, que precisamente coincide con el registrado en el cuadernillo #3 (f. 8r). Segundo Luis Moreno sostiene que algunas personas conocieron a Isidro de la Torre incluso después del terremoto de 1868. Por tanto, nos inclinamos a pensar que falleció poco después de dicho año.

BIBLIOGRAFÍA: Guerrero Gutiérrez (2001-2002, vol.1, 545); Moreno (1923, 5); Moreno (1950 vol. 3, 252-253); Orellana (1930 vol. 2, 262).

De la Torre, Juan Antonio (ca. 1814-1864): nació en Ibarra, provincia de Imbabura. Compositor y violinista, hijo del músico Isidro de la Torre, hermano de Miguel y discípulo de su tío Carlos. Por su amplio conocimiento en composición e instrumentación fue designado maestro de capilla de la catedral de Ibarra. Organizó una pequeña orquesta con artistas de la ciudad y un cuarteto con sus hijos: Juan Antonio tocaba el primer violín; su homónimo, el violín segundo; Mario la flauta y Darío, el violoncello. Compuso misas, salves, letanías y otras piezas del género religioso al igual que música popular, entre las que sobresale el dueto de violines titulado *La Revolución de García Moreno*, de la cual no se conocen registros documentales en partitura. También se conoce que compuso las obras *Andante*, contradanza *La amiga*, un vals y un pasodoble sin títulos.

BIBLIOGRAFÍA: Guerrero Gutiérrez (2001-2002, vol.1, 545); Moreno (1923, 6-7); Moreno (1950 vol. 3, 254-255); y Orellana (1930 vol. 2, 262-263).

De la Torre, Miguel (1813-s. XIX ex): nació en Ibarra, provincia de Imbabura, el 27 de mayo de 1813, según los registros de nacimientos y defunciones asentados en los libros parroquiales consultados por Segundo Luis Moreno. Compositor, hijo de Isidro de la Torre y María Manosalvas, y hermano de Juan Antonio. De su autoría es el vals en tres periodos titulado *Amable*.

BIBLIOGRAFÍA: Guerrero Gutiérrez (2001-2002, vol.1, 544); Moreno (1950 vol. 3, 252-253); y Orellana (1930 vol. 2, 261).

Gallegos, Miguel (s. XVIII ex-s. XIX ex): nació en Ibarra, provincia de Imbabura, a fines del siglo XVIII. Compositor, clarinetista y flautista. De su autoría es la contradanza del *Batallón Quito*. Se conoce que formó una banda civil de músicos de reconocido prestigio en la ciudad de Ibarra y sus alrededores, contratada en 1860 para solemnizar el matrimonio de don Manuel Reyes Benavides y doña Carmen Alomía.

BIBLIOGRAFÍA: Guerrero Gutiérrez (2001-2002, vol.1, 659); Moreno (1923, 7, 17 y 19-20); Moreno (1950 vol. 3, 253 y 271-272); y Orellana (1930 vol. 2, 261).

Pauta, Ascencio (ca. 1838-1918): nació en Cuenca, provincia de Azuay. Compositor y pianista, discípulo y yerno de su maestro José Nicolás Rodríguez Parra. Fue maestro de capilla en la ciudad de Loja previo a su permanencia en Lima en 1871. Varias de sus obras se enviaron a imprimir en Europa y en Lima, gracias a la gestión del entonces presidente de la república Gabriel García Moreno. Falleció en Lima el 29 de junio de 1918.

BIBLIOGRAFÍA: Arias Maldonado (2018, 15, 42, 47-49); Freire Soria (2011, 20, 22 y 25); Freire Soria (2012, 98-99, 101 y 109); Godoy Aguirre (2012, 415); Guerrero (1876, 19); Guerrero Gutiérrez (2001-2002 vol. 2, 1097-1098); Guerrero Gutiérrez (2013, 183); y Moreno (1950 vol. 3, 219-220).

Pauta, Manuel (ca. 1810-ca. 1897): nació en Cuenca, provincia de Azuay, probablemente en la primera década del siglo XIX. Violinista, contrabajista y cantor. El primero de estos roles musicales lo ejerció a su temprana adultez en la Catedral de Quito en 1832; los dos siguientes en la Catedral de Cuenca desde 1852 hasta 1897, cuando se elimina su nombre de la plantilla de músicos, por lo cual inferimos su fallecimiento por este año. Ejerció como maestro de capilla interino del recinto

catedralicio cuencano por diciembre de 1870, debido a la frecuente indisciplina de su antecesor Miguel Morocho, quien, pese su comportamiento, retomó el cargo en 1871.

BIBLIOGRAFÍA: Albarracín (2016, 136, 196 y 198); Freire Soria (2011, 24); Freire Soria (2012, 100); Guerrero Gutiérrez (2013, 181); Molerio Rosa (2016, 190-194); Stevenson (1963, 263); y Urgilés Encalada (2015, 47-48 y 50).

Ramos, Rafael (¿-?): no se conocen registros biográficos acerca de este compositor, pero suponemos que, al menos, es de origen imbabureño y que estuvo activo durante la decimonovena centuria. De su autoría es la obra titulada *El fricasé*, aparentemente una contradanza.

Rodríguez Parra, José Nicolás (1822-1864): nació en Cuenca, provincia de Azuay. Compositor, organista y maestro de capilla en la iglesia de las Carmelitas de Cuenca. Discípulo de su padre Hermenegildo Parra, también tocaba arpa y violín. Elegido maestro mayor del gremio de músicos en 1844. A él se le atribuye el texto y la música de los villancicos *En el portal de Belén*, *Qué de alegrías hay*, *El indiecito (Hola huiracocha)*, *De la milicia del cielo*, *Peregrino Jesús mío* y *En noche tan fría naces*. Falleció en Cuenca por el año 1864.

BIBLIOGRAFÍA: Arias Maldonado (2018, 42-43, 48 y 53-54); Astudillo Ortega (1930); Guerrero Gutiérrez (1996, 12); Guerrero Gutiérrez (2001-2002 vol. 2, 1201); Guerrero Gutiérrez (2013, 178-179); Moreno (1950 vol. 3, 218).

Torres Rosales, José Mariano (1812-s. XIX ex): nació en Ibarra, provincia de Imbabura, el 5 de diciembre de 1812, según los registros de nacimientos y defunciones asentados en los libros parroquiales consultados por Segundo Luis Moreno. Compositor. Hijo legítimo de Mariano Torres y María Jacinta Rosales. Es autor de la contradanza *El Acta de Quito*, refiriéndose seguramente a la independencia de la ciudad.⁶⁸

BIBLIOGRAFÍA: Guerrero Gutiérrez (2001-2002, vol. 2, 1375); Moreno (1923, 17); Moreno (1950 vol. 3, 253); y Orellana (1930 vol. 2, 261).

Zubiría, ¿?: coronel y capitán de infantería del ejército del ex-presidente ecuatoriano Juan José Flores entre 1830 y 1834. Lideraba el *Batallón Quito* por agosto de 1831. Aparentemente, es el compositor de un vals en tonalidad de *Re menor* hallado en el cuadernillo #3 (f. 5r).

BIBLIOGRAFÍA: Cevallos (1886, 195); Cevallos (1960, 357); Irisarri (1848, 68); Núñez Freile (2019, 92); Restrepo (1858, 549); y Salazar (1890, I).

⁶⁸ El acta se firmó en 1809, lo que nos permite afirmar que el cuadernillo es de una fecha posterior.

FUENTES Y REFERENCIAS

ARCHIVOS

Archivo General de la Orden Franciscana del Ecuador (AGOFE)

AGOFE, Cajas no catalogadas #60.

Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio (AHQ-MCYP)

AHQ-MCYP, Fondo Manuscrito, Doc. 0001.01138

Archivo Privado de Carlos Coba Andrade (APCCA)

Cuaderno de música del padre Agustín Azkúnaga, sin catalogar.

BIBLIOGRAFÍA

- Albarracín, Sonia Nataly. “Aproximación a la actividad musical en las parroquias eclesiásticas urbanas de la diócesis de Cuenca entre 1779 y 1886”. Tesis de Posgrado, Universidad de Cuenca, 2016.
- Alvarado, Jannet. “Villancicos y tonos del niño en Cuenca. Función Cultural”. *Revista Artesanías de América* 69 (2009): 169-180.
- . “Tres Tonos del Niño cuencanos. Siglo XIX”. Diciembre 27, 2017, acceso diciembre 11, 2023, https://www.youtube.com/watch?v=-d8Zr8t3o_w.
- . *Danzas y géneros de salón en Cuenca 1870-1930. Entre lo sagrado y lo profano*. Cuenca: Universidad de Cuenca. 2017.
- . “El baile de salón del siglo XIX y XX en obras para piano y pianola”. *Revista Traversari* 5 (2018): 26-35.
- Arboleda R., Gustavo. *Diccionario biográfico de la República del Ecuador*. Quito: Escuela de Artes y Oficios, 1910.
- Arias Maldonado, María Eugenia. “Las familias Pauta y Rodríguez: influencia y desarrollo de la música religiosa cuencana en la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX”. Tesis de Maestría, Universidad de Cuenca, 2018.
- Armendáriz Guerra, Johanna. “Memoria musical del cantón Cotacachi para el diseño de una sala etnomusical en el Museo de las Culturas”. Tesis de Grado, Universidad Técnica del Norte, 2017.
- Astudillo Ortega, José María. “La música en el Azuay”. *Revista del Colegio Benigno Malo* 9, no. 12 (1930): 58-75.
- . *Dedos y labios apolíneos*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo Azuay, 1956.
- Béhague, Gerard. *Music in Latin America: An Introduction*. New Jersey: Prentice-Hall, 1979.
- Bermúdez, Egberto. *Armonía Andina. Música del periodo colonial en los países andinos*. Formato CD, DM-MA-HA002-CD99. Bogotá: Fundación de Música / Fondo Latinoamericano de Reservas, 1999.
- Cadalso, José. *Ocios de mi juventud, o poesías líricas. Obras del coronel D. José Cadalso* vol. 2. Madrid: Don Mateo Repullés, 1803.
- Campos, Jorge (ed.). *Obras completas de D. José de Espronceda*. Madrid: Atlas, 1954.

- Cano Casas, Paula. “«Chichibali, palomino, canten y baylen a lo divino»: análisis literario de los villancicos del archivo musical de la Catedral de Bogotá a partir de su tradición y origen en la Península”. Tesis de Grado, Universidad de los Andes, 2006.
- Capelán, Monserrat. “Las reformas borbónicas y la música venezolana de finales de la colonia (1760-1821): el villancico, la tonadilla escénica y la canción patriótica”. Tesis Doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2015.
- Caraci Vela, Maria. *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici* vol. 1. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005.
- Carpio Abad, Rafael. *Florilegio del villancico tradicional cuencano*. Quito: Ediciones del Banco Central del Ecuador. Centro de Investigación y Cultura, 1987.
- Carredano, Consuelo y Victoria Eli (eds.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica 6: la música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Casares Rodicio, Emilio (ed.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. 10 vols. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.
- Cevallos, Pedro Fermín. *Resumen de la Historia del Ecuador desde su origen hasta 1845* vol. 5. Guayaquil: Imprenta de la Nación, 1886.
- , *Selecciones de «Resumen de la Historia del Ecuador»*. México: Editorial J. M. Cajica, 1960.
- Chase, Gilbert. *A Guide to the Music of Latin America*. Washington: Pan American Union, 1962.
- Clarís, Jean-Pierre. *Estela. Novela pastoral en prosa y verso por el Caballero Florián*. Barcelona: Imprenta de D. Ramón Indar, 1854.
- Cordero y León, Rigoberto. *El alma del villancico*. Cuenca: Inédito, 1950.
- Davies, Drew Edward. “Villancicos from Mexico City for the Virgin of Guadalupe”. *Early Music* 39, no. 2 (2011): 229-244.
- Dávila Vásquez, Jorge. “El Pase del Niño en Cuenca (Ecuador)”. *América: Cahiers du CRICCAL. La fête en Amérique Latine* 27 (2001): 95-105.
- Daza, Angélica. “Ensemble Villancico, Música antigua para nuestro tiempo” (programa de mano). Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango / Banco de la República, 2018.
- De Vega, Lope. *Colección de obras sueltas, assi en prosa, como en verso*. Tomo XVI. Madrid: Imprenta de Don Antonio de Sancha, 1778.
- , *Pastores de Belén, prosas y versos divinos*, editado por Enrique Suárez Figaredo Barcelona: Biblioteca Virtual Cervantes, 2011.

- Duque, Ellie Anne. *Nicolás Quevedo Rachadell un músico de la Independencia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2011.
- Estevez Monagas, Jesús. “La vida musical en el colegio franciscano de San Buenaventura de Quito (1813-1839)”. *Revista de Musicología* 44, no. 2 (2021): 599-629.
- . “Nuevas perspectivas y documentos sobre la vida musical en la Catedral de Quito (1545-1836)”. *Resonancias* 27, no. 52 (2023): 13-40.
- Freire Soria, Carlos. “Archivo musicográfico virtual. Música y músicos de Cuenca: siglos XIX y XX”. Tesis de Posgrado, Universidad de Cuenca, 2011.
- . “La música en el Azuay: dinastías musicales”. En *Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología*, editado por Mario Godoy Aguirre, 93-111. Quito: Gráficas Argenis, 2012.
- . “«Tonos del Niño» y villancicos tradicionales en la fiesta del Pase del Niño Viajero (Cuenca, Ecuador)”. En *Actas del II Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen*, editado por Manuel Poggio Capote y Víctor J. Hernández Correa, 473-478. Santa Cruz de la Palma: Cabildo Insular de la Palma, 2020.
- Frenk, Margit y Omar Morales Abril. “El cancionero de Gaspar Fernández (Puebla, 1609-1616)”. En *Celebración y sonoridad en catedrales novohispanas*, editado por Anastasia Krutiskaya y Édgar Alejandro Calderón Alcántar, 23-36. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Godoy Aguirre, Mario. *Partituras*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2002.
- . “La música en los monasterios de la Real Audiencia de Quito”. En *Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología*, editado por Mario Godoy Aguirre, 388-425. Quito: Gráficas Argenis, 2012.
- . “La nación, el nacionalismo y la música nacional”. *Revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana* 30 (2014): 1-31.
- . *La música en la Presidencia y Real Audiencia de Quito. Capillas de música, caciques, instituciones, personajes y monasterios*. Quito: Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2016.
- Gómez, Zoila y Victoria Eli. *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1995.
- González Alzate, Jorge. “Bourbon Reforms in Central America. 1700-1808”. *Oxford Research Encyclopedia of Latin American History*. Acceso el 22 de noviembre de 2024.

- <https://oxfordre.com/latinamericanhistory/view/10.1093/acrefore/9780199366439.001.0001/acrefore-9780199366439-e-517>.
- Grier, James. *La edición crítica en música. Historia, método y práctica*. Madrid: Ediciones Akal, 2008.
- Guerrero Gutiérrez, Fidel Pablo. "Villancico ecuatoriano". *Revista Musical EDO* 5 (1996): 9-27.
- , *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. 2 vols. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMÚSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana, 2001-2002.
- , "Música en la Independencia del Ecuador: avance de investigación sobre la *Colección de varias tocatas de violín, antiguas y modernas*". *Revista Musical EDO* 7 (2010): 5-24.
- (ed.), "La música en el Azuay". *Revista Musical EDO* 11 (2013): 172-188.
- Guevara, Darío. "Auto de la adoración al Niño Jesús". *Revista del Folklore Ecuatoriano* 1 (1965): 153-180.
- Harrison, Frank L., y Joan Rimmer. "A villancico manuscript in Ecuador: musical acculturations in a tri-ethnic society". En *Studien zur tradition in der musik*, editado por Hans Heinrich Eggebrecht y Max L. Utolf, 101-119. München: Musik-verlag Emil Katzschler, 1973.
- Hassarek, Friedrich. *Cuatro años entre los ecuatorianos*. Traducido por Jorge Gómez. Quito: Abya-Yala, 1993.
- Irisarri, Antonio José. *El general Obando a la historia crítica del asesinato del Gran Mariscal de Ayacucho*. Bogotá: Imprenta de José Antonio Cualla, 1848.
- Izquierdo König, José Manuel. *Filarmónicos y patriotas: compositores latinoamericanos en tiempos de independencias (1800-1850)*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2022.
- Juárez, Miguel. *Villancicos, romances y chanzonetas. Archivo histórico de la diócesis de Ibarra, Ecuador Siglos XVII y XVIII*. Quito: Fundación Filarmónica Casa de la Música, Imprenta Mariscal, 2018.
- Kueth, Allan J. y Kenneth J. Andrien. *The Spanish Atlantic World in the Eighteenth Century. War and Bourbon Reforms*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Lapique, Zoila, Miriam Escudero, Claudia Fallarero e Indira Marrero (eds.). *Música de salón en publicaciones periódicas. La Habana, 1829-1867*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2017.
- Lawson, Colin y Robin Stowell. *La interpretación histórica de la música: una introducción*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

- López Yáñez, María Gabriela. "Representation and Difference: Racialisation in Marimba Esmeraldeña and Bomba del Chota". *Revista Euro Latinoamericana de Análisis Social y Política* 3, no. 6 (2023): 191-216.
- Macías Núñez, Edison. *Historia general del ejército ecuatoriano. El ejército en las guerras de independencia* vol. 21, tomo 2. Quito: Centro de Estudios Históricos del Ejército, 2006.
- Marín López, Javier. "Música y músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)". Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2007.
- , "Performatividades folklorizadas: visiones europeas de las músicas coloniales". *Revista de Musicología* 39, no. 1 (2016): 291-310.
- Marín López, Javier y Jesús A. Ramos-Kittrell (eds.). *Música, representación y conflicto en América Latina*. Sevilla: Universidad Autónoma de Chile / Universidad Pablo de Olavide, 2024.
- Mera, Juan León. *Cantares del pueblo ecuatoriano*. Quito: Imprenta de la Universidad Central del Ecuador, 1892.
- Miranda, Ricardo y Aurelio Tello. "La música en Latinoamérica". En *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana* vol. 4, coordinado por Mercedes de Vega. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, 2011.
- Molerio Rosa, Arleti. "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, no. 39 (2016): 175-200.
- Montalvo, Juan. *Las Catilinarias*. París: Casa Editorial Garnier Hermanos, 1929.
- Morales Abril, Omar. *Lo más gracioso que se pueda. Teatralidad en villancicos hispanoamericanos de los siglos XVII y XVIII*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2024.
- Moreno, Segundo Luis. *La música en la provincia de Imbabura*. Quito: Tipografía y Encuadernación Salesianas, 1923.
- , *La música en el Ecuador*. 3 vols. Quito: Mecanografiado inédito, 1950.
- , *La música en el Ecuador*, editado por Luis Alberto Rivadeneira. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito / Departamento de Desarrollo y Difusión Musical, 1996.
- Mosca, Julián, Arleti Molerio Rosa y Jimena Peñaherrera Wilches. *Edición crítica de obras del compositor Domingo Arquimbau*. Buenos Aires: Educa, 2019.

- Mullo Sandoval, Juan. *Así bailaba Manuela. Danzas y bailes independentistas en la Real Audiencia de Quito*. Quito: Editorial Arcuci, 2022.
- Navarro, Julián, Luis Carlos Rodríguez y Juan Francisco Sans. “Música de guitarra de mi señora doña Carmen Cayzedo”. *Roseta. Revista de la Sociedad Española de Guitarra* 15 (2020): 158-191.
- Núñez Freile, Byron. “La revolución de Perucho: el inicio de la insurrección antifloreana quiteña”. *Boletín de la Academia Nacional de Historia* 98, no. 201 (2019): 83-104.
- Orellana, J. Gonzalo. *El Ecuador en cien años de independencia* 2 vols. Quito: Imprenta de la Escuela de Artes y Oficios, 1930.
- Paniagua Pérez, Jesús. “La cofradía quiteña de San Eloy”. *Estudios humanísticos. Geografía, historia y arte* 10 (1988): 197-214.
- Peñín, José. «Manuscritos de música». En *Cuatro mil años de música en Ecuador. Catálogo de INIDEF*, 70-71. Caracas: CONAC-OEA, Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore INIDEF, Fundación Hallo, 1976.
- Pérez Marchant, Braulio. *Diccionario biográfico del Ecuador*. Quito: Escuela de Artes y Oficios, 1928.
- Ponce Leiva, Pilar. “El poder del discurso o el discurso del poder: el criollismo quiteño en el siglo XVII”. *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia* 10 (1997): 3-20.
- Pontvik, Peter. *¡Una tonadilla nueva!: Baroque Music from Ecuador*. Formato CD, CPO 777 5682. Suecia: CPO, 2011.
- (dir.). “The Jungle Book of the Baroque - Early World Music from Latin America” (programa de mano). Copenhagen: KoncertKirken, 2019.
- Pujol, Juan Bautista (ed.). *Música religiosa para canto, con acompañamiento de armonio y órgano*. Barcelona: Juan Bautista Pujo & ca., 1898.
- Querol Gavaldá, Miguel. *Cancionero musical de Lope de Vega*. 3 vols. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019.
- Ramos-Kittrell, Jesús A. “Music, Liturgy, and Devotional Piety in New Spain: Baroque Religious Culture and the Re-evaluation of Religious Reform during the 18th Century”. *Latin American Music Review* 31, no. 1 (2010): 79-100.

- , "Music and Literature in New Spain. The Politics of Buen Gusto in 18th-Century Mexico City". En *A Companion to Viceregal Mexico City, 1519-1821*, editado por John F. López, 424-439. Boston: Brill Publications, 2021.
- Restrepo, José Manuel. *Historia de la revolución de la República de Colombia en la América Meridional* vol. 4. Besanzón: Imprenta de José Jacquin, 1858.
- Romero, Virginia. *Apuntes sobre la historia de la música de Cotacachi*. Ibarra: Colección Tahuando No. 52, 2007.
- Salazar, José Ignacio. *Actas del congreso ecuatoriano de 1832*. Quito: Imprenta del Gobierno, 1890.
- Salgado Ayala, Francisco. "Un compositor nacional, Agustín Baldeón". *Opus* 14 (1987): 45-47.
- Sánchez, Mariana y Jannet Alvarado. *Los Tonos del Niño cuencanos. Estudio etnomusicológico*. Cuenca: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2011.
- Sánchez-Usón, María José, María Lioba Juan-Carvajal y María Udovina. "La música de salón en el Zacatecas decimonónico". *Revista Teoría Educativa* 4, no. 12 (2020): 1-12.
- Sans, Juan Francisco. "Oralidad y escritura en el texto musical". *Akademios* 3, no. 1 (2001): 89-114.
- , "Los guiones y la música de baile durante el siglo XIX: el álbum de Pablo Hilario Giménez". *Revista Musical de Venezuela* 45 (2006): 76-93.
- , "Los bailes de salón en la Venezuela del siglo XIX: géneros, interpretación y estilos". Tesis Doctoral, Universidad Central de Venezuela, 2012.
- , "La edición musical como ocasión extrema a la interpretación". *Revista anual del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega* 23 (2015): 17-42.
- , "Nineteenth Century Spanish American Salon in the Lights of Music Scenes". En *Made in Latin America. Studies in Popular Music*, editado por Julio Mendívil y Christian Spencer, 37-46. New York: Routledge, 2016a.
- , *Los bailes de salón en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott, 2016b.
- Sans, Juan Francisco y Jaime Cortés Polanía. "Tránsitos musicales entre Colombia y Venezuela en el siglo XIX". *Quintana: revista do Departamento de História da Arte* 20 (2021): 1-18.
- Sans, Juan Francisco y José Rafael Lovera. *La graciosa sandunga. Cuaderno de piezas de bailes del siglo XIX recopilado por Pablo Hilario Giménez*. Caracas: Fundación Bigott, 2012.
- Sans, Juan Francisco y Mariantonia Palacios. "Patrones de improvisación y acompañamiento en la música venezolana de salón del siglo XIX". *Resonancias* 5, no. 8 (2001): 45-90.

- , "Un archivo en disputa". En *Los archivos de las (etno)musicologías. Reflexiones sobre sus usos, sentidos y condición virtual*, editado por Miguel A. García, 29-45. Berlín: Germ. Mann Verlag, 2023.
- Stevenson, Robert. "Music in Quito: Four Centuries". *The American Historical Review* 43, no. 2 (1963): 247-266.
- Tobar Donoso, Julio. "El general don Antonio Morales Galavís". *Museo Histórico* 13, no. 39/40 (1961): 69-78.
- Traversari, Pedro Pablo. *El arte en América*. Quito: Inédito, 1903.
- Turino, Thomas. "Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations". *Latin American Music Review* 24, no. 2 (2003): 169-209.
- Urgilés Encalada, Priscila Alexandra. "Maestros de capilla en la Catedral Nueva de Cuenca. El repertorio de Jhoffre Hidalgo Mora Yanza: análisis e interpretación". Tesis de Posgrado, Universidad de Cuenca, 2015.
- Vera, Alejandro. "¿Decadencia o progreso?: La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico". *Latin American Music Review* 31, no. 1 (2010): 1-39.
- , "Music, Eurocentrism and Identity: The Myth of the Discovery of America in Chilean Music History". *Advances in Historical Studies* 3 (2014): 298-312.
- , *El dulce reato de la música. La vida musical en Santiago de Chile durante el periodo colonial*. Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2020.
- , "Sobre la existencia o no de una musicología latinoamericana". *Ensayos, Historia y Teoría del Arte* 27, no. 44 (2023): 109-122.
- Waisman, Leonardo. *Una historia de la música colonial hispanoamericana*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2019.

ISBN 978-987-620-639-6



9 789876 206396