



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música  
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología  
Instituto de Investigaciones Antropológicas

**UN *QUADERNO PEREGRINO*: ESTUDIO Y EDICIÓN CRÍTICA DEL  
MANUSCRITO SMMS M5 DE LA COLECCIÓN SUTRO**

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRO EN MÚSICA (MUSICOLOGÍA)

PRESENTA:  
JOSÉ LUIS SEGURA MALDONADO

TUTOR PRINCIPAL  
DR. JOSÉ DE JESÚS HERRERA ZAMUDIO  
UNIVERSIDAD VERACRUZANA

CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE DE 2021



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Declaración de ética académica**

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.



José Luis Segura Maldonado

## **Agradecimientos**

Quiero agradecer en primer lugar a toda mi familia, pero muy en especial a mis padres y a mi hermano, por darme siempre su apoyo incondicional, por guiarme con su ejemplo y por ser el aliciente para realizar todo lo que hago en el plano personal y profesional. También quiero agradecer a la familia Cruz de Nicolás, y con todo el corazón a Magaly por ser mi compañera de viaje y por traer a mi vida a Mellie, el peluche que me hace sonreír todos los días al despertar.

A la Ley 22 y a sus familias: Marco Gurrola, Marco Guzmán, Juan Carlos Heredia, David Montoya, Jesús Navarro y Aarón Vega.

A mis amigos y compañeros de la música y a sus familias: Roberto Aguilar, Alfonso Aguirre, Edwin Alvarado, Miguel Asiain, Luis Benítez, Marco de Biasi, Vinicio Camacho, Daniel Camero, César Castellanos, Mario Castillo, Guillermo Clemente, Javier Elizondo, Abel García, Mario García, Víctor García, José Antonio Gasque, Noelia Gómez, Jorge González, Mauricio González, Josué Gutiérrez, Kiyoshi Hatta, Rodrigo Herrera, Vladimir Ibarra, Antonio Laguna, César Lara, Germán Lobos, Sayil López, Marco Maguolo, Adriana Martínez, Juan Luis Mátuz, Carlos Martínez, Alejandro Mendoza, Hugo Morales, Juan Manuel Olguín, Joaquín Olivares, Paolo Pegoraro, Rodolfo Pérez, Sharbel Pimentel, José Pita, Arturo Ramírez, Luz María Rivera, Alexis Rodríguez, Adriano del Sal, Iván Sánchez, Gabriel Schebor, Heriberto Soberanes, Jaime Soria, Salvador Soto, Martín Valencia, Verna Vázquez, Pedro Villegas y Mauro Zanatta.

A todos mis compañeros de generación de la Maestría, pero de manera especial a Arístides Labadie, Hugo Peñaloza y Gabriela Silva; también a mis compañeros becarios de la Fundación Carolina: César Cano, Laura Fahrenkrog Ana Gallego, Marisa Lens, Jaqueline Martins, Sara Navarro, Carlos Ramos y Juan Fernando Velázquez.

A mis profesores del posgrado: Miguel Bernal, Gonzalo Camacho, Antonio Corona (QEPD), Gustavo Delgado, Ismael Fernández de la Cuesta, Martha Gómez, José Carlos Gosálvez, Felipe Orduña, Artemisa Reyes, Luis Antonio Rojas, Raúl Ros, Edith Ruiz, Arsenio Sánchez, José Sierra; pero muy en especial a mi asesor Jesús Herrera, por toda la paciencia en esta larga travesía.



A mis colegas y amigos de la investigación musical, de quienes he aprendido tanto: Mónica Aguilera, Yael Bitrán, Amílcar Cárdenas, Eduardo Contreras, Luis Jaime Cortez, Irene Donate, Nelson Hurtado, Jorge Landeros, Juan Manuel Lara, John Lazos, Javier Marín, Herlinda Mendoza, Omar Morales, Alfredo Nieves, Bárbara Pérez, Antonio Ruiz, Erika Salas, Laura Sánchez, Carmen Souto, Aurelio Tello, María Elena Vinueza; y sobre todo a Teresa González, la verdadera coordinadora de investigación del CENIDIM por muchos años.

A mis colegas y amigos de la Facultad de Música: Efrén Álvarez, René Báez, Alejandro Barceló, Wilfredo Cano, Leonardo Coral, Mariana Cornejo, Eloy Cruz, Miguel Cruz, Ciro Escudero, Tere Frenk, Pablo Garibay, Roberto Kolb, Marco Iván López, Edgar Mario Luna, Gustavo Martín, Georgina Martínez, Paolo Mello, Fernando Nava, Jasmín Ocampo, Carmina Ruiz, Edith Ruiz, Omar Salgado, Mónica Sandoval, Luis Ariel Waller, y todos aquellos con quienes convivo cotidianamente.

Vaya un agradecimiento sincero a José Mercado, por ayudarme a conseguir las primeras imágenes de los *Manuscritos Musicales Sutro*; a Jelma van Amersfoort por las pistas y las partituras que me dio sobre el *Minué afandangado*; a Martha Whittaker y a Diana Kohnke, por abrirme las puertas de la *Sutro Library* y ofrecerme información fundamental para llevar a cabo la investigación que sustenta esta tesis, así como a Mattie Taormina, por permitirme hablar del *Quaderno* en su propia casa; y especialmente a Thelma, José Luis, Paul, Jennifer y toda su familia, porque su hospitalidad hizo posible que pudiera tener en mis manos el manuscrito.

Quiero agradecer en especial a los integrantes del jurado que evaluó esta tesis por su disposición para participar y por su invaluable apoyo en el proceso: John Koegel, Juan Carlos Laguna, John G. Lazos, José Luis Navarro y Enrique Salmerón.

A TODOS mis alumnos.

Coyoacán, Ciudad de México, noviembre de 2021

**Esta tesis está dedicada a la memoria de mis abuelos**

**Dolores, Eva, Herminio y Javier**

## Índice general

<b>Agradecimientos</b>	i
<b>Índice general</b>	iii
<b>Índice de ilustraciones</b>	viii
<b>Introducción</b>	xi

### Parte primera. Estudio

<b>1. Los <i>Manuscritos Musicales Sutro</i>: origen y descripción</b>	<b>1</b>
1.1. La Librería de los Abadiano: un acervo muy peculiar	1
1.2. Adolph Sutro: del sueño americano al sueño alejandrino	12
1.3. La Colección Sutro en la actualidad: al fin en casa	23
1.4. Los <i>Manuscritos Musicales Sutro</i> : imágenes sonoras de la época virreinal	28
1.5. Breve historiografía de la colección: brechas abiertas, caminos por recorrer	39
<b>2. <i>Manuscrito Musical Sutro M5</i>: estudio documental</b>	<b>42</b>
2.1. Testimonio del papel: descripción física del documento	42
2.2. <i>Quaderno de Musica de Guitarra</i> : descripción del contenido	51
2.3. Seis y doce cuerdas: compañeras de viaje del <i>Quaderno peregrino</i>	68
2.4. Bailes de la corte y del corral o música ilustrada: reflexiones sobre el repertorio	72
<b>3. <i>Quaderno de Musica de Guitarra</i>: catálogo de piezas</b>	<b>80</b>
3.1. Descripción de la ficha	80
3.2. Modelo para el Registro Madre de Colección de un manuscrito musical	81
3.3. Modelo para el Registro individual dentro de una colección manuscrita	83
3.4. Registro Madre de Colección	85

3.5. Registros individuales:	87
I.    Contradanzas con menores a la inglesa	87
II.   Contradanzas de cuatro partes	101
III.  Valses de guitarra y bajo	115
IV.   Rigodones de guitarra y bajo	129
V.    Varia	153
VI.   Minués de guitarra y bajo	177
VII.  Pastorelas de guitarra y bajo	201
VIII. Rondós de guitarra y bajo	213
IX.   Sonatinas de guitarra sola	225
X.    Temas con variaciones de guitarra sola	237
<b>Peregrinaciones perennes: a manera de conclusión</b>	<b>249</b>
<b>Obras de consulta</b>	<b>253</b>

## **Parte segunda. Edición crítica**

<b>Consideraciones generales en torno a la edición crítica del <i>Cuaderno</i></b>	<b>I</b>
Notas críticas a la presente edición	III

### **Cuaderno de Música de Guitarra**

<b>I. Contradanzas con menores a la inglesa</b>	<b>1</b>
1. Contradanza a la inglesa	1
2. Contradanza a la inglesa	2
3. Contradanza a la inglesa	3
4. Contradanza a la inglesa	4
5. Contradanza a la inglesa	5
6. Contradanza a la inglesa	6
7. Contradanza a la inglesa	7

<b>II. Contradanzas de cuatro partes</b>	<b>8</b>
1. Contradanza	8
2. Contradanza	9
3. Contradanza	11
4. Contradanza	12
5. Contradanza	14
6. Contradanza	15
7. Contradanza	16
<b>III. Valses de guitarra y bajo</b>	<b>18</b>
1. Vals	18
2. Vals	19
3. Vals	20
4. Vals	21
5. Vals	23
6. Vals	24
7. Vals	25
<b>IV. Rigodones de guitarra y bajo</b>	<b>27</b>
1. Rigodón	27
2. Rigodón	27
3. Rigodón	28
4. Rigodón	28
5. Rigodón	29
6. Rigodón	29
7. Rigodón	30
8. Rigodón	30
9. Rigodón	31
10. Rigodón	31
11. Rigodón	32
12. Rigodón	32

<b>V. [Varia]</b>	<b>33</b>
1. Zapateado	33
2. Zapateado	34
3. Zapatedo	35
4. Zapateado	36
5. Bolera para baile	37
6. Bolera para baile	38
7. Polaca con variaciones	39
8. Polaca	41
9. Alemanda	43
10. Alemanda	44
11. Minué afandangado	46
12. Inglesita para baile	48
<b>VI. Minués de guitarra y bajo</b>	<b>50</b>
1. Minué	50
2. Minué	51
3. Minué	52
4. Minué	53
5. Minué	54
6. Minué	55
7. Minué	56
8. Minué	57
9. Minué	58
10. Minué	59
11. Minué con variación	60
12. Minué con variación	62

<b>VII. Pastorelas de guitarra y bajo</b>	<b>65</b>
1. Pastorela	65
2. Pastorela	67
3. Pastorela	69
4. Pastorela	70
5. Pastorela	72
6. Pastorela	74
<b>VIII. Rondós de guitarra y bajo</b>	<b>76</b>
1. Rondó	76
2. Rondó	77
3. Rondó	80
4. Rondó	81
5. Rondó	83
6. Rondó	88
<b>IX. Sonatinas de guitarra sola</b>	<b>91</b>
1. Sonatina	91
2. Sonatina	92
3. Sonatina	94
4. Sonatina	96
5. Sonatina	98
6. Sonatina	101
<b>X. Temas con variaciones de guitarra sola</b>	<b>105</b>
1. Tema con variaciones	105
2. Tema con variaciones	107
3. Tema con variaciones	108
4. Tema con variaciones	110
5. Tema con variaciones	113
6. Tema con variaciones	115

## Índice de ilustraciones

1.1.1.	Casa de las Campanas, actualmente Casa de la Primera Imprenta de América	2
1.1.2.	“Exterior del colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, destinado a la educación de los indios nobles”	3
1.1.3.	“Bibliotheca Mexicana”, Juan José de Eguiara y Eguren, <i>Imprenta de la Bibliotheca Mexicana (1755)</i>	5
1.1.4.	<i>Sermón</i> , Ramón Pérez de Anastaris, Imprenta Madrileña (1797)	6
1.1.5.	<i>Balance y entrega que hizo Don Francisco Antonio Santiago a Don Alexandro Valdez</i>	7
1.1.6.	<i>Novena a San Ramón no-nacido</i> , Imprenta de Francisco Abadiano	10
1.1.7.	Tarjeta comercial de la librería de los Abadiano	11
1.2.1.	“Birthplace of Adolph Sutro” y “Sutro Cloth Factory, Aix-La-Chapelle”	13
1.2.2.	“U. S. PACIFIC MAIL SHIP CALIFORNIA.”	15
1.2.3.	Adolph Sutro	16
1.2.4.	“Sutro Tunnel”	18
1.2.5.	The Cliff House	19
1.2.6.	<i>Sutro Baths. Interior looking north</i>	21
1.2.7.	Propaganda electoral de Adolph Sutro	22
1.3.1.	“Adolph Sutro, Mayor of San Francisco, in his Library at Sutro Heights”	23
1.3.2.	<i>San Francisco earthquake and fire of 1906</i>	24
1.3.3.	<i>Lane Medical Library</i>	25
1.3.4.	<i>San Francisco State University, J. Paul Leonard and Sutro Library</i>	27
1.4.1.	SMMS M7 (extracto del texto)	31
1.4.2.	SMMS M7 (extracto de la música)	31
1.4.3.	SMMS M6 (portada)	32
1.4.4.	SMMS M6 (extracto de la música)	33
1.4.5.	SMMS M4 (portada)	33
1.4.6.	SMMS M4 (lámina de ejemplos)	34
1.4.7.	SMMS M1 (extracto de la música)	35
1.4.8.	SMMS M1 (Cantada humana con acompañamiento de guitarra)	35

1.4.9.	SMMS M3 (Escala natural para guitarra)	36
1.4.10.	SMMS M3 (extracto de la música)	37
1.4.11.	SMMS M2 (portada)	38
1.4.12.	SMMS M2 (extracto de la música)	38
2.1.1.	Canto de la encuadernación, portada y <i>exlibris</i> del manuscrito	43
2.1.2.	Contraportada del SMMS M5	45
2.1.3.	Detalle de la intervención digital con los datos de portada originales	45
2.1.4.	“Quaderno de Musica de Guitarra”	46
2.1.5.	“De Luis Ruiz”	46
2.1.6.	Parte superior e inferior de la marca del papel Romaní (ejemplos)	48
2.1.7.	Contramarca del papel Romaní (ejemplo)	48
2.1.8.	<i>Estudio de modelo masculino desnudo espaldas inclinado hacia delante</i>	49
2.1.9.	Parte superior e inferior de la marca del papel Claramunt (ejemplos)	50
2.1.10.	Evidencia rastrogáfica del levantamiento y regreso del <i>rastrum</i> en pentagramas contiguos	50
2.1.11.	Evidencia rastrogáfica de la interrupción y continuación de cinco pentagramas a la vez, prácticamente a la mitad del folio	51
2.2.1.	<i>Minuet</i> para guitarra y bajo, de Fernando Ferandiere (fragmento)	56
2.2.2.	<i>Minuet</i> para guitarra y bajo, <i>Quaderno de Musica de Guitarra</i>	56
2.2.3.	<i>Sonata de Guitarra (Minuet)</i> , de Juan de Arizpachoga	57
2.2.4.	<i>Variaciones sobre una entrada de Polaca (Variación I)</i> , de Juan de Arizpachoga	57
2.2.5.	<i>Polaca con variaciones (Final)</i> , <i>Quaderno de Musica de Guitarra</i>	57
2.2.6.	<i>Minuetto afandangado</i> , de Salvador Castro de Gistau (Final)	58
2.2.7.	<i>Minuet afandangado</i> , <i>Quaderno de Musica de Guitarra</i> (Final)	58
2.2.8.	<i>Voleras</i> , de Fernando Ferandiere	59
2.2.9.	<i>Voleras para bayle n.º 2</i> , <i>Quaderno de Musica de Guitarra</i>	59
2.2.10.	<i>Polaca</i> , de Fernando Ferandiere	60
2.2.11.	<i>Polaca de Guitarra sola</i> , <i>Quaderno de Musica de Guitarra</i>	60
2.2.12.	<i>Piezas para Guitarra en el Abalúo de los papeles...</i> (1801)	66
2.2.13.	Último bloque del <i>Abalúo de los papeles...</i> (1801)	66



2.3.1.	Guitarra de seis órdenes atribuída a Joseph de Frías ( <i>ca.</i> 1780)	68
2.3.2.	Ejemplos de la notación “primitiva” en el <i>Quaderno</i>	71
2.3.3.	Último folio del <i>Quaderno</i>	79

## Introducción

La edición es en sí misma una crítica, una evaluación de aquello que no puede resolverse definitivamente, y que en cambio puede permitir e incluso promover (por no decir provocar) nuevas críticas.

JAMES GRIER

La investigación musical en México ha desarrollado en los últimos años una capacidad de análisis y una metodología cada vez más sólida, pero sobre todo pertinente para llevar a cabo estudios que ayuden a comprender el pasado musical de nuestro país. Gracias al interés y al esfuerzo de muchas personas que comparten —más bien, compartimos— este objetivo común, los trabajos que se desarrollan actualmente sobre la música virreinal, la del México independiente y la que fue compuesta a partir del siglo XX, han integrado cada vez más las perspectivas de diversas disciplinas que permiten ubicar de manera más precisa el fenómeno que supone la música mexicana dentro de su contexto histórico, social y cultural.

En ese sentido, los estudiosos de la música han tenido que sumar a sus capacidades auditivas, interpretativas, analíticas y retóricas, ciertas habilidades técnicas (conservación y preservación documental) e informáticas (dibujo musical electrónico, manejo de bases de datos y hasta lenguaje de programación) que resultan muy útiles para la conducción exitosa de cualquier proyecto de investigación. Además de esto, cada vez con mayor frecuencia las publicaciones de las principales entidades académicas a nivel mundial son firmadas por equipos de trabajo multidisciplinarios, donde especialistas en diversas áreas de conocimiento colaboran para lograr una visión integral de su objeto de estudio.

Por otra parte, la constante transformación que han vivido la creación y la interpretación a partir del siglo XX y hasta nuestros días, de la música actual pero también de la música que conforma nuestro patrimonio inmaterial de dos y hasta cinco siglos de antigüedad, ha propiciado un cambio paradigmático para la musicología donde no sólo se han ido eliminando los principios canónicos en materia de compositores y repertorio, en favor de una mayor comprensión de nuestra herencia cultural sonora, sino que también se han superado —o se están superando, mejor dicho— aquellos que se refieren a los rancios postulados teóricos y sus paladines, lo que ha propiciado en las investigaciones más recientes una nueva forma de sistematización de la información y una reflexión *ad hoc* para cada tema,

que a su vez les ha conferido una personalidad y una voz propias a los productos académicos resultantes de dichos trabajos.

En este marco, la edición de música impresa en cualquiera de sus variantes (facsimilar, *urtext*, práctica o crítica) y de música grabada (fonogramas monográficos, integrales o con interpretaciones históricamente informadas), es una actividad que se ha ido perfeccionando no sólo desde el punto de vista metodológico, sino también del técnico. Además, el desarrollo exponencial y la consecuente utilización masiva de las tecnologías de la información y de las plataformas virtuales, han multiplicado las posibilidades de publicación y han diversificado los canales de distribución de todos estos productos, lo que ha propiciado un flujo mucho más ágil de la información y ha ampliado el espectro de los públicos que la reciben.

Hablando específicamente de la circulación de la música iberoamericana y en especial la de México, el acceso cada vez más franco a distintos repositorios —ya sea que se trate de acervos religiosos (catedralicios, conventuales o misionales) o seculares (bibliotecas, expendios o colecciones particulares)— y la consecuente e intensa labor documental de muchos investigadores, nos han permitido conocer en los últimos años una gran cantidad de repertorio que había quedado relegado a las estanterías y condenado al olvido por largo tiempo; además de visibilizar innumerables documentos en diversos soportes y de muy variados tipos (actas de cabildo, documentos legales, fotografías, correspondencia, entre otros) que contextualizan dicha música.

Gracias a todo este aparato, actualmente es posible no sólo ubicar y estudiar dichos documentos —ya sea que se consulten en su lugar de origen, o de manera remota a partir de digitalizaciones alojadas en sendos repositorios electrónicos—, sino que también se pueden establecer concordancias entre las diversas fuentes para así develar poco a poco la huella que han ido dejando a su paso, y con ello seguir trazando el mapa de las rutas de comunicación musical a través del tiempo y el espacio.

Tal es el caso de los siete documentos musicales que forman parte de la colección *Sutro Mexican Manuscripts* (SMMS), un *corpus* documental que pertenece a su vez al gran legado que resguarda la *Sutro Library*, acopiado a lo largo de muchos años por Adolph Sutro (1830-1898), comerciante, coleccionista y filántropo de origen alemán, avocinado en Estados Unidos gran parte de su vida. Estos siete manuscritos —a los que en este trabajo nos

referiremos como *Manuscritos Musicales Suro*, parafraseando a Michael Mathes (1936-2012), curador honorario de la parte mexicana de la colección— son un claro ejemplo de la circulación de música y músicos a lo largo y ancho de Iberoamérica, desde la segunda mitad del siglo XVIII y hasta ya entrado el XIX; y por lo tanto, son parte importante de nuestra memoria musical y cultural.

Actualmente, estos manuscritos —junto con el resto de la colección— pertenecen a la *California State Library*, y se conservan en San Francisco, California, tal como refiere John Koegel en su ya clásico artículo de los años 90 del siglo pasado, donde hace una primera aproximación a estas fuentes que incluye la narración de su descubrimiento; una sucinta revisión de su contenido, ilustrada con algunos ejemplos significativos; pero sobre todo, donde señala la pertinencia y la necesidad de un estudio más profundo para cada uno de ellos, especialmente para los que contienen repertorio inédito o poco conocido.

En concreto, el SMMS M5 —intitulado *Quaderno de Musica de Guitarra*— recoge una interesante colección de 81 piezas para el instrumento, ya sea solo o con bajo de acompañamiento —práctica muy común en la segunda mitad del siglo XVIII, especialmente desde el punto de vista pedagógico—, que ofrecen un panorama de los principales géneros musicales que estaban en boga en aquel tiempo en España y por ende en las colonias americanas, ya fuera para acompañar la danza o para amenizar las tertulias. Aunque no se ha podido reconocer plenamente al autor —o autores— de estas piezas, a lo largo de esta investigación se han podido establecer algunas concordancias para piezas específicas; y de manera general, todas ellas se circunscriben tanto en forma cuanto en estilo en la música que escribieron autores como Antonio Abreu (1683-1756), Juan de Arizpachoga (*fl.* 1797-*ca.* 1808), Salvador Castro de Gistau (1770-*ca.* 1831), Charles Doisy (*fl.* 1797-*ca.* 1807), Fernando Ferandiere (*ca.* 1740-*ca.* 1816), Isidro Laporta (1750-1808), Fernando Sor (1778-1839), Juan Antonio de Vargas y Guzmán (*fl.* 1773) y Antonio Ximénez Brufal (1751-1826), por mencionar unos cuantos.

Desde el punto de vista organológico, este documento refleja la utilización de la guitarra de seis órdenes, un instrumento de transición entre la guitarra de cinco órdenes —también conocida como “guitarra barroca”— y la guitarra de seis cuerdas simples —conocida hoy en día como “clásico-romántica”—. Por otra parte, desde una perspectiva codicológica, las características esenciales de este documento nos ilustran las prácticas de elaboración,

reproducción y transmisión de música manuscrita —instrumental o vocal— que estaban vigentes en ese tiempo.

El presente trabajo recoge los resultados de una investigación que fue motivada por la invitación para trabajar con estos documentos musicales que yace sutilmente en las preguntas con las que concluye el ya citado artículo de Koegel; y cuyo objetivo principal es la difusión amplia de las piezas copiadas en el *Quaderno*. Para lograr este propósito, la tesis está dividida en dos partes: por un lado, el estudio contextual y documental del manuscrito; y por otro, la edición crítica de la música que contiene.

El primer capítulo del estudio comienza con una breve descripción de la genealogía de la librería de la familia Abadiano, donde se puede apreciar su importancia en el ámbito bibliográfico comercial de la Ciudad de México; acompañado de una caracterización de sus últimos propietarios, Francisco y Eufemio, quienes tuvieron entre sus posesiones el manuscrito que nos ocupa; este apartado cierra con la narración de la venta de los activos de la librería y su traslado a California. Inmediatamente después se presenta una sucinta semblanza biográfica de Adolph Sutro, quien en su intención de formar la biblioteca más grande para la sociedad californiana, compró a los Abadiano todos los activos de su negocio y los sumó a una ingente cantidad de documentos adquiridos alrededor del mundo, que desafortunadamente se vio mermada con el terremoto e incendio que asolaron a San Francisco en 1906. Posteriormente se enumeran las diferentes locaciones donde se albergó la colección desde la muerte de Sutro y hasta llegar al repositorio donde se conservan actualmente. Este capítulo concluye con la descripción básica de los *Manuscritos Musicales Sutro* —dejando obviamente el M5 para más adelante— y con una breve revisión historiográfica de los productos académicos existentes en torno a dichos manuscritos.

El segundo capítulo contiene un análisis documental del *Quaderno de Musica de Guitarra*, donde se abordan sus características físicas y su contenido. Asimismo, se profundiza en algunos de estos rasgos para contextualizar al documento y tratar de resolver las interrogantes que plantea la ausencia de menciones de autoría para el repertorio copiado en él. Este capítulo cierra con una descripción del (los) instrumento(s) con que se ejecutaba esta música, además de una definición pragmática de los géneros musicales que engloban las 81 piezas recogidas en sus páginas.

El tercer capítulo contiene el catálogo de dichas piezas, diseñado y elaborado a partir de los lineamientos propuestos por el *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), adaptado a las características específicas del manuscrito y a las necesidades de este proyecto. Así, tras una descripción detallada de los campos utilizados en los modelos de ficha para Registro Madre de Colección y Registro Individual, se presentan los 82 ítems que conforman esta herramienta de consulta.

Como ya se dijo, la segunda parte de la tesis está dedicada a la edición crítica de las piezas del *Quaderno*, las cuales se presentan separadas por géneros musicales de acuerdo con su organización original, y dispuestas de una manera suficientemente cómoda, tanto para su estudio cuanto para su ejecución. Las partituras están precedidas por una breve presentación que incluye la justificación y la descripción general de este trabajo específico; así como las notas críticas a la edición, donde se señalan las adaptaciones generales hechas al texto copiado en el manuscrito y reflejadas en el dibujo electrónico actual, además de las correcciones y/o adiciones específicas para cada caso.

Esperamos sinceramente que estas páginas satisfagan en alguna medida la curiosidad de todos aquellos quienes están interesados en la música para guitarra de los siglos XVIII y XIX, y que el hipotético lector de este trabajo disfrute con la narración de la larga travesía geográfica y cronológica de este manuscrito, que es la que nos ha llevado a denominarlo como el *Quaderno peregrino*; y además, con la compañía de esta música desde el atril y una guitarra entre las manos.

**Parte primera**

**Estudio**

## 1. Los *Manuscritos Musicales Suro*: origen y descripción

Es la normalidad de los hechos y personas la que mejor explica e informa la cotidianidad de una época.

ALFREDO VICENT

En *The landscape of history*,<sup>1</sup> John L. Gaddis plantea que los historiadores son capaces de prever ciertas cosas que sucederán en el futuro de la humanidad a partir de la comprensión de su pasado, y apunta: “*We know the future only by the past we project into it. History, in this sense, is all we have.*” (Conocemos el futuro sólo a través del pasado que proyectamos en él. En ese sentido, la Historia es todo lo que tenemos.)<sup>2</sup> Sin embargo, también señala que no es posible apropiarse de ese pasado, dado que no podemos revivirlo o reproducirlo a placer; en cambio, sí podemos representarlo como si estuviera pintado en un cuadro paisajista más o menos detallado, a partir del cual es posible especular e incluso llegar a acuerdos sobre lo que ahí se muestra. Habría que añadir que dicha representación permite también poner en perspectiva los hechos concretos que nos interesan y con ello obtener conclusiones más claras a partir de una reflexión sobre la visión del conjunto.

Por supuesto, el estudio de la música no es ajeno a esta metáfora, y en ese orden de ideas será necesario incluir en ese lienzo no sólo al *Quaderno*, sino también a los personajes que de una u otra manera han participado de la historia del documento, así como trazar —en la medida de lo posible— el mapa y la ruta recorrida por este manuscrito desde sus orígenes hasta el lugar en el que se conserva actualmente.

### 1.1. La Librería de los Abadiano: un acervo muy peculiar

La historia de la impresión y venta de libros en nuestro territorio comenzó a escribirse en 1528 con la primera visita del franciscano Fray Juan de Zumárraga (Vizcaya, 1468-Ciudad de México, 3 de junio de 1548), quien detectó la necesidad de contar con materiales impresos que facilitaran la evangelización que habría de comenzar en las tierras recién conquistadas. Sin embargo, fue hasta su regreso a España y luego de ser nombrado Obispo de México en

---

<sup>1</sup> John L. Gaddis, *The landscape of history: how historians map the past* (Nueva York: Oxford University Press, 2002).

<sup>2</sup> Gaddis, *landscape of history*, 3 (todas las traducciones fueron hechas por el autor de esta tesis, a menos que se indique lo contrario).



1533, que presentó al Consejo de Indias la iniciativa de crear la primera biblioteca novohispana. En cuanto fue aprobado y financiado el proyecto, Zumárraga negoció la adquisición de los primeros volúmenes destinados a dicha biblioteca con Juan Cromberger (Sevilla, s. XV- septiembre de 1540), reconocido impresor hispalense cuyo negocio había sido iniciado por su padre Jacobo Cromberger (Núremberg, 1473-Sevilla, 1528), y que desde 1525 había obtenido de la Corona Española los derechos exclusivos, vitalicios y heredables de venta libros en Nueva España.<sup>3</sup>



1.1.1. Casa de las Campanas, actualmente Casa de la Primera Imprenta de América (fotografía tomada de Internet, Locatel Ciudad de México)

En 1539, contando también con el auspicio del Virrey Antonio de Mendoza (Mondéjar, 1452-Lima, 21 de julio de 1552), Cromberger y Zumárraga decidieron crear la primera imprenta en América, para lo cual se formó un equipo encabezado por el tipógrafo de origen italiano Juan Pablos (Brescia, s. XVI-Ciudad de México, 1561), con quien Cromberger firmó un contrato que establecía las condiciones de trabajo y dejaba claro que esta nueva empresa estaba subordinada a la que ya existía en Sevilla.<sup>4</sup> Así, en octubre de ese mismo año llegaron

---

<sup>3</sup> Clive Griffin, “La primera imprenta en México y sus oficiales”, en *Leer en Tiempos de la Colonia: Imprenta, bibliotecas y lectores en la Nueva España*, ed. Idalia García, Pedro Rueda (México: UNAM-CUIB, 2010), 3-19; y Juana Zahar, *Historia de las librerías en México: evocación y presencia* (México: UNAM-CUIB, 2006).

<sup>4</sup> Rodrigo Ortega, *Juan Pablos: primer impresor que a esta tierra vino. Versión electrónica de 51 láminas* (México: Artes del Libro, 2010) 2-4, (consultado el 14 de noviembre de 2021): <https://artesdelibro.mx/wp-content/uploads/juanpablos.pdf>

a México Juan Pablos, su esposa Jerónima Gutiérrez, Gil Barbero —tirador de prensa— y Pedro, un esclavo negro —batidor de prensa—, quienes se instalaron y comenzaron a operar la imprenta montada en la Casa de las Campanas, propiedad adquirida por el flamante Obispo de México, ubicada en el número 10 de la cerrada de Santa Teresa —hoy en día, Licenciado Verdad—, esquina con la calle de la Moneda —hoy en día, Moneda—, en el centro de la Ciudad de México.<sup>5</sup>

Como ya se dijo, muchos de los libros que empezaron a comercializarse tenían como destino los colegios misionales, que los necesitaban para llevar a cabo su labor edificante y evangelizadora. De entre todas estas instituciones, quizá la más importante para nuestro estudio sea el Imperial Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, fundado por los franciscanos e inaugurado el 6 de enero de 1536 por el Virrey de Mendoza, quien estuvo acompañado por varios dignatarios de la orden, entre los que estaban Arnaldo de Basacio, García de Cisneros y Bernardino de Sahagún, además de los obispos Ramírez Fuenleal y por supuesto Juan de Zumárraga, quien donó una cantidad importante de libros para la conformación de la que puede considerarse como la primera biblioteca académica de las Américas.<sup>6</sup>



1.1.2. “Exterior del colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, destinado a la educación de los indios nobles”  
(imagen tomada de Internet, Wikiméxico)

---

<sup>5</sup> Actualmente, dicha casa es propiedad de la Universidad Autónoma Metropolitana y alberga un Centro de Educación Continua, el Museo del Libro y la Librería “Juan Pablos”.

<sup>6</sup> Miguel Mathes, “La imprenta en Tlatelolco”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas* Segunda época, núm. 7 (1995): 122.

En los siglos XVII y XVIII, conforme el negocio de los libros se fue expandiendo, se diversificó también el tipo de establecimientos donde se vendían: mercerías, tocinerías, alacenas y tiendas de géneros varios, donde no sólo se conseguían libros recién impresos, sino también documentos antiguos y otros objetos peculiares y coleccionables. En estos negocios también se podía acudir a recoger los fascículos de publicaciones periódicas por las cuales se pagaba una suscripción, y hasta se podían comprar números para jugar a la lotería.

Ya en el siglo XIX, el mayor comercio de libros —además de una gran parte de la vida cultural de ese tiempo— se situaba en los portales del primer cuadro de la ciudad (el de Mercaderes, el de Agustinos y el del Águila de Oro); en el mercado del Parián; en las librerías de Cumplido, Fernández de Lara, Galván y Murguía; y hasta en la Biblioteca Turriana —adyacente a la Catedral Metropolitana—, donde se vendían “varias obras de toda clase de literatura a precios muy equitativos.”<sup>7</sup>

De entre todos estos negocios, uno de los más importantes por su tradición y abolengo, así como por ser depositario de una gran tradición bibliográfica de casi tres siglos, fue la librería de la familia Abadiano. En su libro sobre este tema, Juana Zahar apunta:

Librería fundada en el siglo XVIII por el P. Jáuregui. Se localizaba como tantas otras, en los alrededores de la Plaza Mayor, muy cerca de la Catedral Metropolitana, en la calle de las Escalerillas (hoy Guatemala). Se sabe que esta librería estuvo también en el Portal de Mercaderes. Hacia 1860 Genaro Estrada también la sitúa en la calle de Santo Domingo No. 12 (hoy Brasil) entre las que hoy se llaman Tacuba y Donceles, domicilio este último que nos confirma el *Directorio Comercial de la República Mexicana para el año 1869*. Pero más importante es recordar, entre las múltiples pérdidas que ha sufrido México, aquella de la Biblioteca del Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, que incorporada ya a la del Convento del mismo nombre, fue adquirida en su mayoría por Francisco Abadiano y vendida en parte al coleccionista norteamericano Adolph Sutro y que hoy ostenta la Sutro Branch Library de San Francisco. Al morir Francisco Abadiano la librería la heredó su hijo Eufemio, quien vendió la existencia restante de la librería al mismo señor Sutro.<sup>8</sup>

Sin embargo, actualmente es posible ampliar y precisar un poco más esta información. Por ejemplo, W. Michael Mathes (Los Angeles, 15 de abril de 1936-Lubbock, 13 de agosto de 2012)<sup>9</sup> comienza el rastreo más atrás en el siglo XVIII, y refiere que los antecedentes de la

---

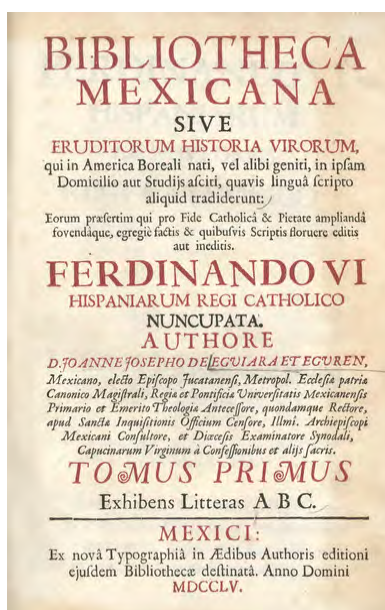
<sup>7</sup> Zahar, *Historia de las librerías*, 40.

<sup>8</sup> Zahar, *Historia de las librerías*, 62.

<sup>9</sup> W. Michael Mathes, “A bibliophile’s dream: Adolph Sutro in Mexico”, *The Book Club of California Quarterly News-Letter*, 45 (Summer 1980): 74.

librería de los Abadiano se remontan a la *Imprenta Nueva de la Biblioteca Mexicana*, cuyo material tipográfico fue adquirido en París y traído a la capital novohispana en 1744 por los hermanos Manuel Joaquín (Ciudad de México, 6 de enero de 1707-ca. 1760) y Juan José Eguiara y Eguren Elorriaga (Ciudad de México, 2 de febrero de 1696-29 de enero de 1763); aunque en realidad fue hasta 1753 que éste último pudo poner en marcha la imprenta.

En este negocio se imprimieron sermones, materiales devocionales, oraciones fúnebres, documentos administrativos y celebratorios; ordenados por clientes laicos, pero también por agustinos, jesuitas y miembros del clero secular, especialmente de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri. Originalmente, la imprenta estuvo ubicada en el centro de la capital novohispana, en la casa que Eguiara y Eguren heredó de su padre, situada frente al templo de San Agustín —en la calle que hoy en día es República de Uruguay—; sin embargo, se le ubica también en 1761 junto al templo de Capuchinas —en la calle que hoy en día es Venustiano Carranza— y un año después en Puente del Espíritu Santo —hoy en día, Isabel la Católica—. <sup>10</sup>

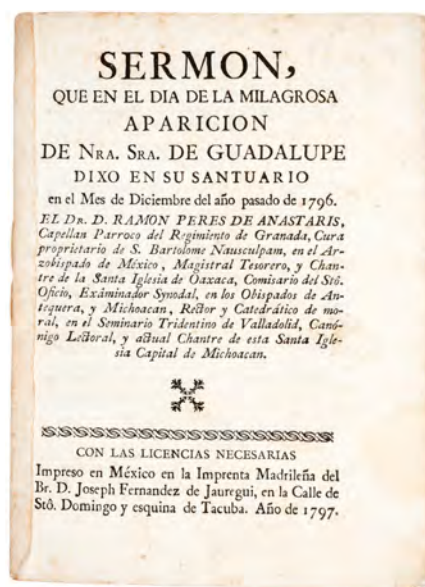


1.1.3. *Bibliotheca Mexicana*, Juan José de Eguiara y Eguren, Imprenta de la Bibliotheca Mexicana (1755) (imagen tomada de Internet, Círculo de Estudios de Filosofía Mexicana)

<sup>10</sup> Ernesto de la Torre Villar, “Juan José de Eguiara y Eguren” en *Historiografía mexicana. Volumen II. La creación de una imagen propia. La tradición española. Tomo I. Historiografía civil*, ed. Rosa Camelo y Patricia Escandón (México: UNAM-IIH, 2012), 643-656; y María Garone, “La Imprenta de la Biblioteca mexicana: Nuevas Noticias de un taller tipográfico del siglo XVIII”, *Bibliographica Americana: Revista Interdisciplinaria de estudios coloniales* núm. 12 (diciembre 2016): 74-90.

En 1767, poco tiempo después de la muerte de Eguiara y Eguren, la *Imprenta de la Bibliotheca Mexicana* fue adquirida por la familia Jáuregui, para fundirse con el negocio que el Lic. Don Joseph de Jáuregui Barrio (*fl.* 1753-Ciudad de México, 6 de febrero de 1778) había heredado de su tía María Rivera, última integrante del linaje de impresores con ese apellido que operaba desde el siglo XVII. Por ese tiempo, ya trabajaba con él en el taller su sobrino Joseph Fernández de Jáuregui (Cd de México *ca.* 1740-9 de diciembre de 1800). Para 1770, la imprenta se localizaba en la calle del Empedradillo —hoy, Monte de Piedad— y un año después se trasladó a la calle de San Bernardo —hoy, Venustiano Carranza—, donde permaneció hasta 1778. Al morir Jáuregui Barrio, heredó todos sus bienes a su hermana María Gertrudis y a sus sobrinos José, María y Gertrudis Fernández de Jáuregui, aunque en realidad quien se encargó del negocio fue José.

Aunque en los primeros años mantuvieron los nombres antiguos de la imprenta y las publicaciones eran firmadas por los herederos de Jáuregui, para 1788 Joseph adquirió unos tipos recién llegados de Madrid y comenzó a anunciarse en las portadas de los impresos como *Imprenta Nueva Madrileña*. Para 1791, ya firmaba él solo como titular del negocio y, en 1793 trasladó la imprenta a la esquina de Tacuba y Santo Domingo.<sup>11</sup>



1.1.4. *Sermón*, Ramón Pérez de Anastaris, Imprenta Madrileña (1797)  
(imagen tomada de Internet, Morton's Auction House)

<sup>11</sup> Ana Cecilia Montiel Ontiveros, *En la esquina de Tacuba y Santo Domingo. La imprenta de María Fernández de Jáuregui. Testigo y Protagonista de la cultura impresa 1801-1817* (México: Ediciones Sísifo, 2015), 50-52.



Tras la muerte del Bachiller Fernández de Jáuregui —y después de un litigio de más de dos años y medio—, entre julio y agosto de 1803 la imprenta quedó en manos de su hermana María Fernández de Jáuregui (Ciudad de México, 16 de marzo de 1741-1815), quien continuó imprimiendo toda clase de materiales en el mismo taller. Al no haber tenido descendencia, ella dispuso que al morir, sus bienes se vendieran para atender cuestiones espirituales, pero apartó un legado sustancioso para los trabajadores de la imprenta, que les permitió continuar trabajando por un buen tiempo. En palabras de Ana Cecilia Montiel “Con ella se terminó el trabajo de la familia de impresores más prolija y duradera de la época colonial. Con ella se cerró literal y simbólicamente una etapa de la historia de la imprenta y de la edición de textos en México y su final coincide, no de manera casual, con el fin del periodo colonial”.<sup>12</sup>

<u>Cantid. Puntos</u>	<u>Peso.</u>	<u>Precio.</u>	<u>Importe p.</u>
2...	Mirales con Santos de la Orden de Camara		
	Apilote encajado con fundas de n. a. 42 p.	o 70	34. o.
1...	Idem. dem. media Camara. en. 3 op.	o 10	30. o.
2...	Idem. de Camara en negro. a. 23 p.	o 70	16. o.
1...	Idem en quarto. en. 14 p.	o 10	14. o.

1.1.5. Balance y entrega que hizo Don Francisco Antonio Santiago a Don Alexandro Valdez (fotografía tomada de Internet, Manuel Suárez)

El 3 de enero de 1817 Don Francisco Antonio Santiago, albacea del testamento de la recién fallecida, realizó el traspaso de la imprenta y la librería a José Antonio Alejandro Valdés Téllez-Girón (Ciudad de México, 26 de abril de 1776-22 de octubre de 1833), quien desde años antes competía con los Jáuregui desde su propia librería, la cual incluía la maquinaria de su padre, Manuel Antonio Valdés y Munguía (Ciudad de México, 17 de julio de 1742-8 de abril de 1814). Una vez incorporados los tipos y los materiales adquiridos en esa compra,

<sup>12</sup> Montiel Ontiveros, *En la esquina de Tacuba y Santo Domingo*, 65.

en 1784 Valdés se asoció con Felipe Zúñiga y Ontiveros para editar la tercera generación de la *Gaceta de México*. Con esto, el negocio de Valdés tomó la estafeta como la imprenta más exitosa y reconocida del territorio.

Tan es así, que al terminar la guerra de Independencia, Alejandro Valdés obtuvo un contrato para imprimir los documentos oficiales del Imperio de Agustín de Iturbide (Morelia, 27 de septiembre de 1783-Padilla, Tamaulipas, 19 de julio de 1824). Fue entonces cuando el impresor vio la necesidad de asociarse con su sobrino Luis Ochoa de Abadiano Valdés (Ciudad de México, 27 de marzo de 1791-¿?) quien siguió operando el negocio toda la primera mitad del siglo, desde el local ubicado en el número 12 de la primera calle de Santo Domingo, esquina con Tacuba. Con el tiempo, Luis Abadiano fue dejando el negocio en manos de su hijo Francisco Javier Jerónimo de Paula Abadiano Cabrera (Ciudad de México, 16 de junio de 1825-24 de julio de 1883), quien eventualmente abrió otro expendio para la librería, en la calle de las Escalerillas —hoy, calle de Guatemala—. <sup>13</sup>

Dado que no existe mucha información sobre esta familia, y en el ánimo de conocer mejor la personalidad de Francisco Abadiano —y de paso, de su hijo Eufemio—, así como para comprender un poco los alcances y la naturaleza de su negocio, hay que remitirse a la amplia descripción que hizo de ellos José Juan Tablada (Coyoacán, 1 de abril de 1871-Nueva York, 2 de agosto de 1945) en una entrega de las memorias que publicó entre 1925 y 1928 en *El Universal*. El 23 de julio de 1925, Tablada escribió:

Vestidos con el traje de la época, mis amigos don Francisco y don Eufemio Abadiano hubieran podido bien, por su castizo y católico aspecto, haberse confundido en el coro de caballeros que figura en *El entierro del Conde Orgaz* del gran pintor Doménico. Eran gente de raza, de principios y de educación [...] Bajo las penumbrosas arcadas de aquellos portales de que vengo hablando, al pensar en el del Coliseo surgen invariablemente las siluetas de mis amigos Abadiano [...] Conservaban en la mente nostálgica la imagen íntegra de México en medio del florecimiento del siglo décimo octavo, antes de que la demagogia lo embistiera y lo destrozara, derribando templos y monasterios, al equivocarse zurdamente las actividades liberales legítimas con el vandalismo lamentable y frenético de 1860. [...] Raro ejemplo de desinteresado amor a la ciudad natal que me hacía pensar: “¡Si todos los mexicanos tuvieran ese celoso culto por el lugar donde nacieron, qué bello y que grande sería

---

<sup>13</sup> Existen varias discrepancias sobre la ubicación exacta de la librería en esta calle, puesto que a veces aparece con el número 7 y a veces con el 17, aunque el más conocido es el número 13, tanto en publicaciones de la propia librería, cuanto en directorios comerciales de la época, como los de Eugene Maillefert, de 1867 y 1869; ver Eugene Maillefert, *Gran Almanaque Mexicano y Directorio del Comercio al uso del Imperio Mexicano*, (México: Eugenio Maillefert, 1867) y Eugene Maillefert, *Gran Almanaque Mexicano y Directorio del Comercio de la República Mexicana*, (México: F. Díaz de León y Santiago White, 1869).

México! ¡Qué patria orgullosa de sus leyendas y timbrada de belleza, como la Italia del Renacimiento, sería nuestra patria!”. [...] De su vasta sabiduría histórica, de su afinadísimo buen gusto para distinguir la belleza de las obras de arte puro o de arte aplicado, de su honradez y buena educación, de todo aquello que en otros países los hubiera ilustrado y enriquecido, los Abadiano apenas si pudieron sacar el precario sustento de cada día, vendiendo libros raros, pinturas y objetos de arte de otras épocas todo lo cual redimían de ignorar poseedores como infalibles y sutiles peritos. Gracias al talento y a la pericia de los Abadiano se enriquecieron las mejores colecciones del país como la de Chavero, de Alcázar y de Guillermo Heredia y el acervo de las bibliotecas públicas o privadas adonde llevaron su inteligentísimo y valioso aporte. En este país fueron muy estimados los cultos hermanos, tanto por sus conocimientos arqueológicos como por sus facultades artísticas cuando trajeron a la Exposición de Chicago una colección de admirables reducciones de los principales monumentos indígenas. Tuvieron muy buenas proposiciones para desempeñar puestos de conservadores de museos, pero como ello implicara el alejamiento de la ciudad que tanto amaran rehusaron obstinadamente las salvadoras proposiciones. Los Abadiano tenían abolengo y prosapia de los más nobles. Por la parte paterna descendían de una dinastía de librerías, dueños de la librería más antigua del continente y por la parte materna corría en sus venas la sangre del ilustre pintor Cabrera. La antigua Librería de Abadiano que yo alcancé aún en la calle de las Escalerillas, se especializaba en libros religiosos, no obstante lo cual Eufemio y Francisco que la regentearon durante muchos años eran profundamente liberales. [...] Al husmo de algún viejo libro que ansiara yo poseer o simplemente para gozar de su atrayente conversación, alternativamente, instructiva y erudita o traviesa y pícaro, solía yo buscar a Pancho ya en el café El Infiernito, por las tardes o ya en la fonda El Cosmopolita a la hora del almuerzo [...] sobre las mesas de la fonda o del café, pude admirar en manos de Pancho Abadiano, los más raros libros y los más bellos objetos de arte de que conservo recuerdo.<sup>14</sup>

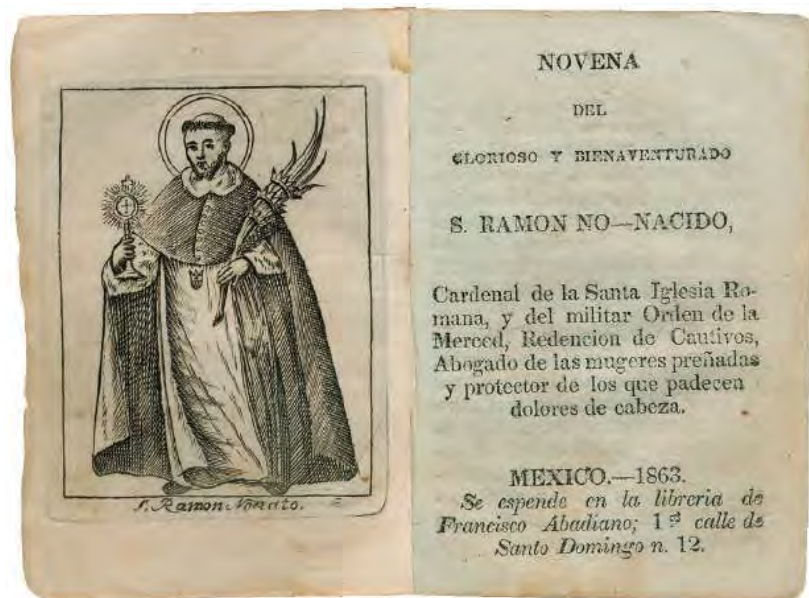
Y cómo no iba a ser una librería impresionante, si además de tener las prensas, los tipos y la infraestructura de las imprentas de mayor tradición en la ciudad, tenía también esos objetos de arte descritos por Tablada, que no eran sino obras de Dürer, Murillo y Goya, por mencionar algunos autores; además de primeras ediciones de libros publicados por todos sus predecesores, y hasta piezas arqueológicas prehispánicas. Curiosamente, a pesar del comportamiento austero y anticuado de los Abadiano referido por Tablada, al parecer su mentalidad era muy liberal. Esta combinación permitió que tuvieran la visión para rescatar una gran cantidad de materiales bibliográficos que estuvieron a punto de ser destruidos con

---

<sup>14</sup> José Juan Tablada, *Obras IX. La Feria de la Vida. Memorias I* (México: UNAM, Nueva Biblioteca Mexicana 170, 2010), 253 a 259.



la confiscación de bienes de eclesiásticos derivada de la promulgación de la Constitución liberal y la guerra de Reforma (1857-1861); así, los Abadiano adquirieron —por ejemplo— los libros que provenían del Imperial Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco.



1.1.6. *Novena a San Ramón no-nacido*, Imprenta de Francisco Abadiano (fotografía tomada de Internet)

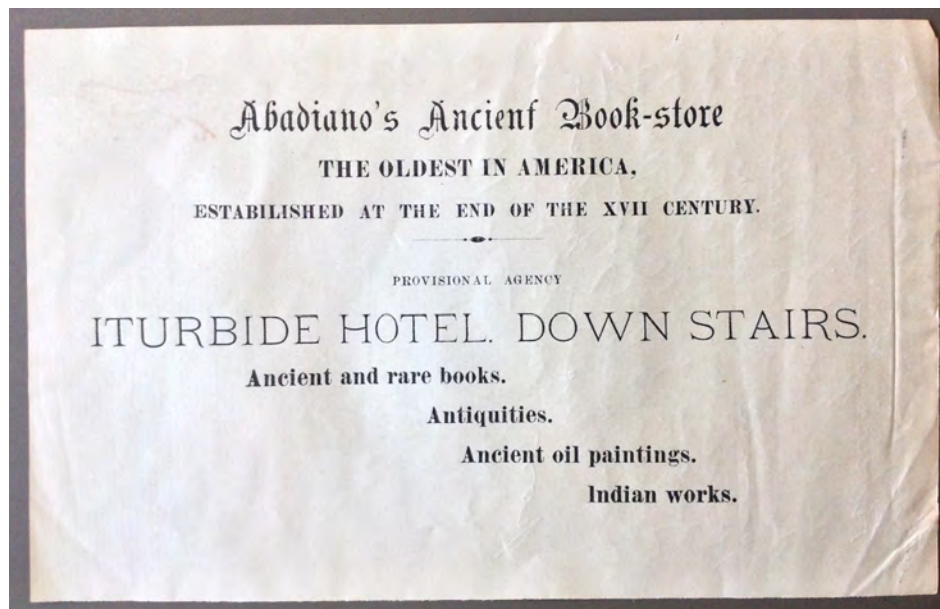
En 1883, a la muerte de Francisco Abadiano, la librería quedó en manos de Eufemio Benito José Joaquín Gertrudis Abadiano Cadórniga, (Ciudad de México, 20 de marzo de 1851- Ciudad de México, 22 de julio de 1907) y en menor medida, de Dionisio de la Preciosa Sangre Lamberto Abadiano Cadórdiga (Ciudad de México, 8 de abril de 1845-23 de junio de 1890). En algún momento a partir de entonces —quizá por la gran cantidad de materiales que conformaban su inventario—, una parte de la librería fue trasladada a la calle de San Francisco —actualmente Francisco I. Madero— específicamente en los locales comerciales ubicados en los bajos del Hotel Iturbide.<sup>15</sup>

Estaba claro que Eufemio no compartía el entusiasmo y la bibliofilia de su padre y el padre de su padre, como para ocuparse del negocio familiar. En 1885 fundó una revista dedicada a la literatura e historia mexicana y comenzó a hacer reproducciones de famosos

---

<sup>15</sup> El inmueble que albergó al Hotel Iturbide fue edificado entre 1780 y 1785, y fue habitado por varios integrantes de la nobleza novohispana. Entre 1821 y 1823 fue la residencia de Agustín de Iturbide, justamente cuando fue coronado Emperador de México. Para 1850 se convirtió en hotel y permaneció así hasta 1930. Actualmente alberga el Palacio de Cultura del Banco Nacional de México.

objetos arqueológicos de México. Dos años después, cuando este negocio fracasó, anunció su intención de rematar la biblioteca y la colección de arte que le había sido heredada, así como el resto de los activos de la librería.



1.1.6. Tarjeta comercial de la librería de los Abadiano  
(fotografía tomada de Internet, Manuel Suárez)

En 1889, Adolph Sutro (Aquisgrán, 29 de abril de 1830-San Francisco, 8 de agosto de 1898), comerciante de origen alemán y otro gran coleccionista, realizó un viaje un tanto intempestivo a Cuba, que lo hizo pasar por la Ciudad de México. Durante su estancia en la capital mexicana, se hospedó en el Hotel Iturbide, y muy pronto se enteró de la intención de Eufemio Abadiano de vender todo su acervo. Aunque no se conocen los detalles exactos de la negociación, el hecho es que Sutro compró decenas de miles de documentos que viajaron con todo y anaqueles, escritorios y demás mobiliario de la librería. En poco tiempo, Abadiano y los agentes designados por Sutro, embalaron toda la mercancía en existencia en el local y la enviaron a San Francisco, incluyendo la invaluable colección de panfletos de la época de independencia y la colección de manuscritos variados entre los que iban los *Manuscritos Musicales Sutro...*

## 1.2. Adolph Sutro: del sueño americano al sueño alejandrino<sup>16</sup>

En las primeras décadas del siglo XIX, Emanuel Sutro (Bruck, 21 de diciembre de 1791-Aquisgrán, 8 de diciembre de 1847), llegó a Aix-la Chapelle —actualmente Aachen o Aquisgrán, Alemania— para fundar junto con su hermano mayor Simon (Bruck, julio de 1788-Aquisgrán, 25 de febrero de 1840) una fábrica de textiles denominada “S. And E. Sutro”. Esta ciudad, que en épocas del Imperio Romano tenía el nombre de *Aquis Granum*, fue la capital del imperio de Carlo Magno (¿Herstal?, 2 de abril de 742, 747 o 748- Aquisgrán, 28 de enero de 814) y de hecho, su última morada. Además, esta ciudad se caracteriza por sus manantiales de aguas azufrosas donde incluso Napoleón Bonaparte (Córcega, 15 de agosto de 1769-Santa Elena, 5 de mayo de 1821) pasó un tiempo.

En 1826, Emanuel Sutro se casó con Rosa Warendorf (Düren, 14 de marzo de 1803-Nueva York, 1 de agosto de 1883), mientras que Simon se casó con su hermana, Helena Warendorf (Düren, 25 de febrero de 1798-1860, San Francisco). Con la fábrica y el molino funcionando a su mejor capacidad, el negocio prosperó y para 1830 el matrimonio se estableció en una amplia mansión con más de 20 habitaciones, ubicada en el número 48 de la calle Bergdriesch. El 29 de abril de ese mismo año nació el tercero de sus once hijos, Adolph Heinrich Joseph.<sup>17</sup>

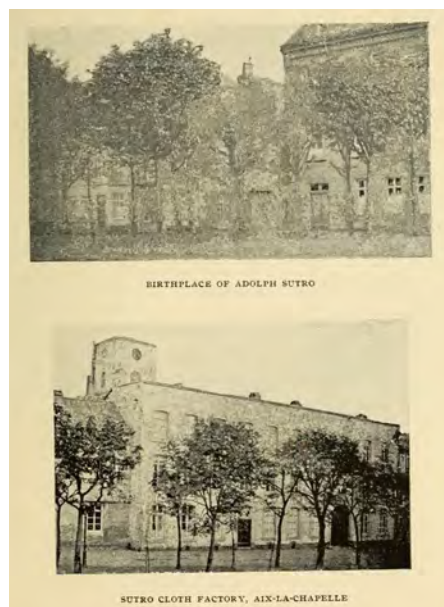
Como parte de las labores de la empresa, Emanuel Sutro realizaba largos viajes de negocios; en 1847, al volver de uno de estos viajes, sufrió un accidente cuando se desbocaron los caballos que tiraban de su carreta y a consecuencia de la caída, quedó paraplégico por varios meses. El 8 de diciembre de ese mismo año, el padre de familia falleció y desde

---

<sup>16</sup> Los datos biográficos que conforman este apartado fueron tomados de tres fuentes principales: Eugenia Kellogg Holmes, *Adolph Sutro: A brief history of a brilliant life* (San Francisco: San Francisco Photo-Engraving Co., 1895); Robert E. Stewart y M. F. Stewart, *Adolph Sutro: a biography* (Berkeley: Howell-North Books, 1962); William R. Huber, *Adolph Sutro: King of the Comstock Lode and Mayor of San Francisco* (Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2020).

<sup>17</sup> El matrimonio tuvo 13 hijos, pero dos de ellos murieron en la infancia temprana: Emanuel Sali (Aquisgrán, 19 de enero de 1827-Nueva York, 2 de octubre de 1908), Juliana (Aquisgrán, 2 de marzo de 1828-Baltimore, 26 de septiembre de 1904), August Abraham (Aquisgrán, 22 de mayo de 1829-16 de febrero de 1830), Adolph Heinrich Joseph (Aquisgrán, 29 de abril de 1830-San Francisco, 8 de agosto de 1898), Emil (Aquisgrán, 16 de febrero de 1832-Nueva York, 27 de octubre de 1906), Otto (Aquisgrán, 24 de febrero de 1833-Baltimore, 19 de enero de 1896), Bernhard Ferdinand (Aquisgrán, 11 de marzo de 1834-27 de febrero de 1838), Laura (Aquisgrán 10 de agosto de 1835-Baltimore, 5 de agosto de 1870), Hugo Aaron (Aquisgrán, 9 de agosto de 1837-Dresde, 10 de mayo de 1906), Ludwig Joseph (Aquisgrán, 8 de abril de 1839-Nueva York, 17 de marzo de 1920), Elise (Aquisgrán, 4 de agosto de 1840-San Francisco, 29 de septiembre de 1899), Emma Bertha (Aquisgrán, 20 de septiembre de 1841-8 de agosto de 1926) y Theodore (Aquisgrán, 14 de marzo de 1845-Nueva York, 28 de agosto de 1927).

entonces el negocio fue administrado por sus hijos Sali y Adolph; este último había demostrado desde muy joven una gran habilidad para resolver cuestiones técnicas y administrativas de la tienda, además de una insaciable curiosidad por la química y la mecánica.



1.2.1. “Birthplace of Adolph Sutro” y “Sutro Cloth Factory, Aix-La-Chapelle”  
(Eugenia Kellogg Holmes, *Adolph Sutro*, 15)

Sin embargo, la revolución germana de 1948-49 detonó una crisis política y por ende comercial, que acabó con las aspiraciones de la familia Sutro y los llevó a cerrar la fábrica, especialmente por la inseguridad que se vivía en la región por esos días. Fue entonces que Sali decidió viajar a Estados Unidos para convertirse en vendedor, animado por las noticias favorables que recibía de algunos familiares que habían emigrado poco antes a ese país y se habían establecido en Alabama.

En ese mismo año, O. G. Kaapche, el empresario más rico del Territorio de Memel —actualmente, Klaipéda, Lituania—, visitó Aquisgrán para comprar equipo de la recién desaparecida fábrica de los Sutro y llevarlo a su ciudad para iniciar un nuevo negocio textil. Además de los bienes adquiridos, contrató a Adolph Sutro para que se encargara de la adaptación y puesta en marcha del nuevo molino, así como de la contratación y capacitación del personal. Pero además de esto, Sutro ayudó a conseguir agua suave para el funcionamiento del mismo que era transportada desde un arroyo cercano, lo que redituó

favorablemente al negocio. Durante el tiempo que vivió en Memel, Sutro escribió muchas cartas a su madre y hermanos, hábito que conservaría por muchos años.

Así, a finales de 1849 la fábrica de telas de Kaapche estaba operando plenamente y significó para Sutro un considerable aumento salarial, además de una participación por la cuarta parte de las utilidades de la empresa. Es más, al año siguiente el dueño de la fábrica le dio la posibilidad de quedarse con la totalidad del negocio, pero las hostilidades entre Austria y Prusia hicieron que la operación no se realizara y provocaron nuevamente el cierre definitivo de la fábrica. Al comprender que la situación política no era favorable para el futuro de su familia, Rosa Sutro decidió mudarse con ocho de sus hijos —de entre 4 y 21 años—, con el propósito de establecer un nuevo negocio pero ahora dedicado al comercio de tabaco. Así, el 30 de septiembre de 1850 los Sutro llegaron a Nueva York a bordo del barco *Peter Hattrick*, y se desplazaron casi inmediatamente a Baltimore, donde Sali había preparado el terreno para la llegada de su familia.

El único que no viajó a Maryland fue Adolph Sutro, quien contagiado por la llamada “Fiebre del Oro” —fenómeno que estaba llevando a un gran número de personas hacia la costa oeste de los Estados Unidos de Norteamérica—, decidió desplazarse a California. Después de evaluar varias rutas posibles, Sutro zarpó el 12 de octubre en el barco de vapor *Cherokee* con rumbo a Chagres, en Panamá. La nave llegó al istmo ocho días después y desde ahí escribió a su madre —como era su costumbre— para contarle los pormenores del trayecto. De ahí viajó en canoa hacia el poblado de Cruces y desde ahí emprendió un nuevo trayecto, esta vez en mula, hasta llegar a la ciudad de Panamá.

Una vez en el Pacífico y luego de varios días de negociación, el 1 de noviembre se embarcó en el *California*, a bordo del cual pasó por Mazatlán, San Diego y Santa Barbara, hasta desembarcar en San Francisco el 21 de noviembre de 1850, tal como relata Eugenia Kellog-Holmes —quien escribiera una sucinta biografía de Sutro poco después de que fuera electo como Alcalde de la ciudad que le dio todo—: “November 21st, 1851 [*sic*], marks the date of Mr. Sutro’s arrival in San Francisco. His fortune at that time consisted solely in youth (he was less than twenty), health, hope, courage, ambition and indomitable energy.” (El 21 de noviembre de 1851 [en realidad fue en 1850] marcó la llegada del señor Sutro a San

Francisco. Su fortuna en ese momento consistía solamente en juventud (pues tenía menos de 20 años), salud, esperanza, valor y una energía indomable.).<sup>18</sup>



1.2.2. "U. S. PACIFIC MAIL SHIP CALIFORNIA."  
(imagen tomada de Internet, Wikipedia)

Muy pronto se mudó a Stockton, California, donde montó una tienda de ropa y calzado en sociedad con su primo Bernard Frankenhimer. Tras el incendio de mayo de 1851 y gracias a que el local no fue dañado por el fuego, pero el de sus competidores sí, despuntaron como negociantes y obtuvieron muchas ganancias. En noviembre de ese mismo año, Sutro regresó a San Francisco para establecer una nueva tienda en Long Wharf; fue entonces cuando escribió a sus hermanos y los exhortó a que vinieran a trabajar con él. Emil y Otto llegaron muy pronto a la ciudad y Hugo se les unió en 1853, aunque eventualmente terminarían regresando a Baltimore. Para 1854, el astuto comerciante ya tenía dos tiendas, donde vendía todo tipo de géneros, no sólo para los locales, sino que distribuía hacia las zonas mineras a través de Stockton y de Sacramento.

Como dato curioso, en 1855 Sutro tuvo un altercado con un cliente llamado A. J. King, quien le hizo un corte con una navaja desde el oído y hasta la boca. Por ello, dejó de crecer las patillas —o *mutton chops*— rasgo característico que lo acompañaría el resto de su vida. Por otra parte, en 1856 contrajo matrimonio con Leah Harris (Londres, 6 de

---

<sup>18</sup> Kellogg-Holmes, *Adolph Sutro*, 21.

Agosto de 1832-San Francisco, 9 de Diciembre de 1893) y poco después obtuvo la ciudadanía estadounidense.<sup>19</sup>



1.2.3. Adolph Sutro  
(imagen tomada de Internet, Library of Congress)

En julio de 1858, Sutro viajó a la Columbia Británica, donde estableció una tienda de tabaco junto con su primo Gustav, con miras a proveer a las decenas de miles de personas que se establecieron en Victoria para buscar y extraer oro. Sin embargo, aunque hubo algunos hallazgos del preciado metal, no era suficiente como para sostener la búsqueda y eventualmente la gente regresó a sus lugares de origen, con el consecuente cierre de la tienda de los primos Sutro. Para colmo, durante la ausencia del comerciante en San Francisco, nació su segunda hija, Rosa Victoria (San Francisco, 1 de julio de 1858-5 de octubre de 1942).

El 18 de marzo de 1860, Adolph Sutro emprendió una nueva travesía en bote hacia Sacramento, de ahí en tren hasta Folsom y por último en carreta y mula hasta llegar a Virginia City, en el estado de Nevada. Su intención era comprobar las noticias acerca de la bonanza

---

<sup>19</sup> El matrimonio tuvo ocho hijos, aunque no todos llegaron a la edad adulta: Emma Laura (San Francisco, 15 de diciembre de 1855-17 de octubre de 1938), Rosa Victoria (San Francisco, 1 de julio de 1858-5 de octubre de 1942), Gustavus Emanuel (San Francisco, agosto de 1859-Dayton, 25 de diciembre de 1864), Kate (San Francisco, 19 de enero de 1862-Bonn, 10 de enero de 1913), Charles Walter (San Francisco, 24 de junio de 1864-26 de abril de 1936), Edgar Ernest (San Francisco, 4 de marzo de 1866-13 de marzo de 1922), Clara Angela (San Francisco, octubre de 1867-Francia, 24 de enero de 1924) y Adolph II (San Francisco, 1870-1870); Huber, *Adolph Sutro*, 319.



que la explotación minera de la zona venía dando desde 1849, cuando algunos mormones que atravesaban las montañas encontraron oro, y que se vio coronada un año antes del viaje de Sutro, cuando dos mineros encontraron yacimientos en un terreno que a la postre sería reclamado por Henry Comstock y denominado *Comstock Lode* (la veta Comstock). Sin embargo, la intención del empresario no era dedicarse a la búsqueda de metales preciosos, sino utilizar su perspicacia para resolver algunos de los problemas que rodeaban el negocio de la minería, y con ello obtener alguna ganancia.

Así, durante su estancia en la región, Sutro se dio cuenta de que las minas carecían de un buen sistema de drenaje y que los procesos de refinamiento de la plata eran poco eficientes; en un artículo titulado *A trip to Washoe*, publicado el 13 de abril de 1860 en *Daily Alta California* escribió:

The mine-working is done without any system as yet. Most of the companies commence without an eye to future success; instead of running a tunnel low down on the bed, and thus sinking a shaft to meet it, which at once insures drainage, ventilation and facilitates the work, by going upwards, the claims are mostly entered from above, large openings made which require considerable timbering, and which expose the mine to wind and weather. [...] A railroad from Virginia City to Carson River, some seven miles distant, could be built at a very small expense, the country sloping gently down towards it. The cars loaded with ore could be made to pull up the empty train, and the ore, once at the river, can be easily worked. Smelting furnaces, quartz crushers, and all machinery required for the successful working of the ore, should be erected, and an inexhaustible supply of wood furnished, by floating timber down Carson River from any point some distance above, where there is an abundance of it. (El trabajo en la mina se realiza sin ningún orden. La mayoría de las empresas comienzan sin pensar a futuro: en lugar de cavar un túnel por debajo del lecho y conectarlo a través de un pozo—lo que de una vez asegura el drenaje, la ventilación y facilita el trabajo—; las excavaciones inician desde arriba, a través de grandes aberturas que requieren una gran cantidad de madera y que exponen la mina a las inclemencias del tiempo. [...] Se podría construir un ferrocarril que vaya desde Virginia City hasta el río Carson —que está a unas siete millas de distancia—, a un costo muy bajo, dado que el terreno se inclina en esa dirección. Se podría hacer que los vagones cargados de minerales detuvieran al tren vacío y una vez en el río, los minerales se pueden trabajar más fácilmente. Se deben construir hornos de fundición, trituradoras de cuarzo y toda la maquinaria necesaria para el trabajo con los minerales; además, se debe suministrar madera constantemente, trayéndola río abajo desde algún punto donde abunde.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Huber, *Adolph Sutro*, 100.



Con esto en mente, Sutro regresó a San Francisco, sólo para ordenar sus negocios y liquidar su negocio de tabaco, pues estaba decidido a resolver los problemas detectados en Washoe, a donde regresó un mes después. Además de los proyectos concernientes a las necesidades de la mina, se asoció con el químico John Randolph para establecer una metalúrgica en San Francisco. En 1863, una vez que este taller se consolidó, fundó *Sutro Metallurgical Works* en Dayton, muy cerca de Virginia City. Si bien este negocio era muy redituable e impulsó la minería en la región, en 1864 se quemaron las instalaciones, lo que dejó a Sutro casi en bancarrota.

Sin embargo, esto ayudó a que Sutro se concentrara de nuevo en el proyecto para la creación del túnel que resolvería los problemas de inundación de la veta Comstock. Aún cuando al principio sus ideas fueron recibidas con gran escepticismo, Sutro fue capaz de convencer a algunos inversionistas para que lo apoyaran. Además, tuvo que promover algunos cambios en la legislación del Congreso de Nevada, a pesar de las protestas de los dueños de la mina. Tras 14 años de trabajo, el *Sutro Tunnel* fue terminado en octubre de 1878, con un costo de 6,500,000 USD. Un año después vendió el túnel a la McCalmont Brothers and Company y con las ganancias obtenidas, Sutro regresó a San Francisco para establecerse definitivamente en esa ciudad, aprovechando que en ese momento los terrenos se vendían a muy bajo costo en esa ciudad.



1.2.4. "Sutro Tunnel"  
(imagen tomada de Internet, The Western Nevada Historic Photo Collection)

Después de un incidente que nunca se aclaró del todo, en el que Adolph Sutro se vio envuelto en un supuesto amorío con la señorita Hattie Trundle, Leah Sutro solicitó el divorcio en 1879. Aunque el matrimonio no se disolvió legalmente, la pareja llegó a un acuerdo económico y vivieron separados a partir de entonces y hasta la muerte de ella, ocurrida en diciembre de 1893. Adolph compró una residencia en la esquina de Hayes y Fillmore, en el corazón de San Francisco para que Leah la habitara.

Por otra parte, con la visión que lo caracterizaría a lo largo de su vida, Sutro invirtió en los terrenos que a la postre se convertirían en otro de sus grandes proyectos: los *Sutro Heights*; entonces contrató personal para tratar el terreno y plantar una gran cantidad de árboles que renovaron el paisaje y la vida del lugar. Este nuevo espacio fue inaugurado en 1885 y se convirtió rápidamente en un sitio de recreo para niños, así como de entretenimiento para adultos mayores, cada vez más visitado por la población de San Francisco. Para coronar este esfuerzo, compró el inmueble conocido como *The Cliff House* que en ese momento era un restaurante y lo remodeló para que fuera su residencia a partir de entonces.<sup>21</sup>



1.2.5. The Cliff House  
(imagen tomada de Internet, The Cliff House project)

---

<sup>21</sup> Durante el proceso de decoración de su nueva morada, Sutro conoció a Clara Kluge (Leipzig, 12 de febrero de 1863-Hollywood, 31 de diciembre de 1943), quien se encargaría de todos los textiles. Para 1890, Sutro y Kluge ya eran una pareja y en los dos años siguientes tuvieron un hijo y una hija: Adolph Newton Kluge (San Francisco, 9 de agosto de 1891-Los Ángeles, 8 de marzo de 1981) y Adolphine Charlotte Kluge (San Francisco, 5 de noviembre de 1892-Los Ángeles, 2 de enero de 1974).

Sin embargo, a partir de 1885, Sutro rentó la casa a James M. Wilkins. Desafortunadamente, el 25 de diciembre de 1894 la casa se quemó hasta los cimientos por un problema con la chimenea. No pasó mucho tiempo para que Sutro diseñara el proyecto de reconstrucción, así que en abril del año siguiente comenzaron las obras para levantar una renovada mansión, que Sutro anticipaba como un hotel de gran lujo. La obra se llevó a cabo muy rápidamente y el 1 de febrero de 1896 se hizo la inauguración formal del flamante inmueble.

Ese mismo día se inauguró también el *Sutro Street Railway*, un sistema de transporte muy a la usanza de San Francisco, pero con el que Sutro quería dar un golpe de autoridad hacia las compañías que tenían acaparado el servicio y lo ofrecían muy caro al público. Así, el día de la inauguración, el viaje redondo costaba tan solo 10 centavos de dólar, menos de la mitad que la tarifa de los competidores.

Por si fuera poco, unos días después se cristalizó otro proyecto con el que Sutro llevaba muchos años: la puesta en marcha de un acuario al lado de la casa del risco. Dice Huber “Sutro had spent his life moving water from one place to another, first with a pipeline to supply water to the new woolen mill at Memel, East Prussia, and then with the Sutro Tunnel to drain water from the Comstock mines, so the aquarium project was second nature to him.” (Sutro había pasado su vida moviendo agua de un lugar a otro, primero a través de una tubería para alimentar el nuevo molino de algodón en Memel, y luego, con el Túnel Sutro para drenar agua de las minas de Comstock, así que el proyecto del acuario era como su segundo hogar.).<sup>22</sup>

Si bien el acuario se inauguró en 1890, Sutro cambió de idea muy pronto y decidió añadir una alberca; pero luego, proyectó varias albercas con agua a distintas temperaturas. Sin embargo, para que esto pudiera concretarse, era necesario controlar algunas condiciones climáticas, por lo que tuvo que añadir a la olla la construcción de una estructura de cristal sostenida por acero y madera. El crecimiento exponencial del proyecto retrasó la apertura al público, la cual se llevó a cabo el 14 de marzo de 1896.

Los *Sutro Baths* son una gran obra de ingeniería que con un sistema muy avanzado para la época, podía captar el agua del océano y verterla ya fuera caliente o fría en las instalaciones. Su infraestructura estaba conformada por seis piscinas de grandes y diversas

---

<sup>22</sup> Huber, 389.

dimensiones, donde además había toboganes y fuentes, enmarcadas por una construcción soberbia desde el punto de vista arquitectónico.



1.2.6. *Sutro Baths. Interior looking north*  
(imagen tomada de Internet, John Hall Collection)

De manera paralela a todos estos proyectos, Sutro comenzó a planear la construcción de una biblioteca pública de grandes dimensiones. Comenzó por contratar agentes que compraran lotes de documentos únicos en su clase en Europa occidental y oriental o hasta en el sur de Asia. El propio Sutro realizó infinidad de viajes para comprar documentos y participar en subastas. Evidentemente, uno de los viajes más fructíferos para el crecimiento de la colección fue el que realizó a México y Cuba en 1889, donde adquirió todos los activos de la librería de la familia Abadiano, pero que en realidad era un cúmulo de materiales de casi 300 años. Su acervo llegó a tener casi 300,000 volúmenes y Sutro vio la necesidad de construir un espacio adecuado para la colección. Sin embargo, sus múltiples ocupaciones lo distrajerón de este empeño y dicho inmueble nunca se construyó.

Históricamente se ha recalcado el carácter filantrópico y la conciencia social de Sutro, las cuales se hacen patentes en una anécdota que relata Kellogg-Holmes: “In the winter of ’93, when great suffering prevailed among the indigent unemployed of San Francisco, Mr. Sutro purchased tickets from the Salvation Army to the value of eight hundred dollars, as occasion required, which were distributed, upon application, and secured to their holders a

least temporary relief.” (En el invierno del 93, cuando un gran sufrimiento prevalecía entre los desempleados indigentes de San Francisco, el Sr. Sutro compró vales del Ejército de Salvación por un monto de ochocientos dólares, como la ocasión lo requería, que fueron distribuidos, previa solicitud, dando a sus beneficiarios un poco de respiro.).<sup>23</sup> De hecho, desde que obtuvo su riqueza, Sutro siempre fue reconocido por sus actos caritativos, tanto a nivel personal, cuanto con su ayuda a diversas instituciones, como por ejemplo la donación de 26 acres de terreno a la Universidad de California.

Fue quizá este carácter y su visión social, los que le valieron que en 1895, cuando se postuló para la Alcaldía de San Francisco, obtuviera más votos que sus cuatro oponentes juntos. Sutro ocupó el cargo hasta 1897 y en ese período continuó realizando diversas acciones sociales y presionando a la clase rica de la ciudad para apoyar a los más necesitados. El entonces alcalde también promovió nuevas leyes que ayudaran a lograr que San Francisco tuviera un gran esplendor a finales del siglo XIX. Para su mala fortuna, hacia el final de su gobierno Sutro comenzó a tener problemas de salud que impidieron que se reeligiera. Adolph Sutro murió en San Francisco el 8 de agosto de 1898. Le sobrevivieron sus seis hijos y un legado que se hace patente en gran parte de la ciudad que lo acogió y le dio su fortuna.



1.2.7. Propaganda electoral de Adolph Sutro  
(imagen tomada de Internet, *Sutro Library*)

<sup>23</sup> Kellog-Holmes, *Adolph Sutro*, 51.

### 1.3. La Colección *Sutro* en la actualidad: al fin en casa

Desde que Adolph Sutro empezó a planear la construcción de la Biblioteca *Sutro* en 1884, comenzó una labor incansable de muchos años donde participó una gran cantidad de personal; al respecto, Lota M. Spell comenta: “Agents were engaged in Europe and the Holy Land to scout out rare collections for purchase; Sutro himself joined in the canvass of the field of books, especially rare books.” (Algunos agentes fueron contratados en Europa y Tierra Santa para localizar colecciones peculiares que estuvieran en venta; Sutro en persona se unió a la búsqueda de libros, especialmente libros raros.).<sup>24</sup> Es importante recordar que el propio Sutro dedicó un buen tiempo a viajar en búsqueda de acervos.



1.3.1. “Adolph Sutro, Mayor of San Francisco, in his Library at Sutro Heights”  
(imagen tomada de Internet, The Cliff House Project)

La idea de Sutro era no sólo reunir un acervo incomparable, sino también construir en lo alto de *Mount Sutro* un inmueble que lo albergara, y al mismo tiempo sirviera como centro de investigación con instalaciones adecuadas para el trabajo académico. Pero, como ya se dijo, cuando el visionario fue electo alcalde de San Francisco —si bien realizó una gran labor en favor de la sociedad californiana— dejó de lado la construcción del espacio idóneo para albergar tan ambicioso proyecto, y se desentendió de los fondos adquiridos hasta ese

---

<sup>24</sup> Lota M. Spell, “The Sutro Library”, *The Hispanic American Historical Review* vol. 29, n.º. 3 (August 1949): 452.

momento —que no eran pocos, pues la colección llegó a tener alrededor de 250,000 volúmenes—. En ese tiempo los documentos se almacenaban en dos sedes muy cercanas una de la otra: una de ellas era el complejo comercial conocido como *Montgomery Block*, establecido en la calle del mismo nombre; y la otra, un almacén ubicado en el número 107 de la calle Battery. Los casi 100,000 volúmenes que albergaba este último inmueble se perdieron por causa de los daños que ocasionó el gran terremoto que sacudió a San Francisco el 18 de abril de 1906 y el incendio que fue provocado por la ruptura de tuberías de gas, a consecuencia del movimiento telúrico; donde algunos documentos se quemaron y otros fueron víctimas del saqueo.



1.3.2. *San Francisco earthquake and fire of 1906*  
(fotografía de Arnold Genthe tomada de Internet, Library of Congress)

En otro orden de ideas, el testamento de Adolph Sutro fue escrito en 1882 y fue dado a conocer a sus herederos el 11 de agosto de 1898, al día siguiente de su funeral. En el documento se asignaron importantes cantidades de dinero para casi todos sus hermanos —dos de ellos ya habían muerto y a Theodore no le dejó más que un dólar— y para sus hijos. Además de la dotación económica, a Emma —quien además de ser su consentida era su tutora ante la autoridad— le dejó como legado la ingente cantidad de documentos que poseía; la clausula XXIII del testamento estipulaba que: “Unto my daughter, Emma L. Sutro, all the books, papers, scrapbooks, manuscripts and pictures contained in my library; also all private



papers, letters, accounts and account books, and all other written papers, whether contained in my desk, safes or safe deposit vault or elsewhere.” (A mi hija, Emma L. Sutro, todos los libros, papeles, álbumes, manuscritos y pinturas de mi biblioteca; también todos los papeles privados, cartas, notas y libros contables, además de cualquier papel escrito, ya sea que estén en mi escritorio, caja fuerte, bóveda o donde sea.).<sup>25</sup>

Emma quiso honrar este legado manteniendo el trabajo con los materiales de la colección pero sus hermanos no estaban de acuerdo y más bien la presionaban para venderla e incluso plantearon una controversia con el testamento de su padre. Obviamente, los estragos de 1906 alertaron aún más a la primogénita de Sutro acerca de la necesidad de resolver la situación legal del acervo. Sin embargo, fue hasta 1913 cuando se avaló la propiedad íntegra de estos materiales a favor de Emma. Inmediatamente llegó a un acuerdo con la *State University of California* para la donación de los documentos, con las siguientes condiciones: que la colección se llamara *Sutro Library*, que todos los libros llevaran el *exlibris* de Sutro, que los documentos raros se mantuvieran reservados, que la colección se quedara en San Francisco, y que los materiales estuvieran disponibles para consulta pública a más tardar el 1 de enero de 1917.



1.3.3. *Lane Medical Library*  
(fotografía tomada de Internet, *Lane Library blog*)

---

<sup>25</sup> Huber, *Adolph Sutro*, 476.



Una vez aceptadas estas condiciones, en septiembre de 1913 la universidad realizó la mudanza de la colección desde las oficinas de Montgomery Street, a un espacio provisional dentro de la *Lane Medical Library* de la *Stanford University*. El 2 de enero de 1917 se abrió al público este recinto, donde la *Sutro Library* era ya reconocida como una rama de la *California State Library*, y donde los documentos permanecieron custodiados hasta 1923.

Luego de varias disputas provocadas por negligencia en la administración de la colección Sutro, los fidecomisarios de la *San Francisco Public Library* ofrecieron un nuevo albergue para los documentos, que los mantuvo a salvo otros 35 años. Ya en 1958, la Universidad de San Francisco asignó un espacio mucho más idóneo, con un contrato muy conveniente por veinte años, al costo de un dólar por año; así, en 1960 la colección fue trasladada a la *Gleeson Library*. Sin embargo, las bibliotecas son aparatos en constante crecimiento y para 1980, este inmueble se vio nuevamente rebasado.

Entonces, Gary E. Strong —quien fuera Bibliotecario de California de 1980 a 1994— comenzó las gestiones para mudar el acervo a las instalaciones de 480 Winston Drive, en la mismísima San Francisco State University. Aunque Strong empezó los trámites ese mismo año, la mudanza se realizó en 1982, y la inauguración formal se llevó a cabo hasta 1983. Fue en esta sede donde John Koegel encontró los *Sutro Musical Manuscripts* en los años 90 y donde la colección permaneció hasta mediados de 2012 en que se mudó nuevamente, esta vez debido a la amenaza del moho por la incapacidad del sistema de climatización para conservar los documentos en buen estado.

Por fin, luego de casi 100 años de peregrinar por San Francisco y tras 10 años de planeación y construcción, el 1 de agosto de 2012 fue abierta al público la flamante *Sutro Library* en el corazón de la *San Francisco State University*, específicamente en los pisos 5 y 6 del edificio que también alberga la *J. Paul Leonard Library*. La inauguración corrió a cargo de Stacey Aldrich, Jefa de la biblioteca en ese momento; acompañada por Diana Kohnke, quien está a cargo de la colección; y por todo el equipo de trabajo que a partir de entonces ofrece servicio al público.

Por lo tanto, al observar las modernas instalaciones, las estanterías móviles de máxima seguridad, las salas de consulta perfectamente iluminadas, e incluso la agradable

cafetería, todo esto enmarcado por un paisaje natural inmejorable, es posible decir que finalmente, el sueño de Adolph Sutro está cumplido.<sup>26</sup>



1.3.4. *San Francisco State University, J. Paul Leonard and Sutro Library*  
(fotografía de David Wakely tomada de Internet, *HMC Architects*)

---

<sup>26</sup> Para una descripción detallada de estas nuevas instalaciones, ver Gary F. Kurutz, “The Sutro Library Now Open in a Sparkling New Location”, *California State Library Foundation Bulletin* n°. 104 (2012): 3 a 5.

#### 1.4. Los *Manuscritos Musicales Sutro*: imágenes sonoras de la época virreinal

En 1999 el musicólogo norteamericano John Koegel publicó el artículo *New sources of music from Spain and Colonial Mexico at the Sutro Library*,<sup>27</sup> en el que dio noticia acerca de un *corpus* con siete documentos musicales que no tienen filiación alguna entre sí, más allá de haberse contado entre los bienes que Eufemio Abadiano le vendió a Adolph Sutro en 1889, y del hecho de que hoy en día se conservan en las bóvedas de la *Sutro Library*. Desde luego, el otro factor común que podemos encontrar en estos documentos es que todos ellos —cada uno a su manera— reflejan la intensa y multifacética circulación de música y músicos europeos que tuvieron presencia en la Nueva España durante la época virreinal y durante la consolidación de México como nación independiente a lo largo del siglo XIX.

Estos siete manuscritos forman parte de una colección tan amplia, tan diversa y tan valiosa, que podrían haber pasado desapercibidos de no haber sido por la publicación de Koegel; hay que recordar que el acervo llegó a contar con alrededor de 250,000 volúmenes, aunque aproximadamente la mitad se perdió durante los desastres naturales de 1906 ya referidos. De la parte que se salvó, aproximadamente entre 40,000 y 50,000 documentos conforman la parte mexicana de la colección. Esta a su vez, se divide en cuatro grandes grupos:<sup>28</sup>

1. Biblioteca del Colegio de Santiago de Tlatelolco: contiene un poco más de 300 títulos sobre teología y filosofía impresos entre 1489 y 1600, que conforman lo que fue aproximadamente el noventa por ciento de la primera biblioteca académica de América; los ejemplares están identificados con la marca de fuego de la orden y del colegio.
2. Colección de Manuscritos: se trata de una gran cantidad de textos filosóficos y teológicos provenientes también del Colegio de Tlatelolco; además de varios legajos del archivo personal y administrativo de Francisco Abadiano; los documentos musicales que nos ocupan; y otros de tipo histórico, referentes a aspectos militares, o incluso lúdicos.

---

<sup>27</sup> John Koegel, “New sources of music from Spain and Colonial Mexico at the Sutro Library”, *Notes* vol. 55 n°. 3 (March 1999): 583-613; John Koegel, “Nuevas fuentes para danza, teatro y salón de la Nueva España” (Traducción de Yael Bitrán), *Heterofonía: Revista de investigación musical* núm. 116-117 (1997): 9-37.

<sup>28</sup> W. Michael Mathes, “La Colección Mexicana de la Biblioteca Sutro de California”, *Quinto Centenario* vol. 2 (1981): 213-215.

3. Colección de impresos: comprende libros publicados entre 1600 y 1889 sobre Derecho, religión y viajes; en este apartado hay que destacar que comprende la colección más extensa del mundo de impresos con litografías incluidas.
4. Colección de panfletos: contiene 30,000 títulos sobre religión, ciencia, literatura, política, discursos, bandos, calendarios y otros temas, impresos por Abadiano o por sus antecesores.

Aunque todos los materiales mexicanos de la colección Sutro han sido debidamente catalogados, existen tres fuentes académicas a revisar, dedicadas específicamente a la colección de panfletos y a la de manuscritos: entre 1938 y 1941 la *California State Library* patrocinó un proyecto de la *Work Progress Administration* dirigido por Paul Radin (Lodz, 2 de abril de 1883- Nueva York, 21 de febrero de 1959) para realizar el catálogo de impresos mexicanos pertenecientes a la colección de Sutro.<sup>29</sup>

En el prefacio de dicha publicación, Radin señala que el catálogo comprende principalmente los impresos publicados entre 1800 y 1850, aunque también incluye algunos cientos anteriores y/o posteriores a ese periodo.

En 2003 se publicó un nuevo catálogo de estos mismos impresos, esta vez a cargo de Michael Mathes, quien escribió el estudio introductorio para este documento, que a su vez está directamente relacionado con la microfilmación de los materiales que reporta.<sup>30</sup> Este catálogo es especialmente relevante porque Mathes es quizá una de las personas que lograron un mejor entendimiento de la colección.

En su texto, Mathes señala la importancia de la colección, primeramente, porque se ha mantenido unida todos estos años, y adentrarse en ella sería como entrar a una librería decimonónica. Asimismo, apunta la trascendencia del catálogo coordinado por Radin, pues este permitió diversos estudios académicos sobre los impresos y sus autores; sin embargo, conmina a los académicos a interesarse en un estudio más bien documental de estos preciosos objetos.

---

<sup>29</sup> Paul Radin, (ed.) *Catalogue of Mexican Pamphlets in the Sutro Collection 1623-1888; With Supplements* (San Francisco: California State Library, 1939-1941).

<sup>30</sup> W. Michael Mathes. *The Mexican Pamphlet Collection, 1605-1888: From the holdings of the Sutro Library, California State Library*. (Woodbridge: Gale Group, 2003).

Por otra parte, el propio Mathes publicó en 1984 el catálogo de los manuscritos pertenecientes a la parte mexicana de la colección Sutro.<sup>31</sup> En este documento aparece la primera referencia —en estricto sentido cronológico— a los *Manuscritos Musicales Sutro* y en él se les dio la signatura que los caracteriza.

En la introducción a este catálogo, Mathes enfatiza la variedad de temas encontrados, que van desde reflexiones teológicas, pasando por diarios de viaje, libros de cuentas, recuentos de efemérides, hasta llegar a libros de cocina, y por supuesto, los documentos musicales. Asimismo, opina que la presencia de los libros de cuentas, inventarios, recibos y demás documentos administrativos de Francisco Abadiano que se conservan actualmente en San Francisco, son muestra de la forma avasalladora que tenía Sutro de comprar los lotes de papeles. En todo caso, este hecho es favorable para todos los interesados en la historia de las librerías y las colecciones y, como dice Mathes, la revisión de estos documentos es una asignatura pendiente. Pero por ahora, corresponde revisar un poco más a detalle a los *Manuscritos Musicales Sutro*...

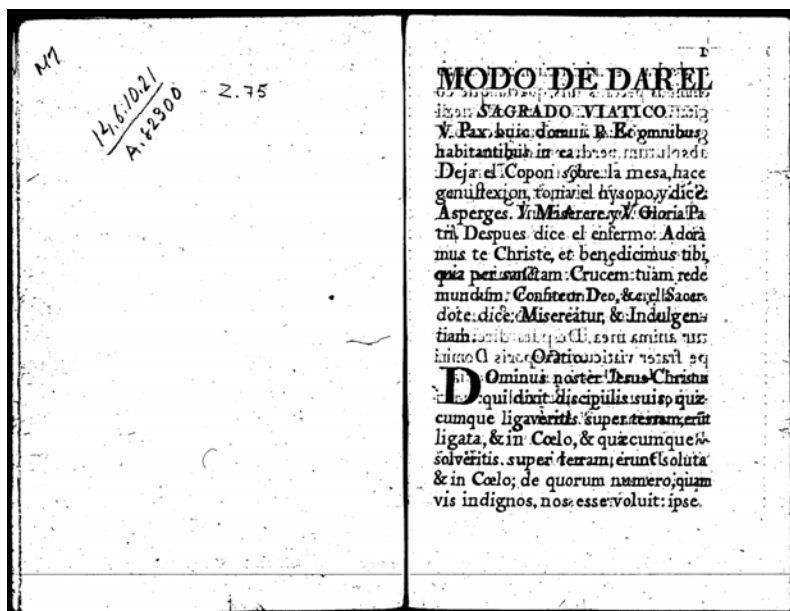
El SMMS M7 es un breve manual intitulado *Modo de dar el Sagrado Viático*. El documento es un pequeño encuadernado en formato vertical forrado en vitela que consta de 107 páginas con una extensión de 19.5 x 13 cm, numeradas en la esquina superior externa. En el catálogo de la *Sutro Library* este manuscrito está fechado alrededor de 1750 y no tiene ninguna mención de autoridad. Desafortunadamente, de los siete documentos musicales que conforman este *corpus*, el M7 es el que presenta mayor deterioro, especialmente por la corrosión de la tinta sobre el papel.

A lo largo del documento se combinan indicaciones en Español con textos en Latín y melodías en canto llano que sirven de guía para la administración del sacramento de la Extrema Unción. Aunque no se ha podido identificar el impreso que dio origen a esta copia manuscrita, el *Manual para administrar los Santos Sacramentos de Penitencia, Eucharistia, Extrema-Unción, y Matrimonio*<sup>32</sup> de Fray Bartolomé García describe el procedimiento de manera casi exacta, aunque no contiene las melodías en canto llano.

---

<sup>31</sup> W. Michael Mathes. “Mexican Manuscripts in the Sutro Library, San Francisco: A catalog” Parte 1. *The Americas* vol. 40, n.º. 3 (January 1984): 417-436; y “Mexican Manuscripts in the Sutro Library, San Francisco: A catalog” Parte 2. *The Americas* vol. 40, n.º. 4 (April 1984): 539-555.

<sup>32</sup> Bartolomé García, *Manual para administrar los Santos Sacramentos de Penitencia, Eucharistia, Extrema-Unción, y Matrimonio* (México: Imprenta de los herederos de Doña María de Rivera, 1760), 56-64.



1.4.1. SMMS M7 (extracto del texto)  
(imagen de microfilm, BMI Imaging)

1.4.2. SMMS M7 (extracto de la música)  
(imagen de microfilm, BMI Imaging)

Por otra parte, el SMMS M6 contiene la parte de violín principal de *Il Campanello* —también conocida como *Il Campanello di notte*—, ópera bufa en un acto cuyo libreto y música fueron

escritos por Gaetano Donizetti (Bérgamo, 29 de noviembre de 1797-8 de abril de 1848). Esta obra fue estrenada el 1 de junio de 1836 en el *Teatro Nuovo* de Nápoles. El cuadernillo tiene 33 folios de 33 x 24 cm no numerados. En la cubierta se lee: “Campanello | Violino Principale | Milano presso F. Lucca”; edición publicada alrededor de 1850.

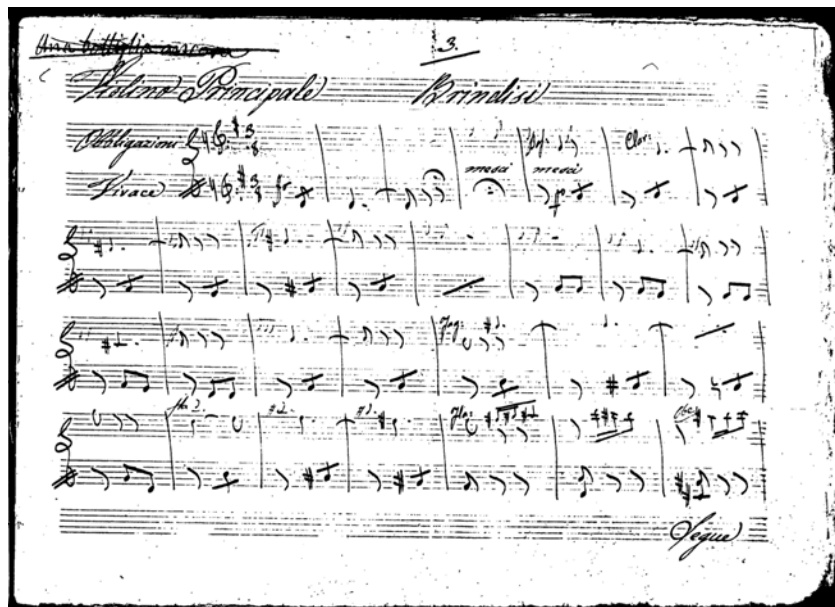
En la portadilla del *Preludio ed Introduzione* están escritas algunas referencias a ejecuciones de la obra en ciudades italianas como Alessandria, Mantova, Sassari y Torino, por mencionar algunas, aunque la imagen del microfilm no permite leer; además de una mención a “Rossetti | Alessandra”, quien probablemente tocaba esta parte de violín en alguna compañía. En la tercera de forros se lee: “UNA | LEGGE SPAGNOLA | MUSICA DEL MAESTRO | A. VILLANIS | MILANO, PRESSO FRANCESCO LUCCA.”. Esta ópera fue publicada por la casa milanese en 1851.



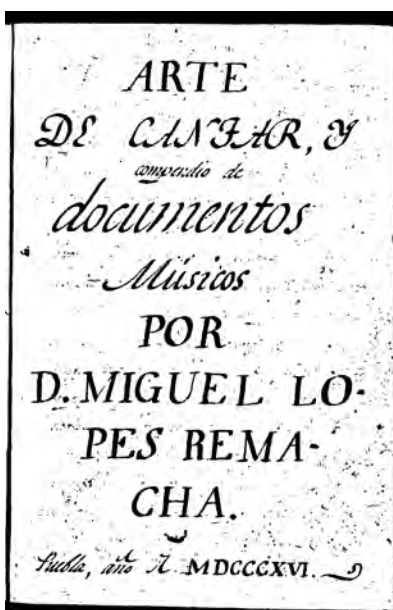
1.4.3. SMMS M6 (portada)  
(imagen de microfilm, BMI Imaging)

El SMMS M4 es una copia manuscrita de bolsillo del *Arte de Cantar y Compendio de Documentos Músicos* de Miguel López Remacha, elaborada en Puebla en 1816 a partir del impreso original, publicado en Madrid en 1799 por la oficina de don Benito Cano. Este documento de pro didáctico tiene 96 páginas de 15 x 11 cm y está encuadernado en piel, lo que sugiere un ejemplar de cierto valor económico en su tiempo, independientemente de la

popularidad de la que gozaba la obra en aquel tiempo. Al final de las 83 páginas de texto, está escrito un índice del contenido de la obra, además de las dos láminas de ejemplos musicales copiadas fielmente a partir del impreso español.

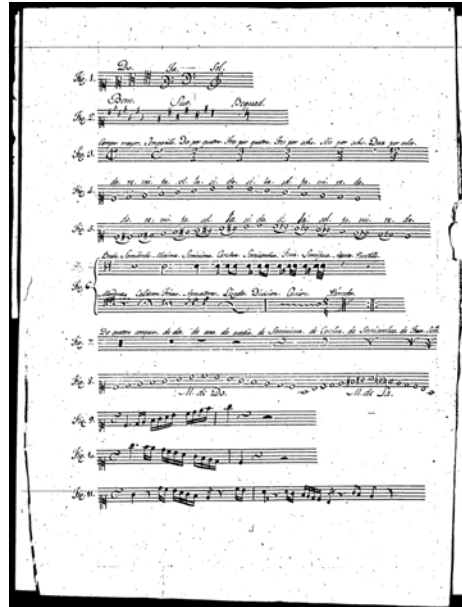


1.4.4. SMMS M6 (extracto de la música)  
(imagen de microfilm, BMI Imaging)



1.4.5. SMMS M4 (portada)  
(imagen de microfilm, BMI Imaging)





1.4.6. SMMS M4 (lámina de ejemplos)  
(imagen de microfilm, BMI Imaging)

Quizá el documento más importante de la colección es el SMMS M1. Se trata de un encuadernado de 125 folios de 31 x 21 cm, que contiene 124 canciones escritas en notación mensural blanca, de la última parte del siglo XVII y principios del XVIII y de muy diversos autores: Sebastián Durón (Brihuega, b. 19 de abril de 1660-Cambo-les-Bains, 3 de agosto de 1716), Francisco Guerau (Palma de Mallorca, 25 de agosto de 1649-Madrid, 25 de octubre de 1722), Juan Hidalgo (Madrid, 28 de septiembre de 1614-Madrid, 31 de marzo de 1685), José Marín (1618-Madrid, 8 de marzo de 1699), Juan de Lima Serqueira (1655-Madrid, 1726) y Manuel de Villaflor (Valencia-Madrid, 1707), por mencionar algunos.

El aspecto curioso de este documento musical es que de los folios 2v a 14v, fue utilizado para registrar comentarios por parte de don Nicolás de Aragón, un personaje que al parecer no tenía nada que ver con la utilidad musical del manuscrito.

Para el interés particular de este proyecto, hay que señalar la última pieza copiada en el manuscrito, que se trata de una “Cantada Humana” de Pedro Rabasa (Barcelona, 21 de septiembre de 1683-Sevilla, 1767), intitulada “*Herido de sus flechas lloraba el mismo amor*”, con la particularidad de que tiene escrito un acompañamiento en cifra para guitarra española de cinco órdenes, hecho por un tal “Zamora”. La pieza está en el primer tono, un punto abajo, es decir, en do. Desafortunadamente, esta obra está incompleta.



1.4.7. SMMS M1 (extracto de música)  
(imagen de microfilm, BMI Imaging)

A handwritten musical score titled "Cantada humana, Ce. Dr. P. Vaudu poeta. L. P. Lono punto bado pulta en Cifra por Jarama". It features four staves of music. The lyrics include: "Me siobedaste charlaba de amor...", "Del agua que...". The score includes various musical notations such as notes, rests, clefs, and guitar-specific markings like "L.B." and "Do do lo amú do amor".

1.4.8. SMMS M1 (Cantada humana con acompañamiento de guitarra)  
(imagen de microfilm, BMI Imaging)

El SMMS M3, identificado como *Libro de Música*, es un documento ahora des encuadrado, que consta de 35 folios de 22 x 29 cm, fechado alrededor de 1800 por los catalogadores de la colección. El manuscrito contiene diversos ejercicios para tecla, algunos de ellos con

digitaciones. Además, hay varios ejercicios de caligrafía musical, y algunas explicaciones teóricas. El cuerpo central del documento está conformado por alrededor de 20 piezas para teclado que incluyen arreglos de música escénica como “Didone abandonada” o “Hircana en Yulfa”, obras que fueron estrenadas en el Teatro del Coliseo de la Ciudad de México, en la primera década del siglo XIX; además de piezas de danza de origen diverso (boleras, baile inglés, sones del circo, minué congó, entre otras).

Un detalle importante sobre este manuscrito es que, si bien predomina la instrucción para la tecla, la primera página contiene la explicación de la “Escala natural” para la guitarra de siete órdenes, haciendo una correspondencia entre los sonidos escritos en clave de sol, con la cuerda y el traste correspondiente.



1.4.9. SMMS M3 (Escala natural para guitarra)  
(imagen de microfilm, BMI Imaging)

El SMMS M2, intitulado *Coleccion de piezas de Musica escogidas a dos Guitaras [sic]* es especialmente interesante para los propósitos de esta investigación, pues contiene música predominantemente europea, pero arreglada para la guitarra de siete cuerdas —o siete órdenes—, cuya afinación, uso de *scordatura* para el séptimo orden y tipo de notación, fueron

utilizadas más bien en México.<sup>33</sup> En sus 56 folios de 30 x 22 cm, este manuscrito recoge 26 piezas para dos guitarras, guitarra sola o guitarra y voz, entre las cuales encontramos arreglos de música de ópera española e italiana, como por ejemplo la *Introducción* y el *Aria de Colás* de *El tío y la tía*, ópera en un acto con música de Antonio Rosales y libreto de Ramón de la Cruz, la cual fue estrenada el 28 de noviembre de 1767 en el Teatro *El Príncipe* de Madrid.

También se conserva en este documento un arreglo del *Andante con variaciones* de Manuel del Corral que es original para tecla, así como algunas piezas de baile de salón entre las que destaca un “Jarave”, que es una forma musical endémica de México, y de la cual, así como de otras piezas contenidas en el SMMS M3, como el *Minué congó*, encontramos una referencia en el Archivo del Cabildo Metropolitano de México: “[...] ni dentro ni fuera de los Oficios Divinos [...] osara tocar esos [...] sones propios de teatros y bayles [*sic*] profanos, como Contradanzas, Minué Congó, Campestre, Alemanda, bayle Inglés, *Pan de Jarave* y otros semejantes, cuyos nombres nos abstenemos de expresar por decoro [...]”.<sup>34</sup>



1.4.10. SMMS M3 (extracto de la música)  
(imagen de microfilm, BMI Imaging)

<sup>33</sup> De hecho, este instrumento era conocido como “guitarra séptima mexicana” y valga decir que recientemente se ha dado un resurgimiento de ésta y de su repertorio, a partir de la labor de rescate de instrumentos y partituras de Jorge Martín Valencia Rosas, Arturo Ramírez y Luis Díaz Santana, por mencionar a algunos colegas.

<sup>34</sup> Archivo del Cabildo de la Iglesia Metropolitana, t. 0280045, p. 6, en Ricardo Pérez Montfort, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX: Diez ensayos* (México: CIESAS, 2007), 20.



1.4.11. SMMS M2 (portada)  
(imagen de microfilm, BMI Imaging)



1.4.12. SMMS M2 (extracto de la música)  
(imagen de microfilm, BMI Imaging)

Desde luego, se ha dejado la descripción del SMMS M5 para la siguiente parte de este trabajo, donde se revisará a fondo el documento y su contenido.

### 1.5. Breve historiografía sobre la colección: brechas abiertas, caminos por recorrer

Como colofón a su multicitado artículo, John Koegel señala la necesidad de conocer los verdaderos alcances que tenía la música secular en el ocaso virreinal, los pormenores de su circulación comercial y sobre todo, las circunstancias en las que se ejecutaba y el público que la consumía. En ese sentido, apunta la necesidad de realizar estudios más profundos de los *Manuscritos Musicales Suro*, así como de otras fuentes afines, con miras a aquilatar el valor artístico e histórico de esta música.<sup>35</sup> Pues bien, en los últimos 25 años se han desarrollado diversas investigaciones acerca de estos documentos que han permitido visualizar cada vez más claramente el paisaje sonoro novohispano.

En principio, los manuscritos M6, M7 e incluso el M4 no ofrecen un reto muy complejo puesto que se trata de copias de música más o menos conocida, por lo que su acercamiento se ha centrado más en el estudio documental de los ejemplares en cuestión. En cambio, los otros cuatro manuscritos: M1, M2, M3 y M5, han sido objeto de investigaciones más detalladas, centradas no sólo en el objeto documental sino especialmente en el repertorio; ya sea de la totalidad de su contenido, o estudios de caso muy concretos.

Por ejemplo, Jesús Herrera —profesor de la Universidad Veracruzana— ha estudiado las piezas copiadas en el SMMS M3, como parte del contexto en su investigación sobre la música que se conserva en el cuaderno *para el uso de Da, Maria Guadalupe, Mayner*<sup>36</sup> (1804) y en el *Manuscrito de Mariana Vasques*<sup>37</sup> (ca. 1820-1840), que son dos documentos con música para tecla de finales del período colonial, copiados y dispuestos para el uso personal de sus propietarias. En su tesis de Maestría sobre el *Quaderno Mayner*, Herrera dedica un apartado de su cuarto capítulo al M3, donde ubica al documento; hace un somero análisis de las partes que lo componen, de acuerdo con las caligrafías presentes y otros rastros gráficos; y refiere de manera general el contenido musical y pedagógico, y sus implicaciones para los ejecutantes de aquel tiempo. En el artículo sobre el *Manuscrito de Mariana Vasques*, el autor traza las líneas de comunicación y concordancia entre el repertorio de este documento con los M2 y M3, que también contienen música para la danza, o cercana a la ópera.

---

<sup>35</sup> John Koegel, “New sources”, 599-600.

<sup>36</sup> José de Jesús Herrera Zamudio, “El Quaderno Mayner: Música del ocaso novohispano” (Tesis de Maestría, Universidad Veracruzana, 2007).

<sup>37</sup> Jesús Herrera, “El manuscrito de Mariana Vásques: música para tocar, bailar y cantar de principios del México independiente”, *Heterofonía: Revista de investigación musical* núm. 132-133 (2005): 9-24.

Por otra parte, Aurelio Tello —investigador titular del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” del INBA— realizó una tesis de Maestría en la Universidad Veracruzana en 2007,<sup>38</sup> que incluye la edición crítica de los tonos humanos del SMMS M1, precedida por un amplio y acucioso estudio que permitió contextualizar estas piezas en la práctica musical de su tiempo.

Las piezas para dos guitarras que contiene el SMMS M2 han sido quizá las que más investigaciones han generado, como se ve en los siguientes trabajos: en primer lugar tenemos la edición crítica del *Andante con Variaciones* de Manuel Antonio del Corral (1790-ca. 1827), publicada por Ricardo Miranda —también investigador titular del CENIDIM— en 1998;<sup>39</sup> donde una de las fuentes principales para la reconstrucción de la obra fue precisamente la versión para dos guitarras que se conserva en este documento, la cual contiene incluso variaciones que no están presentes en otros ejemplares, además de que el rondó final es un poco más largo. Por su parte, Enrique Salmerón —también profesor titular de la Universidad Veracruzana— realizó una tesis de Maestría en la UV acerca de un cuaderno de música para tecla que fue propiedad de Merced Acebal, donde se conserva otra copia de las citadas *Variaciones*; en dicho trabajo, realizó un estudio comparativo de cinco fuentes, entre las que se encuentra el manuscrito que se conserva en California.<sup>40</sup>

Por otra parte, Arturo Ramírez, —profesor de la Universidad de Nayarit— realizó una tesis doctoral<sup>41</sup> a partir de un estudio documental sobre varios métodos para guitarra séptima ubicados en México en el siglo XIX; en el que las 26 piezas del M2 aparecen como referencia obligada de la técnica, la escritura y la idiosincracia del repertorio estudiado. Esta tesis se convirtió en un libro, publicado en 2020.<sup>42</sup>

En lo tocante al SMMS M5,<sup>43</sup> Omar Ian Ávalos realizó una tesis de Maestría en la *California State University* de Fullerton, que propone una antología de música mexicana para

---

<sup>38</sup> Aurelio Efraín Tello Malpartida, “Los tonos humanos y canciones para voz y bajo continuo del Manuscrito Suro No 1 (Estudio y transcripción)” (Tesis de Maestría, Universidad Veracruzana, 2007).

<sup>39</sup> Manuel Antonio del Corral, *Andante con Variaciones para piano forte*. Edición y estudio preliminar de Ricardo Miranda. (México: CONACULTA-CENIDIM, 1998).

<sup>40</sup> Rafael Enrique Salmerón Córdoba, “El Cuaderno de Merced Acebal en el México decimonónico” (Tesis de Maestría, Universidad Veracruzana, 2016).

<sup>41</sup> Arturo Javier Ramírez Estrada, “La guitarra séptima mexicana y su repertorio. El instrumento representativo olvidado de México” (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2017).

<sup>42</sup> Arturo Javier Ramírez Estrada, *La guitarra séptima mexicana. El instrumento representativo olvidado de México* (México, Ediciones del Lirio, 2020).

<sup>43</sup> Omar Ian Ávalos, “An anthology and study of Nineteenth-Century Mexican guitar music” (Tesis de Maestría, California State University at Fullerton, 2013).

guitarra del siglo XIX, conformada con música de Manuel Y. Ferrer y de Miguel S. Arévalo, con piezas conservadas en el fondo reservado de la biblioteca “Candelario Huízar” del Conservatorio Nacional de Música de México y en el *International Guitar Research Archives* (IGRA), además del *Minué afandangado con variaciones* y los dos juegos de seis *Sonatinas* y seis *Temas con variaciones* que coronan al *Quaderno*. Todo este repertorio está acompañado de un estudio musicológico que refiere las características generales del instrumento —especialmente la guitarra séptima—, y que propone un marco contextual para esta música en México y Estados Unidos, así como una descripción del proceso de selección y criterios editoriales que se usaron en cada caso.

Asimismo, existe un texto escrito por Richard Savino que se refiere a los dos manuscritos con música de guitarra de la colección Suro,<sup>44</sup> pero cuyo contenido no hemos podido conocer. Por último, hay que apuntar que buena parte del repertorio que contiene el M5 ha sido ejecutado y grabado en fonograma o en producciones audiovisuales por los guitarristas Gabriel Schebor,<sup>45</sup> Alberto Mesirca,<sup>46</sup> Thomas Schmitt,<sup>47</sup> y por quien esto escribe.<sup>48</sup>

---

<sup>44</sup> Richard Savino, “The Suro Guitar Manuscripts” (referencia consultada el 14 de noviembre de 2021) <https://guitarconsortium.org/colloquia/> el 2 de mayo de 2021.

<sup>45</sup> Gabriel Schebor, *Dar luz: La guitarra en el Iluminismo hispanoamericano* (Buenos Aires: Alta Clásica, 2017).

<sup>46</sup> Alberto Mesirca, *Suro Library Manuscript* (consultado el 14 de noviembre de 2021): <http://www.albertomesirca.com/?portfolio=suro-library-manuscript>

<sup>47</sup> Thomas Schmitt, *Zapateado (Th.Schmitt, 6-course guitar)* (consultado el 14 de noviembre de 2021): <https://www.youtube.com/watch?v=2msitmuBbjs>

<sup>48</sup> Varias piezas del *Quaderno* grabados en distintos videos están almacenados en mi canal de Youtube. Ver José Luis Segura Maldonado *Suro Library Manuscript* (consultado el 14 de noviembre de 2021): <https://www.youtube.com/c/joseluisseguramaldonado>



## 2. *Manuscrito Musical Sutro M5: estudio documental*

El tiempo también pinta...

FRANCISCO DE GOYA

Luego de conocer el contexto en el que se enmarca la presencia del *Manuscrito Musical Sutro M5* en la historia cultural y bibliográfica de México, así como su inserción en el ámbito de la colección que resguarda la *Sutro Library*, es momento de realizar una aproximación más detallada tanto al documento y sus características físicas, cuanto a la música copiada en éste. De esta forma —e insisto siempre, en la medida de lo posible— se podrá establecer el propósito de elaboración, la autoría y/o propiedad, y los usos que se dieron al manuscrito.

### 2.1. Testimonio del papel: descripción física del documento

El SMMS M5 es un cuaderno en formato apaisado con música para guitarra copiada a mano, que consta de 60 folios de 21x30 cm de papel de algodón, numerados en la esquina superior derecha del recto del folio, con excepción del primero, que está foliado en la esquina superior izquierda del verso. A la vuelta, en la esquina superior izquierda, está anotado a lápiz: “M5”; y a la derecha del índice —al cuál me referiré con detenimiento más adelante— está escrito: “16.5.9.1 | G.87800”, que en algún momento fue el número de identificación (*shelfmark*) del cuaderno dentro de la colección. El estado de conservación del manuscrito es adecuado y está estabilizado, aunque hay que señalar que la encuadernación presenta algunos signos de deterioro y existen comeduras de insectos en algunos de los folios.

El documento está cosido y reencuadernado con una pasta rígida forrada en piel, adornada con un marco de lacería dorada. En la parte alta del canto de esa segunda encuadernación, enmarcado en rojo, se lee: “DON | VICENT[E] | LOPEZ | CONDE”.<sup>49</sup> Al reverso de la tapa está pegada la etiqueta con el *exlibris* de la *Sutro Library*, coronada por

---

<sup>49</sup> No se ha podido identificar plenamente a este personaje, pero se infiere que fue un subsecuente propietario del documento, dado que el empastado donde aparece su nombre es posterior a la factura del cuaderno. Hasta el momento sólo se han encontrado tres registros genealógicos con ese nombre, contemporáneos al *Quaderno*:  
a) Vicente López-Conde Martínez de la Vega, (1780-1824) (consultado el 14 de noviembre de 2021): <https://gw.geneanet.org/edumoran?n=lopez+conde+martinez+de+la+vega&oc=&p=vicente>  
b) Vicente López Conde, (Quito, n. ca. 1780) (consultado el 14 de noviembre de 2021): <https://gw.geneanet.org/ferneche?lang=en&p=vicente&n=lopez+conde>  
c) Vicente López Conde, con 26 años de edad en un censo de 1882, residente de La Coruña (consultado el 14 de noviembre de 2021): <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:KNFV-TV5>.

una de las frases que caracterizaron a Adolph Sutro a lo largo de su vida: “*Labor omnia vincit*” (El trabajo todo lo puede).



2.1.1. Canto de la encuadernación, portada y *exlibris* del manuscrito (fotografías de José Luis Segura Maldonado)

La portada original del cuaderno —que está desprendida, pero se mantiene dentro del empastado rígido ya mencionado— tiene pegado un papel blanco como refuerzo, que impide leer a simple vista la información escrita debajo. Dicho papel tiene anotado en la esquina

superior derecha, a lápiz y con grafía moderna: “Lopez Conde, Vicente | Quaderno de musica de guitarra”. Esta mención se repite en la ficha bibliográfica mecanoscrita elaborada por el personal de la *California State Library*, donde se data al *Quaderno* alrededor de 1810 y se atribuye el documento al susodicho. Además, estas mismas coordenadas aparecen consistentemente en el catálogo electrónico de la colección, tanto en la ficha que engloba a los siete *Manuscritos Musicales Sutro*,<sup>50</sup> cuanto en la ficha específica para el M5.<sup>51</sup>

En ese sentido, es importante señalar que al comenzar esta investigación la consulta del documento se hizo a través de imágenes digitales obtenidas a partir de la microfilmación realizada por la compañía *BMI Imaging*.<sup>52</sup> Luego de revisar todas las páginas del manuscrito en este soporte, no fue posible encontrar por ningún lado ni la referencia a López Conde ni al *Quaderno*, dado que las imágenes microfilmadas no incluyen ninguna página en blanco —como en este caso, la portada—, y por supuesto, no se microfilmó el canto del empastado.

En atención a una solicitud de información realizada al equipo de la *Sutro Library* sobre el origen de estos datos, Marta Whittaker —quien se desempeñaba como jefa de la biblioteca en aquel momento— nos envió una fotografía de cada una de las caras del papel suelto ya mencionado, y con ello no sólo fue posible comprobar el nombre escrito a lápiz, sino que después de realizar una intervención digital a la orientación, brillo, contraste y saturación de la imagen, se pudo resaltar y clarificar —al menos un poco— el texto escrito originalmente en la portada del manuscrito, que analizaré detalladamente a continuación.

En 2013 fue posible visitar la *Sutro Library* en su flamante locación en el corazón de la *San Francisco State University* para estudiar directamente el documento,<sup>53</sup> y fue entonces cuando se pudo comprobar toda la información ya referida, relacionada con las menciones de autoridad y título. Además, fue posible ver con detenimiento y fotografiar a contraluz la portada, y así confirmar la lectura de la información consignada, en especial el dato que no

---

<sup>50</sup> [Mexican Music Manuscripts Collection] (consultado el 14 de noviembre de 2021):

[https://csl.primo.exlibrisgroup.com/permalink/01CSL\\_INST/kjolsn/alma990012153740205115](https://csl.primo.exlibrisgroup.com/permalink/01CSL_INST/kjolsn/alma990012153740205115)

<sup>51</sup> “Quaderno de Música de guitarra: manuscript” (consultado el 14 de noviembre de 2021):

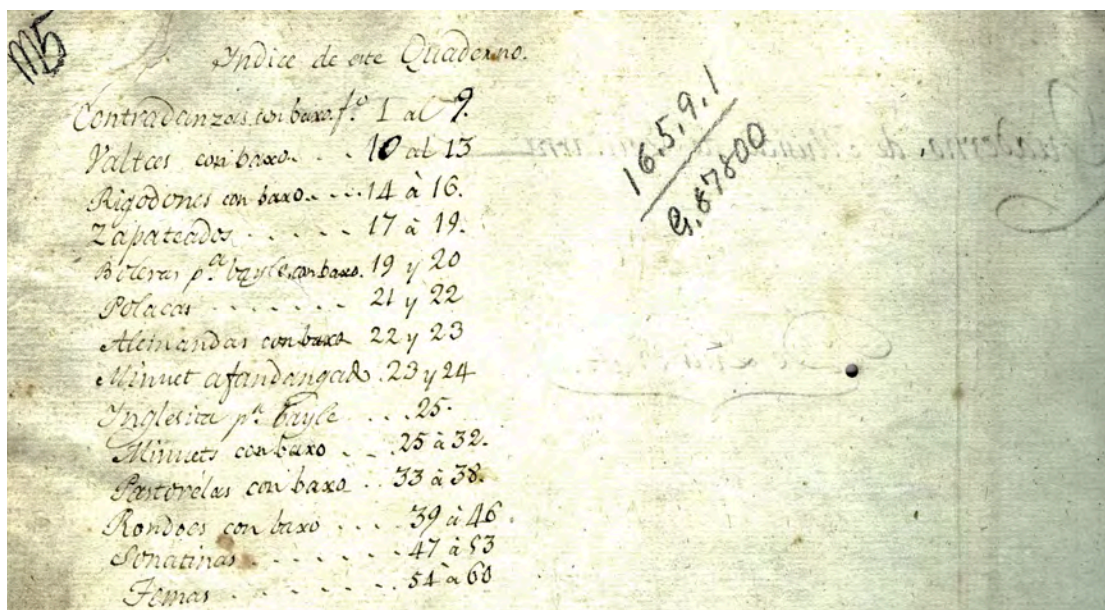
[https://csl.primo.exlibrisgroup.com/permalink/01CSL\\_INST/kjolsn/alma9916511889705115](https://csl.primo.exlibrisgroup.com/permalink/01CSL_INST/kjolsn/alma9916511889705115)

<sup>52</sup> Las imágenes en formato TIFF están en un CD que fue adquirido directamente con *BMI Imaging*, gracias a la gestión del profesor de origen mexicano José Mercado, residente en California. El rollo original de microfilme se conserva en *Library Microfilms*, división de *BMI Imaging*, ubicada en 1115 E. Arques Avenue, Sunnyvale, California, 94086.

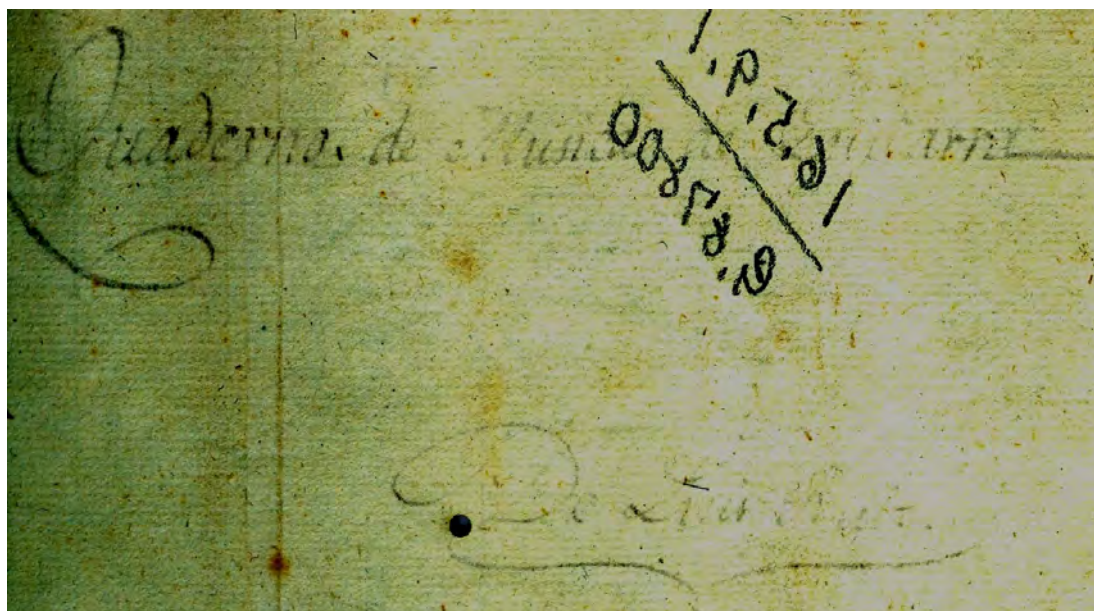
<sup>53</sup> Esta visita se realizó gracias a la comunicación con Diana Kohnke —bibliotecaria de la sede actual—, quien amablemente preparó los documentos, me franqueó el acceso al inmueble y me facilitó la consulta de los *Sutro Musical Manuscripts* M5 y M2.



había sido referido hasta el momento en ningún registro previo: “Quaderno de Musica de Guitarra | De Luis Ruiz.”<sup>54</sup>

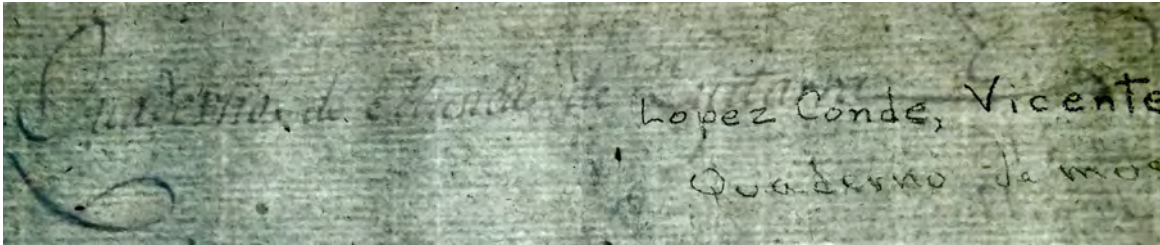


2.1.2. Contraportada del SMMS M5  
(digitalización proporcionada por Martha Whittaker)

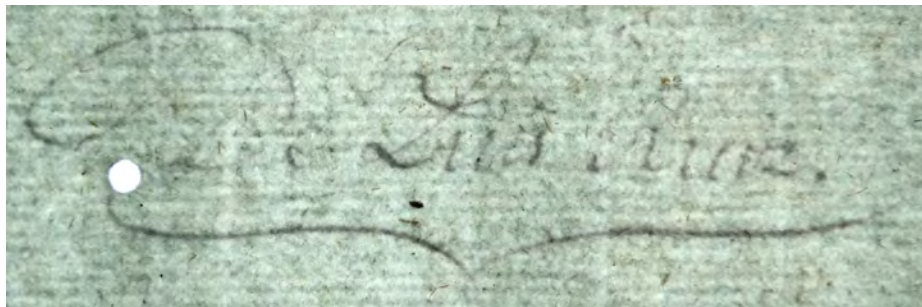


2.1.3. Detalle de la intervención digital con los datos de portada originales  
(retoque digital de José Luis Segura Maldonado)

<sup>54</sup> Se ha encontrado cuando menos una veintena de registros genealógicos de personas consignadas con el nombre “Luis Ruiz” que coinciden con la datación aproximada del manuscrito, por lo que hasta el momento ha sido imposible identificar claramente al personaje consignado en el documento.



2.1.4. “Quaderno de Musica de Guitarra”  
(fotografía de José Luis Segura Maldonado)



2.1.5. “De Luis Ruiz”  
(fotografía de José Luis Segura Maldonado)

Desde luego, esta mención podría reflejar la autoría de la música, pero es mucho más probable que se refiera al primer propietario del manuscrito, pues como se verá un poco más adelante, un guitarrista —profesional o diletante— podía encargarse en algún almacén de música la copia de un cuaderno con estas características, que reuniera música de distintos autores, que se adaptara a su nivel de ejecución y que representara el gusto de la época, ya fuera para el goce personal o para el lucimiento en reuniones sociales. En cualquier caso, la aparición de este nombre en el contexto del *Quaderno* es un dato importante que abre una línea de investigación en el ámbito de la guitarra iberoamericana del siglo XVIII.

Por otra parte, la visita a la *Sutro Library* permitió realizar un estudio superficial —pero al mismo tiempo, muy ilustrativo— de las características físicas del papel con que está confeccionado el *Quaderno de Musica de Guitarra*. Todos los folios son de papel de algodón grueso, cortados a partir de un pliego o “marca mayor” —que normalmente medía 61x44 cm, aunque a lo largo del tiempo llegó a tener variaciones de tamaño no mayores a un 2.5%— del soporte conocido en aquel tiempo como “de solfa”, denominado así por su alto gramaje,

que funcionaba adecuadamente para la escritura musical.<sup>55</sup> En dichos folios se detectaron al menos tres filigranas,<sup>56</sup> repetidas indistintamente a lo largo del documento.

Dos de las marcas de agua identificadas corresponden con las de la fábrica de papel Romaní:<sup>57</sup> en algunos de los folios se ve la parte superior de la marca que corresponde al bifolio derecho, donde se aprecia la parte alta del escudo del Carme, con dos estrellas en el cuartel superior, coronado con la cruz patada y adornado con tres corondeles; en otros se aprecia la parte baja del mismo escudo, con una sola estrella en el cuartel inferior y cuatro corondeles más. En otros tantos folios se aprecia la contramarca “R[corazón a manera de punto]ROMANI” que corresponde al bifolio izquierdo y que aparece completa prácticamente en todos los casos, aunque en algunas ocasiones se aprecia sólo la mitad —ya sea superior o inferior— de las letras.

De acuerdo con el estudio realizado por Germán Labrador,<sup>58</sup> esta contramarca nos ubica prácticamente en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando la fábrica de papel capelladense estaba a cargo de Ramón Romaní i Soteres (1731-1812); y es la marca la que nos permite precisar aún más la fecha, puesto que el acomodo de las tres estrellas ya referido corresponde con el papel elaborado entre 1793 y 1800, al menos en el papel revisado por Labrador en su trabajo de investigación.<sup>59</sup>

Sin embargo, en el catálogo electrónico de filigranas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando<sup>60</sup> está consignado un pliego de papel que contiene un estudio de un

---

<sup>55</sup> Germán Labrador, “El papel R. Romaní y la datación de la música española de finales del s. XVIII (1775-1800). Una nueva vía de investigación en la obra de L. Boccherini”, *Revista de Musicología*, vol. 27, núm. 2 (diciembre, 2004): 704.

<sup>56</sup> “Las filigranas o marcas de agua son el elemento identificador más importante del papel. Su imagen es el fruto de la huella que dejan unos hilos metálicos cosidos a la verjura de la forma, y se visualiza al observar el papel al trasluz.”; María Dolores Díaz de Miranda Macías, “Las filigranas papeleras como medio de datación e identificación de impresos y manuscritos”, *DeRestaura* (2016): 6.

<sup>57</sup> De acuerdo con Díaz de Miranda —a quien le agradezco profundamente su generosidad—, esta fábrica de papel tiene una tradición de casi 400 años que se remonta a 1620, cuando Joan Forgas —apodado Romanias—, papelero oriundo de Ridaura (Gerona), construyó molinos de papel en Capellades y en la Torra de Claramunt. Al haber tantas ramificaciones en su descendencia, y sobre todo con la repetición de algunos nombres de pila, es difícil trazar un árbol genealógico preciso. Sin embargo, en el siglo XVIII tenemos noticia de los Romaní y Soteres, hijos de Ramón Romaní i Tobella y Rosa Soteres i Lluís. De ellos se ubica a Josep en Capellades, a Joan en la Pobla de Claramunt y a Francesc en Vilanova del Camí y Santa Margarida de Montbui; por otra parte se sabe que Antoni trabajó en el molino d’En Mata, y que inventó la filigrana con la planta de romero que simboliza el nombre de la familia. En nuestro contexto, hay que resaltar la figura de Ramón Romaní i Soteres, quien trabajó con su padre en el molino de Terrasedes, en La Torra de Claramunt. Mucho del papel producido por este último, ha sido encontrado en lo que fue el Virreinato de la Nueva España.

<sup>58</sup> Labrador, “El papel R. Romaní”, 701-706.

<sup>59</sup> Labrador, “El papel R. Romaní”, 720-721.

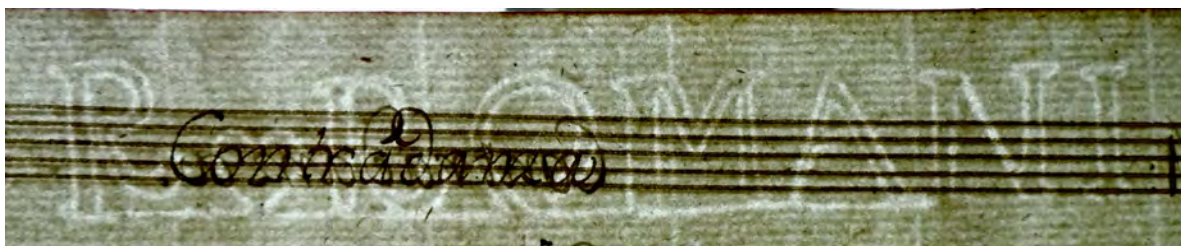
<sup>60</sup> Catálogo de filigranas (consultado el 14 de noviembre de 2021):



modelo masculino realizado a lápiz y fechado en abril de 1773,<sup>61</sup> donde se aprecian la marca y la contramarca de la fábrica Romani, con características muy similares a las del *Quaderno*. En todo caso, a partir de esta información podemos situar la elaboración del papel que nos interesa, en el último cuarto del siglo XVIII.



2.1.6. Parte superior e inferior de la marca del papel Romani (ejemplos)  
(fotografías de José Luis Segura Maldonado)



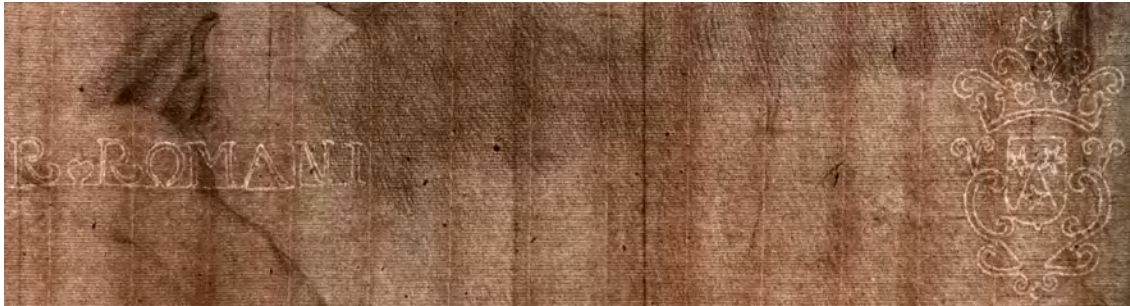
2.1.7. Contramarca del papel Romani (ejemplo)  
(fotografías de José Luis Segura Maldonado)

---

<https://www.academiacolectores.com/dibujos/catalogo-filigranas.php>.

<sup>61</sup> Anónimo español (siglo XVIII), *Estudio de modelo masculino desnudo espaldas inclinado hacia delante* (consultado el 14 de noviembre de 2021):

<https://www.academiacolectores.com/dibujos/inventario.php?id=P-1226>.



2.1.8. Estudio de modelo masculino desnudo espaldas inclinado hacia delante (imagen tomada de internet, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)

Además de las ya referidas, en varios folios aparece una filigrana distinta en la que se aprecia la parte superior del escudo del Carme —esta vez sin la cruz patada, pero siempre con dos estrellas en el cuartel superior—; y en otros tantos la parte inferior del mismo escudo, donde se ve la estrella faltante en el cuartel inferior y al pie del mismo se leen las iniciales “F[corazón a manera de punto] CT”. Esta marca corresponde a la fábrica de papel de Francisco Claramunt<sup>62</sup> y es importante señalar que en este caso, la misma filigrana se marcaba en ambos bifolios del pliego original. De acuerdo con la amplia y muy valiosa investigación de María Dolores Díaz de Miranda,<sup>63</sup> las filigranas de esta fábrica fueron cambiando con el paso de los años, y acota que la que tiene las iniciales de Francisco Claramunt en la parte inferior —es decir, la que podemos observar en el papel que conforma parte del *Quaderno*— está registrada en papeles datados entre 1789 y 1808.

Cabe señalar que la colocación de todas las filigranas ubicadas en el manuscrito corresponde con un proceso consistente donde se realizó un primer corte horizontal del pliego a la mitad (bifolios) y posteriormente en cuatro partes (folios), que solía ser el más utilizado para copiar música.

---

<sup>62</sup> Francisco Claramunt, labrador de la villa de Capellades, construyó en 1734 un molino papelero en el Carme. Nueve años después, se asoció con Alexandre Soler para abastecer de papel a la Real Hacienda. Aunque Claramunt aparece como propietario del molino en varios censos, se sabe que en ocasiones el trabajo era dirigido por algún otro papelero, como sucedió en 1753, cuando se registra la presencia de Jerónimo Romeu. También se tiene noticia de que en 1775 vivía en el molino Joseph Llorens y poco después Jaume Esteve, quien solicitó a la Junta Particular de Comercio utilizar como filigrana el escudo del Carmen. Ya para 1817, Esteve modificó nuevamente la filigrana y reemplazó las iniciales de Claramunt con las propias. Paralelamente, se tiene noticia de Domènec Claramunt como papelero en 1766, viviendo en el molino de Mallada; asimismo, se ubica a Juan Claramunt en una fábrica en Besalú y en 1888 a J. Claramunt en Banyoles, ambas en Gerona. Agradezco también a María Dolores Díaz de Miranda por esta información.

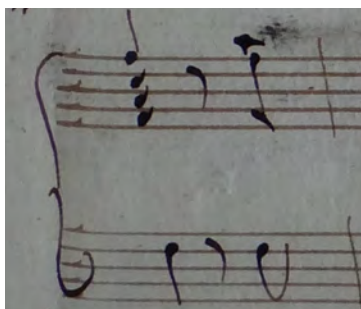
<sup>63</sup> Papel y Filigranas en España (PFES) (consultado el 14 de noviembre de 2021): <https://diazdemiranda.com/es/filigranas/pfes/>.





2.1.9. Parte superior e inferior de la marca del papel Claramunt (ejemplos)  
(fotografías de José Luis Segura Maldonado)

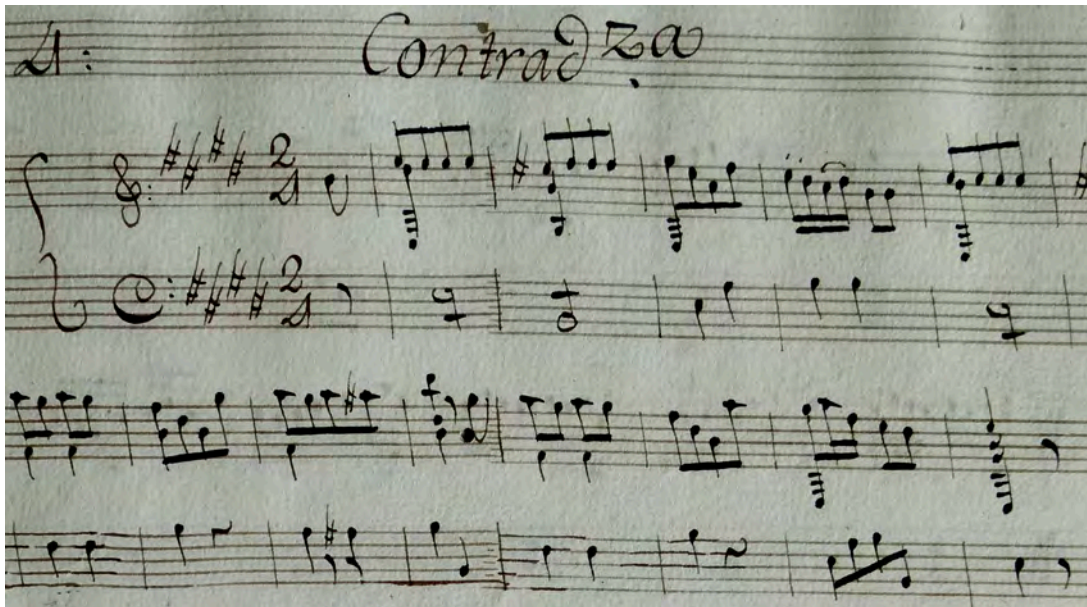
Por último, desde el punto de vista rastrológico –o más bien, rastrográfico—, hay que decir que los 60 folios del *Quaderno* tienen 10 pentagramas dibujados por ambos lados con un *rastrum*<sup>64</sup> que por lo menos dibujaba el pentagrama completo, aunque en varios de los papeles hay evidencia —zonas más recargadas, marcas de levantamiento del *rastrum* e interrupciones en la continuidad de las líneas— de que podría tratarse de un instrumento capaz de dibujar cinco pentagramas al mismo tiempo. Asimismo, se aprecian extensiones en algunos renglones musicales, derivadas de las necesidades del dibujo para la pieza en cuestión.



2.1.10. Evidencia rastrográfica del levantamiento y regreso del *rastrum* en pentagramas contiguos  
(fotografía de José Luis Segura Maldonado)

---

<sup>64</sup> Instrumento con múltiples puntas, especialmente diseñado para dibujar pentagramas musicales en el papel. Ver Stanley Boorman, “Rastrology”, *Grove Music Online* (2001) (consultado el 14 de noviembre de 2021).



2.1.11. Evidencia rastrográfica de la interrupción y continuación de cinco pentagramas a la vez, prácticamente a la mitad del folio (fotografía de José Luis Segura Maldonado)

## 2.2. *Quaderno de musica de guitarra: descripción del contenido*

Por lo que se refiere a la naturaleza y propósitos del *Quaderno*, en la contraportada está consignado un índice que refiere el contenido del mismo,<sup>65</sup> escrito con la misma caligrafía que se observa en el resto del manuscrito y que coincide plenamente con las piezas copiadas, lo que nos da la certeza de que el documento está completo y que fue concebido y elaborado originalmente tal como lo conocemos.

El cuaderno recoge 81 piezas, de las cuales 62 son para guitarra e instrumento bajo y 19 para guitarra sola. Estas piezas están agrupadas por género en diez apartados, que comprenden formas de danza cortesana y popular (contradanzas, vales, rigodones, zapateados, boleras, polacas, alemandas, minués y pastorelas), además de formas instrumentales un poco más complejas (rondós, sonatinas y temas con variaciones). Estos diez grupos están separados por diversas portadillas que anuncian el inicio —y en algunos casos el final— de cada uno de ellos. En ese sentido, el trabajo tan cuidadoso de foliación, indización y elaboración de carátulas; así como la limpieza y cuidado de la escritura musical, nos permiten afirmar que este documento no es otra cosa sino una *edición manuscrita* preparada con fines comerciales.

---

<sup>65</sup> Ver imagen 2.1.2.

La edición manuscrita fue una práctica editorial muy socorrida en Europa y especialmente en España durante el siglo XVIII, que consistía en la elaboración de copias hechas a mano de música para diferentes instrumentos, que permitían a los músicos de la época poner al alcance del público en general sus composiciones más novedosas, sin enfrentar los altos costos y la demora que suponía producir sus partituras en una imprenta. Sobre este tipo de ediciones, José Carlos Gosálvez —quien ha trabajado muy de cerca con documentos de esta naturaleza— comenta:

Los problemas endémicos de nuestra producción impresa fueron, por tanto, impulsores del gran desarrollo y pervivencia de un mercado paralelo de obras manuscritas, sobre todo de composiciones populares, muy breves y de producción española (seguidillas, tiranas, fandangos, minuetes, contradanzas, canciones con acompañamiento, pequeñas piezas para tecla, guitarra, flauta, salterio, etc.). Este repertorio local era especialmente adecuado para su reproducción manuscrita por varios motivos: (1) era fácil y rápido de copiar; (2) era vendible sin entrar en competencia con la producción extranjera; (3) su reproducción manuscrita facilitaba modalidades de producción bajo demanda; y (4) sus modestas expectativas de venta eran mucho más acordes con las reducidas dimensiones de nuestro mercado.<sup>66</sup>

Además, esta práctica permitía la elaboración de antologías con piezas de distintos autores, géneros y grados de dificultad en su ejecución, por lo que se podía mandar copiar cuadernos cuyo repertorio tuviera propósitos didácticos; pero también para recoger en ellos la música que se encontraba en boga por esos días y tenerla en casa, dispuesta para el disfrute personal y de la familia, o para acompañar la danza y amenizar las muy frecuentes tertulias. Al respecto, Gosálvez apunta:

Parece evidente que la mayoría de ellos se dirigieron sobre todo a un público aficionado y no tanto a profesionales, por dos motivos fundamentales: 1) los aficionados eran un público potencial mucho más numeroso, menos localizado y menos especializado, por lo que sería necesario llegar a él mediante reclamos masivos y 2) por el contrario, la población profesional sería en aquella época bastante reducida, casi todos los músicos de una especialidad se conocerían entre sí, por lo que muchas ventas de partituras e instrumentos se harían de forma directa entre colegas, sin necesidad de establecimientos fijos y sin tener que invertir en anuncios.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> José Carlos Gosálvez, “Aproximación al estudio de la edición musical manuscrita en Madrid”, en *Instrumental Music in late eighteenth-century Spain*, eds. Miguel Ángel Marín y Marius Bernadó (Kassel: Reichenberger, 2014), 218.

<sup>67</sup> Gosálvez, “Aproximación”, 234-235.

De hecho, la versatilidad y la popularidad de estas ediciones manuscritas se evidencia en la gran cantidad de anuncios que aparecieron en diversas publicaciones periódicas de la época, y que hoy son una copiosa fuente de información que permite contextualizar la práctica musical de su tiempo. Tal es el caso del *Diario de Madrid*, que inició su circulación cotidiana en 1758. De esta publicación, Yolanda Acker dice:

Los anuncios de la venta de partituras representan aproximadamente el diez por ciento del total de documentos musicales hallados y su presencia se consolida a lo largo de los primeros cincuenta años del *Diario*. Insertados por las mismas librerías –especialistas o no en la venta de música y en muchos casos los mismos comercios que vendían el *Diario*– aportan datos sobre los compositores y géneros musicales más populares de la época, así como sobre los precios de la música impresa y la forma en la que se llevó a cabo la venta (por suscripción, por carta, por cuadernos, en lotes). Son especialmente abundantes las piezas danzables (minués, contradanzas, seguidillas...), y obras escritas para distintas formaciones camerísticas (dúos, tríos, cuartetos...), además de canciones y piezas para fortepiano o guitarra. La recopilación de anuncios de la venta de música también arroja luz sobre la creciente popularidad de los autores nacionales, sobre todo los guitarristas, como Laporta, Ferandiere, Rodríguez de León, o Moretti por nombrar algunos de los más representados, y la penetración de la obra de compositores extranjeros como Haydn, Pleyel y Cimarosa en España.<sup>68</sup>

De los casi 1600 anuncios relacionados con música y danza que se publicaron en este diario, vale la pena ejemplificar con un par de ellos: el primero es ilustrativo por la cantidad de información que da acerca de los usos y costumbres concernientes al comercio de música en Madrid —y seguramente en otras urbes— en los albores del siglo XIX; de la copia y distribución de obras didácticas, partituras vocales e instrumentales para solistas o grupos de cámara; pero también de la venta de insumos como papel pautado, encuadernaciones, cuerdas, etcétera:

En el nuevo almacén de papel rayado, Carrera de San Jerónimo, frente de la Soledad, se halla el siguiente surtido de música: métodos, conciertos, sonatas, dúos, arias, cuartetos, sinfonías y demás piezas concertantes para piano-forte, violín, flauta, violonchelo, y otros instrumentos de cuerda y de aire, tanto impresas como manuscritas, de los mejores autores extranjeros y nacionales: un crecido número de arias, dúos, &c. de las mejores óperas italianas y operetas españolas, adaptadas para piano-forte, impresas y manuscritas, y una completa colección de arias, dúos, canciones, &c. en italiano y castellano, boleras, minués, contradanzas, valeses, sonatitas, caprichos, y demás obras

---

<sup>68</sup> Yolanda F. Acker, *Música y Danza en Diario de Madrid: Noticias, Avisos y Artículos (1758-1808)* (Madrid: INAEM, 2007), 14.

vocales e instrumentales para guitarra, del Caballero Moretti, y de los Srs. Sors, Carulli, León, Laserna, Doysy, y otros; cuya música se da a precios mucho más equitativos que en cualquiera almacén: hay también papel rayado, y portadas de todas clases, cuerdas y bordones de Italia; y se admiten encargos de toda especie de música de iglesia, teatro &c., aunque haya que hacerla de fuera del reino.<sup>69</sup>

Asimismo, desde finales del siglo XVIII y por más de tres décadas, empezaron a cobrar fuerza en el gusto de la gente los llamados “aires nacionales” —o “bailes nacionales” —, es decir, géneros musicales provenientes del ámbito popular, en contraposición a las danzas de carácter aristocrático que se escuchaban en la corte. La popularidad de estos géneros llegó a ser tal, que más bien los bailarines profesionales los incorporaron al repertorio de las tertulias, pero sobre todo, de los entremeses en los espacios escénicos.

Entonces, en los corrales de comedias, coliseos y otros lugares afines, comenzaron a escucharse con mayor frecuencia fandangos, zapateados, panaderos, guarachas, seguidillas y boleras; que no necesariamente desplazaron a los minués, contradanzas, gavotas y rigodones, sino que fueron enriqueciendo —en más de un sentido— el repertorio cotidiano; hasta que eventualmente dieron origen a nuevos géneros —a veces muy locales—, como es el caso del bolero alemandado o del minué afandangado,<sup>70</sup> que se erigieron como representantes de su tiempo y espacio, y evidentemente se volvieron un éxito comercial, como se lee en este otro anuncio del *Diario*, donde además podemos conocer los precios que tenían las partituras en aquel momento:

En la librería de Dávila, calle de las Carretas, se halla la música siguiente: 6 minuets con sus tríos para piano, de Haydn, 10 rs.:<sup>71</sup> 6 de Pleyel con sus tríos, para lo mismo, 10 rs.: el celebrado de Haydn, con 5 variaciones, y la celebrada contradanza con 7 variaciones, para piano, a 10 rs. cada una: un tema con 6 variaciones para piano, de Sterkel, 14 rs.: 6 contradanzas de rigodón para piano, 10 rs.: 2 seguidillas con acompañamiento de piano, del Señor Moral, a 4 rs. cada una: el minué alemandado con su trío para guitarra, 4 rs.: el afandangado y el de Buonaparte 4 rs. los dos: las

---

<sup>69</sup> *Diario de Madrid*, 30 de octubre de 1805; en Acker, *Música y Danza*, 408.

<sup>70</sup> Antonio Álvarez Cañibano, “La música civil y el ballet en Sevilla durante la ocupación napoleónica”, *Revista de Musicología*, XVI, núm. 6 (1993): 3465.

<sup>71</sup> En el siglo XVIII, 34 maravedís equivalían a un real de plata y a su vez, 16 reales equivalían a un escudo de oro. Si tomamos en cuenta que en 2021 el gramo de oro vale aproximadamente 45 euros y que un escudo pesaba 3.4 gramos, un real de ese tiempo podría equipararse con 10 euros actuales aproximadamente. Así, la copia de los 6 minués de Haydn hoy costaría alrededor de 60 euros (más o menos 1420 pesos mexicanos). Ver Javier de Santiago Fernández, “Antecedentes del sistema monetario de la peseta”, en *VII Jornadas Científicas sobre Documentación Contemporánea (1868-2008)*, eds. María del Mar Royo Martínez, Susana Cabezas Fontanilla y Manuel Salamanca López (Madrid: Universidad Complutense, 2008), 369-390.

canciones para piano la Amiga, el Marinerito, el Preso, a 8 rs.; y las mismas para guitarra, a 8 rs.: el Churripample para piano y guitarra, con seguidillas al intento, a 8 rs.: la polaca Esto es hecho, yo me caso, para piano y guitarra, 18 rs.<sup>72</sup>

En ese sentido, el *Quaderno* da cuenta de una muestra representativa de todo ese repertorio que estaba en boga en la España ilustrada y que como podemos observar en las referencias presentadas, no sólo comprende formas de danza, sino que también circulaba música compuesta exclusivamente para la escucha, como por ejemplo las sonatinas y temas con variaciones que están al final del manuscrito.

Con esta información, y a partir de las referencias de precios ya establecidas, se puede inferir que la copia de un cuaderno como el que nos ocupa, costaría unos 120 reales de plata (al día de hoy, alrededor de 1200 euros o casi 30,000 pesos mexicanos), suma nada despreciable en ese entonces e incluso hoy en día, por lo que se deduce que la persona que lo copió era un diletante con bastantes recursos económicos, o quizá un guitarrista profesional que pensaba recuperar su inversión tocando muchas veces esta música y enseñándola.

En otro orden de ideas, llama la atención que no existe mención de autoridad para ninguna de estas 81 piezas. Si bien es cierto que el concepto de autoría de esa época no es igual al que opera en nuestros días, se sabe también que en varios repositorios iberoamericanos se conservan copias de música muy similares tanto en dotación cuanto en confección, cuya autoría está atribuida con mucha o total certeza a compositores identificados en mayor o menor medida,<sup>73</sup> como es el caso de las dos sonatas para guitarra y bajo de Fernando Ferandiere (ca. 1740-ca. 1816) que se conservan en la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid,<sup>74</sup> cuya dotación y forma de escritura se asemeja a la de la mayoría de las piezas del *Quaderno*.

Asimismo, en el *Minuet* de la *Sonata de Guitarra*,<sup>75</sup> o en la primera de las *Variaciones sobre la entrada de una Polaca*<sup>76</sup> —ambas piezas escritas por Juan de Arizpachoga (fl.

---

<sup>72</sup> *Diario de Madrid*, 26 de junio de 1805, en Acker, *Música y Danza*, 398.

<sup>73</sup> Ricardo Aleixo realizó un catálogo bastante exhaustivo de la música para guitarra manuscrita e impresa que se conserva en diversos repositorios madrileños. Ver Ricardo Aleixo, *La guitarra en Madrid (1750-1808)* (Madrid: SedeM, 2016).

<sup>74</sup> Fernando Ferandiere, *Sonata tercera: obra 1.ª: de guitarra a solo y baxo* M/36 y *Sonata cuarta: obra 1.ª: de guitarra a solo y baxo* M/37, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

<sup>75</sup> Juan de Arizpachoga, *Sonata de Guitarra* Mus 720-23, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.

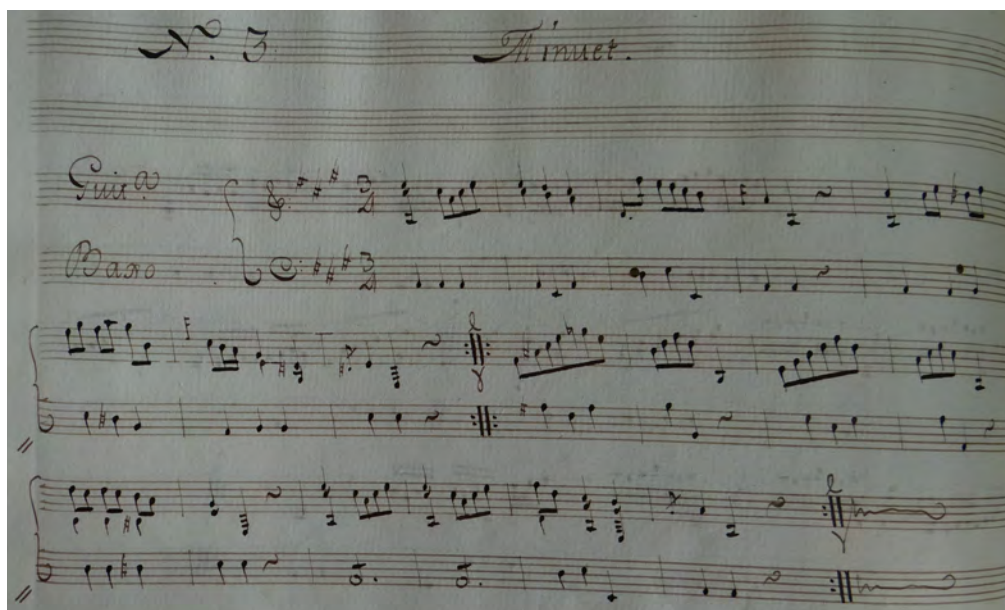
<sup>76</sup> Juan de Arizpachoga, *Variaciones sobre la entrada de una Polaca* Mus 720-22, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.



1797-ca. 1808)—, que se conservan en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, se observa una forma muy peculiar de escribir música a dos voces, con las plicas apuntando en la misma dirección, la cual coincide con la forma de escritura del *Final* de la *Polaca con Variaciones* del *Quaderno*.



2.2.1. *Minuet* para guitarra y bajo, de Fernando Ferandiere (fragmento)  
(imagen tomada de Internet, Colección Digital del RCSMM)



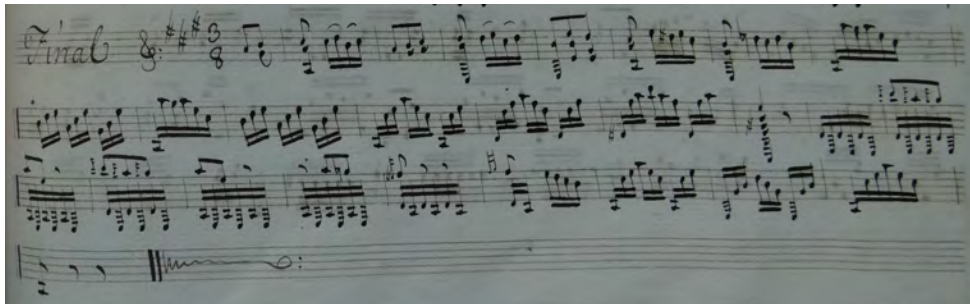
2.2.2. *Minuet* para guitarra y bajo, *Quaderno de Musica de Guitarra*  
(fotografía de José Luis Segura Maldonado)



2.2.3. *Sonata de Guitarra (Minuet)*, de Juan de Arizpachoga  
(imagen tomada de Internet, *Memoria de Madrid*)



2.2.4. *Variaciones sobre una entrada de Polaca (Variación I)*, de Juan de Arizpachoga  
(imagen proporcionada por Gabriel Schebor)



2.2.5. *Polaca con variaciones (Final)*, *Quaderno de Musica de Guitarra*  
(fotografía de José Luis Segura Maldonado)

Además de estas similitudes generales entre copias manuscritas ubicadas en diversos repositorios, a lo largo de la investigación se han establecido concordancias un poco más precisas con dos piezas del *Quaderno*. Por una parte, después de revisar varias versiones manuscritas e impresas del *Minué afandangado*,<sup>77</sup> se ha podido concluir que el tema y las

---

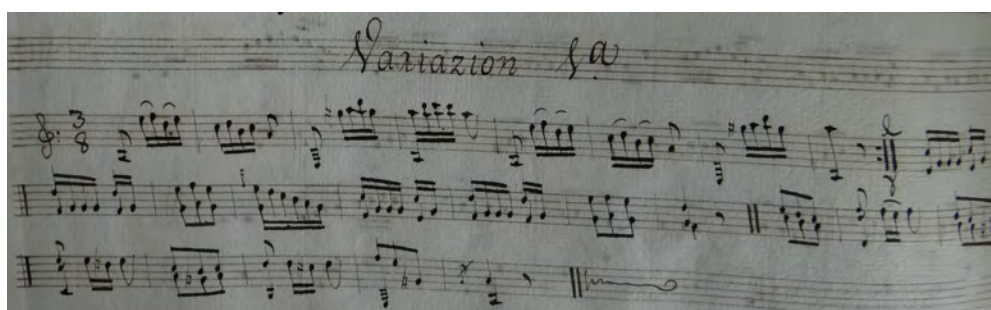
<sup>77</sup> Para conocer a detalle ese estudio de fuentes, ver José Luis Segura Maldonado, “El *minué afandangado*: estudio comparativo de fuentes o la pieza clave de un gran rompecabezas”, en *Cantos de Guerra y Paz: La música en las independencias Iberoamericanas (1800-1840)*, eds. Begoña Lolo y Adela Presas (Madrid: UAM, 2015), 295-306.



variaciones 2 y 7 del juego publicado en Francia en el primer cuarto del siglo XIX por Salvador Castro de Gistau (Madrid, 1770-¿París, ca. 1831?),<sup>78</sup> coinciden en la figuración rítmica, en la utilización de recursos técnicos, y en prácticamente todas las notas con el que es de nuestro interés.



2.2.6. *Minuetto afandangado*, de Salvador Castro de Gistau (Final)  
(imagen proporcionada por Jelma van Amersfoort)



2.2.7. *Minuet afandangado*, *Quaderno de Musica de Guitarra* (Final)  
(fotografía de José Luis Segura Maldonado)

Asimismo, la segunda de las *Voleras para Bayle* —que en el manuscrito está dispuesta para guitarra y bajo— concuerda con una versión para voz y guitarra bastante cercana en estructura formal y armónica, que aparece impresa como la ilustración número 17, Lección Octava, del *Arte de Tocar la Guitarra Española por Música* publicado por Fernando Ferandiere en 1799.<sup>79</sup>

<sup>78</sup> Salvador Castro de Gistau, *Deux airs variées pour la guitare op. 7* (París: Edición del autor, s.f.).

<sup>79</sup> Fernando Ferandiere, *Arte de Tocar la Guitarra Española por Música* (Madrid: Imprenta de Pantaleón Aznar, 1799); Fernando Ferandiere, *Arte de Tocar la Guitarra Española por Música. Segunda edición* (Madrid: Imprenta de la viuda de Aznar, 1816).

Num.º 17.  
Lección Octava  
Voleras

Voz  
Guitarra

To doaque que no  
se pa... q.º co... saca... mar q.º co sa es  
a... mas prueba de q.º no tie... ne prueba de  
q.º no tiene son si bi li. dad. prueba de q.º no  
tie ne sensi bi li. dad. ad. y la ultima  
para alcaí doron.  
En Sevilla: Pues a te na en la espejico con da ca  
de Amor la fuerza.

2.2.8. *Voleras*, de Fernando Ferandiere  
(imagen tomada de Internet, Biblioteca Digital Hispánica)

*Voleras para Bayle.*

D.C. 2.º. mar.

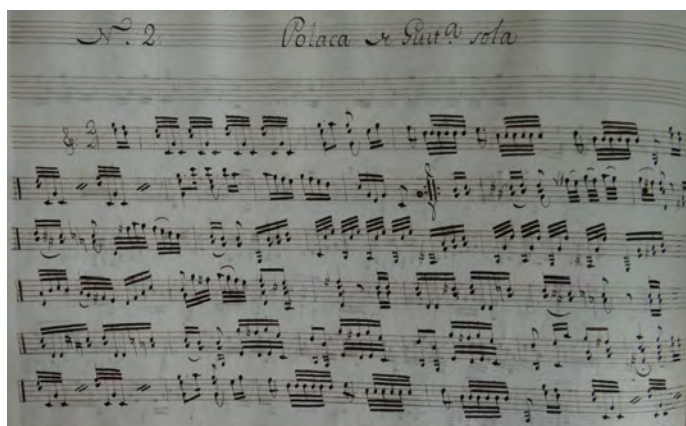
2.2.9. *Voleras para bayle* núm. 2, *Quaderno de Musica de Guitarra*  
(fotografía de José Luis Segura Maldonado)

Sin embargo, la concordancia más exacta hasta el momento, se da entre la *Polaca de Guitarra Sola* del *Quaderno* y la *Polaca* que aparece como ilustración número 16, Lección Séptima, de este mismo libro de Ferandiere. Es importante señalar que aunque la estructura formal,

armónica y melódica es la misma en ambas piezas, la versión manuscrita es un poco más difícil pues presenta una versión más elaborada de los arpeggios y de algunos giros melódicos, especialmente en el *Final*; esto podría suponer que se trata de una versión posterior, al estar mejor resuelta desde el punto de vista técnico.<sup>80</sup>



2.2.10. *Polaca*, de Fernando Ferandiere  
(imagen tomada de Internet, Biblioteca Digital Hispánica)



2.2.11. *Polaca de Guitarra sola*, *Quaderno de Musica de Guitarra*  
(fotografía de José Luis Segura Maldonado)

<sup>80</sup> Quiero hacer patente un agradecimiento especial a Jorge Martín Valencia Rosas, quien tuvo a bien referirme estas concordancias, después de confirmarlas a partir de un ejemplar de la segunda edición del *Arte de tocar la guitarra...* de Ferandiere que forma parte de su colección particular.

Entonces, las características documentales y musicales del *Quaderno* lo ubican en el contexto socio-cultural de la España de finales del siglo XVIII,<sup>81</sup> y fue muy probablemente un guitarrista de ese entorno —quizá un Majo como aquellos que pintaron Bayeu o Goya— quien lo trajo bajo el brazo a la Nueva España,<sup>82</sup> donde seguramente sirvió para amenizar más de una tertulia o tal vez un entremés en el Coliseo, hasta que en algún momento fue adquirido y quedó depositado en la librería de los Abadiano.

Ya situados en territorio mexicano, también existen muchas referencias al repertorio que nos ocupa y a su circulación en distintos ámbitos de la sociedad novohispana. A mediados del siglo XVIII se observa que la música ocupaba un lugar importante en las casas de los nobles novohispanos, quienes tenían los recursos económicos para adquirir partituras e instrumentos, así como para contratar profesores de música y danza. Por ejemplo, existe un documento fechado en 1782, que entre otras cosas contiene inventarios de los bienes que Miguel José Calixto de Berrio y Saldívar y Paz, Marqués de Jaral y Conde de San Mateo de Valparaíso, tenía al momento de su muerte, acaecida tres años antes.<sup>83</sup>

El apartado 13 del documento, intitulado *Memoria de los instrumentos musicales que quedaron por muerte del señor conde de San Mateo, Marqués de Jaral, valuados por don Anastacio Orozco*, describe una impresionante colección de instrumentos musicales, entre los que había 25 violines, tres violas, dos violonchelos, un contrabajo, dos flautas, dos trompas, un órgano y dos guitarras. Varios de estos instrumentos estaban firmados por los más afamados lauderos cremoneneses: Stradivari, Amati y Guarneri, entre otros.

Por su parte, el apartado 14 contiene la *Memoria de las piezas de música que quedaron por muerte del señor conde de San Mateo, marqués de Jaral del Berrio, valuadas*

---

<sup>81</sup> Para ampliar la visión sobre la popularidad y trascendencia de la guitarra en la España dieciochesca, ver Aleixo, *La guitarra en Madrid*.

<sup>82</sup> Por ejemplo, en un diario mexicano de 1825 se anuncia la llegada del bergantín *Androgines*, procedente de Marsella. En la lista de pasajeros se menciona a “Francisco Collar y García, natural de Madrid, de oficio maestro de guitarra, con pasaporte de Barcelona refrendado en Marsella”, *El Sol*, viernes 23 de diciembre, 1825, 3.

<sup>83</sup> El documento de 166 fojas conforma el expediente MJB-01-010-073 del Catálogo de documentos del Fondo Marqueses de Jaral de Berrio que se conserva en el Archivo Histórico del Banco Nacional de México. Ver Alejandro Correa “Instrumentos y piezas musicales de un noble novohispano. el Inventario del Marqués de Jaral”, en *Actas del III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos*, eds. Marco Brescia y Rosana Marreco Brescia (Sevilla: Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2016), 216-226. Existe un documento elaborado posteriormente, intitulado *Memoria de los bienes que existen por no haberse podido vender de los q[u]e quedaron [por la] muerte del Sor. Marqués del Jaral y se aplicaron à la Sra. Condeza su muger el día 31 de Julio de 1782 en q[u]e se hizo la división de caudales*. Ver José Antonio Guzmán, “Inventario que contiene instrumentos y papeles de música, México, 1782”, *Cuadernos de Investigación Musical* (enero-junio 2020): 84-105.

por don Ignacio Pedroza, donde se enlistan casi 1200 obras de muy variados autores extranjeros —entre los que aparecen Ignacio Jerusalem (Nápoles, 2 de junio de 1707-Ciudad de México, 1769) y Santiago Billoni (Roma, ca. 1700-ca. 1763), que habían sido maestros de capilla en la Ciudad de México y en Durango, respectivamente—, divididas de la siguiente manera: 191 tríos, 221 oberturas, siete sinfonías, 259 sonatas, 272 conciertos, 62 dúos, 13 cuartetos, seis divertimentos, y “minuetes de cantar y tocar en una partida”.<sup>84</sup>

Sin embargo, en los albores del siglo XIX, se gestó un fenómeno social que evidentemente impactó en el ámbito cultural, pues como señala Ricardo Miranda: “Los criollos comenzaban a perfilarse como una poderosa clase social, plenamente consciente de su papel en la economía y la cultura de la Nueva España. La identidad de este grupo se iba consolidando y ello se reflejó en distintos ámbitos culturales.”<sup>85</sup> Por supuesto, esta clase pujante comenzó a adoptar algunas de las prácticas sociales que ya no eran exclusivas de la nobleza, al punto en que mucha gente comenzó a solicitar casi con desespero la instrucción musical; y para ello, la guitarra —que en un principio seguía asociándose con las clases bajas, las fiestas y la vagancia— comenzó a ser vista como un medio más accesible, como se lee en el *Diario de México*: “Se necesita en castellano, latin ó frances, un autor, ó tratado suelto, que enseñe à tocar la guitarra comun: el que lo tuviere de venta recibirá lo que quiera, escribiendo à la Puebla à D. Benito Benitez, cuya contestación será franca de porte.”<sup>86</sup>

De hecho, desde unos años antes aparecieron diversas noticias que refieren la venta en la capital novohispana de música para guitarra de algunos autores españoles cercanos al *Quaderno*. Por ejemplo, la librería de don Francisco Rico, ubicada en la segunda calle de Santo Domingo, anunciaba en la *Gazeta de México* la venta de: “varios Minues, Contradanzas y Sonatas para Violin, Fuerte piano y Guitarra de los SS. Haiden y Pleyel.”;<sup>87</sup> “Doce Contradanzas de la Porta para Guitarra”;<sup>88</sup> “La Explicación de musica para Guitarra por el Maestro Ferau”;<sup>89</sup> y en general “unos Libros nuevos de Música para Guitarra, con toda instrucción para aprenderla”.<sup>90</sup>

---

<sup>84</sup> Correa “Instrumentos y piezas musicales”, 224.

<sup>85</sup> Ricardo Miranda, “Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840)”, *Heterofonía: Revista de Investigación Musical* núm. 116-117, (enero-diciembre de 1997), 42.

<sup>86</sup> “Encargos”, *Diario de México*, domingo 1 de abril, 1808, 4.

<sup>87</sup> “Encargos”, *Gazeta de México*, viernes 17 de abril, 1795, 12.

<sup>88</sup> “Encargo”, *Gazeta de México*, miércoles 7 de diciembre, 1796, 16.

<sup>89</sup> “Encargo”, *Gazeta de México*, sábado 7 de diciembre, 1799, 6.

<sup>90</sup> “Encargo”, *Gazeta de México*, miércoles 18 de junio, 1800, 14.

Por varios años, las revueltas de la lucha independentista distrajerón la atención de la gente sobre estos asuntos y redujeron la interacción social en gran medida; pero una vez pasada la guerra de independencia, la música recuperó un papel protagónico en la vida cultural del país, como uno de varios vehículos que abonaron a la conformación de una nueva identidad para los mexicanos. En ese sentido, Yael Bitrán señala cómo la disolución de las capillas musicales eclesiásticas condujo a los músicos que vivían de tocar entre estas agrupaciones y las orquestas de los teatros, a ofrecer clases particulares de música, ya fuera a domicilio, o en flamantes academias;<sup>91</sup> e incluso a emprender negocios editoriales, con el objetivo de difundir comercialmente su obra. Por ejemplo, en febrero de 1826, el *Águila Mexicana* publicó:

El ciudadano Mariano Elízaga tiene el honor de anunciar al público y á los aficionados de la música, el haber logrado hacer, en unión del ciudadano Manuel Rionda con quien se ha asociado, una imprenta de música, establecimiento único en la república y el primero en su clase.[...] Si este paso anunciare en alguna manera que se ha recibido con agrado se establecerá un periódico filarmónico, en el que se publicaran piezas de clave y guitarra, rondos, duos, cabatinas, con sus correspondientes acompañamientos de dichos instrumentos y todo lo mas selecto de canto de los mejores profesores de Europa interpellandose algunas de mis composiciones en uno y otro ramo. El expendio de las piezas impresas y de las que en lo sucesivo se impriman es en la calle de las Escalerillas núm. 12 donde está situada la sociedad filarmónica [que el propio Elízaga había fundado dos años antes].<sup>92</sup>

Pocos días después, Elízaga y Rionda publicaron otro anuncio, congratulándose del éxito que tuvo el vals dedicado a Rossini; al final del anuncio se lee “En la mencionada casa hay impresos seis valeses para guitarra compuestos por Elízaga y su precio es 4 rs.”.<sup>93</sup> La intención de estos empresarios de difundir la música de autores mexicanos en dotaciones poco convencionales y en ediciones muy cuidadas era encomiable, y aunque a la larga estos negocios no se sostuvieron por mucho tiempo, como dice Bitrán: “fueron fundacionales al situar la música como pilar en la construcción de la identidad de la nueva nación.”<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> Yael Bitrán Goren, “Identidad musical en formación. Prácticas musicales en la Ciudad de México después de la Independencia”, en *Cantos de Guerra y Paz. La música en las Independencias Iberoamericanas*, eds. Begoña Lolo y Adela Presas (Madrid: UAM, 2015), 59-68.

<sup>92</sup> “Anuncio”, *Águila Mexicana*, jueves 2 de febrero, 1826, 4.

<sup>93</sup> “Prospecto”, *Águila Mexicana*, viernes 3 de marzo, 1826, 2.

<sup>94</sup> Yael Bitrán Goren, “La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente”, en *La música en los siglos XIX y XX*, eds. Ricardo Miranda y Aurelio Tello (México: Conaculta, 2013), 121.

También en 1826 comenzó a anunciarse un negocio de música en la oficina del Iris, situada en el número 13 de la calle de San Agustín donde se vendían “piezas de música de Rossini y otros célebres maestros, sinfonías, y variaciones para guitarra, principios de música, según el método del conservatorio de Paris”<sup>95</sup>; así como la librería de Bossange, situada en el número 8 de la calle del Espíritu Santo, en cuyo catálogo hay un apartado con música de guitarra que contenía “Conciertos, cuartetos, trios y duos con varios instrumentos de los mejores autores. Método, variaciones, valeses &c. para guitarra sola.”<sup>96</sup>

Es más, los prejuicios sobre el instrumento de las seis cuerdas vieron tal disminución, que su enseñanza se incluyó en escuelas para señoritas, como la que abrió la Sra. Marietta de A. Santángelo en 1833, en los altos de la calle del Refugio núm. 12; en ella se enseñaba lectura y escritura; Inglés, Francés, Italiano y hasta Latín; urbanidad y modales; bordado y costura; y por supuesto, “música vocal é instrumental sobre el forte-piano y guitarra”.<sup>97</sup> Si bien, esta instrucción se basaba en la premisa de que “antes de casarse las jóvenes alegrarían la casa paterna y una vez en el matrimonio, la de su marido e hijos”,<sup>98</sup> escuelas de esta naturaleza comenzaron a proliferar hacia la década de 1840, sobre todo con la llegada de profesores extranjeros, y propiciaron una práctica musical donde la música:

se tocaba, se escuchaba, se enseñaba y se platicaba con diversos grados de aplicación y de éxito en un abanico que excedía ampliamente las categorías de profesional o *amateur* y que confundía en el acto musical a hombres y mujeres en un goce lícito hoy prácticamente desaparecido: saber tocar, cantar, oír y bailar música en la sociedad del hogar.<sup>99</sup>

Toda esta evidencia, y tanta otra que reside en las publicaciones periódicas y en los archivos, nos confirman que la sociedad de la nación emergente era el público idóneo para el desarrollo profesional de ese hipotético guitarrista que trajo a México el *Quaderno* —en este punto ya podría tratarse del propio Luis Ruiz o de Vicente López Conde—, en un entorno donde el músico profesional era un asalariado con muchos oficios (tocar, acompañar, enseñar) que interactuaba en diversos espacios con el músico diletante de clase acomodada.

---

<sup>95</sup> “Avisos”, *El Sol*, jueves 1 de junio, 1826, 4.

<sup>96</sup> “Suplemento al num. 1195,” *El Sol*, jueves 21 de septiembre, 1826, 6.

<sup>97</sup> “Avisos”, *El Fénix de la Libertad*, domingo 1 de septiembre, 1826, 4.

<sup>98</sup> Bitrán Goren, “La buena educación, la finura y el talento”, 115.

<sup>99</sup> Bitrán Goren, “La buena educación, la finura y el talento”, 114.

Para cerrar esta somera revisión del entorno nacional, hay que mencionar de manera especial el caso de la *Testamentaria de José Fernández de Jáuregui, dueño de librería e imprenta, ubicadas en la esquina de las calles de Tacuba y Santo Domingo*.<sup>100</sup> Este documento de 1801 contiene en sus folios 27 a 53 el *Abalúo de los papeles de Música pertenecientes a el Albaceazgo del difunto P. Don José Fernández Jáuregui*; y en éste se incluye una lista detallada de las partituras y los instrumentos musicales que estaban a la venta en dicha librería al morir el Padre Fernández de Jáuregui.<sup>101</sup>

Más allá de ver enlistados a los compositores europeos que sabemos de sobra que gozaban del más alto prestigio en ese tiempo, quiero señalar la última parte del legajo 36 correspondiente a la música impresa, dedicada a las “Piezas para la Guitarra”, donde se consignan tres obras de B. Vidal (*fl.* 1769-París, 17 de febrero de 1803): tres ejemplares de los *Six Duos Concertants Op. 24* para guitarra y violín, publicados en 1792; cuatro ejemplares de *Recueil...* —probablemente el *Recueil de pièces et airs variés, nos 1 et 2 de la Suite des Premières leçons, nouvellement composées pour la guitare* que publicó en 1795—; y un ejemplar de su *Concerto pour la Guitare* publicado en 1793 —que por cierto, es el primer concierto para guitarra con acompañamiento de cuerdas, del que se tiene noticia—. También se consignan los *Trois Trios pour guitare violon et basse* de Antonio Ximénez Brufal, (Alicante, 23 de diciembre de 1751-10 de marzo de 1826), que fueron publicados por Vidal en París en 1789, lo que nos hace pensar que todas estas obras llegaron en el mismo lote. La presencia de música publicada tan recientemente en esta librería, demuestra que en la capital novohispana se escuchaba la música que estaba de moda en el reino y que había una circulación comercial fluida con París, lugar de donde provenían estas ediciones.

Por otra parte, el documento concluye con el legajo 7 de la música manuscrita, y específicamente con un bloque donde se consignan 10 “Libritos de contradanzas”, otros cuatro del mismo género, “Varias piezeczitas á Orquesta” y dos “Quadernillos”, el segundo de ellos de contradanzas.

---

<sup>100</sup> El documento de 522 fojas constituye un expediente único resguardado en el Archivo General de la Nación de México, en: Instituciones Coloniales | Real Audiencia | Tierras (110) | Contenedor 0587 | Volumen 1334; ver Francisco Javier Rodríguez-Erdmann, *Tesoros del AGN. Dos Inventarios Musicales Novohispanos* (México: AGN, 2013).

<sup>101</sup> Para un análisis más amplio del contenido de este documento, ver Miranda, “Reflexiones sobre el clasicismo”; y Ana Cecilia Montiel Ontiveros, “Música en venta al doblar el siglo: El repertorio musical de la oficina de Jáuregui (1801)”, en *Los papeles para Euterpe. La música en la Ciudad de México desde la historia cultural siglo XIX*, ed. Laura Suárez de la Torre (México: Instituto Mora, 2014), 29-61.



<u>Piezas para la Guitarra</u>		Pesos
		5.921.00
3. Fidal	Ob. 2. A. Dnos. a 2. p.	10 0 6.00
A. Fidal	Recuit. a 2. p.	10 0 8.00
Fidal	Concierto en	10 0 3.00
Ximenez	trios	10 0 3.00

2.2.12. Piezas para Guitarra en el Abalúo de los papeles... (1801)  
(fotografía proporcionada por Eloy Cruz)

L. 7 <sup>o</sup>		Pesos
10.	Libritos de Contradanzas	10 0 0.8
A.	en	10 0 0.2
	Varias piezas para Orquesta	10 0 3.8
	Un quadernillo con algunas piezas para la mano en blanco	10 0 0.4
	co	10 0 0.4
	Quadernillo de Contradanzas	10 0 0.4

2.2.13. Último bloque del Abalúo de los papeles... (1801)  
(fotografía proporcionada por Eloy Cruz)

Independientemente de la información tan exhaustiva que ofrecen sus fojas, la relevancia de este expediente para esta investigación en particular, radica en que, como señala Ana Cecilia Montiel:

En 1815 murió María Fernández de Jáuregui, hermana y heredera del bachiller José, quien conservó la empresa familiar hasta su muerte. Con su fallecimiento se puso punto final a la historia de los Jáuregui como empresarios culturales. Pero el negocio en sí, continuó vivo gracias al que fue, muy probablemente, su comprador: el impresor Alejandro Valdés. A decir de John Koegel, el acervo de Valdés es uno de los orígenes de la librería de Francisco Abadiano, misma que compró Adolph Sutro a finales del siglo XIX.<sup>102</sup>

En ese sentido, al observar nuevamente los últimos renglones del legajo 7 del avalúo, es muy seductor dejar volar la imaginación y pensar que ese “Quadernillo de Contradanzas” podría ser el entrañable peregrino...

<sup>102</sup> Montiel Ontiveros, “Música en venta al doblar el siglo”, 53.

Antes de cerrar este apartado, y retomando la idea de que la elaboración de este tipo de cuadernos de guitarra era una práctica común en toda iberoamérica, hay que mencionar un manuscrito encontrado hace unos años en Santa Fé de Bogotá, Colombia, y que actualmente está al resguardo del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Se trata de un cuaderno bellamente empastado y que lleva como título: “Música de guitarra de mi S.<sup>a</sup> D.<sup>a</sup> Carmen Cayzedo.”.<sup>103</sup>

Este documento perteneció a Doña María del Carmen Cayzedo y Jurado (Santa Fe de Bogotá, 28 de diciembre de 1818-9 de septiembre de 1874) y contiene una muestra representativa de piezas de salón para guitarra, con una característica poco observada en otros documentos parecidos: la utilización de *scordaturas* —es decir, afinaciones poco usuales para una o más cuerdas del instrumento— con la sexta cuerda en re; sexta en re y quinta en sol; o sexta en sol y quinta en do, que es la más peculiar de todas. Julián Navarro describe este repertorio de la siguiente manera:

En el cuadernillo *Música de guitarra de mi Sa Da Carmen Cayzedo* se incluyen veinticuatro piezas en total. Entre ellas se cuentan doce valsos (*El colegial, El Arias, El filósofo caucano, El retozo de los frailes, El ciego, El aguinaldo, El clavel, El paje, El descontento, Los pollitos* y dos piezas sin título); cuatro contradanzas (*La libertadora, La negra, La cojera y La florita*); dos marchas y dos pasodobles (uno denominado *Las cornetas* y otro sin nombre); un *Baile inglés* y un *Allegro*, llegados seguramente con la Legión Británica; una pieza en ritmo de bambuco, *El aguacerito*, y un *ondú*, aire de danza de procedencia peruana y muy posiblemente de raíces negroides. Se trataría, entonces, de una primera compilación sin orden ni concierto de las más variadas formas de expresión musical de esos días en la capital: desde piezas domésticas y de salón, hasta las de las calles y plazas, desde los compases de la “blanquería” hasta los ritmos de la “indiamenta”, ilustradas magistralmente algunos años después por don Ramón Torres Méndez.<sup>104</sup>

Es curioso que aunque estas piezas corresponden a géneros afines a los del *Quaderno*, en este caso la gran mayoría de las piezas tienen además, un título descriptivo.

---

<sup>103</sup> Ver Luis Carlos Rodríguez, “Un cuadernillo anónimo o la música de guitarra de mi Señora Doña Carmen Cayzedo”, en *Música de Guitarra de mi Señora Doña Carmen Cayzedo -santa fe de bogotá, siglo XIX-*, (Bogotá: Julián Navarro, 2011). Este fonograma incluye un cuadernillo con el texto de Rodríguez, así como una reproducción facsimilar del manuscrito completo. Sin embargo, la calidad de las imágenes en el documento PDF consultado, no permite incluir alguna imagen en esta tesis.

<sup>104</sup> Rodríguez, “Un cuadernillo anónimo”, 13.

### 2.3. Seis y doce cuerdas: compañeras de viaje del *Quaderno peregrino*

La guitarra es un instrumento de cuerda pulsada que ha sufrido muchas y muy diversas transformaciones a lo largo de su historia, entrelazando las características de varios instrumentos afines que han coexistido con ella, como la vihuela o el laúd. Así, podemos rastrear el nombre del instrumento desde la guitarra renacentista con cuatro órdenes<sup>105</sup> afinados simétricamente: sol - do - mi - la —de grave a aguda—, pasando por la guitarra española —también conocida como “barroca”— que tenía cinco órdenes afinados: la - re - sol - si - mi; hasta llegar a la guitarra de seis órdenes con un mi grave, extra; conformación que perduraría hasta llegar a la guitarra moderna.

En cualquiera de estas configuraciones, a partir del siglo XVIII la guitarra se consolidó como un elemento representativo de la cultura española —y por lo tanto, de sus colonias— como un elemento común en diversos ámbitos y distintivo para los integrantes de algunos núcleos sociales —Majos, Chisperos, Manolos—; gracias a su versatilidad para acompañar la danza y el canto, pero sobre todo, gracias a su portabilidad.



2.3.1. Guitarra de seis órdenes atribuida a Joseph de Frías (ca. 1780)  
(fotografía tomada de Internet, The Metropolitan Museum of Art)

---

<sup>105</sup> Los órdenes son pares de cuerdas que funcionan como una unidad en instrumentos de cuerda pulsada. Suelen estar afinados al unísono o a la octava, pero en algunos casos específicos, pueden afinarse a una tercera mayor de distancia.

Ricardo Aleixo habla de tres tipos de guitarra en el Madrid de aquellos años: la *guitarra popular*, que es aquella que se rasgueaba en los bailes y en las fiestas de los campesinos o la clase trabajadora; la *guitarra académica o ilustrada*, que es la de aquellos aficionados a tocar un repertorio más erudito y que por lo tanto necesitaban de una instrucción más formal, teórica y práctica; y la *guitarra cortesana*, que combina un poco de las dos anteriores, pero que encontró su lugar entre los nobles de la época.<sup>106</sup> Claro está que, esta multifuncionalidad requería de un instrumento con muchas facetas...

En la segunda mitad del siglo XVIII, la guitarra fue objeto de diversas mejoras tecnológicas en su estructura formal y conformación interna. Constructores como Francisco Sanguino, José Pagés, Joshep Benedid y Francisco Pérez —sevillanos y gaditanos— iniciaron esta transformación, explotando al máximo las propiedades acústicas de la madera y elaborando instrumentos de una alta calidad artesanal. En los últimos años del siglo, hubo otro auge —esta vez en Madrid— con constructores como Lorenzo Alonso, Juan y Manuel Muñoa y Juan Moreno. De acuerdo con Javier Suárez-Pajares, la referencia más antigua a la guitarra de seis órdenes se ubica en Granada, en 1760. Al parecer, la influencia de la escuela andaluza de construcción impulsó definitivamente al noble instrumento, pues como también menciona este autor, fue en Cádiz donde se publicó el tratado más antiguo que se conserva para las seis cuerdas, que es el de Juan Antonio de Vargas y Guzmán.<sup>107</sup>

En ese sentido, la convivencia entre las guitarras de cinco y seis órdenes se extendió por varios años y de hecho, al observar con detenimiento la música concebida para la guitarra de registro más amplio, es posible percibir que en un principio se hacía un uso más bien discreto de las notas graves correspondientes al sexto orden, prevaleciendo incluso la utilización de acordes en primera y segunda inversión para ciertas notas, a pesar de la posibilidad de tocarlos en estado fundamental. Con el tiempo, esto se normalizó y el repertorio más cercano al siglo XIX fue mostrando un uso asimilado y mucho más natural del registro grave.

Además de esto, se sabe que en esta época convivían también la guitarra de seis órdenes con la de seis cuerdas simples, quizá porque cada vez se escribía música más compleja y para su ejecución es más propia la utilización de cuerdas simples, lo que significa

---

<sup>106</sup> Aleixo, *La guitarra en Madrid*, 19-20.

<sup>107</sup> Javier Suárez-Pajares, “El auge de la guitarra moderna en España”, en *La Música en España en el siglo XVIII*, eds. Malcolm Boyd y Juan José Carreras (Cambridge: Cambridge University press, 2000), 252-253.

más precisión y menos tensión para la mano izquierda. Por supuesto, conforme los instrumentos se fueron perfeccionando y las prácticas de afinación y encordadura se fueron asentando, la música compuesta para la guitarra se volvió cada vez más ambiciosa, formando un círculo virtuoso que afortunadamente no se ha detenido hasta la fecha.

Por otra parte, esta evolución de la guitarra y su repertorio necesitaba de un medio de transmisión más adecuado, que reflejara todas las posibilidades técnicas y expresivas del instrumento. Así, la escritura en cifra o tablatura fue cayendo en desuso, en favor de la utilización de la notación mensural. Al respecto, Suárez-Pajares apunta:

La opción tomada de forma natural, unánime y, en el fondo, necesaria de escribir la música para guitarra en clave de Sol tendrá unas consecuencias importantes porque, a medida que se exploraran los recursos polifónicos del instrumento, se haría necesario desarrollar un sistema de notación que permitiera texturas de al menos dos voces reales escritas en un solo pentagrama. A muy grandes rasgos, desde una escritura totalmente violinística, se pasa gradualmente a un empleo consistente y simbólico de la dirección de las plicas con el fin de distinguir líneas melódicas y, por último, mediante el uso de silencios completivos, se consigue una notación más precisa de las voces fundamentales (melodía y bajo) y la extracción de una línea de relleno armónico llegando, finalmente, a la textura a tres voces característica de la guitarra clásica.<sup>108</sup>

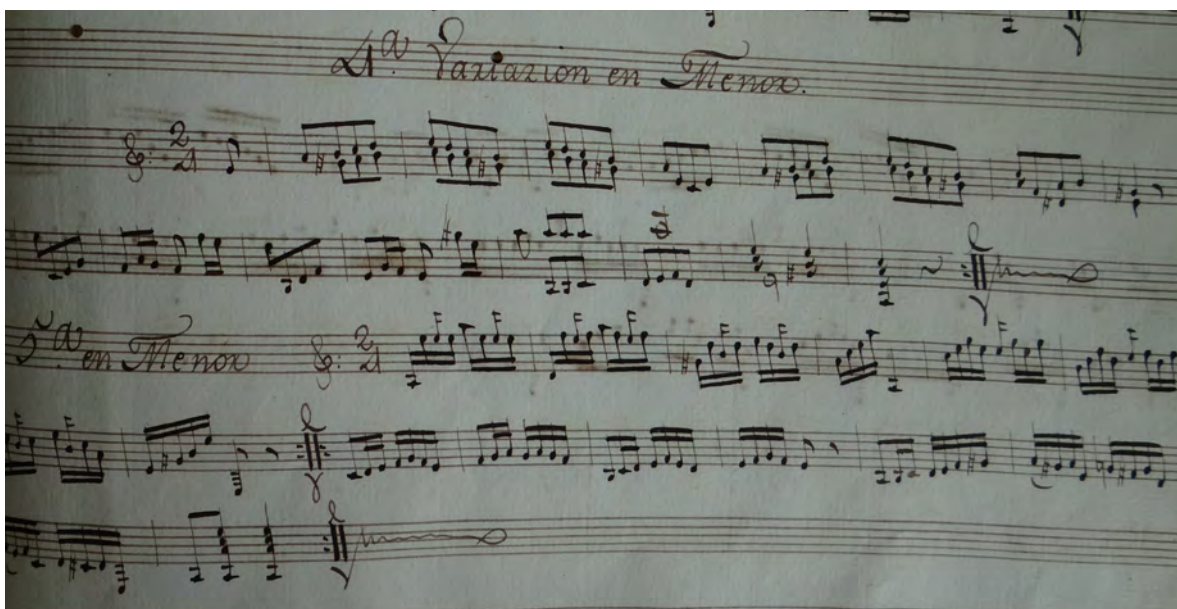
En este camino, hubo una notación que actualmente se conoce como “primitiva”; que aunque pareciera una forma poco cuidadosa de escribir para el instrumento, emergió de manera natural de la escritura en cifra, que no discernía entre las duraciones de las distintas voces, pero en cambio, al ser una notación topográfica, ofrecía al ejecutante valiosa información sobre la digitación, especialmente para la ejecución de ciertos recursos idiomáticos como las campanelas. Por ello, en un principio la dirección de las plicas sirvió más bien para señalar la ejecución de las notas de una línea melódica o de un arpegio en cuerdas distintas, más que para la separación de dos voces independientes, por mencionar un ejemplo.

Con toda esta información a la mano, es posible decir que el *Quaderno* es un documento invaluable como testimonio de la práctica instrumental de su tiempo; pues así como recoge piezas de distinto nivel de complejidad que claramente fueron escritas por varios autores, al parecer el copista fue muy respetuoso de escribir la música tal como aparecía en el original que tuvo a la mano. Así, a lo largo de las 81 piezas se observa música

---

<sup>108</sup> Suárez-Pajares, “El auge de la guitarra moderna en España”, 260.

escrita con dos —y hasta tres— voces bien delimitadas, o alguna otra un poco más compacta, escrita a la manera violinística; además, la señalización de las campanelas ya descrita aparece constantemente a lo largo del documento, o incluso la notación a dos voces con plicas unidireccionales que caracteriza la escritura de Juan de Arizpacochaga.



2.3.2. Ejemplos de la notación “primitiva” en el *Quaderno*  
(fotografía de José Luis Segura Maldonado)

Por último, es pertinente decir que la ejecución de este repertorio requiere sin duda de la utilización de guitarras de seis órdenes, dado que tanto en las partes obligadas, cuanto en las partes de bajo de acompañamiento, es necesario ejecutar notas que sólo se pueden hacer sobre la sexta cuerda. Eso sí, dadas las características técnicas de algunas de las piezas — especialmente de los últimos bloques—, es posible que la parte de acompañamiento fuera ejecutada en una guitarra seis órdenes que permitiera explotar su sonoridad con los rasgueos, mientras que la parte obligada —y también la gran mayoría de las piezas de solista—, podría hacerse con una guitarra de cuerdas simples, que por otra parte permitiera clarificar y agilizar su ejecución.

#### 2.4. Bailes de la corte y del corral o música ilustrada: reflexiones sobre el repertorio

Como ya se vio en el índice del *Quaderno* —referido en el apartado anterior—, la gran mayoría de las piezas que contiene son para guitarra con acompañamiento de bajo, y sólo unas cuantas para guitarra sola. Además, si bien se trata de una apreciación muy subjetiva y ciertamente no se cumple en todos los casos, sí se puede generalizar que el orden que guardan las piezas en el manuscrito es progresivo, y que muy probablemente tiene un propósito didáctico, donde las partes obligadas de las primeras piezas requieren de recursos técnicos más bien elementales, y las formas musicales son breves y bastante regulares; mientras que hacia el final del documento —especialmente en las sonatinas y los temas con variaciones— la forma es mucho más elaborada y extensa, además de que la técnica de ejecución es mucho más demandante.

Además, como ya se indicó, hay que asumir que la parte del bajo que acompaña la gran mayoría de las piezas sirve para que una segunda guitarra haga el acompañamiento de continuo, tal como se instruye en la *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo*,<sup>109</sup> publicada en Veracruz en 1776 por Juan Antonio de Vargas y Guzmán. En ese sentido, podemos inferir que las partes obligadas eran ejecutadas por el estudiante, mientras que el bajo continuo lo realizaba el profesor, de manera que una música relativamente sencilla adquiriría un carácter más lucidor y estimulante para el aprendiz. Esta idea la refuerza el hecho de que la parte de bajo no tenga ninguna cifra anotada, señal de que quien la ejecutaba —el maestro, pues— podía acompañar con las inversiones, suspensiones y resoluciones correctas, toda vez que en general, la armonía de las piezas no es excesivamente complicada.

Sin embargo, este repertorio y su práctica es tan versátil, que en caso de que ambas partes fueran ejecutadas por guitarristas experimentados en un concierto o en una tertulia, la ornamentación sobre las partes obligadas —sobre todo en las repeticiones de sección— y la realización de un bajo continuo más intrincado, seguramente lucirían mucho más ante la audiencia.

---

<sup>109</sup> Juan Antonio de Vargas y Guzmán, *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo* (Veracruz: el autor, 1776); ver *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo, Veracruz, 1776* (Edición facsimilar, estudio analítico y transcripción de J. J. Escorza y J. A. Robles-Cahero) (México: AGN, 1986); y Ángel Medina Álvarez, *Juan Antonio de Vargas y Guzmán: Explicación de la Guitarra (Cádiz, 1773)* (Oviedo: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994).

Además de resaltar nuevamente la variedad de géneros representados en el *Quaderno* como crisol musical de su tiempo, a continuación se ofrece una descripción lo más pragmática posible de ellos, tanto en su contexto, cuanto en el manuscrito:

### **Contradanzas**

La contradanza es una forma musical surgida en Inglaterra en el siglo XVII, pero que se popularizó en Francia, debido a su vitalidad y a su coreografía tan novedosa que podría darse en círculos, en cuadrados o en fila; siendo esta última formación la predilecta de los franceses. Es importante señalar que las melodías de contradanza traídas de Inglaterra fueron adaptadas a los ritmos del *minuet*, de la *courante* o de la *gigue*, siempre con un poco de espacio para la improvisación en la danza. Asimismo, la contradanza se sincretizó con el *cotillon* (danza de cuadrilla para dos parejas) y así transformada regresó a Inglaterra durante el siglo XVIII. La versión dieciochesca de esta danza tenía una figuración elaborada que requería dos secciones, una de ocho compases y otra de ocho o más, las cuales se repetían nueve veces —con algunas variaciones rítmicas, para evitar la monotonía—. Aunque casi siempre están escritas en una tonalidad mayor, la intercalación de una sección en modo menor genera contrastes interesantes. La contradanza se escribe en compás simple o compuesto de dos tiempos.<sup>110</sup>

En el caso del *Quaderno*, el primer grupo de piezas son siete *Contradanzas con menores a la inglesa*, es decir, que tienen las dos secciones de ocho compases esperadas —cada una de ellas con su repetición—, más una tercera sección en modo menor y la vuelta a las dos secciones originales, ya sin repetición. Por otra parte, el segundo grupo consta de siete *Contradanzas de cuatro partes*, donde casi siempre estas cuatro secciones son diferentes, aunque en algunos casos sí se contempla la repetición de la primera sección (*da capo*). Cabe señalar que en el primer grupo hay una contradanza que no tiene sección menor y que en el segundo grupo algunas piezas lo tienen, así que en estricto sentido, la diferencia sustancial entre ambos grupos es la indicación “a la inglesa”, que como ya se dijo, se refiere más bien a la coreografía de la danza. De hecho, en el índice del manuscrito, el copista no hace diferencia entre ambos grupos y menciona simplemente que las contradanzas —las catorce— van del folio 1 al 9.

---

<sup>110</sup> Freda Burford (revisado por Anne Daye), “Contredanse”, en *Grove Music Online* (2001) (consultado el 14 de noviembre de 2021).



## Valses

El vals es una danza de origen alemán escrita en compás de tres tiempos, cuya característica principal es que se baila en pareja y su coreografía está basada en los giros que ésta debe realizar. De hecho, el nombre original proviene del verbo en Alemán *walzen*, que significa rotar o girar. Hacia finales del siglo XVIII, esta danza desbancó en cierta medida al minué como la más popular. Sine embargo, la velocidad con la que se bailaba —y el consecuente esfuerzo físico— además de la cercanía de la pareja —y el contacto físico que esto supone— provocaron que el vals fuera mal visto e incluso prohibido en algunos contextos. Eventualmente, el vals tuvo un resurgimiento ya entrado el siglo XIX, además de una transformación sustancial con la aparición del vals vienés.<sup>111</sup> En el *Quaderno* hay siete valeses, cada uno de ellos con cuatro secciones de ocho compases que deben repetirse, y un *da capo* para volver a tocar las dos primeras secciones.

## Rigodones

El rigodón es una danza breve de origen francés y de carácter popular, que se baila en pareja y que también tuvo auge en los siglos XVII y XVIII. Al contrario de lo que sucedió con la contradanza, el rigodón viajó a Inglaterra donde fue especialmente cultivado y acogido, con una forma un tanto simplificada que se bailaba por muchas parejas al mismo tiempo. El rigodón se escribe en compás de dos tiempos y tiene una extensión habitual de dos secciones de ocho compases con repetición, caracterizadas por la enunciación constante de patrones rítmicos sencillos con una armonía más bien austera cuyo ritmo armónico es estable al inicio de la frase, pero se acelera en la cadencia final.<sup>112</sup> En el *Quaderno* hay doce rigodones que ejemplifican a la perfección las características aquí descritas.

## Zapateados

El zapateado es una forma de danza popular cultivada principalmente en el sur de España, destinada al lucimiento de la bailarina o el bailarín, quien ejecuta su coreografía sobre una tarima y marca con golpes de tacón o punta los acentos rítmicos de su baile.<sup>113</sup> Esta danza se escribe en compás de tres tiempos y desde el punto de vista armónico, las frases suelen

---

<sup>111</sup> Andrew Lamb, “Waltz (i)”, en *Grove Music Online* (2001) (consultado el 14 de noviembre de 2021).

<sup>112</sup> Meredith Ellis Little, “Rigaudon”, en *Grove Music Online* (2001) (consultado el 14 de noviembre de 2021).

<sup>113</sup> Sally Sanford, “Zapateado”, en *Grove Music Online* (2001) (consultado el 14 de noviembre de 2021).

alternar los acordes de tónica y dominante, aunque en algunas ocasiones se utiliza también la subdominante. Los cuatro zapateados para guitarra sola registrados en el *Quaderno* están conformados por un *tema* —que más bien presenta el patrón rítmico y armónico— y una serie de seis *diferencias* —variaciones, a la manera de una pasacalle—, que siempre deben volver al tema antes de continuar. El carácter cíclico y sobre todo la sencillez armónica de estas piezas invitan a realizar nuevas variaciones improvisadas, para que la bailarina y el bailarín sigan luciendo sus mejores taconeos.

### **Boleras**

La bolera es una canción —o danza— de origen español y de corte popular, escrita en compás ternario y con un tiempo moderado que se baila en pareja, aunque en algunas representaciones teatrales podía hacerse con cuatro y hasta ocho parejas a la vez. Su origen se remonta a la seguidilla, que a lo largo del siglo XVIII fue absorbiendo los elementos del fandango, del polo, de la tirana y de la cachucha, hasta adquirir dos versiones bien caracterizadas: la seguidilla murciana y la seguidilla manchega —es decir, la bolera—. <sup>114</sup> En este caso concreto, las dos boleras del *Quaderno* indican en el título que fueron concebidas más bien para bailarse, sin embargo conservan la estructura y las repeticiones de las versiones cantadas.

### **Polacas**

Este nombre sirvió en algún tiempo para describir a la polca —cuyo origen etimológico puede significar “mujer polaca”, “campo” o “mitad”, entre otras acepciones provenientes del Checo—, danza importada desde Bohemia, escrita en compás de dos tiempos y con un carácter marcial que normalmente se aparejaba con la mazurca; juntas fueron muy populares como bailes de salón en el siglo XIX. <sup>115</sup> En el *Quaderno* hay una polca con variaciones, es decir, un juego de seis variaciones hechas a partir de un aire de polca; además de una polca con la forma habitual ternaria con *coda*, ambas escritas para guitarra sola.

---

<sup>114</sup> Willi Kahl e Israel J. Katz, “Bolero”, en *Grove Music Online* (2001) (consultado el 14 de noviembre de 2021).

<sup>115</sup> Gracian Černušák, (revisado por Andrew Lamb y John Tyrrell), “Polka”, en *Grove Music Online* (2001) (consultado el 14 de noviembre de 2021).

## **Alemandas**

Esta es una de las formas musicales más reconocidas y más antiguas de entre los géneros revisados. Como su nombre lo indica se originó en Alemania en el siglo XVI, como una danza de carácter grave, escrita en compás de dos tiempos, Ya en el siglo XVIII se convirtió en una danza de carácter social, y desarrolló una variante con un pulso más ligero y un carácter más vivo, que incluso llegó a escribirse en compás compuesto.<sup>116</sup> Los dos ejemplos del *Quaderno* están escritos en compás simple, pero claramente tienen una estructura fraseológica y una figuración rítmica menos recargada, que invita a una ejecución más noble y menos afectada tanto por los músicos, cuanto por los bailarines.

## **Inglesita**

Esta inglesita para el baile no es otra cosa sino una contradanza a la inglesa. Para más información véase la primera descripción de este apartado.

## **Minués**

Así como la alemanda, esta danza de origen francés escrita en tres tiempos, gozó de muchísima popularidad especialmente entre la aristocracia europea desde mediados del siglo XVII y a lo largo del XVIII. Se trata de una danza de carácter gracioso y elegante, con una coreografía muy particular que resulta en el hecho de que aunque se escriba a tres, en realidad el fraseo musical debe hacerse a seis —es decir, cada dos compases— donde los bailarines tienen en realidad cuatro pasos: dos cortos y dos largos. Desde el punto de vista musical, la relativa simplicidad de sus frases permitió experimentar con muchas variantes, que le consiguieron un lugar en la música instrumental que trascendió al siglo XIX —sonatas, conciertos y sinfonías—.<sup>117</sup> En el *Quaderno* hay un grupo de doce minués con una estructura regular conformada por dos secciones de ocho compases, con excepción de los dos últimos, que tienen además una variación con recursos técnicos más desarrollados para el lucimiento de los ejecutantes —lo que en aquel tiempo se conocía como *double*—.

---

<sup>116</sup> Meredith Ellis Little y Suzanne G. Cusick, “Allemande”, en *Grove Music Online* (2001) (consultado el 14 de noviembre de 2021).

<sup>117</sup> Meredith Ellis Little, “Minuet”, en *Grove Music Online* (2001) (consultado el 14 de noviembre de 2021).

En este apartado hay que hacer una mención especial del minué afandangado, que es una variación al típico esquema armónico del fandango español, puesto en forma de minué; esta pieza representa el sincretismo que se dio en pleno siglo XVIII entre las formas musicales predominantes en la corte, con los géneros populares —es decir, los aires nacionales—. Además, existen versiones cantadas de esta pieza, publicadas en París y extraídas como números especiales de algunas óperas. El minué afandangado fue tan popular que muchos autores escribieron juegos de variaciones instrumentales para tecla —siendo el de Félix Máximo Leza el más conocido— o guitarra —Moretti, Sor, Castro de Gistau, Avellana, entre otros—.

### **Pastorelas**

La pastorela es también una canción o una danza cultivada en los territorios católicos romanos. Tiene un carácter bucólico y apacible, y está inspirada en temas navideños; normalmente escrita en compás de dos tiempos con subdivisión ternaria. Se caracteriza por tener estructuras melódicas sencillas, dispuestas en frases reiterativas.<sup>118</sup> Las seis pastorelas del *Quaderno* son ejemplos típicos de este género.

### **Rondós**

El rondó es una forma musical instrumental que surgió a partir de un tipo de aria de ópera, que se caracteriza por la presencia de un estribillo (A) que va alternado con episodios contrastantes en carácter o en tonalidad (B, C, etcétera). La estructura mínima del rondó es A-B-A, aunque en el siglo XVIII la estructura más común era A-B-A-C-A.<sup>119</sup> En el caso de los seis rondós copiados en el *Quaderno*, la característica más notable es que todos están escritos en modo mayor, mientras que las secciones con las que se alterna el estribillo están en modo menor.

### **Sonatinas**

Normalmente, el término “sonatina” sirve para describir Sonatas —es decir, obras en cuatro movimientos, cuyo primer tiempo es un *allegro de sonata*— de carácter ligero y de duración

---

<sup>118</sup> Geoffrey Chew, “Pastorella”, en *Grove Music Online* (2001) (consultado el 14 de noviembre de 2021).

<sup>119</sup> Don Neville, “Rondò”, en *Grove Music Online* (2001) (consultado el 14 de noviembre de 2021).

breve. En ese caso, sirve también para describir una forma musical instrumental con estructura binaria que originalmente era simétrica, tanto en extensión, cuanto en el hecho de que la parte A la armonía va de la tónica a la dominante y la parte B, hace el camino de regreso —También se le conoce como sonata preclásica—. Con el tiempo y la práctica, la forma fue evolucionando a estructuras más complejas donde la segunda parte fue incrementando su tamaño e incluso acogió una breve recapitulación de la parte A antes del final. Eventualmente, la sonatina llegó a convertirse en la forma *allegro de sonata* que entonces sí, se estableció como primer movimiento del ciclo sonata.<sup>120</sup> En ese sentido, es muy ilustrativo que las seis sonatinas para guitarra sola del *Quaderno* tienen diferentes estructuras que ejemplifican dicha evolución de la forma y la flexibilidad en su tratamiento.

### **Temas con variaciones**

Esta forma musical se basa en el principio de repetición a partir de la retórica. La composición de juegos de variaciones se remonta al siglo XVI, pero fue una práctica muy común en los siglos XVIII y XIX, donde en primer lugar se presenta un tema que puede ser original del compositor, prestado de otro autor o incluso extraído de alguna obra de mayor formato, especialmente de la ópera. A partir de dicho tema el compositor escribía una serie de variaciones rítmicas, melódicas o armónicas donde no se perdiera la esencia o la referencia al tema original, pero con la intención de mostrar la creatividad del autor y/o el virtuosismo del ejecutante.<sup>121</sup> La sección final del *Quaderno* contiene seis temas con variaciones para guitarra sola, cuyos temas no han podido ser identificados hasta el momento en otro repertorio, y representan el grupo con mayores retos técnicos para el ejecutante.

Por último, es importante hacer mención de las tonalidades en que están escritas las 81 piezas aquí descritas: sólo cuatro de ellas están escritas en modo menor: re, la, mi y si; mientras que de las 77 restantes escritas en modo mayor, 20 están en re, 18 en la, 16 en do, 11 en sol, 10 en mi, 1 en fa, y 1 en si. Por supuesto, esto coincide plenamente con las características organológicas y de afinación del instrumento, sobre todo, teniendo en cuenta que no mucho tiempo antes XVIII la guitarra no tenía la cuerda más grave, y quizá por eso predominan las

---

<sup>120</sup> “Sonatina”, en *Grove Music Online* (2001) (consultado el 14 de noviembre de 2021).

<sup>121</sup> Elaine Sisman, “Variations”, en *Grove Music Online* (2001) (consultado el 14 de noviembre de 2021).

piezas escritas en re y la, cuyas tónicas son cuerdas al aire, lo que facilita la ejecución de diversos pasajes, además de la generación de armónicos resonantes por simpatía.

Estas características tonales refuerzan la idea del propósito didáctico y accesibilidad para el repertorio que conforma el *Quaderno*.



2.3.3. Último folio del *Quaderno*  
(fotografía de José Luis Segura Maldonado)

### 3. *Quaderno de Musica de Guitarra*: catálogo de piezas

Hay que estudiar mucho para saber poco...

CHARLES LOUIS DE SECONDAT, BARÓN DE MONTESQUIEU

En preparación de la edición crítica de la música contenida en este documento se realizó la clasificación de las piezas que lo conforman, a partir de la propia organización física del documento y tomando en cuenta los criterios más actualizados en materia de registro documental. De esta forma, la normalización y posterior sistematización de la información permite no sólo facilitar el trabajo de edición, sino que también servirá para establecer posibles concordancias entre este repertorio y el que se conserva en otras fuentes musicales análogas, que cuentan ya con una identificación más precisa y reflejada en las muy diversas bases de datos electrónicas, y que cada vez son más accesibles.

#### 3.1. Descripción de la ficha

El diseño de la ficha utilizada en esta herramienta de consulta está basado en los criterios y el formato más recientes, establecidos por el *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM).<sup>122</sup> En ese sentido, la ficha comprende los campos mínimos obligatorios requeridos por dicha organización, además de aquellos que aportan información relevante para este caso específico, señalados todos ellos con el nombre y número correspondiente que aparece en la versión en Español de *Muscat*, que es el programa informático especializado para el registro de fuentes musicales utilizado por RISM.<sup>123</sup> En ese sentido, se concibió primeramente una ficha de colección que refiere al *Quaderno* como unidad documental y que incluye los campos de información que atañen a todo su contenido; posteriormente se creó una ficha individual con los campos necesarios para registrar la información específica de cada una de las piezas que conforman el manuscrito. Por último hay que decir que en el presente catálogo las fichas individuales están agrupadas de acuerdo con los diez bloques en los que está dividido originalmente el documento. Así, los modelos de ficha están organizados tal como se describe a continuación:

---

<sup>122</sup> Para más información sobre esta institución, sus alcances y sus funciones, consultar <https://rism.info/>.

<sup>123</sup> De hecho, se prevé la catalogación en RISM de la música del *Quaderno de Musica de Guitarra*, una vez que se haya defendido la tesis.

### 3.2. Modelo para el Registro Madre de Colección de un manuscrito musical

**Información del repertorio y sus relaciones:** Se refiere a los datos generales del documento, relacionados con su ubicación física e identificación.

#### **Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** En este campo se consigna la sigla que identifica el lugar donde se conserva el documento, tomada de la lista generada por RISM.

**Signatura (852 \$c):** En este campo se consigna el número de identificación del documento asignado por el repositorio.

**Signatura antigua (852 \$d):** En este campo se consignan números de identificación anteriores y/o en desuso, pero relevantes para el documento.

#### **Nota sobre la fuente de adquisición (541)**

**Método de adquisición (541 \$c):** En este campo se consigna el tipo de transacción con la que el documento llegó al repositorio actual.

**Nota sobre la fuente de adquisición (541 \$a):** En este campo se escribe información relevante sobre la persona o institución de donde proviene el documento.

**Fecha de adquisición (541 \$d):** En este campo se consigna la fecha en que el documento llegó al repositorio actual.

**Personas e Instituciones:** Se refiere a los nombres de personajes relacionados directa o indirectamente con el documento.

#### **Compositor/Autor (100)**

**Nombre (100 \$a):** En este campo se consigna la versión normalizada del nombre del compositor de la música. Puede ser tomado de la lista generada por RISM.

#### **Nombre personal adicional (700)**

**Nombre (700 \$a):** En este campo se consignan los personajes que sean mencionados en el documento o que ayuden a la contextualización del mismo.

**Atribución (700 \$j):** En este campo se describe el nivel de certeza de las atribuciones hechas en el campo anterior.



**Título y descripción del contenido:** Se refiere a la información obtenida directamente del documento.

**Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** En este campo se consigna el título del documento tal como aparece en la fuente.

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** En este campo se asigna un título descriptivo para el documento, que puede ser tomado de la lista generada por RISM.

**Plantilla/Orgánico total(594)**

**Voz/Instrumento (594 \$b):** En este campo se consignan los instrumentos que aparecen a lo largo del documento, tomados de la lista generada por RISM.

**Número (594 \$c):** En este campo se consigna la cantidad de instrumentos consignados en el campo anterior.

**Descripción del material:** Se refiere a la descripción física de los elementos que conforman el documento.

**Tipo de fuente (593)**

**Tipo (593 \$a):** En este campo se consigna si se trata de un manuscrito o de un impreso.

**Información de publicación, impresión y producción (260)**

**Fecha (260 \$c):** En este campo se consigna la información correspondiente, ya sea que esté escrita en el documento, o que sea inferida a partir del contexto.

**Descripción física (300)**

**Formato, extensión (300 \$a):** En este campo se consigna si se trata de una o varias partes y el número de folios o páginas que lo conforman.

**Dimensiones (300 \$c):** En este campo se consignan las medidas tomadas directamente del documento.

**Descripción de las filigranas (592)**

**Descripción de las filigranas (592 \$a):** En este campo se consigna la información relevante sobre las marcas de agua del papel que soporta el documento.

### **Nota de encuadernación (563)**

**Nota de encuadernación (563 \$a):** En este campo se consigna la información relevante sobre la encuadernación del documento.

**Referencias y notas:** Se refiere a la información general adicional sobre el documento.

### **Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** En este campo se consigna la información general que se considere relevante y que ataña a todo el documento.

### **Nota sobre el contenido (505)**

**Nota sobre el contenido (505 \$a):** En este campo se consigna la información que se considere relevante y que ataña al contenido global del documento.

## **3.3. Modelo para el Registro individual dentro de una colección manuscrita**

### **Información del repertorio y sus relaciones**

#### **Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$c)**

**Signatura (852 \$d):** En este campo se consigna la signatura del documento, seguida de la signatura asignada específicamente a la pieza.

### **Título y descripción del contenido**

#### **Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** En este campo se consigna el título de la pieza tal como aparece en el epígrafe de la pieza.

#### **Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** En este campo se consigna el título de la pieza tal como aparece en cualquier otra parte del documento (en este caso específico, en el índice que está en la contraportada).

### **Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** En este campo se asigna un título a la pieza. Puede ser tomado de la lista generada por RISM.

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** En este campo se consigna la versión resumida de la dotación específica de la pieza.

### **Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** En este campo se consigna el género al que pertenece la pieza, tomado de la lista generada por RISM.

## **Íncipits**

### **Íncipit (031)**

**Tonalidad o modo (031 \$r):** En este campo se consigna la información correspondiente, tomada de la lista generada por RISM.

**Armadura de clave (031 \$n):** En este campo se consigna el rasgo correspondiente, precediendo con una “x” a las notas que sean sostenidos o con una “b” a aquellas que sean bemoles. La armadura blanca será representada con un “0”.

**Indicación de compás (031 \$o):** En este campo se consigna el rasgo correspondiente con el quebrado que represente la indicación original.

**Clave (031 \$g):** En este campo se consigna el rasgo correspondiente, tomado de la lista generada por RISM.

**Íncipit musical (031 \$p):** En este campo se inserta la imagen digital de los primeros compases de la pieza.

**Nota general (031 \$q):** En este campo se consigna el folio en el que inicia la pieza.

**Referencias y notas:** Se refiere a la información general sobre la pieza.

### **Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** En este campo se consigna la información general que se considere relevante y que atañe a la pieza o grupo de piezas.

### 3.4. Registro Madre de Colección

#### Información del repertorio y sus relaciones

##### **Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs (Sutro Library)

**Signatura (852 \$c):** SMMS M5

**Signatura antigua (852 \$d):** 16.5.9.1 | G.87800

##### **Nota sobre la fuente de adquisición (541)**

**Método de adquisición (541 \$c):** Compra

**Nota sobre la fuente de adquisición (541 \$a):** Adolph Sutro compró todos los activos de la librería de la familia Abadiano, ubicada en la Ciudad de México.

**Fecha de adquisición (541 \$d):** 1889

#### Personas e Instituciones

##### **Compositor/Autor (100)**

**Nombre (100 \$a):** Anónimo

##### **Nombre personal adicional (700)**

**Nombre (700 \$a):** 1. López Conde, Vicente (*fl.* s. XIX) [propietario anterior (fmo)]; 2. Ruiz, Luis (*fl.* s. XIX) [fmo]; 3. Abadiano, Francisco (Ciudad de México, 16 de junio de 1825-24 de julio de 1883) [fmo]; 4. Abadiano, Eufemio (Ciudad de México, 20 de marzo de 1851-22 de julio de 1907) [fmo]; 5. Sutro, Adolph (Aachen, 29 de abril de 1830-San Francisco, 8 de agosto de 1898) [fmo]. 6. Sutro, Emma (San Francisco, 15 de diciembre de 1855-Colma, 17 de octubre 1938) [fmo].

**Atribución (700 \$j):** 1 y 2: Supuesta; 3, 4 y 5: Certificada.

#### Título y descripción del contenido

##### **Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** Quaderno de Musica de Guitarra

##### **Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Cuaderno de música de guitarra

## **Plantilla/Orgánico total(594)**

**Voz/Instrumento (594 \$b):** guit

**Número (594 \$c):** 2

## **Descripción del material**

### **Tipo de fuente (593)**

**Tipo (593 \$a):** Copia manuscrita

### **Información de publicación, impresión y producción (260)**

**Fecha (260 \$c):** *ca.* 1800

### **Descripción física (300)**

**Formato, extensión (300 \$a):** 1 partitura: 60 f.

**Dimensiones (300 \$c):** 21x30 cm

### **Descripción de las filigranas (592)**

**Descripción de las filigranas (592 \$a):** R. ROMANI. [mitad izquierda del pliego]; Escudo [contramarca, mitad derecha del pliego]; (1793-1800).

### **Nota de encuadernación (563)**

**Nota de encuadernación (563 \$a):** La portada original es de papel de algodón, pero está tapada por otro papel que impide leer a simple vista la información escrita en ella. Actualmente el documento está reforzado con un empastado duro forrado en piel.

## **Referencias y notas**

### **Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** El índice escrito en la contraportada refleja que el documento está completo y que no se trata de una colección facticia. En la portada original dice: “Quaderno de Musica de Guitarra | De Luis Ruiz”. En el lomo del empastado dice “DON | VICENT[E] | LOPEZ | CONDE.”.

### **Nota sobre el contenido (505)**

**Nota sobre el contenido (505 \$a):** Las piezas están organizadas en diez grupos, referidos en el índice que aparece en la contraportada del manuscrito, y separados por portadillas a lo largo del documento.

### 3.5. Registros individuales

#### I. Contradanzas con menores a la inglesa<sup>124</sup>

1

##### Información del repertorio y sus relaciones

###### Sigla del repositorio (852)

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 01/I.Cmi/Ci01

##### Título y descripción del contenido

###### Título en fuente (diplomático) (245)

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.I: Contradanza. | Guit.a | Baxo*

###### Variante de título en fuente (246)

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Contradanzas con baxo

###### Título uniforme (240)

**Título uniforme (240 \$a):** Contradanza a la inglesa 1

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

###### Descriptor (650)

**Descriptor (650 \$a):** Contradanza

---

<sup>124</sup> En el manuscrito, folio 1: “Contradanzas | con | Menores a la | Ynglesa.”.

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Do M

**Armadura de clave (031 \$n):** 0

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.1v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

### **Información del repertorio y sus relaciones**

#### **Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 02/I.Cmi/Ci02

### **Título y descripción del contenido**

#### **Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.2: Contradanza. | Guit.a | Baxo*

#### **Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Contradanzas con baxo

#### **Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Contradanza a la inglesa 2

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

#### **Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Contradanza



## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Sol M

**Armadura de clave (031 \$n):** xF

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.2

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones**

**Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 03/I.Cmi/Ci03

**Título y descripción del contenido**

**Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.3: Contradanza. | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Contradanzas con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Contradanza a la inglesa 3

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Contradanza

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Re M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFC

**Indicación de compás (031 \$o):** 6/8

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.2v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 04/I.Cmi/Ci04

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.4: Contradanza. | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Contradanzas con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Contradanza a la inglesa 4

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Contradanza

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** La M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFCG

**Indicación de compás (031 \$o):** 6/8

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.3

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)****Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 05/L.Cmi/Ci05**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)****Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.5: Contradanza. | Guit.a | Baxo***Variante de título en fuente (246)****Variante de título en fuente (246 \$a):** Contradanzas con baxo**Título uniforme (240)****Título uniforme (240 \$a):** Contradanza a la inglesa 5**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b**Descriptor (650)****Descriptor (650 \$a):** Contradanza

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Mi M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFCGD

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.3v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones**

**Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 06/L.Cmi/Ci06

**Título y descripción del contenido**

**Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.6: Contradanza. | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Contradanzas con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Contradanza a la inglesa 6

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Contradanza



## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Fa M

**Armadura de clave (031 \$n):** bB

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.4

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 07/I.Cmi/Ci07

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.7: Contrad.za | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Contradanzas con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Contradanza a la inglesa 7

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Contradanza

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Re M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFC

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.4v

## Referencias y notas

### Nota general (500)

**Nota general (500 \$a):** La indicación “flauta” se refiere a la ejecución de los sonidos señalados con armónicos naturales.

## II. Contradanzas de cuatro partes<sup>125</sup>

8

### Información del repertorio y sus relaciones

#### Sigla del repositorio (852)

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 08/II.Ccp/Cc01

### Título y descripción del contenido

#### Título en fuente (diplomático) (245)

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.I: Contradanza. | Guit.a | Baxo*

#### Variante de título en fuente (246)

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Contradanzas con baxo

#### Título uniforme (240)

**Título uniforme (240 \$a):** Contradanza 1

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

#### Descriptor (650)

**Descriptor (650 \$a):** Contradanza

---

<sup>125</sup> En el manuscrito, folio 5: “Contradanzas | De | quatro partes.”.

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Sol M

**Armadura de clave (031 \$n):** xF

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.5v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 09/II.Ccp/Cc02

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.2: Contradanza. | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Contradanzas con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Contradanza 2

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Contradanza

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Mi M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFCGD

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.6

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

### **Información del repertorio y sus relaciones**

#### **Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 10/II.Ccp/Cc03

### **Título y descripción del contenido**

#### **Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.3: Contradanza. | Guit.a | Baxo:*

#### **Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Contradanzas con baxo

#### **Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Contradanza 3

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

#### **Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Contradanza



## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Do M

**Armadura de clave (031 \$n):** 0

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.6v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones**

**Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 11/II.Ccp/Cc04

**Título y descripción del contenido**

**Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.4: Contrad.za | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Contradanzas con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Contradanza 4

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Contradanza



**Información del repertorio y sus relaciones**

**Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 12/II.Ccp/Cc05

**Título y descripción del contenido**

**Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.5: Contrad.za | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Contradanzas con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Contradanza 5

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Contradanza

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Re M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFC

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.7v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 13/II.Ccp/Cc06

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.6: Contradanza. | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Contradanzas con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Contradanza 6

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Contradanza

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Do M

**Armadura de clave (031 \$n):** 0

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.8

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 14/II.Ccp/Cc07

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.7: Contrad.za | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Contradanzas con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Contradanza 7

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Contradanza



## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Do M

**Armadura de clave (031 \$n):** 0

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.8v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

### III. Valses de guitarra y bajo<sup>126</sup>

15

#### Información del repertorio y sus relaciones

##### Sigla del repositorio (852)

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 15/III.Val/Va01

#### Título y descripción del contenido

##### Título en fuente (diplomático) (245)

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.I: Walts: | Guit.a | Baxo*

##### Variante de título en fuente (246)

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Valtces con baxo

##### Título uniforme (240)

**Título uniforme (240 \$a):** Vals 1

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

##### Descriptor (650)

**Descriptor (650 \$a):** Vals

---

<sup>126</sup> En el manuscrito, folio 9: “Walts. | De | Guit.a y Baxo”.

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Do M

**Armadura de clave (031 \$n):** 0

**Indicación de compás (031 \$o):** 3/8

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.9v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 16/III.Val/Va02

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.2: Walts: | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Valtces con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Vals 2

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Vals

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Re M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFC

**Indicación de compás (031 \$o):** 3/8

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.10

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 17/III.Val/Va03

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.3: Walts. | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Valtces con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Vals 3

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Vals

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** La M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFCG

**Indicación de compás (031 \$o):** 3/8

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.10v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones**

**Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 18/III.Val/Va04

**Título y descripción del contenido**

**Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.4: Walts. | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Valtces con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Vals 4

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Vals



## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Re M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFC

**Indicación de compás (031 \$o):** 3/8

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.11

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones**

**Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 19/III.Val/Va05

**Título y descripción del contenido**

**Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.5: Walts. | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Valtces con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Vals 5

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Vals

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Re M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFC

**Indicación de compás (031 \$o):** 3/8

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.11v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones**

**Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 20/III.Val/Va06

**Título y descripción del contenido**

**Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.6: Walts. | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Valtces con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Vals 6

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Vals

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** La M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFCG

**Indicación de compás (031 \$o):** 3/8

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.12

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones**

**Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 21/III.Val/Va07

**Título y descripción del contenido**

**Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.7: Walts. | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Valtces con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Vals 7

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Vals

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Do M

**Armadura de clave (031 \$n):** 0

**Indicación de compás (031 \$o):** 3/8

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.12v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

#### IV. Rigodones de guitarra y bajo<sup>127</sup>

22

##### Información del repertorio y sus relaciones

###### Sigla del repositorio (852)

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 22/IV.Rig/Ri01

##### Título y descripción del contenido

###### Título en fuente (diplomático) (245)

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.I: Rigodon | Guit.a | Baxo*

###### Variante de título en fuente (246)

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Rigodones con baxo

###### Título uniforme (240)

**Título uniforme (240 \$a):** Rigodón 1

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

###### Descriptor (650)

**Descriptor (650 \$a):** Rigodón

---

<sup>127</sup> En el manuscrito, folio 13: “Rigodones | De | Guit.a y Baxo.”.



## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Re M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFC

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.13v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones**

**Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 23/IV.Rig/Ri02

**Título y descripción del contenido**

**Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.2:*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Rigodones con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Rigodón 2

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Rigodón

## Íncipits

### Íncipit (031)

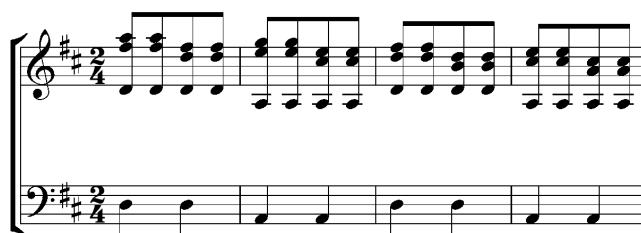
**Tonalidad o modo (031 \$r):** Re M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFC

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.13v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones**

**Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 24/IV.Rig/Ri03

**Título y descripción del contenido**

**Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N. 3: Rigodon | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Rigodones con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Rigodón 3

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Rigodón

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Re M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFC

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.14

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones**

**Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 25/IV.Rig/Ri04

**Título y descripción del contenido**

**Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N. 4*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Rigodones con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Rigodón 4

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Rigodón

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** La M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFCG

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.14

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones**

**Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 26/IV.Rig/Ri05

**Título y descripción del contenido**

**Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N. 5: Rigodon.*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Rigodones con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Rigodón 5

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Rigodón



## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Mi m

**Armadura de clave (031 \$n):** xF

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.14v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones**

**Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 27/IV.Rig/Ri06

**Título y descripción del contenido**

**Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N. 6:*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Rigodones con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Rigodón 6

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Rigodón

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Sol M

**Armadura de clave (031 \$n):** xF

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.14v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones**

**Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 28/IV.Rig/Ri07

**Título y descripción del contenido**

**Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N. 7: Rigodon*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Rigodones con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Rigodón 7

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Rigodón

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Mi M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFCGD

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.15

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones**

**Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 29/IV.Rig/Ri08

**Título y descripción del contenido**

**Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N. 8*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Rigodones con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Rigodón 8

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Rigodón

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Mi M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFCGD

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.15

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones**

**Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 30/IV.Rig/Ri09

**Título y descripción del contenido**

**Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N. 9: Rigodon.*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Rigodones con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Rigodón 9

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Rigodón



## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Sol M

**Armadura de clave (031 \$n):** xF

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.15v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones**

**Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 31/IV.Rig/Ri10

**Título y descripción del contenido**

**Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N. 10:*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Rigodones con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Rigodón 10

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Rigodón

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** La M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFCG

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.15v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones**

**Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 32/IV.Rig/Ri11

**Título y descripción del contenido**

**Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N. 11: Rigodon*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Rigodones con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Rigodón 11

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Rigodón

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** La M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFCG

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.16

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 33/IV.Rig/Ri12

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N. 12*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Rigodones con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Rigodón 12

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Rigodón

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** La M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFCG

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.16

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** En el folio 16v está escrito “Fin de | Rigodones”.

**Información del repertorio y sus relaciones**

**Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 34/V.Var/Za01

**Título y descripción del contenido**

**Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.I: Zapateado: | Tema*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Zapateados

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Zapateado 1

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Zapateado

---

<sup>128</sup> En el manuscrito, folio 17: “Zapateados, Vole- | ras, Polacas, Aleman- | das, Minuet, | Afandangado | y Ynglesita del | teatro:”.



## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Re M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFC

**Indicación de compás (031 \$o):** 3/8

**Clave (031 \$g):** g-2

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.17v

## Referencias y notas

### Nota general (500)

**Nota general (500 \$a):** Al terminar cada diferencia está la indicación “D[a] C[apo]”.

**Información del repertorio y sus relaciones**

**Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 35/V.Var/Za02

**Título y descripción del contenido**

**Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.2: Zapateado: | Tema*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Zapateados

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Zapateado 2

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Zapateado

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Sol M

**Armadura de clave (031 \$n):** xF

**Indicación de compás (031 \$o):** 3/8

**Clave (031 \$g):** g-2

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.18

## Referencias y notas

### Nota general (500)

**Nota general (500 \$a):** Al terminar cada diferencia está la indicación “D[a] C[apo]”.

**Información del repertorio y sus relaciones**

**Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 36/V.Var/Za03

**Título y descripción del contenido**

**Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.3: Zapateado | Tema*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Zapateados

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Zapateado 3

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Zapateado

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Si m

**Armadura de clave (031 \$n):** xFC

**Indicación de compás (031 \$o):** 3/8

**Clave (031 \$g):** g-2

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.18v

## Referencias y notas

### Nota general (500)

**Nota general (500 \$a):** Al terminar cada diferencia está la indicación “D[a] C[apo]”.

**Información del repertorio y sus relaciones**

**Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 37/V.Var/Za04

**Título y descripción del contenido**

**Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.4: Zapateado. | Tema*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Zapateados

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Zapateado 4

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Zapateado

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Sol M

**Armadura de clave (031 \$n):** xF

**Indicación de compás (031 \$o):** 3/4

**Clave (031 \$g):** g-2

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.19

## Referencias y notas

### Nota general (500)

**Nota general (500 \$a):** Al terminar cada diferencia está la indicación “D[a] C[apo]”.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 38/V.Var/Bo01

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.1: Voleras p.a Bayle. | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Boleras p.a bayle con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Bolera para baile 1

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Bolera



## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** La M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFCG

**Indicación de compás (031 \$o):** 3/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.19v

## Referencias y notas

### Nota general (500)

**Nota general (500 \$a):** Al final aparece la indicación “D[a] C[apo] 2: mas.”.

**Información del repertorio y sus relaciones**

**Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 39/V.Var/Bo02

**Título y descripción del contenido**

**Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.2: Volaras p.a Bayle. | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Boleras p.a bayle con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Bolera para baile 2

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Bolera

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Re M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFC

**Indicación de compás (031 \$o):** 3/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.20

## Referencias y notas

### Nota general (500)

**Nota general (500 \$a):** Al final aparece la indicación “D[a] C[apo] 2: mas.”.

Esta obra tiene una concordancia con la pieza *Voleras* para guitarra y voz consignada en *Arte de tocar la guitarra española por música*, publicado por Fernando Ferandiere en 1799, lámina 17, Lección octava. Ambas piezas tienen la misma estructura armónica y rasgos melódicos muy cercanos.

**Información del repertorio y sus relaciones**

**Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 40/V.Var/Po01

**Título y descripción del contenido**

**Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.I: Polaca con Variaziones.*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Polacas

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Polaca con variaciones

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Polaca, Tema con variaciones.

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** La M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFCG

**Indicación de compás (031 \$o):** 3/8

**Clave (031 \$g):** g-2

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.20v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones**

**Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 41/V.Var/Po02

**Título y descripción del contenido**

**Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.2: Polaca de Guit.a sola*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Polacas

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Polaca

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Polaca

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Do M

**Armadura de clave (031 \$n):** 0

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.21v

## Referencias y notas

### Nota general (500)

**Nota general (500 \$a):** Esta obra tiene una concordancia prácticamente exacta con la *Polaca* consignada en *Arte de tocar la guitarra española por música*, publicado por Fernando Ferandiere en 1799, lámina 16, Lección séptima. La versión copiada en el *Quaderno* es un poco más difícil, pues utiliza arpegios al doble de velocidad y algunos rasgos melódicos más elaborados, además de que marca una repetición de la segunda parte antes del final, que no está impresa en *Arte de tocar la guitarra*.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 42/V.Var/A101

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.1: Alemanda. | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Alemandas con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Alemanda 1

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Alemanda



## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Sol M

**Armadura de clave (031 \$n):** xF

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.22v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 43/V.Var/A102

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.2: Alemanda. | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Alemandas con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Alemanda 2

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Alemanda

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Do M

**Armadura de clave (031 \$n):** 0

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.23

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 44/V.Var/Ma01

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *Minuet afandangado | Con  
Variaziones p.a Guit.a sola.*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Minuet afandangado

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Minué afandangado con variaciones

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Minué, Tema con variaciones.

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** La m

**Armadura de clave (031 \$n):** 0

**Indicación de compás (031 \$o):** 3/8

**Clave (031 \$g):** g-2

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.23v

## Referencias y notas

### Nota general (500)

**Nota general (500 \$a):** Esta obra tiene una concordancia prácticamente exacta con las variaciones al *Minuetto Afandangado* de Salvador Castro de Guistau; donde la variación 1 del *Quaderno* corresponde con la variación 2, y la variación de ejecución y manejo con la variación 7, de Castro.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 45/V.Var/Ib01

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *Ynglesita p.a Bayle | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Ynglesita p.a bayle

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Inglesita para baile

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Contradanza

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** La M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFCG

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.24v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

## VI. Minués de guitarra y bajo<sup>129</sup>

46

### Información del repertorio y sus relaciones

#### Sigla del repositorio (852)

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 46/VI.Min/Mi01

### Título y descripción del contenido

#### Título en fuente (diplomático) (245)

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.I: Minuet. | Guit.a | Baxo*

#### Variante de título en fuente (246)

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Minuets con baxo

#### Título uniforme (240)

**Título uniforme (240 \$a):** Minué 1

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

#### Descriptor (650)

**Descriptor (650 \$a):** Minué

---

<sup>129</sup> En el manuscrito, folio 25: “Minuetes | De | Guit.a y Baxo.”.



## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** La M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFCG

**Indicación de compás (031 \$o):** 3/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**

**Nota general (031 \$q):** f.25v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 47/VI.Min/Mi02

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.2: Minuet. | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Minuets con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Minué 2

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Minué

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** La M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFCG

**Indicación de compás (031 \$o):** 3/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.26

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 48/VI.Min/Mi03

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.3: Minuet. | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Minuets con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Minué 3

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Minué

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** La M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFCG

**Indicación de compás (031 \$o):** 3/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.26v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 49/VI.Min/Mi04

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.4: Minuet. | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Minuets con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Minué 4

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Minué

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Re M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFC

**Indicación de compás (031 \$o):** 3/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.27

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones**

**Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 50/VI.Min/Mi05

**Título y descripción del contenido**

**Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.5: Minuet. | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Minuets con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Minué 5

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Minué



## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Do M

**Armadura de clave (031 \$n):** 0

**Indicación de compás (031 \$o):** 3/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.27v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones**

**Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 51/VI.Min/Mi06

**Título y descripción del contenido**

**Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.6: Minuet: | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Minuets con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Minué 6

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Minué

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** La M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFCG

**Indicación de compás (031 \$o):** 3/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.28

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 52/VI.Min/Mi07

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.7: Minuet. | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Minuets con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Minué 7

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Minué

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Re M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFC

**Indicación de compás (031 \$o):** 3/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.28v

## Referencias y notas

### Nota general (500)

**Nota general (500 \$a):** La indicación “flautado” se refiere a la ejecución de los sonidos señalados con armónicos naturales.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 53/VI.Min/Mi08

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.8: Minuet. | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Minuets con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Minué 8

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Minué

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Do M

**Armadura de clave (031 \$n):** 0

**Indicación de compás (031 \$o):** 3/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**

**Nota general (031 \$q):** f.29

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 54/VI.Min/Mi09

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.9: Minuet: | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Minuets con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Minué 9

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Minué



## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Do M

**Armadura de clave (031 \$n):** 0

**Indicación de compás (031 \$o):** 3/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.29v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 55/VI.Min/Mi10

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.10: Minuet. | Guit.a | Baxo:*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Minuets con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Minué 10

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Minué

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Re M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFC

**Indicación de compás (031 \$o):** 3/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.30

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 56/VI.Min/Mi11

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.11: Minuet con Variazion | Guit.a |*

*Baxo:*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Minuets con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Minué 11

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Minué

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** La M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFCG

**Indicación de compás (031 \$o):** 3/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**

**Nota general (031 \$q):** f.30v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 57/VI.Min/Mi12

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.12: Minuet con Variazion | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Minuets con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Minué 12

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Minué

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Do M

**Armadura de clave (031 \$n):** 0

**Indicación de compás (031 \$o):** 3/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.31v

## Referencias y notas

### Nota general (500)

**Nota general (500 \$a):** En el folio 32v está escrito “Fin de | Minuetes.”.

## VII. Pastorelas de guitarra y bajo<sup>130</sup>

58

### Información del repertorio y sus relaciones

#### Sigla del repositorio (852)

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 58/VII.Pas/Pa01

### Título y descripción del contenido

#### Título en fuente (diplomático) (245)

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.I: Pastorela. | Guit.a | Baxo*

#### Variante de título en fuente (246)

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Pastorelas con baxo

#### Título uniforme (240)

**Título uniforme (240 \$a):** Pastorela 1

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

#### Descriptor (650)

**Descriptor (650 \$a):** Pastorela

---

<sup>130</sup> En el manuscrito, folio 33: “Pastorelas. | De | Guit.a y Baxo.”.





**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 59/VII.Pas/Pa02

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.2: Pastorela. | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Pastorelas con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Pastorela 2

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Pastorela



**Información del repertorio y sus relaciones**

**Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 60/VII.Pas/Pa03

**Título y descripción del contenido**

**Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.3: Pastorela. | Guit.a | Baxo:*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Pastorelas con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Pastorela 3

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Pastorela

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Re M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFC

**Indicación de compás (031 \$o):** 6/8

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.35v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones**

**Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 61/VII.Pas/Pa04

**Título y descripción del contenido**

**Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.4: Pastorela. | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Pastorelas con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Pastorela 4

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Pastorela

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** La M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFCG

**Indicación de compás (031 \$o):** 6/8

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.36v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 62/VII.Pas/Pa05

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.5: Pastorela. | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Pastorelas con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Pastorela 5

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Pastorela





**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 63/VII.Pas/Pa06

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.6: Pastorela. | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Pastorelas con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Pastorela 6

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Pastorela

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Do M

**Armadura de clave (031 \$n):** 0

**Indicación de compás (031 \$o):** 6/8

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.38v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

## VIII. Rondós de guitarra y bajo<sup>131</sup>

64

### Información del repertorio y sus relaciones

#### Sigla del repositorio (852)

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 64/VIII.Ron/Ro01

### Título y descripción del contenido

#### Título en fuente (diplomático) (245)

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.I: Rondo: | Guit.a | Baxo*

#### Variante de título en fuente (246)

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Rondoes con baxo

#### Título uniforme (240)

**Título uniforme (240 \$a):** Rondó 1

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

#### Descriptor (650)

**Descriptor (650 \$a):** Rondó

---

<sup>131</sup> En el manuscrito, folio 39: “Rondoes | De | Guit.a y Baxo.”.

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Re M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFC

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.39v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 65/VIII.Ron/Ro02

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.2: Rondo: | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Rondoes con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Rondó 2

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Rondó

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Sol M

**Armadura de clave (031 \$n):** xF

**Indicación de compás (031 \$o):** 3/8

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.40v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 66/VIII.Ron/Ro03

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.3: Rondo: | Guit.a | Baxo:*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Rondoes con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Rondó 3

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Rondó



## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Mi M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFCGD

**Indicación de compás (031 \$o):** 6/8

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.41v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 67/VIII.Ron/Ro04

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.4: Rondo: | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Rondoes con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Rondó 4

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Rondó

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Sol M

**Armadura de clave (031 \$n):** xF

**Indicación de compás (031 \$o):** 3/8

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.42v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 68/VIII.Ron/Ro05

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.5: Rondo: | Guit.a | Baxo:*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Rondoes con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Rondó 5

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Rondó

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Mi M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFCGD

**Indicación de compás (031 \$o):** 6/8

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.43v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 69/VIII.Ron/Ro06

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.6: Rondo: | Guit.a | Baxo*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Rondoes con baxo

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Rondó 6

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit, b

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Rondó

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Mi M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFCGD

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2, F-4.

**Íncipit musical (031 \$m):**

**Nota general (031 \$q):** f.45v

## Referencias y notas

### Nota general (500)

**Nota general (500 \$a):** En el folio 46v está escrito “Fin De | los Rondoes.”.

## IX. Sonatinas de guitarra sola<sup>132</sup>

70

### Información del repertorio y sus relaciones

#### Sigla del repositorio (852)

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 70/IX.Son/So01

### Título y descripción del contenido

#### Título en fuente (diplomático) (245)

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.I: Sonatina | All.o*

#### Variante de título en fuente (246)

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Sonatinas

#### Título uniforme (240)

**Título uniforme (240 \$a):** Sonatina 1

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit

#### Descriptor (650)

**Descriptor (650 \$a):** Sonatina

---

<sup>132</sup> En el manuscrito, folio 47: “Sonatinas. | De | Guitarra sola.”.



## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Do M

**Armadura de clave (031 \$n):** 0

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.47v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 71/IX.Son/So02

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.2: Sonatina | All.o*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Sonatinas

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Sonatina 2

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Sonatina

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Re M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFC

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.48v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 72/IX.Son/So03

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.3: Sonatina. | All.o*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Sonatinas

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Sonatina 3

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Sonatina

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Sol M

**Armadura de clave (031 \$n):** xF

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.49v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 73/IX.Son/So04

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.4: Sonatina | All.o*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Sonatinas

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Sonatina 4

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Sonatina

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Mi M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFCGD

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.50v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 74/IX.Son/So05

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.5: Sonatina | All.o*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Sonatinas

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Sonatina 5

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Sonatina





**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 75/IX.Son/So06

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.6: Sonatina | All.o*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Sonatinas

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Sonatina 6

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Sonatina



## X. Temas con variaciones de guitarra sola<sup>133</sup>

76

### Información del repertorio y sus relaciones

#### Sigla del repositorio (852)

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 76/X.Tva/Tv01

### Título y descripción del contenido

#### Título en fuente (diplomático) (245)

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.I: Tema con Variaziones. | Alleg.to*

#### Variante de título en fuente (246)

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Temas

#### Título uniforme (240)

**Título uniforme (240 \$a):** Tema con variaciones 1

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit

#### Descriptor (650)

**Descriptor (650 \$a):** Tema con variaciones

---

<sup>133</sup> En el manuscrito, folio 54: “Temas con | Variaziones de | Guitarra sola.”.

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** La M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFCG

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.54v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 77/X.Tva/Tv02

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.2: Tema con Variazion.s | Alleg.to*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Temas

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Tema con variaciones 2

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Tema con variaciones

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Re M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFC

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.55v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 78/X.Tva/Tv03

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.3: Tema con Variaziones.*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Temas

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Tema con variaciones 3

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Tema con variaciones



## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** La M

**Armadura de clave (031 \$n):** xFCG

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.56v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones****Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 79/X.Tva/Tv04

**Título y descripción del contenido****Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.4: Tema con Variaziones./And.te*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Temas

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Tema con variaciones 4

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Tema con variaciones



**Información del repertorio y sus relaciones**

**Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 80/X.Tva/Tv05

**Título y descripción del contenido**

**Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.5: Tema con Variazion.s/Alleg.to*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Temas

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Tema con variaciones 5

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Tema con variaciones

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Sol M

**Armadura de clave (031 \$n):** xF

**Indicación de compás (031 \$o):** 2/4

**Clave (031 \$g):** g-2

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.58v

## Referencias y notas

**Nota general (500)**

**Nota general (500 \$a):** Ninguna observación.

**Información del repertorio y sus relaciones**

**Sigla del repositorio (852)**

**Sigla del repositorio (852 \$a):** US-SFs: Sutro Library

**Signatura (852 \$e):** SMMS M5: 81/X.Tva/Tv06

**Título y descripción del contenido**

**Título en fuente (diplomático) (245)**

**Título en fuente (diplomático) (245 \$a):** *N.6: Tema con Variaziones.*

**Variante de título en fuente (246)**

**Variante de título en fuente (246 \$a):** Temas

**Título uniforme (240)**

**Título uniforme (240 \$a):** Tema con variaciones 6

**Resumen de Plantilla/Orgánico (240 \$e):** guit

**Descriptor (650)**

**Descriptor (650 \$a):** Tema con variaciones

## Íncipits

### Íncipit (031)

**Tonalidad o modo (031 \$r):** Do M

**Armadura de clave (031 \$n):** 0

**Indicación de compás (031 \$o):** c

**Clave (031 \$g):** g-2

**Íncipit musical (031 \$m):**



**Nota general (031 \$q):** f.59v

## Referencias y notas

### Nota general (500)

**Nota general (500 \$a):** En el folio 60v está escrito “Fin de | Variaziones”.

## Peregrinaciones perennes: a manera de conclusión

Uno no es lo que es por lo que escribe,  
sino por lo que ha leído.

JORGE LUIS BORGES

A lo largo de la historia, una peregrinación ha representado siempre un cambio sustancial para todo aquel que la realiza, sin importar el motivo por el que decide emprender el camino. Así, una travesía de este tipo puede ser el resultado de un exilio —voluntario o no— con la esperanza de encontrar un futuro mejor y un lugar de residencia estable; o también puede tratarse de un desplazamiento para contemplar un objeto o un espacio de culto, a partir de los intereses y/o las creencias personales. En cualquier caso, la peregrinación es un proceso catártico donde el trayecto no sólo va desde una ubicación geográfica a otra, sino que supone un viaje al interior de uno mismo para reencontrarse y redefinirse.

Obviamente, una peregrinación supone varias jornadas, al final de las cuales debe haber un punto de llegada donde sea posible descansar física y mentalmente, y con ello recobrar el aliento para poder continuar el viaje al día siguiente con renovados bríos. Además, suele suceder que en ciertas partes del camino el peregrino se acompañe de una o más personas y que esta intensa convivencia haga más llevadero el trayecto, creando lazos indestructibles entre los andantes.

Pues bien, en estas páginas hemos conocido de manera más o menos detallada el periplo de poco más de 200 años realizado por el *Quaderno de Musica de Guitarra*; desde su confección —ocurrida muy probablemente en el local de algún amanuense español—, y pasando por el viaje en barco que lo trajo a la Nueva España, quizá del brazo de uno de sus primeros acompañantes, el enigmático Luis Ruiz. A la distancia hemos podido deducir el cambio de trayecto que puso al *Quaderno* en manos de don Vicente López Conde y que derivó en una de sus primeras transformaciones físicas, al ser reencuadernado con la pasta que lo cubre actualmente, para encontrar posteriormente un nuevo refugio en la librería de la familia Abadiano.

Esta narración comprende también el viaje desde la capital mexicana hasta la ciudad de San Francisco, donde luego de varias jornadas con diversos destinos dentro de esa demarcación —durante las cuales se dio la segunda transformación esencial del documento,



cuando fue microfilmado para su consulta y posterior difusión—, culminó la peregrinación del manuscrito con su llegada al *campus* de la *San Francisco State University*, en 2012.

Si bien lo más probable es que el objeto físico que supone el *Quaderno* permanezca por muchísimo tiempo —o eso esperamos— en su actual morada, aún queda mucho camino por recorrer para la música que está copiada en él; no necesariamente para amenizar una tertulia o para acompañar la danza, pero sí para dar testimonio de una parte importante del patrimonio musical iberoamericano; y sobre todo, para recobrar la voz en las cuerdas de otras guitarras y en las manos de nuevos compañeros de viaje que puedan materializarla en sonido.

En 2006 y por invitación de Jesús Herrera —director de esta tesis, y quien me habló por primera vez de los *Manuscritos Musicales Sutro*—, comencé una peregrinación que ha durado aproximadamente 15 años, cuyo trayecto se alineó con el de este *Quaderno peregrino*, y en la que he podido conocer muchos de sus secretos. Para lograrlo, a lo largo de la investigación tuve que aprender a descifrar la caligrafía de su copista, la ortografía de su música, así como la morfología y la sintaxis de sus géneros musicales; y así ser capaz de realizar el dibujo musical moderno y la edición crítica de este repertorio.

También tuve que aprender a reconocer y describir con propiedad hasta el más mínimo detalle de su contenido, no sólo para entenderlo, sino para explicarlo; y entonces poder elaborar el catálogo de piezas que también está incluido en este trabajo. Más aún, tuve que visitarlo en su casa y hacerle algunas “radiografías” que nos permitieron saber dónde y cuando se fabricó el papel que lo conforma, así como los usos que ha tenido; aunque considero que la revelación más importante del encuentro con el *Quaderno* ha sido la reciente mención de autoridad de “Luis Ruiz” como su primer propietario, y quien muy probablemente lo mandó elaborar.

Por todo esto, me atrevo a decir que, después de haber leído sendos textos académicos; de haber tenido en mis manos el manuscrito y haber podido tocarlo, olerlo, estudiarlo y fotografiarlo; de haber visitado *The Cliff House* y de haber pisado los vestigios de los *Sutro Baths*; de haber intercambiado opiniones con tantos colegas; pero sobre todo, después de haber tocado las contradanzas; de haber escuchado los temas con variaciones; de haber rasgueado los zapateados; en fin, de convivir cotidianamente con este documento, no puedo sino estar agradecido...

Agradecido no sólo por haber aprendido tanto sobre la cultura musical y el repertorio para guitarra del siglo XVIII, invaluable legado para los guitarristas de la actualidad; sino también por entender al menos un poco de la práctica editorial e interpretativa de aquel tiempo. Sin embargo, agradezco especialmente por poder ser testigo a la distancia de una parte significativa de la larga travesía del manuscrito, que se inserta en la historia de nuestro patrimonio cultural para seguirmos hablando de la música que en su momento coloreaba el paisaje sonoro de nuestra Iberoamérica.

Así, esta investigación de largo aliento ha derivado en numerosas ponencias y conferencias dictadas en varios países, en diversos textos académicos publicados, en no pocos conciertos presentados y para rematar, en las partituras que coronan este documento. Todos estos productos dan fe de cómo he podido reconfigurar una vez más al manuscrito para adaptarlo a nuestro tiempo; pero sobre todo, considero que son la prueba de la forma en que el *Quaderno* me ha cambiado mí como músico y como persona.

Por otra parte, una amiga muy querida me contó hace varios años que mientras caminaba en dirección de Santiago de Compostela, encontró un peregrino que marchaba en sentido contrario al que ella llevaba —lo que la hizo cuestionarse si no habría tomado un rumbo equivocado al inicio de su jornada—, por lo que decidió preguntar al caminante si se dirigía a Compostela. El peregrino le respondió que ya había estado en Santiago, y que ahora marchaba hacia Jerusalén.

Tal como en esta breve anécdota, podemos concluir que el repertorio que custodia el *Quaderno* debe continuar su viaje con un nuevo rumbo y un destino mucho más ambicioso, en el que ahora nos corresponde tocar estas piezas delante de los públicos más amplios y enseñarlo a los estudiantes de guitarra, para con ello garantizar en la medida de lo posible que esta música siga cumpliendo por mucho tiempo más su propósito original: comunicar, divertir, ilustrar.

Asimismo, la otra asignatura pendiente es seguir buscando, identificando y dando a conocer a los muchos compañeros de peregrinación del *Quaderno*, pues como ya quedó escrito de manera tangencial en estas páginas, cada vez tenemos más noticias de documentos con características similares a las de nuestro peregrino en materia de elaboración y uso, que guardan en sus páginas una gran cantidad de repertorio que aún tenemos por escuchar, y que seguramente servirán para perfilar y afinar las imágenes de ese paisaje que —parafraseando

nuevamente a Gaddis– nos seguirá hablando de nuestro pasado musical, pero que sobre todo, nos ayudará a pisar fuerte en nuestro futuro.

En ese sentido, dice Emilio Pujol que “por sencillo que sea, un instrumento de música puede encerrar en su caja sonora, no solamente la espiritualidad de un gran artista sino la de toda una raza, toda una época o todo un periodo mítico.”. De ese tamaño es la responsabilidad que tenemos en nuestras manos... Así que, además de suscribir las palabras del maestro catalán, y en el mejor ánimo de compartir con todos aquellos que comienzan una peregrinación con esta y otras músicas, con este y otros documentos, sólo me queda decir: *¡bon camíño!*

## Obras de consulta

### Libros

- ACKER, Yolanda F. *Música y Danza en Diario de Madrid: Noticias, Avisos y Artículos (1758-1808)*. Madrid: INAEM, Centro de Documentación de Música y Danza, 2007.
- ALEIXO, Ricardo. *La guitarra en Madrid (1750-1808)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2016.
- FERANDIERE, Fernando. *Arte de tocar la guitarra española por música*. Madrid: Imprenta de Pantaleón Aznar, 1799.
- \_\_\_\_\_. *Arte de tocar la guitarra española por música*. Madrid: Imprenta de la viuda de Aznar, 1816.
- GADDIS, John L. *The landscape of history: how historians map the past*. Nueva York: Oxford University Press, 2002.
- GOULD, Elaine. *Behind bars: The definitive guide to music notation*. Londres: Faber Music, 2011.
- GRIER, James. *The critical editing of Music: History, Method, and Practice*. Nueva York: Cambridge University Press, 1996.
- HUBER, William R. *Adolph Sutro: King of the Comstock Lode and Mayor of San Francisco*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2020.
- KELLOG-HOLMES, Eugenia. *Adolph Sutro: A brief history of a brilliant life*. San Francisco: San Francisco Photo-Engraving Co., 1895.
- MAILLEFERT, Eugenio. *Gran almanaque mexicano y directorio del comercio al uso del Imperio Mexicano*. México: Imprenta del autor, 1867.
- \_\_\_\_\_. *Gran almanaque mexicano y directorio del comercio de la República Mexicana*. México: F. Díaz de León y White, 1869.
- MATHES, W. Michael. *The Mexican Pamphlet Collection, 1605-1888: From the holdings of the Sutro Library, California State Library*. Woodbridge: Gael Group, 2003.
- MONTIEL ONTIVEROS, Ana Cecilia. *En la esquina de Tacuba y Santo Domingo. La imprenta de María Fernández de Jáuregui. Testigo y Protagonista de la cultura impresa 1801-1817*. México: Ediciones Sísifo, 2015.

- PÉREZ MONTFORT, Ricardo. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX: Diez ensayos*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2007.
- RADIN, Paul (ed.). *Catalogue of Mexican Pamphlets in the Sutro Collection 1623-1888; With Supplements*. San Francisco: California State Library, 1939-1941.
- RAMÍREZ ESTRADA, Arturo Javier. *La guitarra séptima Mexicana. El instrumento representativo olvidado de México*. México: Ediciones del Lirio, 2020.
- RODRÍGUEZ-ERDMANN, Francisco Javier. *Tesoros del AGN. Dos Inventarios Musicales Novohispanos*. México: Archivo General de la Nación, 2013.
- STEWART, Robert E. y M. F. Stewart. *Adolph Sutro: a biography*. Berkeley: Howell-North Books, 1962.
- TABLADA, José Juan. *Obras IX. La feria de la vida. Memorias I*. México: UNAM, Nueva Biblioteca Mexicana 170, 2010.
- VICENT, Alfredo. *Fernando Ferandiere (ca. 1740-ca. 1816): Un perfil paradigmático de un músico de su tiempo en España*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2002.
- ZAHAR VERGARA, Juana. *Historia de las librerías de la ciudad de México: evocación y presencia*. México: UNAM, Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, 2006.
- ZAVALA RUIZ, Roberto. *El libro y sus orillas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

### **Artículos y capítulos de libro**

- BITRÁN GOREN, Yael. “Identidad musical en formación. Prácticas musicales en la Ciudad de México después de la Independencia”, en *Cantos de Guerra y Paz. La música en las Independencias Iberoamericanas*, eds. Begoña Lolo y Adela Presas, 59-68. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2015.
- \_\_\_\_\_. “La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente”, en *La música en los siglos XIX y XX*, eds. Ricardo Miranda y Aurelio Tello, 112-153. México: Conaculta, 2013.
- CORREA RODRÍGUEZ, Alejandro. “Instrumentos y piezas musicales de un noble novohispano. El inventario del Marqués de Jaral”. En *Actas del III Encuentro Ibero-Americano de*

- Jóvenes Musicólogos*, editado por Marco Brescia y Rosana Marreco Brescia, 216-226. Lisboa: Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2016.
- DAVIDSON, Russ. "Adolph Sutro as a book collector". *California State Library Bulletin* n°. 104 (2012): 6 a 37.
- DÍAZ DE MIRANDA MACÍAS, María Dolores, "Las filigranas papeleras como medio de datación e identificación de impresos y manuscritos". *DeRestaura* (2016): 6-8.
- DILLON, Richard. "Adolph Sutro finds a librarian". *The Journal of Library History* vol. 2, n°. 3 (July 1967): 225-234.
- GARONE, María. "La Imprenta de la Biblioteca mexicana: Nuevas Noticias de un taller tipográfico del siglo XVIII". *Bibliographica Americana: Revista Interdisciplinaria de estudios coloniales* núm. 12 (diciembre 2016): 74-90.
- GOSÁLVEZ, José Carlos. "Aproximación al estudio de la edición musical manuscrita en Madrid". En *Instrumental Music in late eighteenth-century Spain*, editado por Miguel Ángel Marín y Marius Bernadó, 215 a 257. Kassel: Reichenberger, 2014.
- GRIFFIN, Clive. "La primera imprenta en México y sus oficiales". En *Leer en Tiempos de la Colonia: Imprenta, bibliotecas y lectores en la Nueva España*, editado por Idalia García y Pedro Rueda Ramírez, 3-19. México: UNAM-Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, 2010.
- GUZMÁN BRAVO, José Antonio. "Inventario que contiene instrumentos y papeles de música, México, 1782". *Cuadernos de Investigación Musical* 9 (enero-junio 2020): 84-105.
- HERRERA, Jesús. "El manuscrito de Mariana Vásques: música para tocar, bailar y cantar de principios del México independiente". *Heterofonía: Revista de investigación musical* núm. 132-133 (2005): 9-24.
- KOEGEL, John. "New sources of Music from Spain and Colonial Mexico at the Sutro Library". *Notes* vol. 55, n°. 3 (March 1999): 583-613.
- \_\_\_\_\_. "Nuevas fuentes para danza, teatro y salón de la Nueva España", Traducción de Yael Bitrán. *Heterofonía: Revista de investigación musical* núm. 116-117 (1997): 9-37.
- KURUTZ, Gary F. "The Sutro Library". *California History* vol. 59, n°. 2 (summer 1980): 173-178.

- \_\_\_\_\_. "The Sutro Library, now open in a sparkling new location". *California State Library Bulletin* n°. 104 (2012): 3-5.
- \_\_\_\_\_. "The Sutro Library's, long journey is over". *California State Library Bulletin* n°. 104 (2012): 40-42.
- \_\_\_\_\_. "W. Michael Mathes: a remembrance". *California State Library Bulletin* n°. 104 (2012): 43-51.
- LABRADOR, Germán. "El papel R. Romani y la datación de la música española de finales del s. XVIII (1775-1800). Una nueva vía de investigación en la obra de L. Boccherini". *Revista de Musicología* Vol. 27, núm. 2 (diciembre 2004): 699-741.
- MATHES, W. Michael. "A bibliophile's dream: Adolph Sutro in Mexico". *The Book Club of California Quarterly News-Letter* 45 (Summer 1980): 73-75.
- \_\_\_\_\_. "La colección Mexicana de la Biblioteca Sutro de San Francisco California". *Quinto Centenario* núm. 2 (1981): 213-215.
- \_\_\_\_\_. "La imprenta en Tlatelolco". *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas* Segunda época, núm. 7 (1995): 121-142.
- \_\_\_\_\_. "Mexican Manuscripts in the Sutro Library, San Francisco: A catalog" Parte 1. *The Americas* vol. 40, n°. 3 (January 1984): 417-436.
- \_\_\_\_\_. "Mexican Manuscripts in the Sutro Library, San Francisco: A catalog" Parte 2. *The Americas* vol. 40, n°. 4 (April 1984): 539-555.
- MIRANDA, Ricardo. "Reflexiones sobre el clasicismo en México". *Heterofonía. Revista de investigación musical*, núms. 116-117 (enero-diciembre 1997): 39-50.
- SEGURA MALDONADO, José Luis. "El minué afandangado: estudio comparativo de fuentes o la pieza clave de un gran rompecabezas". En *Cantos de Guerra y Paz: La música en las independencias Iberoamericanas (1800-1840)*, editado por Begoña Lolo y Adela Presas, 295-306. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2015.
- SPELL, Lota M. "The Sutro Library". *The Hispanic American Historical Review* vol. 29, n°. 3 (August, 1949): 452-454.
- STRONG, Gary E. "Reflections on the Sutro Library". *California State Library Bulletin*, San Francisco, California State Library Foundation, n°. 104 (2012), pp. 38-39.

SUÁREZ-PAJARES, Javier. “El auge de la guitarra moderna en España”. En *La música en España en el siglo XVIII*, editado por Malcolm Boyd y Juan José Carreras, 251-270. Madrid: Cambridge University Press, 2000.

TORRE VILLAR, Ernesto de la. “Juan José de Eguiara y Eguren”. En *Historiografía mexicana. Volumen II. La creación de una imagen propia. La tradición española. Tomo 1. Historiografía civil*, editado por Rosa Camelo y Patricia Escandón, 643-656. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2012.

### **Tesis**

ÁVALOS, Omar Ian. “An anthology and study of nineteenth-century Mexican guitar music”. Tesis de Maestría, California State University, 2013.

HERRERA ZAMUDIO, José de Jesús. “El Cuaderno Mayner: Música del ocaso novohispano”. Tesis de Maestría, Universidad Veracruzana, 2007.

RAMÍREZ ESTRADA, Arturo Javier. “La guitarra séptima mexicana y su repertorio. El instrumento representativo olvidado de México”. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2017.

SALMERÓN CÓRDOBA, Rafael Enrique. “El Cuaderno de Merced Acebal en el México decimonónico”. Tesis de Maestría, Universidad Veracruzana, 2016.

TELLO MALPARTIDA, Aurelio Efraín. “Los tonos humanos y canciones para voz y bajo continuo del Manuscrito Sutro No 1 (Estudio y transcripción)”. Tesis de Maestría, Universidad Veracruzana, 2007.

### **Partituras**

ARIZPACOCCHAGA, Juan de. *Sonata de Guitarra*. Madrid: Biblioteca Histórica Municipal, s.f.  
\_\_\_\_\_. *Variaciones sobre la entrada de la Polaca*. Madrid: Biblioteca Histórica Municipal, s.f.

CASTRO DE GISTAU, Salvador. *Deux airs variées pour la guitare op. 7*. París: Imprenta del autor, s.f.

CORRAL, Manuel Antonio del. *Andante con variaciones para fortepiano*, Edición y estudio de Ricardo Miranda. México: CONACULTA-CENIDIM, 1998.



FERANDIERE, Fernando. *Sonata tercera: obra 1.<sup>a</sup>: de guitarra a solo y baxo* Madrid: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, s.f.

FERANDIERE, Fernando. *Sonata cuarta: obra 1.<sup>a</sup>: de guitarra a solo y baxo* Madrid: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, s.f.

*Quaderno de Musica de Guitarra*. Madrid: *Sutro Library*, ca. 1800.

### **Fonogramas**

SCHEBOR, Gabriel. *Dar luz: La guitarra en el Iluminismo hispanoamericano*. Buenos Aires: Alta Clásica, 2017.

### **Recursos electrónicos**

California State Library Multimedia. “Jose Luis Segura Maldonado presents Quaderno de musica de guitarra” YouTube, 5 de octubre de 2021. Consultado el 14 de noviembre de 2021.

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_UKog5JuTKM](https://www.youtube.com/watch?v=_UKog5JuTKM)

California State Library Multimedia. “Virtual Book Talk: Adolph Sutro -- King of the Comstock Lode and Mayor of San Francisco” YouTube, 12 de Agosto de 2020. Consultado el 14 de noviembre de 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=uNRIRWRcPtM>

Fonoteca Nacional de México. “Música para guitarra, Quaderno Peregrino: Testimonio sonoro de la vida cultural de la Nueva España” YouTube, 22 de julio de 2021. Consultado el 14 de noviembre de 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=OE1jVFTMfjA>

MESIRCA, Alberto. “California State Library-Sutro Collection-Mexican Guitar Compositions - Premiere Recording – Mesirca” YouTube, 17 de julio de 2020. Consultado el 14 de noviembre de 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=iI7QWr7XirA>

MESIRCA, Alberto. “Sutro Library Manuscript” Página Web. Consultado el 14 de noviembre de 2021.

<http://www.albertomesirca.com/?portfolio=sutro-library-manuscript>

ORTEGA, Rodrigo. *Juan Pablos: primer impresor que a esta tierra vino. Versión electrónica de 51 láminas*. México: Artes del Libro, 2010. Consultado el 14 de noviembre de 2021.

<https://artesdellibro.mx/wp-content/uploads/juanpablos.pdf>

*Oxford Music Online. Grove Music Online*. Consultado el 14 de noviembre de 2021.

<https://www.oxfordmusiconline.com>

SCHEBOR, Gabriel. “Dos zapateados para guitarra” YouTube, 12 de octubre de 2015. Consultado el 14 de noviembre de 2021.

[https://www.youtube.com/watch?v=sTc\\_fRo09qc](https://www.youtube.com/watch?v=sTc_fRo09qc)

SCHEBOR, Gabriel. “Contradanzas y Valz” YouTube, 13 de octubre de 2015. Consultado el 14 de noviembre de 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=RxJX3VDNqRQ>

SCHMITT, Thomas. “Zapateado (Th.Schmitt, 6-course guitar)” YouTube, 1 de mayo de 2020. Consultado el 14 de noviembre de 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=2msitmuBbjs>

SEGURA MALDONADO, JOSÉ LUIS. “Quaderno de Musica de Guitarra SMMs M5-Zapateado” YouTube, 21 de octubre de 2020. Consultado el 14 de noviembre de 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=AUGJdoQ4h8k>

SEGURA MALDONADO, JOSÉ LUIS. “Quaderno de Musica de Guitarra SMMs M5-Tema con variaciones y Vals” YouTube, 10 de abril de 2021. Consultado el 14 de noviembre de 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=75lAazf37-Q>

SEGURA MALDONADO, JOSÉ LUIS. “Quaderno de Musica de Guitarra SMMs M5-Contradanza y Sonatina” YouTube, 28 de mayo de 2021. Consultado el 14 de noviembre de 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=unv6hCmT5m0>

SEGURA MALDONADO, JOSÉ LUIS. “Quaderno de Musica de Guitarra SMMs M5-Contradanza y Minué afandangado” YouTube, 2 de octubre de 2021. Consultado el 14 de noviembre de 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=lWuXqERtaAk>

**Parte segunda**

**Edición crítica**

## Consideraciones generales en torno a la edición crítica del *Cuaderno*

No lo transcribo para entenderlo,  
sino porque lo entiendo lo transcribo.

JOSÉ SIERRA

La edición crítica de música es un proceso complejo que supone la preparación de un texto para su divulgación, ya sea con el propósito de estudiarla o ejecutarla. Para lograrlo, el editor tiene que realizar primeramente un trabajo concienzudo de revisión, comparación y reflexión, que le permita conocer lo más posible todas las fuentes que contengan el texto original. Además de esto, debe detectar y atender en la medida que le sea posible, las necesidades o intereses del público al que estará dirigido el producto final. Una vez que el responsable cuente con toda esta información, podrá definir claramente los criterios editoriales que caracterizarán su publicación. En ese sentido, cabe señalar que el concepto de edición musical no se refiere necesariamente a una partitura, sino que también comprende el registro de la música en un fonograma y/o producción audiovisual.

En este orden de ideas, James Grier señala que la tarea del editor es tomar decisiones prácticas y puntuales ante las controversias y ambigüedades que pueden aparecer en las fuentes, en contraste con algunos teóricos de la edición, que suelen estancarse en debates interminables sobre dichos problemas, sin comprometerse claramente con una postura; y concluye que la edición consiste en una serie de elecciones informadas y críticas, es decir, en el acto mismo de la interpretación.<sup>1</sup> Además, en cuanto a la relación que existe entre el autor de un texto —en este caso, musical— y el encargado de hacer una copia con fines de divulgación, añade:

Editing, moreover, consists of the interaction between the authority of the composer and the authority of the editor. Composers exert their authority over sources created by themselves or under their direct supervision, although, as I discuss below, that authority is affected and limited by the social, political and economic institutions through which those sources are produced and disseminated. The authority of composers extends, at least indirectly, to sources whose production they do not directly supervise, for the very act of reproduction exhibits at least a token acknowledgement of that authority. (Además, la edición consiste en la interacción entre la autoridad del compositor y la autoridad del editor. Los

---

<sup>1</sup> James Grier, *The critical editing of Music: History, Method, and Practice* (New York: Cambridge University Press, 1996), 2.

compositores ejercen su autoridad sobre las fuentes creadas por ellos mismos o bajo su supervisión directa, aunque, como analizo más adelante, esa autoridad se ve afectada y limitada por las instituciones sociales, políticas y económicas a través de las cuales se producen y difunden dichas fuentes. La autoridad de los compositores se extiende, al menos indirectamente, a las fuentes cuya producción no supervisan directamente, porque el mismo acto de reproducción exhibe al menos un reconocimiento simbólico de esa autoridad.)<sup>2</sup>

Esta reflexión es especialmente relevante en el contexto del *Quaderno de Musica de Guitarra*, dado que el documento contiene un repertorio que trascendió la identidad del compositor en favor de la amplia difusión que —en mayor o menor medida— ofrecía la práctica comercial vigente en su tiempo; donde el manuscrito en sí mismo representa una valoración de la labor creativa del autor —o autores— por parte del copista o de quien encargó su elaboración, al incluirlo en esta compilación —y probablemente en otras más de este tipo—. En ese sentido, uno de los propósitos de la presente edición es abonar al reconocimiento, difusión e interpretación de esta música, que evidentemente no necesita documento de identidad para ser reconocida como parte de nuestro patrimonio cultural.

Ya concentrados en la transcripción y dibujo del texto musical, las características de cada repertorio supondrán una serie de retos para quien aborde un trabajo de esta índole. Por ejemplo, si se trata de la edición de música que proviene de la tradición oral, el primer problema a resolver es encontrar el sistema de notación que permita representar el discurso musical de la manera más clara, precisa y consistente, entendiendo que es probable que en ocasiones queden fuera de la partitura algunas de las sutilezas rítmicas, agógicas, e incluso melódicas presentes en la fuente original.

Por otra parte, si se trata de la edición de música registrada originalmente con un sistema de notación en desuso o poco convencional en la actualidad, como es el caso de la notación cuadrada característica del canto llano, la notación mensural blanca utilizada por los polifonistas de los siglos XVI y XVII, o los diversos tipos de tablatura para tecla y cuerda pulsada de esa misma época y hasta el siglo XVIII; el reto consiste en generar un documento comprensible para quienes están familiarizados con la notación moderna, no sólo para facilitarles la ejecución, sino que idealmente les permitiría obtener la reconstrucción fiel de la graficación original de la música, si es que realizaran la transcripción a la inversa.

---

<sup>2</sup> James Grier, *The critical editing of Music*, 2-3.

Es más, aún la música escrita con el sistema de notación “moderna” ha sufrido diversas transformaciones a lo largo del tiempo, especialmente la que se utiliza para instrumentos armónicos como el piano, el arpa o la guitarra. Por ejemplo, la agrupación de los valores rítmicos, la separación de voces y la ejecución de sonidos con armónicos naturales o artificiales —por citar sólo algunos casos—, han cambiado constantemente y es necesario definir una representación gráfica consistente y comprensible para todos estos rasgos. Específicamente hablando del *Quaderno*, la música está escrita en esta notación moderna, pero en un formato más bien rudimentario y de transición, que necesita ser adaptado de una u otra forma para el lector moderno, tanto en la escritura de notas y acordes, cuanto en la estructuración de la forma y sus distintas formas de repetición.

Por último, hay que decir que en cualquiera de los casos descritos, todas las decisiones editoriales aplicadas en la presentación final del texto deben estar claramente señaladas y en su caso diferenciadas a lo largo del dibujo musical; además de ser explicadas puntualmente en un documento conciso que acompañe a las partituras.

### **Notas críticas a la presente edición**

Además de los criterios de orden epistemológico ya expuestos, la presente edición tiene la intención de facilitar la lectura para quien esté interesado en conocer, estudiar y reflexionar acerca de este repertorio, pero también para quien quiera ejecutarlo directamente en el o los instrumentos. En ese sentido —y como señala Elaine Gould—, la elección de un diseño apropiado es crucial para hacer de la lectura musical un placer; mientras que una notación abigarrada o muy separada, así como un tamaño de pentagrama desproporcionado, pueden ser obstáculos innecesarios.<sup>3</sup>

Para la presente edición se diseñó una plantilla general en tamaño Carta (27.9x21.7cm) con formato vertical.<sup>4</sup> Asimismo, la amplitud de los márgenes; la cantidad de pentagramas por página; el formato de los números de página y de compás; la tipografía y los tamaños de títulos y subtítulos; así como los diversos signos gráficos musicales; fueron determinados a partir de los criterios descritos exhaustivamente por la propia Elaine Gould en su libro sobre notación musical —especialmente en la tercera parte del mismo—; que

---

<sup>3</sup> Elaine Gould, *Behind bars: The definitive guide to music notation* (Londres: Faber Music, 2011), 481.

<sup>4</sup> El dibujo musical se realizó en el programa informático *Sibelius Ultimate*, de la compañía *Avid Technology*, en su versión 2021.9.

como su nombre lo dice, es una guía definitiva en esta materia —valga añadir, muy práctica y altamente recomendable—.<sup>5</sup>

Además de las decisiones generales que atañen a todo el repertorio capturado, se hicieron adaptaciones mínimas de acuerdo con la extensión y características especiales de cada género musical que aparece en el documento, cuando así lo requirieron. De manera general se aplicaron los siguientes cambios:

- Se normalizaron las plicas, las voces, las agrupaciones rítmicas, y las repeticiones internas y estructurales en las 81 piezas.
- Los ligados —que para la guitarra representan un gesto técnico específico— se colocaron de la manera más congruente posible con la articulación y el fraseo: en algunos casos se cambiaron de lugar y en otros se añadieron las que nos parecieron pertinentes. En ambos casos se utilizó una ligadura discontinua para señalarlas.
- Se uniformaron los valores rítmicos cuando en el manuscrito hay discrepancia entre la parte de guitarra y la de bajo. Estos cambios se indican *in situ*.
- Las plicas invertidas que indican una *campanella* fueron sustituidas por una *c* sobre la nota correspondiente.

De manera específica, se hicieron los siguientes cambios y adiciones en las piezas indicadas:<sup>6</sup>

### **I. Contradanzas con menores a la inglesa**

1. Contradanza 1, guitarra, cc. 18 y 22 (tercera sección): se cambió el re de corchea a negra.
2. Contradanza 3, guitarra, c. 20 (tercera sección): se añadió el puntillo al fa<sup>#</sup>.
3. Contradanza 4, bajo, c. 4 (primera sección): se quitó el puntillo al la.
4. Contradanza 4, bajo, c. 7 (primera sección): se cambió el la por sol<sup>#</sup>.
5. Contradanza 4, bajo, c. 12 (segunda sección): se quitó el puntillo al mi.
6. Contradanza 4, bajo, c. 20 (tercera sección): se quitó el puntillo al mi.
7. Contradanza 5, guitarra, c. 4 (primera sección): se cambió el mi de corchea a negra.

<sup>5</sup> Ver “III. Layout and presentation” en Elaine Gould, *Behind bars*, 477-649.

<sup>6</sup> El número consecutivo que precede a cada uno de los cambios de esta lista, sirve también como referencia a su lugar correspondiente en la partitura.

8. Contradanza 5, guitarra, cc. 10 y 12 (segunda sección): se cambió el si de corchea a negra.
9. Contradanza 5, guitarra, c. 20 (tercera sección): se cambió el re<sup>#</sup> de corchea a negra.
10. Contradanza 7, guitarra, c. 12 (segunda sección): se cambió el la por re.
11. Contradanza 7, guitarra, c. 13 (segunda sección): se cambió el la por re.
12. Contradanza 7, guitarra, cc. 19 y 23 (tercera sección): se cambió “flauta” por “armónicos” y se escribieron las alturas reales de los armónicos naturales.

## **II. Contradanzas de cuatro partes**

13. Contradanza 1, bajo, cc. 1, 3, 5 y 7 (primera sección): se cambió el sol por re.
14. Contradanza 1, guitarra, c. 8 (primera sección): se añadió el sol grave.
15. Contradanza 1, bajo, c. 13 (segunda sección): se cambió el sol de corchea a negra.
16. Contradanza 1, guitarra y bajo, c. 18 (segunda sección): se cambió el acorde de corchea a negra.
17. Contradanza 1, guitarra y bajo, c. 26 (tercera sección): se cambió el acorde de corchea a negra.
18. Contradanza 1, guitarra y bajo, c. 35 (cuarta sección): se cambió el acorde de corchea a negra.
19. Contradanza 3, guitarra, c. 5 (primera sección): se resolvió el problema de escritura y se dejaron sol y la.
20. Contradanza 4, guitarra, c. 15 (segunda sección): se añadió el si grave.
21. Contradanza 4, bajo, c. 30 (cuarta sección): se resolvió el problema de dibujo al desatar el sol y el re en corcheas.
22. Contradanza 5, bajo, c. 21 (tercera sección): se cambió el sol de negra a corchea.
23. Contradanza 5, bajo, c. 29 (cuarta sección): se cambió el primer sol de corchea a negra y se eliminó el segundo sol.

## **III. Valses de guitarra y bajo**

24. Vals 4, guitarra, c. 29 (cuarta sección): se cambiaron los dos la del bajo por re.
25. Vals 4, guitarra, c. 31 (cuarta sección): se añadió el la grave.



- 26. Vals 6, guitarra, c. 12 (tercera sección): se añadieron el do y si graves.
- 27. Vals 6, guitarra, c. 22 (tercera sección): se añadió el la grave.

#### **IV. Rigodones de guitarra y bajo**

- 28. Rigodón 1, guitarra, c. 5 (primera sección): se cambió el ritmo de la figura de dos corcheas a corchea con puntillo y semicorchea.
- 29. Rigodón 1, bajo, cc. 11 y 13 (segunda sección): se cambió el re de negra a corchea.
- 30. Rigodón 4, guitarra, c. 4 (primera sección): se añadió el la grave.
- 31. Rigodón 4, guitarra, c. 15 (segunda sección): se añadió el si grave.
- 32. Rigodón 5, guitarra, c. 4 (primera sección): se añadió el si grave.
- 33. Rigodón 5, guitarra, c. 10 (segunda sección): se añadió el re grave.
- 34. Rigodón 5, guitarra, c. 11 (segunda sección): se añadió el re grave.
- 35. Rigodón 5, guitarra, c. 12 (segunda sección): se añadió el sol grave.
- 36. Rigodón 7, guitarra, c. 3 (primera sección): se añadió el la grave.
- 37. Rigodón 7, guitarra, c. 7 (primera sección): se añadieron el la y si graves.
- 38. Rigodón 8, guitarra, c.3 (primera sección): se añadió el si grave.
- 39. Rigodón 8, guitarra, c. 7 (primera sección): se añadió el fa<sup>#</sup> grave.
- 40. Rigodón 8, guitarra, c. 8 (primera sección): se añadió el si grave.
- 41. Rigodón 9, guitarra, c. 4 (primera sección): se añadió el re grave.
- 42. Rigodón 11, guitarra, c. 4 (primera sección): se añadió el mi grave.
- 43. Rigodón 11, guitarra, c.14 (segunda sección): se añadió el re grave.
- 44. Rigodón 11, guitarra, c.15 (segunda sección): se añadió el mi grave.
- 45. Rigodón 12, guitarra, c.4 (primera sección): se añadieron el mi y la graves.
- 46. Rigodón 12, guitarra, c. 7 (primera sección): se añadió el mi grave.
- 47. Rigodón 12, guitarra, c.15 (segunda sección): se añadió el mi grave.

#### **V. Varia**

- 48. Zapateado 3, cc. 1 y 5 (tema): se añadió el sostenido al la.
- 49. Zapateado 3, c. 9 (primera diferencia): se añadió el sostenido al la.
- 50. Zapateado 4, c. 4 (tema): se quitó el fa<sup>#</sup> del acorde.
- 51. Polaca con variaciones, c. 19 (variación 2): se añadió el la grave.

52. Polaca con variaciones, c. 21 (variación 2): se añadió el mi grave.
53. Polaca con variaciones, c. 23 (variación 2): se añadió el la grave.
54. Polaca con variaciones, c. 25 (variación 2): se añadió el la grave.
55. Polaca con variaciones, c. 29 (variación 3): se añadió el la grave y se eliminaron los dos mi graves.
56. Polaca con variaciones, c. 52 (variación 5): se añadió el mi grave.
57. Polaca, c. 12 (segunda sección): se añadió el re grave.
58. Polaca, c. 14 (segunda sección): se añadió el sostenido al fa.
59. Polaca, c. 20 (segunda sección): se añadió el re grave.
60. Alemanda 9, guitarra, c. 7 (primera sección): se añadió el re grave.
61. Alemanda 9, c. 17 (tercera sección): se escribió la armadura de Sol mayor.
62. Alemanda 9, guitarra, c. 18 (tercera sección): se añadió el becuadro al re.
63. Minué afandangado, c. 67 (Variación de ejecución y manejo): se añadió el sol grave.
64. Inglesita para baile, guitarra, c. 23, (segunda sección): se añadió el mi grave.
65. Inglesita para baile, guitarra, c. 39, (tercera sección): se añadió el mi grave

## **VI. Minués de guitarra y bajo**

66. Minué 1, bajo, c. 2 (primera sección): se cambió el la por mi.
67. Minué 1, guitarra, c. 3 (primera sección): se añadió el becuadro al mi.
68. Minué 2, guitarra, c. 2 (primera sección): se añadió el si grave.
69. Minué 2, guitarra, c. 4 (primera sección): se añadió el la grave.
70. Minué 2, guitarra, c. 7 (primera sección): se añadió el re grave.
71. Minué 2, guitarra, cc.10 y 12 (primera sección): se añadió el la grave.
72. Minué 2, guitarra, c. 15 (segunda sección): se cambió el la por mi.
73. Minué 3, guitarra, c.17 (segunda sección): se cambió el la por mi.
74. Minué 4, guitarra, c. 7 (primera sección): se cambió el mi por re.
75. Minué 4, guitarra, c. 14 (segunda sección): se añadió el becuadro al do.
76. Minué 4, guitarra, c. 15 (segunda sección): se añadió el sol grave.
77. Minué 6, guitarra, c. 3 (primera sección): se añadió el mi grave.
78. Minué 6, guitarra, c. 5 (primera sección): se añadió el re grave.

79. Minué 6, guitarra, c. 6 (primera sección): se añadió el do<sup>#</sup> grave.
80. Minué 6, guitarra, c. 7 (primera sección): se añadió el re grave.
81. Minué 6, guitarra, c. 13 (segunda sección): se añadió el re grave.
82. Minué 6, guitarra, c. 14 (segunda sección): se añadió el do<sup>#</sup> grave.
83. Minué 6, guitarra, c. 15 (segunda sección): se añadió el re grave.
84. Minué 7, guitarra, c. 9, (segunda sección): se cambió “flauta” por “armónicos” y se escribieron las alturas reales de los armónicos naturales.
85. Minué 7, guitarra, c. 15, (segunda sección): se cambió el re por la.
86. Minué 9, bajo, c. 15 (segunda sección): se cambiaron las dos negras por corcheas.

### **VII. Pastorelas de guitarra y bajo**

87. Pastorela 1, bajo, c. 2 (primera sección): se bajó una octava el segundo re.
88. Pastorela 1, bajo, c. 14 (segunda sección): se cambió el si por sol.
89. Pastorela 1, bajo, c. 33 (tercera sección): se añadió el segundo re.
90. Pastorela 1, bajo, c. 37 (tercera sección): se cambió el si por sol.
91. Pastorela 3, guitarra, c. 11 (segunda sección): se añadió el re grave.
92. Pastorela 4, guitarra, c.33 (Menor): se añadió el la grave.
93. Pastorela 4, guitarra, cc. 48, 50 y 51 (Menor): se añadió el sostenido al sol.

### **VIII. Rondós de guitarra y bajo**

94. Rondó 1, guitarra, c. 23 (tercera sección): se añadió el sostenido al mi.
95. Rondó 2, guitarra, c. 31 (cuarta sección): se cambió el si de corchea a negra.
96. Rondó 2, guitarra, c. 54 (quinta sección): se cambió el acorde de corchea a negra.
97. Rondó 4, guitarra, cc. 40 y 46 (cuarta sección): se añadió el sostenido al re.

### **IX. Sonatinas**

98. Sonatina 1, c. 10 (primera sección): se cambió el ritmo del primer tiempo.
99. Sonatina 1, c. 16 a 20 (primera sección): se cambió el do por sol.
100. Sonatina 2, cc. 2 y 4 (primera sección): se quitó el fa<sup>#</sup>.
101. Sonatina 3, c. 7 (primera sección): se cambió el sol por re.
102. Sonatina 3, c. 18 (primera sección): se añadió el sol.

103. Sonatina 3, c. 35 (primera sección): se cambió el sol por si.
104. Sonatina 3, c. 109 (segunda sección): se añadió el compás completo.
105. Sonatina 4, cc. 28, 30 y 32 (primera sección): se añadió el sostenido al la.
106. Sonatina 6, c. 38 (primera sección): se añadió el mi.
107. Sonatina 6, c. 98 (segunda sección): se cambió el sol por si.

## **X. Temas con variaciones**

108. Tema con variaciones 1, c. 3 (Tema): se añadieron los dos mi graves.
109. Tema con variaciones 1, c. 15 (Tema): se añadió el la grave.
110. Tema con variaciones 1, c. 25 (Variación 1): se añadió el re grave.
111. Tema con variaciones 1, cc. 28 y 30 (Variación 1): se añadió el la grave.
112. Tema con variaciones 1, c. 57 (Variación 3): se añadió el re grave.
113. Tema con variaciones 2, compás 39 (Menor): se añadió el la grave.
114. Tema con variaciones 3, c. 3 (Tema): se añadió el la grave.
115. Tema con variaciones 3, c. 4 (Tema): se añadió el mi grave.
116. Tema con variaciones 3, c. 7 (Tema): se añadieron el la y mi graves.
117. Tema con variaciones 3, c. 10 (Variación 1): se añadió el re grave.
118. Tema con variaciones 3, c. 14 (Variación 1): se añadió el re grave.
119. Tema con variaciones 3, c. 15 (Variación 1): se añadió el mi grave.
120. Tema con variaciones 3, c. 20 (Variación 1): se añadió el mi grave.
121. Tema con variaciones 3, c. 32 (Variación 2): se añadió el mi grave.
122. Tema con variaciones 4, c. 34 (Variación 1): se añadió el si grave.
123. Tema con variaciones 4, c. 39 (Variación 2): se añadió el sol<sup>#</sup>.
124. Tema con variaciones 4, cc. 61 a 64 (Variación 3): se cambió el ritmo inicial.
125. Tema con variaciones 4, c. 67 (Variación 3): se cambió el ritmo inicial de cada tiempo.
126. Tema con variaciones 5, c. 21 (Variación 2): se cambió el bemol por becuadro.
127. Tema con variaciones 5, cc. 46 y 50 (Variación 5): se añadió el sol grave.
128. Tema con variaciones 5, cc. 47 y 51 (Variación 5): se añadió el re grave.
129. Tema con variaciones 5, c. 48 (Variación 5): se añadió el sol grave.
130. Tema con variaciones 5, c. 52 (Variación 5): se añadieron el sol y re graves.

# Cuaderno de Música de Guitarra

## (*Sutro Mexican Manuscript M5*)

Edición de José Luis Segura Maldonado

[Anónimo]

### I. Contradanzas con menores a la inglesa

#### 1. Contradanza a la inglesa

The musical score is written for guitar and bass in 2/4 time. It consists of three systems of music. The first system shows the initial melody and bass line. The second system, starting at measure 9, features a more complex guitar melody with triplets and a bass line with rests. The third system, starting at measure 17, is marked 'Menor' and includes a first ending (1) and a 'D.C. y Fin' instruction.

**Guitarra**

**Bajo**

9 [Fin]

17 **Menor** 1) D.C. y Fin

## 2. Contradanza a la inglesa

Musical notation for measures 1-6. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef features eighth-note patterns and chords, with some notes beamed together. The bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

Musical notation for measures 7-12. Measure 7 is marked with a '7'. The melody continues with eighth-note patterns. A double bar line with repeat dots appears after measure 8. The bass clef accompaniment includes some rests and eighth-note patterns.

Musical notation for measures 13-18. Measure 13 is marked with a '13'. The melody features eighth-note patterns and chords. A double bar line with repeat dots is present. The key signature changes to two flats (Bb) starting at measure 15. The text "[Fin] Menor" is written above the staff. The bass clef accompaniment includes eighth notes and rests.

Musical notation for measures 19-24. Measure 19 is marked with a '19'. The melody continues with eighth-note patterns and chords. The key signature remains two flats. The text "D.C. y Fin" is written above the staff. The bass clef accompaniment includes eighth notes and rests.

## 3. Contradanza a la inglesa

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It features a melody of eighth notes with slurs and a final quarter rest. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a bass line of eighth notes and quarter notes.

The second system of music consists of two staves. The upper staff begins with a measure number '7'. It contains a melody with eighth notes and a repeat sign. The lower staff provides a bass line with eighth notes and quarter notes, also featuring a repeat sign.

The third system of music consists of two staves. The upper staff begins with a measure number '13' and includes the instruction '[Fin] Menor' above the staff. The key signature changes to two sharps (F# and C#) and the time signature changes to 6/8. The lower staff continues the bass line with eighth notes and quarter notes.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff begins with a measure number '19' and includes the instruction 'D.C. y Fin' at the end. A '2)' marking is placed above the second measure of the upper staff. The lower staff continues the bass line with eighth notes and quarter notes.

## 4. Contradanza a la inglesa

Musical notation for measures 1-6. The piece is in 6/8 time and A major. The treble clef part features a melody with eighth and sixteenth notes, while the bass clef part provides a simple accompaniment of dotted half notes. A triplet of eighth notes is marked with a '3)' above the measure.

Musical notation for measures 7-12. The treble clef part continues the melody, including a repeat sign. The bass clef part features a sequence of chords and dotted half notes, with a '4)' marking a measure and a '5)' marking the end of the phrase.

Musical notation for measures 13-18. The treble clef part includes a key signature change to A minor, indicated by the word 'Menor' above the staff. The bass clef part continues with chords and dotted half notes. A '[Fin]' marking is present above the treble staff.

Musical notation for measures 19-24. The treble clef part continues with chords and dotted half notes, ending with a 'D.C. y Fin' marking. The bass clef part continues with chords and dotted half notes, with a '6)' marking a measure.



## 5. Contradanza a la inglesa

Musical notation for measures 1-6. The piece is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, with a fermata over the seventh measure. The bass line consists of quarter notes.

Musical notation for measures 7-12. Measure 7 begins with a fermata. Measures 8-12 contain a repeat sign followed by eighth and quarter notes. The bass line continues with quarter notes.

Musical notation for measures 13-18. Measure 13 starts with a fermata. Measures 14-18 contain a repeat sign followed by eighth and quarter notes. The bass line continues with quarter notes. The word "Menor" is written above the staff at measure 14. The piece concludes with a double bar line and a sharp sign.

Musical notation for measures 19-24. Measure 19 starts with a fermata. Measures 20-24 contain a repeat sign followed by eighth and quarter notes. The bass line continues with quarter notes. The piece concludes with a double bar line and a sharp sign. The text "D.C. y Fin" is written above the staff at measure 24.

## 6. Contradanza a la inglesa

Musical notation for measures 1-6. The piece is in 2/4 time and B-flat major. The treble clef part features a melody with eighth and sixteenth notes, while the bass clef part provides a steady accompaniment of eighth notes.

Musical notation for measures 7-12. Measures 7-8 are the first ending, and measures 9-12 are the second ending, which includes three triplet figures in the treble clef. The bass clef part continues with a simple accompaniment.

Musical notation for measures 13-18. Measure 13 is the start of the 'Menor' section. The treble clef part has a melodic line with a repeat sign and a key signature change to B-flat major. The bass clef part has a simple accompaniment. The section ends with a double bar line and repeat sign.

Musical notation for measures 19-24. The treble clef part features a melody with slurs and accents, ending with a double bar line and repeat sign. The bass clef part has a simple accompaniment. The section ends with a double bar line and repeat sign.

### 7. Contradanza a la inglesa

The first system of music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The treble clef part features a melody of eighth notes with slurs and ties, while the bass clef part provides a simple accompaniment of eighth notes.

The second system begins at measure 7. It includes first and second endings for measures 8 and 9. Measure 10 contains a trill. The bass line continues with eighth notes and rests.

The third system starts at measure 13. It features first and second endings for measures 14 and 15. Measure 16 is marked with "[Fin]". The bass line continues with eighth notes and rests.

The fourth system begins at measure 19. It includes trills marked "12)" and "VII" above the notes. The word "armónicos" is written below the treble staff. The system concludes with the instruction "D.C. y Fin". The bass line continues with eighth notes and rests.

## II. Contradanzas de cuatro partes

### 1. Contradanza

Guitarra

Bajo

13)

7

14)

1.

2.

13

15)

16)

1.

2.

19

25

1. 2.

31

1. 2.

## 2. Contradanza

3 3

7

1. 2.

3

10

[Fin]

13

Musical score for measures 10-13. The treble clef part features a complex melodic line with triplets and slurs. The bass clef part has a simple accompaniment with rests and eighth notes. First and second endings are marked at the end of the system.

19

Musical score for measures 19-24. The treble clef part has a melodic line with slurs and ties. The bass clef part has a steady accompaniment of eighth notes.

25

Musical score for measures 25-30. The treble clef part has a melodic line with slurs and ties, including first and second endings. The bass clef part has a steady accompaniment of eighth notes.

31

[D.C. y Fin]

Musical score for measures 31-36. The treble clef part has a melodic line with slurs and ties, including first and second endings. The bass clef part has a steady accompaniment of eighth notes.

## 3. Contradanza

Musical notation for measures 1-6. The piece is in 2/4 time. The treble clef part begins with a C4 chord, followed by a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Measure 2 features a C4 chord with a fermata, followed by a quarter rest and an eighth note G4. Measures 3-6 continue with eighth-note patterns in the treble and quarter notes in the bass.

Musical notation for measures 7-12. Measures 7-8 are the first ending, marked '1.', consisting of eighth notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Measures 9-10 are the second ending, marked '2.', consisting of eighth notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by a quarter rest and an eighth note G4. Measures 11-12 continue with eighth-note patterns in the treble and quarter notes in the bass.

Musical notation for measures 13-18. Measures 13-17 feature eighth-note patterns in the treble and quarter notes in the bass. Measure 18 is the first ending, marked '1.', consisting of a C4 chord with a fermata, followed by a quarter rest and an eighth note G4.

Musical notation for measures 19-24. Measures 19-20 are the second ending, marked '2.', consisting of a C4 chord with a fermata, followed by a quarter rest and an eighth note G4. Measures 21-24 continue with eighth-note patterns in the treble and quarter notes in the bass.

12  
25

Musical score for measures 12-25. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a series of chords, followed by a first ending (1.) and a second ending (2.), both marked with repeat signs. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes.

31

Musical score for measures 31-44. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with slurs and a first ending (1.) and a second ending (2.), both marked with repeat signs. The bass staff continues the accompaniment.

#### 4. Contradanza

Musical score for measures 1-6 of '4. Contradanza'. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The treble staff has a melodic line with slurs and repeat signs. The bass staff has a rhythmic accompaniment.

7

Musical score for measures 7-12 of '4. Contradanza'. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with slurs and a first ending (1.) and a second ending (2.), both marked with repeat signs. The bass staff continues the accompaniment.



13

20)

1. 2.

[Fin]

Detailed description: This system contains measures 13 through 18. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The upper staff features a melody with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The lower staff provides a bass line with quarter and eighth notes. A first ending bracket spans measures 16 and 17, leading to a double bar line. A second ending bracket spans measures 17 and 18, which concludes with a final cadence marked [Fin].

19

Detailed description: This system contains measures 19 through 24. The upper staff continues the melodic line with various rhythmic patterns and slurs. The lower staff consists of a steady bass line with quarter notes and rests. The system ends with a double bar line.

25

1. 2.

21)

Detailed description: This system contains measures 25 through 30. Measures 25 and 26 feature first and second endings. The upper staff has a more active melody with eighth notes and slurs. The lower staff has a bass line with eighth notes and rests. The system concludes with a double bar line.

31

1. 2.

Detailed description: This system contains measures 31 through 36. The upper staff features a melody with eighth notes, slurs, and ties. The lower staff has a bass line with eighth notes and rests. A first ending bracket spans measures 34 and 35, leading to a double bar line. A second ending bracket spans measures 35 and 36, which concludes with a final cadence marked [D.C. y Fin].

## 5. Contradanza

The first system of music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The treble clef part begins with a quarter rest, followed by a double bar line with repeat dots. The melody consists of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth-note pairs. The bass clef part starts with a quarter rest, followed by a double bar line with repeat dots, and then a steady eighth-note accompaniment.

The second system starts at measure 6. The treble clef part features a first ending (1.) and a second ending (2.). The first ending leads to a double bar line, and the second ending leads to a repeat sign. The bass clef part continues with the eighth-note accompaniment, including a repeat sign and a double bar line.

The third system starts at measure 11. The treble clef part has a more active melody with many beamed sixteenth notes and slurs. The bass clef part continues with the eighth-note accompaniment.

The fourth system starts at measure 16. The treble clef part includes a section marked "[Fin]" with a double bar line and repeat dots. The bass clef part continues with the eighth-note accompaniment, ending at measure 22 with a quarter rest.

22

28

[D.C. y Fin]

23)

## 6. Contradanza

[Fin]

6

1.

2.

16

11

Musical score for measures 16-17. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 16 starts with a treble clef staff containing a dotted quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef staff contains a half note G3. Measure 17 continues with a treble clef staff containing a dotted quarter note D5, an eighth note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The bass clef staff contains a half note A3.

17

Musical score for measures 18-21. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 18 starts with a treble clef staff containing a dotted quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef staff contains a half note G3. Measure 19 continues with a treble clef staff containing a dotted quarter note D5, an eighth note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The bass clef staff contains a half note A3. Measure 20 continues with a treble clef staff containing a dotted quarter note A5, an eighth note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The bass clef staff contains a half note B3. Measure 21 continues with a treble clef staff containing a dotted quarter note E6, an eighth note F6, a quarter note G6, and a quarter note A6. The bass clef staff contains a half note C4.

22

D.C. y Fin

Musical score for measures 22-23. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 22 starts with a treble clef staff containing a dotted quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef staff contains a half note G3. Measure 23 continues with a treble clef staff containing a dotted quarter note D5, an eighth note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The bass clef staff contains a half note A3.

### 7. Contradanza

Musical score for measures 24-27. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 24 starts with a treble clef staff containing a dotted quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef staff contains a half note G3. Measure 25 continues with a treble clef staff containing a dotted quarter note D5, an eighth note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The bass clef staff contains a half note A3. Measure 26 continues with a treble clef staff containing a dotted quarter note A5, an eighth note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The bass clef staff contains a half note B3. Measure 27 continues with a treble clef staff containing a dotted quarter note E6, an eighth note F6, a quarter note G6, and a quarter note A6. The bass clef staff contains a half note C4.

6

1. 2.

11

16

1. 2.

22

1. 2.

### III. Valses

#### 1. Vals

Guitarra

Bajo

Measures 1-7: The guitar part (treble clef, 3/8 time) features a melodic line with a repeat sign at the beginning and a trill-like flourish in measure 5. The bass part (bass clef, 3/8 time) provides a simple accompaniment with a repeat sign at the beginning.

8

Measures 8-13: The guitar part continues with a melodic line, including first and second endings. The bass part continues with a simple accompaniment.

14

Measures 14-20: The guitar part includes a first ending and a second ending, with a [Fin] marking above the second ending. The bass part continues with a simple accompaniment.

21

Measures 21-26: The guitar part features a continuous sixteenth-note pattern in the first five measures, followed by a first and second ending. The bass part continues with a simple accompaniment. A [D.C. y Fin] marking is present above the second ending.

### 2. Vals

Musical notation for measures 1-6. The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef features a series of eighth-note triplets and sixteenth-note patterns. The bass clef provides a simple accompaniment of quarter notes.

Musical notation for measures 7-12. Measure 7 begins with a treble clef change. The melody continues with eighth-note patterns and rests. A repeat sign is present at the end of measure 12.

Musical notation for measures 13-18. Measure 13 starts with a treble clef change. The melody includes a section marked "[Fin]" in measure 15, followed by a key signature change to one sharp (F#) and eighth-note patterns. A repeat sign is at the end of measure 18.

Musical notation for measures 19-24. Measure 19 starts with a treble clef change and a key signature change to one flat (Bb). The melody consists of eighth-note patterns. The piece concludes with a double bar line and repeat dots, labeled "D.C. y Fin".

### 3. Vals

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It begins with a whole rest followed by a repeat sign. The melody consists of eighth and quarter notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, starting with a whole rest followed by a repeat sign. The bass line consists of quarter and eighth notes.

The second system of music starts at measure 8. The upper staff has two first endings: the first ending is a quarter note followed by a repeat sign, and the second ending is a quarter note followed by a repeat sign. The melody continues with eighth and quarter notes. The lower staff continues with quarter and eighth notes, including a measure with a whole rest.

The third system of music starts at measure 15. The upper staff has two first endings: the first ending is a quarter note followed by a repeat sign, and the second ending is a quarter note followed by a repeat sign. The melody includes a trill-like figure. The lower staff continues with quarter and eighth notes, including a measure with a whole rest. The word "[Fin]" is written above the second ending in the upper staff.

The fourth system of music starts at measure 21. The upper staff features a melodic line with eighth and quarter notes, including a trill-like figure. The lower staff continues with quarter and eighth notes.



26

1. 2.

31

[D.C. y Fin]

1. 2.

### 4. Vals

1. 2.

6

1. 2.

3

12

1. 3

[Fin]

18

2. 3

24

1. 3 2. 3

[D.C. y Fin]

30

25)

1. 3 2. 3

### 5. Vals

Musical notation for measures 1-7. The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef features eighth-note patterns with slurs and accents. The bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

Musical notation for measures 8-13. Measure 8 begins with a repeat sign. The melody in the treble clef consists of eighth-note chords and runs. The bass clef continues with eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 14-20. Measure 14 starts with a repeat sign. A "[Fin]" marking is placed above the treble staff in measure 17. The melody in the treble clef includes chords and eighth-note runs. The bass clef features eighth-note accompaniment with some rests.

Musical notation for measures 21-24. Measure 21 begins with a repeat sign. The melody in the treble clef includes chords and eighth-note runs. The bass clef features eighth-note accompaniment.

24

27

[D.C. y Fin]

Musical score for measures 24-27. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The treble clef part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, while the bass clef part consists of a steady eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat dots, with a fermata over the final note.

### 6. Vals

Musical score for measures 1-5. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The treble clef part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, while the bass clef part consists of a steady eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat dots, with a fermata over the final note.

Musical score for measures 6-11. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The treble clef part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, while the bass clef part consists of a steady eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat dots, with a fermata over the final note.

Musical score for measures 12-26. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The treble clef part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, while the bass clef part consists of a steady eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat dots, with a fermata over the final note.

[Fin] 25

18 2. 27)

25

[D.C. y Fin]

30 1. 2.

### 7. Vals

26

6

[Fin]

11

17

[Fin]

22

[D.C. y Fin]

# IV. Rigodones

## 1. Rigodón

Guitarra

Bajo

8

1. 2.

29)

## 2. Rigodón

9

### 3. Rigodón

The first system of music for '3. Rigodón' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a steady accompaniment of eighth notes.

The second system of music for '3. Rigodón' starts at measure 9. The upper staff continues the melodic line with slurs and includes a measure with a fermata. The lower staff continues the accompaniment. The system concludes with the instruction '[D.C. y Fin]'.

### 4. Rigodón

The first system of music for '4. Rigodón' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a steady accompaniment of eighth notes. The system concludes with the instruction '[Fin]'.

The second system of music for '4. Rigodón' starts at measure 9. The upper staff continues the melodic line with slurs and includes a measure with a fermata. The lower staff continues the accompaniment. The system concludes with the instruction '[D.C. y Fin]'.



## 5. Rigodón

Musical score for Rigodón, measures 1-8. The piece is in 2/4 time and G major. The melody (treble clef) features a sequence of eighth notes and quarter notes, with a measure rest at the end. The bass line (bass clef) consists of a steady eighth-note accompaniment. A measure rest is indicated above the melody at measure 8.

Musical score for Rigodón, measures 9-16. The piece is in 2/4 time and G major. The melody (treble clef) features a sequence of eighth notes and quarter notes, with a measure rest at the end. The bass line (bass clef) consists of a steady eighth-note accompaniment. A measure rest is indicated above the melody at measure 16. The piece concludes with the instruction [D.C. y Fin].

## 6. Rigodón

Musical score for Rigodón, measures 1-8. The piece is in 2/4 time and G major. The melody (treble clef) features a sequence of eighth notes and quarter notes, with a measure rest at the end. The bass line (bass clef) consists of a steady eighth-note accompaniment. A measure rest is indicated above the melody at measure 8.

Musical score for Rigodón, measures 9-16. The piece is in 2/4 time and G major. The melody (treble clef) features a sequence of eighth notes and quarter notes, with a measure rest at the end. The bass line (bass clef) consists of a steady eighth-note accompaniment. A measure rest is indicated above the melody at measure 16.

### 7. Rigodón

Musical score for Rigodón, measures 1-8. The piece is in 2/4 time and F# major. The treble clef part features a melody with eighth notes and quarter notes, including slurs and accents. The bass clef part provides a simple accompaniment with quarter notes and rests. Measure numbers 36 and 37 are indicated above the treble staff.

Musical score for Rigodón, measures 9-16. The treble clef part continues the melody with slurs and accents. The bass clef part continues the accompaniment. Measure 9 is marked with a repeat sign.

### 8. Rigodón

Musical score for Rigodón, measures 1-7. The piece is in 2/4 time and F# major. The treble clef part features a melody with eighth notes and quarter notes, including slurs and accents. The bass clef part provides a simple accompaniment with quarter notes and rests. Measure numbers 38, 39, and 40 are indicated above the treble staff.

Musical score for Rigodón, measures 8-15. The treble clef part continues the melody with slurs and accents. The bass clef part continues the accompaniment. Measure 8 is marked with a repeat sign.

## 9. Rigodón

41)

Musical score for Rigodón, measures 1-8. The score is in 2/4 time, key of D major (one sharp). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The melody consists of eighth notes and quarter notes, with a repeat sign at the end. The bass line consists of quarter notes and rests.

9

Musical score for Rigodón, measures 9-16. The score is in 2/4 time, key of D major (one sharp). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The melody consists of eighth notes and quarter notes, with a repeat sign at the end. The bass line consists of quarter notes and rests.

## 10. Rigodón

Musical score for Rigodón, measures 1-8. The score is in 2/4 time, key of D major (one sharp). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The melody consists of eighth notes and quarter notes, with a repeat sign at the end. The bass line consists of quarter notes and rests.

9

Musical score for Rigodón, measures 9-16. The score is in 2/4 time, key of D major (one sharp). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The melody consists of eighth notes and quarter notes, with a repeat sign at the end. The bass line consists of quarter notes and rests.

## 11. Rigodón

Measures 42-44 of Rigodón. The music is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The treble clef part features eighth-note patterns with slurs and accents, while the bass clef part provides a steady accompaniment of eighth notes.

Measures 9-11 of Rigodón. The treble clef part includes slurs and accents over measures 10 and 11, which are marked with measure numbers 43 and 44. The bass clef part continues with eighth-note accompaniment.

## 12. Rigodón

Measures 45-46 of Rigodón. The time signature changes to 2/4. The treble clef part features chords and eighth-note patterns, with slurs and accents. The bass clef part has a sparse accompaniment with rests and eighth notes.

Measures 9-11 of Rigodón. The treble clef part features chords and eighth-note patterns, with slurs and accents. The bass clef part has a sparse accompaniment with eighth notes.

## V. Varia

### 1. Zapateado

Guitarra

The first staff of music is for guitar. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are two measures with a dashed line above them, indicating a slur or a specific articulation. The staff ends with a double bar line.

### Diferencias

1

The first staff of music is for guitar. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are two measures with a dashed line above them, indicating a slur or a specific articulation. The staff ends with a double bar line and the marking "D.C." (Da Capo).

2

The second staff of music is for guitar. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The staff ends with a double bar line and the marking "D.C." (Da Capo).

3

The third staff of music is for guitar. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are two measures with a dashed line above them, indicating a slur or a specific articulation. The staff ends with a double bar line and the marking "D.C." (Da Capo).

4

The fourth staff of music is for guitar. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The staff ends with a double bar line and the marking "D.C." (Da Capo).

5

The fifth staff of music is for guitar. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are two measures with a dashed line above them, indicating a slur or a specific articulation. The staff ends with a double bar line and the marking "D.C." (Da Capo).

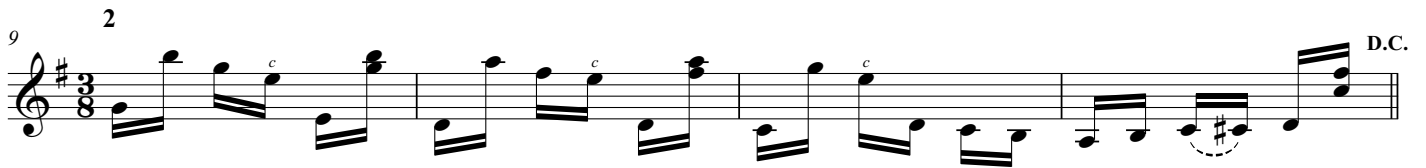
6

The sixth staff of music is for guitar. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are two measures with a dashed line above them, indicating a slur or a specific articulation. The staff ends with a double bar line and the marking "D.C." (Da Capo).

## 2. Zapateado



## Diferencias



### 3. Zapateado

Musical notation for exercise 48, starting at measure 48. The notation is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It consists of a single line of music with eighth and sixteenth notes.

### Diferencias

Musical notation for exercise 1, starting at measure 9. It features a treble clef, two sharps key signature, and 3/4 time. The exercise includes slurs and accents, and ends with the instruction "D.C." (Da Capo).

Musical notation for exercise 2, starting at measure 13. It features a treble clef, two sharps key signature, and 3/4 time. The exercise includes slurs and accents, and ends with the instruction "D.C." (Da Capo).

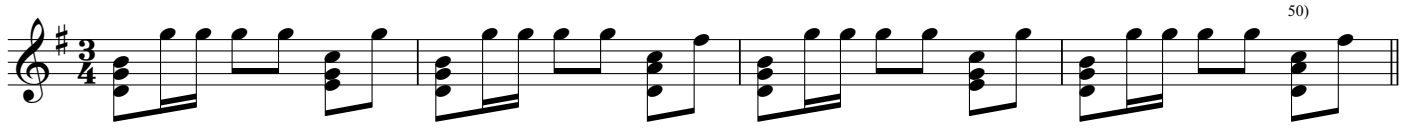
Musical notation for exercise 3, starting at measure 17. It features a treble clef, two sharps key signature, and 3/4 time. The exercise includes slurs and accents, and ends with the instruction "D.C." (Da Capo).

Musical notation for exercise 4, starting at measure 21. It features a treble clef, two sharps key signature, and 3/4 time. The exercise includes slurs and accents, and ends with the instruction "D.C." (Da Capo).

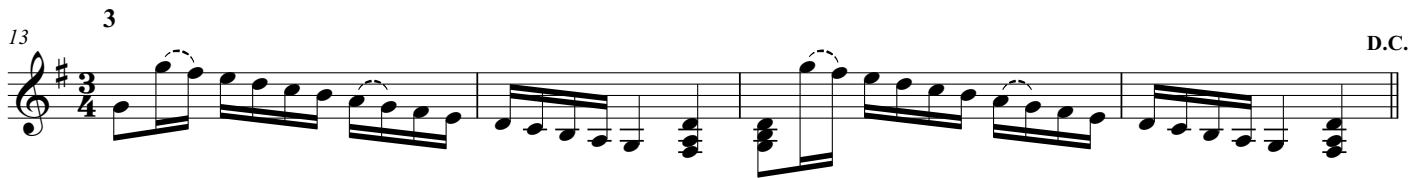
Musical notation for exercise 5, starting at measure 25. It features a treble clef, two sharps key signature, and 3/4 time. The exercise includes slurs, accents, and triplets, and ends with the instruction "D.C." (Da Capo).

Musical notation for exercise 6, starting at measure 29. It features a treble clef, two sharps key signature, and 3/4 time. The exercise includes slurs, accents, triplets, and grace notes, and ends with the instruction "D.C." (Da Capo).

## 4. Zapateado



## Diferencias





## 5. Bolera para baile

Guitarra

Bajo

6

11

16

[2 veces]

The musical score is written for guitar and bass in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The guitar part (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes some grace notes. The bass part (bass clef) provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. The score is divided into four systems, with measure numbers 6, 11, and 16 indicated at the beginning of their respective systems. The final system includes a double bar line and the instruction '[2 veces]' above the guitar staff, indicating a repeat of the final two measures.

## 6. Bolera para baile

The first system of music is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The treble clef staff begins with a series of eighth-note triplets, each marked with a '3' and a dashed slur. The bass clef staff provides a simple accompaniment of quarter notes. A repeat sign is placed at the end of the first measure of the treble staff.

The second system starts at measure 5. The treble clef staff continues with eighth-note patterns, including a triplet of eighth notes marked with a '3'. The bass clef staff has some rests in the first few measures. A repeat sign is placed at the end of the first measure of the treble staff.

The third system starts at measure 10. The treble clef staff features a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff continues with quarter notes and rests. A repeat sign is placed at the end of the first measure of the treble staff.

The fourth system starts at measure 15. The treble clef staff includes a triplet of eighth notes marked with a '3' and a dashed slur. The text "[2 veces]" is written above the staff. The bass clef staff continues with quarter notes and rests. A repeat sign is placed at the end of the first measure of the treble staff.

## 7. Polaca con variaciones

Guitarra

5

10 **Variación 1**

14

19 **Variación 2**

23

28 **Variación 3**

32

40

Variación 4

37

D.C. y sigue

42

Variación 5

50

56

Variación 6

55

*al puente*

59

Final

64

69

74

79

84

### 8. Polaca

4

7

10

13

16

42

19

59)

22

25

29

32

35

37

39

41

**Final**

The musical score consists of ten staves of music. The first staff (measures 19-22) features eighth-note chords with a circled measure at measure 20. The second staff (measures 22-25) continues with eighth-note chords. The third staff (measures 25-29) includes a sixteenth-note pattern with 'c' markings above it. The fourth staff (measures 29-32) contains a complex sixteenth-note pattern with 'c' markings. The fifth staff (measures 32-35) has a first ending bracket. The sixth staff (measures 35-37) starts with a second ending bracket and a 2/4 time signature change, followed by the word 'Final'. The seventh staff (measures 37-39) features a series of triplets. The eighth staff (measures 39-41) continues with triplets. The ninth staff (measures 41) concludes with a final chord.

### 9. Alemanda

Guitarra

Bajo

Detailed description: This system contains the first six measures of the piece. The guitar part (top staff) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords, with some notes marked with slurs and accents. The bass part (bottom staff) is in bass clef with the same key signature and time signature, playing a simple eighth-note bass line.

7

60)

Detailed description: This system covers measures 7 through 11. Measure 7 is marked with a '7' and a '60)' above the staff. The guitar part continues with eighth-note patterns and includes a double bar line with repeat signs. The bass part follows a similar eighth-note pattern, also featuring a double bar line with repeat signs.

12

Detailed description: This system covers measures 12 through 16. The guitar part shows a change in rhythm and includes some slurred eighth-note passages. The bass part continues with eighth-note accompaniment, ending with a double bar line and repeat signs.

17

61)

62)

Detailed description: This system covers measures 17 through 21. Measure 17 is marked with a '17' and a '61)' above the staff. Measure 20 is marked with a '62)' above the staff. The guitar part features more complex eighth-note patterns with slurs and accents. The bass part continues with a steady eighth-note accompaniment.

21

Musical score for measures 21-26. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The treble clef part features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The bass clef part provides a simple accompaniment with quarter notes and rests. A repeat sign is present at the end of measure 26.

27

Musical score for measures 27-32. The treble clef part continues the melodic development with eighth-note runs and slurs. The bass clef part has a more active accompaniment with eighth-note patterns. A repeat sign is present at the end of measure 32.

### 10. Alemanda

Musical score for measures 1-6. The piece is in 2/4 time. The treble clef part features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The bass clef part provides a simple accompaniment with quarter notes.

7

Musical score for measures 7-12. The treble clef part features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The bass clef part provides a simple accompaniment with quarter notes. A repeat sign is present at the end of measure 12.



12

Musical score for measures 12-16. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains six measures of music, including eighth-note runs, sixteenth-note patterns, and a final quarter note. The bass staff begins with a bass clef and contains six measures of music, including eighth-note patterns, quarter notes, and a final quarter rest. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

17

Musical score for measures 17-21. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains five measures of music, including eighth-note runs, sixteenth-note patterns, and a final quarter note. The bass staff begins with a bass clef and contains five measures of music, including eighth-note patterns, quarter notes, and a final quarter rest. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

22

Musical score for measures 22-26. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains five measures of music, including eighth-note runs, sixteenth-note patterns, and a final quarter note. The bass staff begins with a bass clef and contains five measures of music, including eighth-note patterns, quarter notes, and a final quarter rest. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

27

Musical score for measures 27-31. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains five measures of music, including eighth-note runs, sixteenth-note patterns, and a final quarter note. The bass staff begins with a bass clef and contains five measures of music, including eighth-note patterns, quarter notes, and a final quarter rest. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

## 11. Minué Afandangado

Guitarra



7



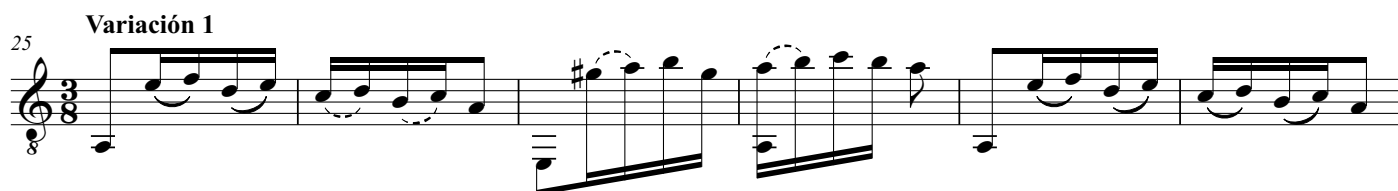
13



19



25 **Variación 1**



31



37



43

Musical staff 43: Treble clef, 8/8 time signature. Measures 43-48. Includes a fermata over the final measure.

Variación de ejecución y manejo

49

Musical staff 49: Treble clef, 8/8 time signature. Measures 49-52. Includes a fermata over the final measure.

53

Musical staff 53: Treble clef, 8/8 time signature. Measures 53-56. Includes a fermata over the final measure.

57

Musical staff 57: Treble clef, 8/8 time signature. Measures 57-60. Includes a fermata over the final measure.

61

Musical staff 61: Treble clef, 8/8 time signature. Measures 61-64. Includes a fermata over the final measure.

65

Musical staff 65: Treble clef, 8/8 time signature. Measures 65-68. Includes a fermata over the final measure.

69

Musical staff 69: Treble clef, 8/8 time signature. Measures 69-72. Includes a fermata over the final measure.

## 12. Inglesita para baile

Guitarra

Bajo

6

11

16

The musical score is written for guitar and bass in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The piece is divided into four systems of two staves each. The guitar part (top staff) features a mix of chords and melodic lines, with some notes marked with slurs. The bass part (bottom staff) provides a steady rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Measure numbers 6, 11, and 16 are indicated at the start of their respective systems. The score concludes with a double bar line and repeat dots in the final measure of the fourth system.

21 64)

Musical notation for measures 21-25. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 21 starts with a treble staff containing a half note chord (F#, C#) and a bass staff with a half note chord (F#, C#). Measures 22-23 show a melodic line in the treble staff with slurs and a fermata over the final note. Measure 24 features a treble staff with a half note chord (F#, C#) and a bass staff with a half note chord (F#, C#). Measure 25 ends with a treble staff with a half note chord (F#, C#) and a bass staff with a half note chord (F#, C#). A repeat sign is present at the end of measure 25.

26

Musical notation for measures 26-30. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 26 starts with a treble staff containing a half note chord (F#, C#) and a bass staff with a half note chord (F#, C#). Measures 27-28 show a melodic line in the treble staff with slurs and a fermata over the final note. Measure 29 features a treble staff with a half note chord (F#, C#) and a bass staff with a half note chord (F#, C#). Measure 30 ends with a treble staff with a half note chord (F#, C#) and a bass staff with a half note chord (F#, C#).

31

Musical notation for measures 31-35. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 31 starts with a treble staff containing a half note chord (F#, C#) and a bass staff with a half note chord (F#, C#). Measures 32-33 show a melodic line in the treble staff with slurs and a fermata over the final note. Measure 34 features a treble staff with a half note chord (F#, C#) and a bass staff with a half note chord (F#, C#). Measure 35 ends with a treble staff with a half note chord (F#, C#) and a bass staff with a half note chord (F#, C#).

36 65)

Musical notation for measures 36-40. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 36 starts with a treble staff containing a half note chord (F#, C#) and a bass staff with a half note chord (F#, C#). Measures 37-38 show a melodic line in the treble staff with slurs and a fermata over the final note. Measure 39 features a treble staff with a half note chord (F#, C#) and a bass staff with a half note chord (F#, C#). Measure 40 ends with a treble staff with a half note chord (F#, C#) and a bass staff with a half note chord (F#, C#).

## VI. Minués

## 1. Minué

Guitarra

Bajo

The musical score is written for guitar and bass in 3/4 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The piece consists of four systems of music. The first system shows the beginning of the piece, with the guitar part starting on a whole note chord and the bass part on a half note. The second system starts at measure 5, featuring a more active guitar melody. The third system starts at measure 9, with the guitar playing a series of eighth notes and the bass providing a steady accompaniment. The fourth system starts at measure 13, where the guitar part features a prominent triplet pattern. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

5

9

13

66)

67)

## 2. Minué

Musical notation for measures 68 and 69. The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 68 features a treble clef staff with a series of eighth notes and a bass clef staff with a simple accompaniment. Measure 69 continues the treble staff melody with a repeat sign at the end.

Musical notation for measures 5 and 70. Measure 5 shows a treble clef staff with a complex eighth-note pattern and a bass clef staff with a simple accompaniment. Measure 70 continues the treble staff melody with a repeat sign at the end.

Musical notation for measures 9 and 71. Measure 9 features a treble clef staff with a series of eighth notes and a bass clef staff with a simple accompaniment. Measure 71 continues the treble staff melody with a repeat sign at the end.

Musical notation for measures 13 and 72. Measure 13 shows a treble clef staff with a complex eighth-note pattern and a bass clef staff with a simple accompaniment. Measure 72 continues the treble staff melody with a repeat sign at the end.

## 3. Minué

The first system of music for '3. Minué' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The melody in the treble staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note D4, an eighth note E4, a quarter note F#4, and a quarter note G4. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter notes: D3, F#3, D4, and F#4.

The second system of music continues the piece. The treble staff starts with a quarter note D4, followed by eighth notes E4 and F#4, a quarter note G4, and a quarter note A4. The bass staff continues with quarter notes: D3, F#3, D4, and F#4. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The third system of music begins with a repeat sign. The treble staff features a more active melody with eighth and quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass staff continues with quarter notes: D3, F#3, D4, and F#4. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The fourth system of music starts with a repeat sign. The treble staff begins with a quarter note D4, followed by quarter notes E4, F#4, and G4. The bass staff continues with quarter notes: D3, F#3, D4, and F#4. The system concludes with a double bar line and repeat dots.



## 4. Minué

The first system of the piece consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It begins with a whole note chord of F# and C#, followed by a series of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, and D5. A slur covers the last three notes (A4, B4, C#5). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, starting with a whole note chord of F# and C#, followed by a series of quarter notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C#4, and D4.

The second system starts at measure 5. The upper staff features a sequence of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, and D5. A slur covers the last three notes (A4, B4, C#5). The lower staff has a whole rest in the first measure, followed by quarter notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C#4, and D4. Measure 74 is marked at the end of the system.

The third system starts at measure 9. The upper staff begins with a repeat sign, followed by a sequence of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, and D5. A slur covers the last three notes (A4, B4, C#5). The lower staff has a whole rest in the first measure, followed by quarter notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C#4, and D4.

The fourth system starts at measure 13. The upper staff features a sequence of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, and D5. A slur covers the last three notes (A4, B4, C#5). The lower staff has a whole rest in the first measure, followed by quarter notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C#4, and D4. Measure 75 is marked above the first measure, and measure 76 is marked above the second measure.

## 5. Minué

Measures 1-5 of the Minué. The piece is in 3/4 time. The treble clef part features a melody with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The bass clef part provides a steady accompaniment of eighth notes.

Measures 6-10. Measure 6 begins with a treble clef. The melody continues with eighth and sixteenth notes. A repeat sign appears at the end of measure 8. The bass clef part continues with eighth notes.

Measures 11-15. Measure 11 begins with a treble clef. The melody features a series of beamed eighth and sixteenth notes. The bass clef part continues with eighth notes.

Measures 16-20. Measure 16 begins with a treble clef. The melody concludes with a final cadence. The bass clef part continues with eighth notes.

## 6. Minué

Measures 1-4 of the Minué. The music is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The treble clef part begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef part consists of a steady quarter-note bass line: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

Measures 5-8 of the Minué. Measure 5 starts with a treble clef. The treble part features a series of eighth-note pairs: (F#4, G4), (A4, B4), (C5, B4), (A4, G4), (F#4, E4), (D4, C4), (B3, A3), (G3, F#3). The bass part continues with quarter notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

Measures 9-12 of the Minué. Measure 9 begins with a repeat sign. The treble part has a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, G4, A4, B4, G4, A4, B4, G4, A4, B4. The bass part continues with quarter notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

Measures 13-16 of the Minué. Measure 13 starts with a treble clef. The treble part features eighth-note pairs: (F#4, G4), (A4, B4), (C5, B4), (A4, G4), (F#4, E4), (D4, C4), (B3, A3), (G3, F#3). The bass part continues with quarter notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

## 7. Minué

Measures 1-4 of the Minué. The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef features eighth-note patterns with slurs and ties. The bass clef provides a simple accompaniment with quarter notes and rests.

Measures 5-8 of the Minué. Measure 5 begins with a treble clef. The melody continues with eighth-note patterns. Measures 6 and 7 feature triplets of eighth notes in the treble. The bass clef accompaniment consists of quarter notes and rests.

Measures 9-12 of the Minué. Measure 9 starts with a double bar line and a repeat sign. The treble clef contains a sequence of notes with natural harmonics (armónicos) indicated by circles above the notes and the word "armónicos" below. The notes are labeled with Roman numerals: VII, VII, VII, XII, XII, XII, VII. The bass clef accompaniment is simple, with quarter notes and rests.

Measures 13-16 of the Minué. Measure 13 begins with a treble clef. The melody continues with eighth-note patterns and slurs. Measure 14 includes a triplet of eighth notes. The piece concludes in measure 16 with a final cadence in the treble clef. The bass clef accompaniment remains simple with quarter notes and rests.



## 9. Minué

The first system of the score for '9. Minué' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with a series of chords in the left hand, followed by a melodic line in the right hand featuring eighth-note patterns and slurs. The lower staff is in bass clef and provides a simple accompaniment of quarter notes.

The second system of the score starts at measure 5. The upper staff continues the melodic line with more complex eighth-note figures and slurs. The lower staff continues with quarter notes, ending with a double bar line and repeat dots.

The third system of the score starts at measure 9. The upper staff features a series of chords in the left hand and a melodic line in the right hand with slurs. The lower staff consists of quarter notes with rests, providing a steady accompaniment.

The fourth system of the score starts at measure 13. The upper staff continues the melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff continues with quarter notes, ending with a double bar line and repeat dots. A measure number '86)' is written above the bass staff in this system.

## 10. Minué

The first system of the piece consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It begins with a whole chord, followed by a series of eighth notes with slurs and ties, and ends with a whole chord. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a steady eighth-note accompaniment.

The second system starts at measure 5. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns, including slurs and ties, and concludes with a whole chord. The lower staff continues the eighth-note accompaniment from the first system.

The third system begins at measure 9. The upper staff contains a complex melodic passage with many sixteenth notes, slurs, and ties, ending with a whole chord. The lower staff maintains the eighth-note accompaniment.

The fourth system starts at measure 12. The upper staff continues the intricate melodic line with slurs and ties, ending with a whole chord. The lower staff concludes the eighth-note accompaniment.

## 11. Minué con variación

The first system of the piece is written in treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The treble clef part begins with a series of eighth notes, followed by a sequence of chords and eighth notes. The bass clef part provides a simple accompaniment of quarter notes.

The second system starts at measure 5. The treble clef part features a more complex rhythmic pattern with eighth notes and some beamed sixteenth notes. The bass clef part continues with a steady quarter-note accompaniment.

The third system begins at measure 9. The treble clef part shows a variation in the melody with more frequent use of beamed eighth notes and slurs. The bass clef part remains consistent with the previous systems.

The fourth system starts at measure 13. The treble clef part has a highly rhythmic and melodic line with many beamed eighth notes and slurs. The bass clef part continues with the same quarter-note accompaniment.



Variación

17

Musical notation for measures 17-20. The treble clef staff features a complex melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The bass clef staff provides a simple accompaniment of quarter notes.

21

Musical notation for measures 21-24. The treble clef staff continues the melodic development with more intricate patterns and slurs. The bass clef staff maintains the accompaniment.

25

Musical notation for measures 25-27. The treble clef staff shows a continuation of the melodic theme with various rhythmic figures. The bass clef staff accompaniment remains consistent.

28

Musical notation for measures 28-31. The treble clef staff features a highly rhythmic and melodic passage. The bass clef staff accompaniment is simple and steady.

31

Musical score for measures 31-37. The treble clef staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The bass clef staff contains a simple bass line with quarter notes and rests.

12. Minué con variación

Musical score for measures 1-4. The treble clef staff features a melody with triplets in the final two measures. The bass clef staff has a simple bass line.

5

Musical score for measures 5-8. The treble clef staff continues the melody with various ornaments and slurs. The bass clef staff continues the bass line.

9

Musical score for measures 9-12. The treble clef staff continues the melody with slurs and accents. The bass clef staff continues the bass line.

13

Musical notation for measures 13-16. The treble clef staff features a complex melodic line with many slurs and accents, including some notes marked with a 'c' for accent. The bass clef staff provides a simple accompaniment of quarter notes.

17

Musical notation for measures 17-20. The treble clef staff continues the melodic development with slurs and accents. The bass clef staff has a few rests in measures 18 and 19.

21 **Variación**

Musical notation for measures 21-23, labeled "Variación". The treble clef staff shows a rhythmic variation with eighth-note patterns. The bass clef staff has rests in measures 22 and 23.

24

Musical notation for measures 24-27. The treble clef staff continues the eighth-note rhythmic pattern. The bass clef staff has rests in measures 25 and 26.

27

Musical notation for measures 27-30. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a complex melodic line with many beamed eighth notes and some chords. The bass staff contains a simpler accompaniment with quarter notes and rests. A repeat sign is present at the end of measure 29.

31

Musical notation for measures 31-33. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff continues with a complex melodic line. The bass staff has a more active accompaniment with eighth notes and quarter notes.

34

Musical notation for measures 34-36. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with some slurs and a sharp sign. The bass staff has a simple accompaniment with quarter notes and rests.

37

Musical notation for measures 37-40. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff continues with a complex melodic line. The bass staff has a simple accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat dots.

## VII. Pastorelas

### 1. Pastorela

Guitarra

Bajo

87)

6

1. 2.

12

88)

18

Detailed description: This musical score is for a piece titled '1. Pastorela' from the 'VII. Pastorelas' collection. It is written for guitar and bass. The music is in 6/8 time and the key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four systems, each with a guitar staff on top and a bass staff on the bottom. The first system starts at measure 1. The second system starts at measure 6 and includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The third system starts at measure 12 and includes a measure marked 88). The fourth system starts at measure 18. The guitar part features various chordal textures and melodic lines, while the bass part provides a steady accompaniment with some melodic movement.

23

Musical notation for measures 23-26. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The bass staff contains a simple accompaniment of dotted half notes.

27

Musical notation for measures 27-30. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff continues with a complex melodic line. The bass staff continues with a simple accompaniment of dotted half notes.

31

Musical notation for measures 31-35. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a more varied melodic line with some chords and rests. The bass staff continues with a simple accompaniment of dotted half notes and some rests.

36

90)

Musical notation for measures 36-40. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with some chords and rests. The bass staff continues with a simple accompaniment of dotted half notes and some rests. The system ends with a double bar line and repeat dots.

### 2. Pastorela

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 6/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef begins with a half note chord, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass line consists of a simple eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 6-10. Measure 6 starts with a new melodic phrase. Measures 7-8 feature a first ending (1.) with a sixteenth-note run. Measure 9 features a second ending (2.) with a sixteenth-note run. Measure 10 concludes the phrase with a half note chord. The bass line continues with eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 11-15. The melody in the treble clef continues with eighth and sixteenth notes. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 16-20. The piece concludes with a final cadence. The treble clef has a series of chords and a final half note chord. The bass line has a steady eighth-note accompaniment. The word "[Fin]" is written at the end of the first staff.

Menor

21

Musical notation for measures 21-26. The piece is in 6/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef features eighth-note patterns with slurs and ties, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

27

Musical notation for measures 27-32. Measures 27-31 continue the eighth-note patterns. Measure 32 features a double bar line with repeat dots, followed by a final cadence in the treble clef.

33

Musical notation for measures 33-37. The melody in the treble clef becomes more complex with sixteenth-note runs and slurs. The bass clef continues with eighth-note accompaniment.

38

Musical notation for measures 38-43. Measures 38-42 feature intricate sixteenth-note passages in the treble clef. Measure 43 concludes the piece with a double bar line and repeat dots, labeled "D.C. y Fin".



## 3. Pastorela

Measures 1-6 of the piece. The music is in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass clef provides a simple accompaniment of eighth notes.

Measures 7-12. Measure 7 begins with a first ending bracket. Measure 8 contains a first ending (1.) and a second ending (2.). Measure 9 includes a first ending (1.) and a second ending (2.). Measure 10 has a first ending (1.) and a second ending (2.). Measure 11 has a first ending (1.) and a second ending (2.). Measure 12 has a first ending (1.) and a second ending (2.).

Measures 13-18. Measure 13 has a first ending (1.) and a second ending (2.). Measure 14 has a first ending (1.) and a second ending (2.). Measure 15 has a first ending (1.) and a second ending (2.). Measure 16 has a first ending (1.) and a second ending (2.). Measure 17 has a first ending (1.) and a second ending (2.). Measure 18 has a first ending (1.) and a second ending (2.).

Measures 19-24. Measure 19 has a first ending (1.) and a second ending (2.). Measure 20 has a first ending (1.) and a second ending (2.). Measure 21 has a first ending (1.) and a second ending (2.). Measure 22 has a first ending (1.) and a second ending (2.). Measure 23 has a first ending (1.) and a second ending (2.). Measure 24 has a first ending (1.) and a second ending (2.).

70  
25

1. 2. **Menor**

Musical score for measures 25-30. Measure 25 starts with a treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a 6/8 time signature. It features a melodic line with a slur and a fermata over a dotted quarter note, followed by a repeat sign with first and second endings. The bass line has a similar melodic pattern. Measure 26 continues the first ending. Measure 27 begins the second ending. Measure 28 changes to a 3/4 time signature and features a melodic line with a slur and a fermata. Measure 29 continues the melodic line. Measure 30 ends with a double bar line and repeat sign.

30 **D.C. y Fin**

Musical score for measures 30-36. Measure 30 starts with a treble clef, key signature of one flat (Bb), and a 3/4 time signature. It features a melodic line with a slur and a fermata over a dotted quarter note, followed by a repeat sign with first and second endings. The bass line has a similar melodic pattern. Measure 31 continues the first ending. Measure 32 begins the second ending. Measure 33 changes to a 3/4 time signature and features a melodic line with a slur and a fermata. Measure 34 continues the melodic line. Measure 35 continues the melodic line. Measure 36 ends with a double bar line and repeat sign.

#### 4. Pastorela

Musical score for measures 37-42. Measure 37 starts with a treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a 6/8 time signature. It features a melodic line with a slur and a fermata over a dotted quarter note, followed by a repeat sign with first and second endings. The bass line has a similar melodic pattern. Measure 38 continues the first ending. Measure 39 begins the second ending. Measure 40 changes to a 3/4 time signature and features a melodic line with a slur and a fermata. Measure 41 continues the melodic line. Measure 42 ends with a double bar line and repeat sign.

7

1. 2.

Musical score for measures 43-48. Measure 43 starts with a treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a 6/8 time signature. It features a melodic line with a slur and a fermata over a dotted quarter note, followed by a repeat sign with first and second endings. The bass line has a similar melodic pattern. Measure 44 continues the first ending. Measure 45 begins the second ending. Measure 46 changes to a 3/4 time signature and features a melodic line with a slur and a fermata. Measure 47 continues the melodic line. Measure 48 ends with a double bar line and repeat sign.

13

Musical score for measures 13-18. The piece is in A major (two sharps) and 3/4 time. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, with some beamed eighth notes. The bass line is simpler, with quarter and eighth notes. A repeat sign with first and second endings is present at the end of the system.

19

Musical score for measures 19-24. The melody continues with eighth and quarter notes, including some slurs. The bass line remains simple with quarter and eighth notes. A repeat sign with first and second endings is present at the end of the system.

25

[Fin] Menor

Musical score for measures 25-29. Measure 25 has a first ending (1.) and a second ending (2.). The key signature changes to A minor (no sharps or flats) starting in measure 26. The melody in the treble clef features eighth and quarter notes. The bass line has quarter and eighth notes. A repeat sign with first and second endings is present at the end of the system.

30

92)

Musical score for measures 30-34. The melody in the treble clef continues with eighth and quarter notes. The bass line has quarter and eighth notes. A repeat sign with first and second endings is present at the end of the system.

72

36

Musical score for measures 36-41. The piece is in 6/8 time and D major. The treble clef part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some slurs. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

42

Musical score for measures 42-46. The treble clef part continues the melodic line with various rhythmic patterns. The bass clef part features a steady eighth-note accompaniment.

47

93

[D.C. y Fin]

Musical score for measures 47-51. The treble clef part concludes with a final melodic phrase. The bass clef part has a few notes and rests. The piece ends with a double bar line and the instruction "[D.C. y Fin]".

### 5. Pastorela

Musical score for measures 52-56. The piece is in 6/8 time and D major. The treble clef part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some slurs. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

7

1. 2.

13

1. 2. [Fin]

19 Menor

Menor

24

1. 2.

30

Musical score for measures 30-35. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The treble clef part features a melody of eighth notes with a rhythmic pattern of eighth notes followed by a quarter note. The bass clef part provides a steady accompaniment of eighth notes.

D.C. y Fin

36

Musical score for measures 36-40. The treble clef part contains a complex melodic line with sixteenth notes and slurs. The bass clef part has a simple accompaniment of quarter notes. The piece concludes with a double bar line and repeat signs, with first and second endings indicated above the staff.

### 6. Pastorela

Musical score for measures 1-6. The piece is in 6/8 time. The treble clef part features a melody of eighth notes with a rhythmic pattern of eighth notes followed by a quarter note. The bass clef part provides a steady accompaniment of eighth notes.

7

Musical score for measures 7-12. The treble clef part contains a complex melodic line with sixteenth notes and slurs. The bass clef part has a simple accompaniment of quarter notes. The piece concludes with a double bar line and repeat signs, with first and second endings indicated above the staff. The second ending includes a triplet of eighth notes.

13

Musical score for measures 13-18. The piece is in 6/8 time. Measures 13 and 14 feature triplets of eighth notes in the treble clef. Measures 15 and 16 contain eighth-note chords. Measures 17 and 18 are a first and second ending, with the first ending leading back to measure 13 and the second ending concluding the phrase.

19 Menor

Musical score for measures 19-24. The piece is in 6/8 time. Measures 19-24 consist of a continuous eighth-note accompaniment in the bass clef, with chords in the treble clef. The key signature changes to one flat (B-flat major) at measure 20.

25

Musical score for measures 25-30. The piece is in 6/8 time. Measures 25-26 are a first and second ending. Measures 27-30 continue with eighth-note accompaniment in the bass clef and chords in the treble clef.

31 D.C. y Fin

Musical score for measures 31-36. The piece is in 6/8 time. Measures 31-32 are chords in the treble clef. Measures 33-34 feature a sixteenth-note run in the treble clef. Measures 35-36 are a first and second ending, with the first ending leading back to measure 31 and the second ending concluding the piece.

## VIII. Rondós

## 1. Rondó

Guitarra

Bajo

9

[Fin]

Menor

17

94)

25

D.C. y Fin



### 2. Rondó

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It begins with a repeat sign, followed by four measures of chords, and then a melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a steady eighth-note accompaniment.

The second system of music consists of two staves. The upper staff has a first ending bracket over measures 10-11 and a second ending bracket over measures 12-13. The lower staff continues the accompaniment with eighth notes and includes a measure with a sharp sign (F#) on the bass line.

The third system of music consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth notes and chords. The lower staff continues the accompaniment with eighth notes and chords.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth notes and chords, including a measure with a sharp sign (F#) on the bass line. The lower staff features a melodic line with eighth notes and chords, including a measure with a sharp sign (F#) on the bass line.

34

Musical score for measures 34-42. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The music features a series of chords in the treble and a melodic line in the bass. A repeat sign is present at the end of measure 39.

43

[Fin]

Musical score for measures 43-50. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The music concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.) leading to a final cadence. The word "[Fin]" is written above the first ending.

Menor 1

51

96

Musical score for measures 51-59. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The music features a melodic line in the treble with accents and a bass line. A repeat sign is present at the end of measure 59.

60

Musical score for measures 60-68. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The music features a melodic line in the treble with accents and a bass line. A first ending (1.) and a second ending (2.) are present, leading to a final cadence.

D.C. hasta el  
primer calderón y sigue

69

1. 2.

Menor 2

77

86

D.C. hasta el  
segundo calderón y fin

94

1. 2.

3

## 3. Rondó

The first system of music for '3. Rondó' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. It begins with a repeat sign and contains a series of eighth-note chords. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a melodic line with a repeat sign and a fermata over the first two measures.

The second system of music starts at measure 7. The upper staff continues the eighth-note chordal pattern from the first system, including first and second endings. The lower staff provides a bass line with a melodic sequence and a repeat sign.

The third system of music starts at measure 13. The upper staff continues the eighth-note chordal pattern, ending with a first and second ending. The lower staff continues the bass line. The word "[Fin]" is written above the second ending in the upper staff.

The fourth system of music starts at measure 19 and is labeled "Menor" above the staff. The upper staff changes to a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature, continuing with eighth-note chords. The lower staff continues the bass line with a melodic line and a fermata.

Musical score for measures 25-30. The piece is in G major and 3/4 time. Measure 25 starts with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes, with first and second endings. The bass line consists of quarter and eighth notes.

Musical score for measures 31-36. The piece continues in G major and 3/4 time. Measure 31 starts with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes, with first and second endings. The bass line consists of quarter and eighth notes. The text "D.C. y Fin" is written above the staff.

### 4. Rondó

Musical score for measures 1-5 of the "4. Rondó" section. The piece is in G major and 3/8 time. Measure 1 starts with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes, with a slur over measures 3 and 4. The bass line consists of quarter and eighth notes.

Musical score for measures 6-10 of the "4. Rondó" section. The piece continues in G major and 3/8 time. Measure 6 starts with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes, with a slur over measures 7 and 8. The bass line consists of quarter and eighth notes.

12

1. 2.

Menor

18

24

1. 2. c

30

c

36

97)

41

46

[D.C. y Fin]

### 5. Rondó

84

6

1. 2.

12

7

18

**Menor 1**

7

24

7



30

Musical score for measures 30-34. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 30 has a melodic line with eighth notes and a whole note. Measure 31 has a melodic line with a quarter rest. Measure 32 has a melodic line with a quarter rest. Measure 33 has a melodic line with a quarter rest. Measure 34 has a melodic line with a quarter rest. Bass clef accompaniment consists of eighth notes in measures 30-31, followed by quarter notes in measures 32-34. A repeat sign is present at the start of measure 32.

35

Musical score for measures 35-40. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 35 has a melodic line with eighth notes and a whole note. Measure 36 has a melodic line with a quarter rest. Measure 37 has a melodic line with a quarter rest. Measure 38 has a melodic line with a quarter rest. Measure 39 has a melodic line with a quarter rest. Measure 40 has a melodic line with a quarter rest. Bass clef accompaniment consists of eighth notes in measure 35, followed by quarter notes in measures 36-40. A repeat sign is present at the start of measure 36.

41

D.C. y sigue

Musical score for measures 41-46. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 41 has a melodic line with eighth notes and a whole note. Measure 42 has a melodic line with a quarter rest. Measure 43 has a melodic line with a quarter rest. Measure 44 has a melodic line with a quarter rest. Measure 45 has a melodic line with a quarter rest. Measure 46 has a melodic line with a quarter rest. Bass clef accompaniment consists of quarter notes in measures 41-46. A repeat sign is present at the start of measure 42. First and second endings are marked above measures 45 and 46.

47

Menor 2

Musical score for measures 47-52. Treble clef, key signature of two sharps (F#, C#), 6/8 time signature. Measure 47 has a melodic line with eighth notes and a whole note. Measure 48 has a melodic line with a quarter rest. Measure 49 has a melodic line with a quarter rest. Measure 50 has a melodic line with a quarter rest. Measure 51 has a melodic line with a quarter rest. Measure 52 has a melodic line with a quarter rest. Bass clef accompaniment consists of quarter notes in measures 47-52. A repeat sign is present at the start of measure 48.

53

1. 2.

58

c

64

Final

1. 2.

69

c

74

Musical score for measures 74-78. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble clef features eighth-note patterns and rests. The bass clef provides a simple accompaniment of dotted half notes.

79

Musical score for measures 79-84. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble clef includes a slur over measures 79-80 and a series of eighth-note triplets in measures 81-84. The bass clef accompaniment consists of dotted half notes.

85

Musical score for measures 85-89. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble clef features a slur over measures 85-86 and a series of eighth-note chords in measures 87-89. The bass clef accompaniment consists of dotted half notes.

90

Musical score for measures 90-94. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble clef includes a slur over measures 90-91 and a series of eighth-note chords in measures 92-94. The bass clef accompaniment consists of dotted half notes.

## 6. Rondó

Measures 1-4 of the piece. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. Measure 1 features a triplet of eighth notes in the treble clef. The bass clef has a whole rest in measure 1, followed by a steady eighth-note accompaniment.

Measures 5-8. Measure 5 begins with a first ending bracket. The treble clef continues with eighth-note patterns and triplets. The bass clef maintains the eighth-note accompaniment.

Measures 9-13. Measure 9 starts with a second ending bracket. The treble clef features eighth-note patterns with accents and triplets. The bass clef continues with eighth-note accompaniment.

Measures 14-17. Measure 14 continues the eighth-note patterns with accents and triplets. The bass clef accompaniment remains. The piece concludes with a first ending bracket leading to a final cadence in measure 17, marked with "[Fin]". The time signature changes to 2/4.

Menor 1

19

Musical notation for measures 19-22. Treble clef, 2/4 time, key of D major. Bass clef accompaniment.

23

Musical notation for measures 23-27. Treble clef, 2/4 time, key of D major. Bass clef accompaniment. First and second endings.

28

Musical notation for measures 28-31. Treble clef, 2/4 time, key of D major. Bass clef accompaniment.

D.C. y sigue

32

Musical notation for measures 32-35. Treble clef, 2/4 time, key of D major. Bass clef accompaniment. First and second endings.

Menor 2

37

Musical notation for measures 37-41. Treble clef, 2/4 time, key of D major. Features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with a simple accompaniment pattern.

42

Musical notation for measures 42-46. Treble clef, 2/4 time, key of D major. Includes first and second endings in the treble staff.

47

Musical notation for measures 47-51. Treble clef, 2/4 time, key of D major. Features a more complex melodic line with slurs and accents, and a bass line with a simple accompaniment pattern.

52

Musical notation for measures 52-56. Treble clef, 2/4 time, key of D major. Includes first and second endings in the treble staff. The piece concludes with "D.C. y Fin".

## IX. Sonatas

## 1. Sonatina

Allegro

Guitarra



92

68

Musical notation for measures 68-92. The music is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are some rests and dynamic markings.

76

Musical notation for measures 76-92. This section includes a first ending (1.) and a second ending (2.), both marked with repeat signs and ending with a fermata. The notation continues with eighth and sixteenth notes.

## 2. Sonatina

Allegro

100)

Musical notation for measures 1-9. The piece is marked 'Allegro' and starts with a tempo marking of 100. It is in treble clef, one sharp key signature, and 2/4 time. The melody is characterized by eighth-note patterns with slurs and accents.

9

Musical notation for measures 10-17. The notation continues with eighth-note patterns and includes some rests and dynamic markings.

17

Musical notation for measures 18-26. This section features eighth-note patterns with slurs and accents, maintaining the rhythmic character of the piece.

26

Musical notation for measures 27-31. The notation continues with eighth-note patterns and includes some rests and dynamic markings.

31

Musical notation for measures 32-37. The notation continues with eighth-note patterns and includes some rests and dynamic markings.

37

Musical notation for measures 38-45. This section features eighth-note patterns with slurs and accents, and includes some rests and dynamic markings.



42

Musical staff 42: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 8/8 time signature. Measures 42-45 feature triplets of eighth notes. Measures 46-47 feature chords with eighth notes. Measures 48-49 feature eighth notes with slurs.

46

Musical staff 46: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 8/8 time signature. Measures 46-50 feature eighth notes with slurs. Measure 51 features a chord with a sharp sign.

51

Musical staff 51: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 8/8 time signature. Measures 51-55 feature eighth notes with slurs. Measures 56-57 feature chords with a sharp sign.

58

Musical staff 58: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 8/8 time signature. Measures 58-63 feature eighth notes with slurs and accents (c). Measure 64 features a double bar line.

64

Musical staff 64: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 8/8 time signature. Measures 64-67 feature chords with eighth notes. Measures 68-70 feature eighth notes with slurs. Measure 71 features a sharp sign.

71

Musical staff 71: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 8/8 time signature. Measures 71-76 feature eighth notes with slurs. Measures 77-78 feature chords with a sharp sign.

77

Musical staff 77: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 8/8 time signature. Measures 77-82 feature eighth notes with slurs and accents. Measures 83-84 feature chords with a sharp sign.

83

Musical staff 83: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 8/8 time signature. Measures 83-86 feature chords with eighth notes and slurs. Measures 87-90 feature eighth notes with slurs.

94

89

Musical notation for measures 89-95. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody starts with a dotted quarter note, followed by eighth notes. There are some rests and a fermata over a note in measure 95.

96

Musical notation for measures 96-100. The melody consists of eighth notes with a steady rhythmic pattern.

101

Musical notation for measures 101-105. The melody continues with eighth notes, ending with a fermata over a note in measure 105.

106

Musical notation for measures 106-110. The melody features eighth notes and a final measure with a double bar line and repeat dots.

### 3. Sonatina

**Allegro**

Musical notation for measures 8-10. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature has two sharps. The melody starts with a dotted quarter note, followed by eighth notes. Measure 10 has a fermata.

11

Musical notation for measures 11-19. The melody continues with eighth notes. Measure 19 has a fermata.

20

Musical notation for measures 20-25. The melody consists of eighth notes with a steady rhythmic pattern.

26

Musical notation for measures 26-31. The melody continues with eighth notes, ending with a double bar line and repeat dots.

32



103)

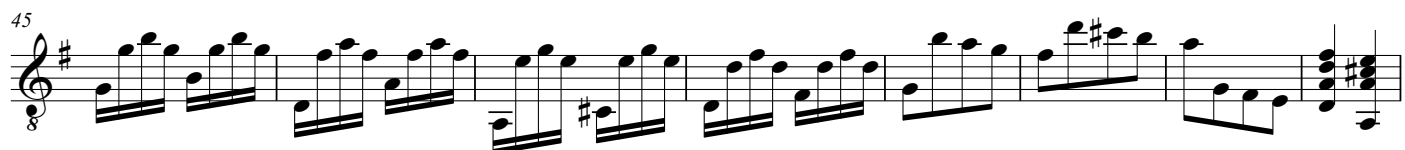
Musical staff 32-41: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth-note chords and melodic lines. A measure at the end of the staff is marked with the number 103).

38



Musical staff 38-44: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth-note chords and melodic lines.

45



Musical staff 45-52: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth-note chords and melodic lines.

53



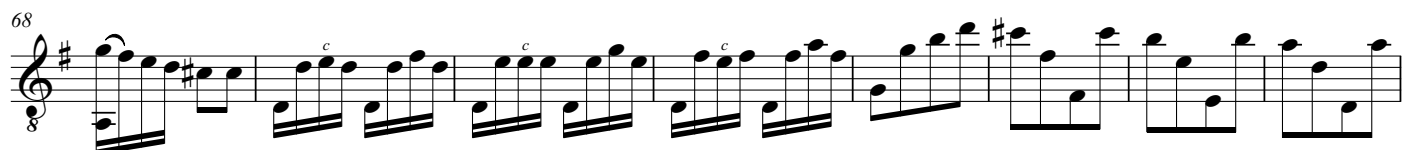
Musical staff 53-60: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth-note chords and melodic lines, including a double bar line with repeat dots.

61



Musical staff 61-67: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth-note chords and melodic lines.

68



Musical staff 68-75: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth-note chords and melodic lines, with some notes marked with a 'c' (crescendo).

76



Musical staff 76-85: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth-note chords and melodic lines, including some rests.

86



Musical staff 86-94: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of eighth-note chords and melodic lines.

96

94

100

106

113

120

### 4. Sonatina

**Allegro**

6

10

14 <sup>6</sup>  
8

20  
8

24 <sup>105)</sup>  
8

29  
8

34  
8

38  
8

44  
8

49  
8

98

54

60

64

68

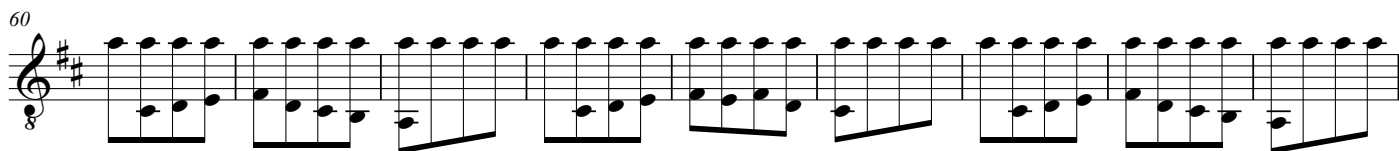
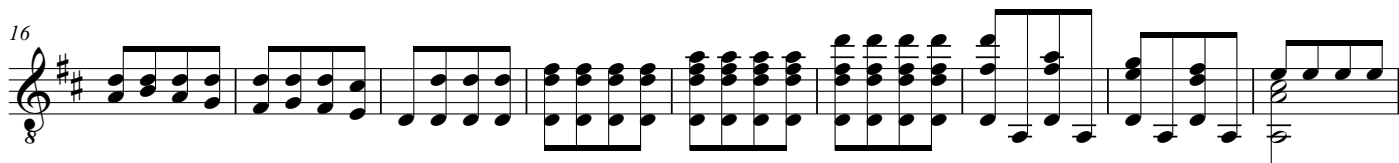
72

76

80

### 5. Sonatina

Allegro



100

75

83

92

98

104

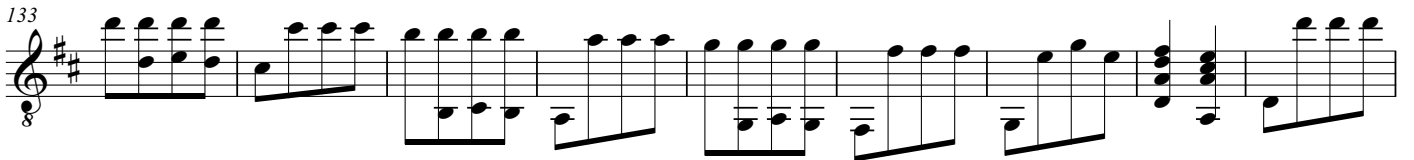
110

118

126

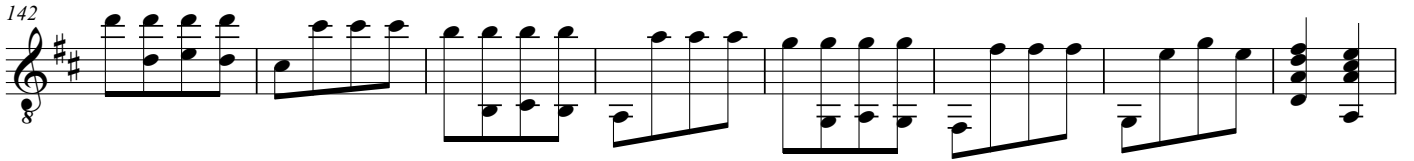


133



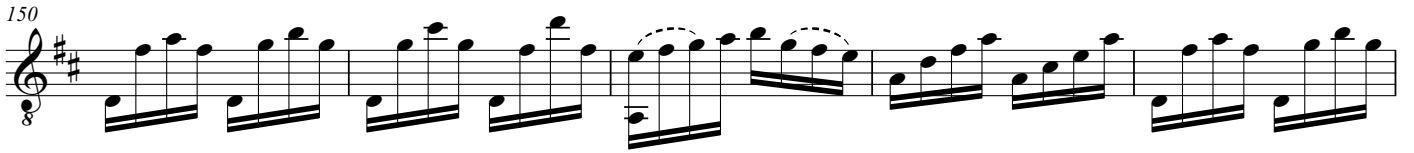
Musical notation for measures 133-141. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and some chords.

142



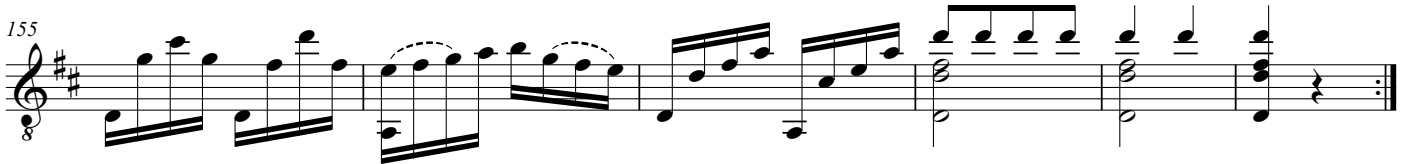
Musical notation for measures 142-149. Similar to the previous system, it contains eighth and sixteenth notes and chords.

150



Musical notation for measures 150-154. This system includes some notes with slurs and dashed lines, possibly indicating phrasing or articulation.

155



Musical notation for measures 155-162. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

### 6. Sonatina

**Allegro**



Musical notation for measures 1-5. The key signature has one sharp (F#). The music starts with a treble clef and a common time signature (C). It features a mix of eighth and sixteenth notes.

6



Musical notation for measures 6-10. Continues the melodic and rhythmic development.

11



Musical notation for measures 11-13. Includes some notes with slurs and dashed lines. The number '6' appears below the staff in two places, possibly indicating a sixteenth note or a sixteenth rest.

14



Musical notation for measures 14-17. The number '6' appears below the staff in two places.

19

Musical staff 19: Treble clef, 8/8 time signature. Measures 19-22. Features chords and eighth notes.

23

Musical staff 23: Treble clef, 8/8 time signature. Measures 23-25. Features eighth notes.

26

Musical staff 26: Treble clef, 8/8 time signature. Measures 26-28. Features eighth notes and slurs.

29

Musical staff 29: Treble clef, 8/8 time signature. Measures 29-32. Features eighth notes and rests.

33

Musical staff 33: Treble clef, 8/8 time signature. Measures 33-35. Features eighth notes.

36

106)

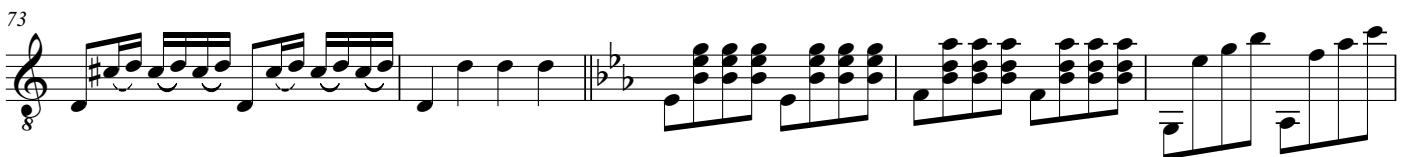
Musical staff 36: Treble clef, 8/8 time signature. Measures 36-38. Features eighth notes and slurs.

39

Musical staff 39: Treble clef, 8/8 time signature. Measures 39-40. Features eighth notes and slurs.

41

Musical staff 41: Treble clef, 8/8 time signature. Measures 41-42. Features eighth notes and slurs.



104

78

82

85

90

95

107

100

104

107

# X. Temas con variaciones

## 1. Tema con variaciones

**Allegretto**

Guitarra

5

10

15

109)

[Fin]

19

**Variación 1**

23

110)

27

111)

31

Variación 2

35

39

43

47

Variación 3

51

55

59

63

## 2. Tema con variaciones

## Allegretto

## Variación 1

9

13

17

21

25

33

39 113)

D.C. [y sigue]

D.C. y sigue

44

49

54 **Mayor con final**

61

### 3. Tema con variaciones

114 115 116 **[Fin]**

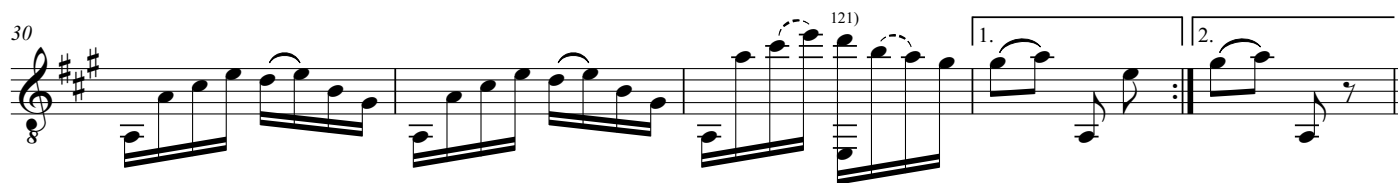
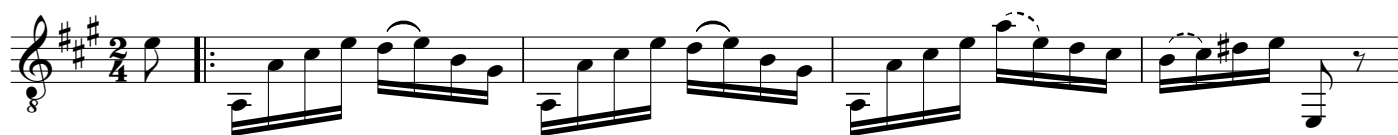
**Variación 1** 117

118 119

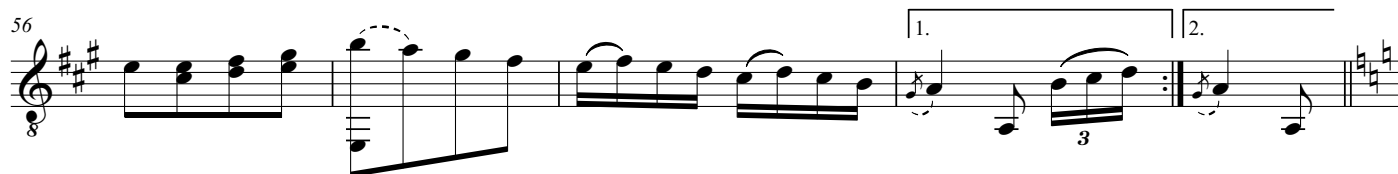
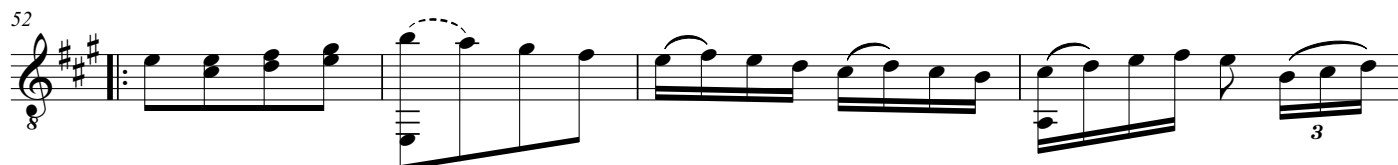
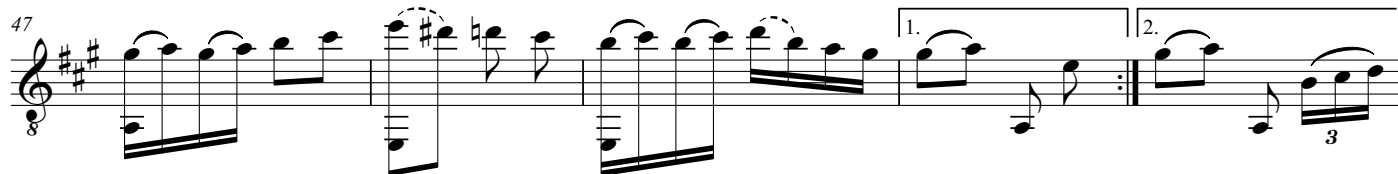
120 1. 2.



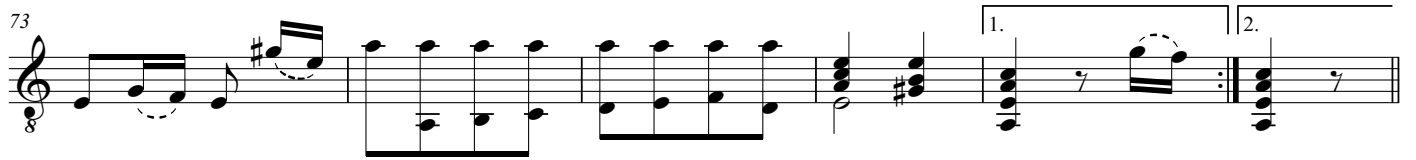
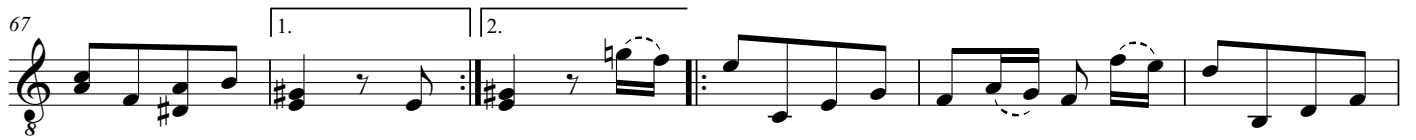
## Variación 2



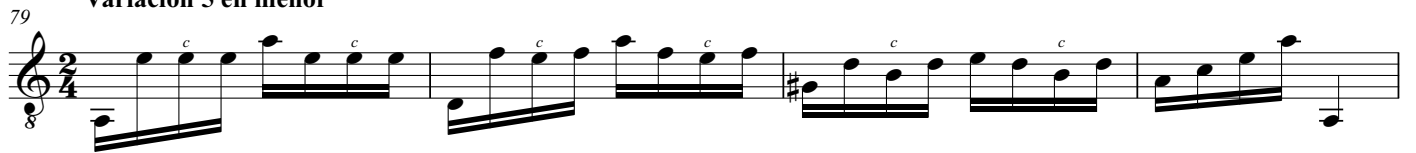
## Variación 3



## Variación 4 en menor



## Variación 5 en menor



## 4. Tema con variaciones



7 1. 2.

12 [Fin]

Variación 1

23 1. 2.

28

31 122)

Variación 2

39 1. 2.

44

48

Variación 3

55

58

61

63

66

125) [D.C. y fin]

5. Tema con variaciones

Allegretto

First system of musical notation, measures 1-4. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music begins with a treble clef and a common time signature of 8. It features a series of chords and a melodic line with a slur over the first two measures.

Second system of musical notation, measures 5-8. It continues the theme with chords and a melodic line. The first ending (1.) and second ending (2.) are indicated above the final two measures.

Variación 1

First variation, measures 9-13. The key signature changes to two sharps (F# and C#). The music features a more active melodic line with slurs and accents.

Second system of the first variation, measures 14-17. It continues the melodic development with first and second endings.

Variación 2

Second variation, measures 18-22. The key signature changes to two flats (Bb and Eb). The music features a steady melodic line with slurs.

Second system of the second variation, measures 23-26. It continues the melodic development with first and second endings.

Variación 3

Third variation, measures 27-31. The key signature returns to one sharp (F#). The music features a melodic line with slurs and accents.

Second system of the third variation, measures 32-35. It concludes the variation with first and second endings.

Variación 4

Musical notation for Variation 4, measures 1-40. The piece is in G major and 2/4 time. It features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, and a bass line with eighth-note accompaniment.

Musical notation for Variation 4, measures 41-50. This section includes a first ending (1.) and a second ending (2.) leading to the next variation.

Variación 5

Musical notation for Variation 5, measures 51-126. The piece is in G major and 2/4 time. It features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, and a bass line with eighth-note accompaniment. Measure numbers 127, 128, and 129 are indicated above the staff.

Musical notation for Variation 5, measures 127-130. This section includes a first ending (1.) and a second ending (2.) leading to the next variation.

Variación 6

Musical notation for Variation 6, measures 131-58. The piece is in G major and 2/4 time. It features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, and a bass line with eighth-note accompaniment. Accents (c) are placed over some notes.

Musical notation for Variation 6, measures 59-68. This section includes a first ending (1.) and a second ending (2.) leading to the final section.

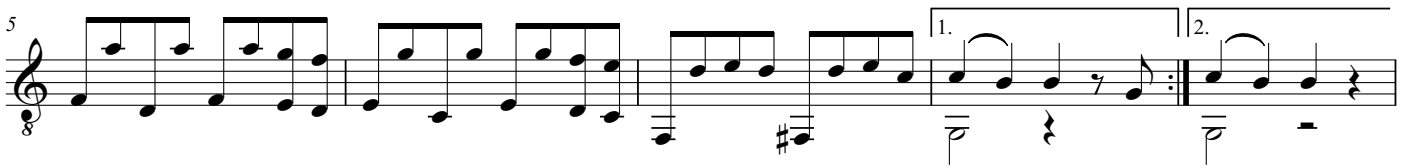
Final

Musical notation for the Final section, measures 69-88. The piece is in G major and 2/4 time. It features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, and a bass line with eighth-note accompaniment.

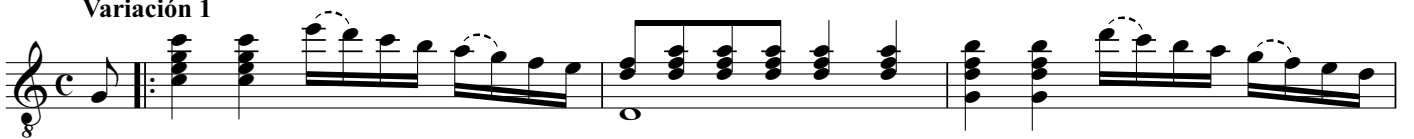
Musical notation for the Final section, measures 89-98. This section includes a first ending (1.) and a second ending (2.) leading to the end of the piece.



### 6. Tema con variaciones



#### Variación 1



24

Musical staff 24-26: Treble clef, 8/8 time signature. Staff 24 contains a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. Staff 25 continues the melodic line with eighth notes. Staff 26 features a melodic phrase with eighth notes and a repeat sign.

27

Musical staff 27-28: Treble clef, 8/8 time signature. Staff 27 continues the melodic line with eighth notes. Staff 28 features a melodic phrase with eighth notes and a repeat sign.

29

Musical staff 29-31: Treble clef, 8/8 time signature. Staff 29 features a melodic phrase with eighth notes and a repeat sign. Staff 30 continues the melodic line with eighth notes. Staff 31 features a melodic phrase with eighth notes and a repeat sign.

32

Musical staff 32-33: Treble clef, 8/8 time signature. Staff 32 features a melodic phrase with eighth notes and a repeat sign. Staff 33 features a melodic phrase with eighth notes and a repeat sign, with first and second endings indicated by '1.' and '2.' above the staff.

Variación 2

Musical staff 34-37: Treble clef, common time (C). Staff 34 features a melodic phrase with eighth notes and a repeat sign. Staff 35 continues the melodic line with eighth notes. Staff 36 features a melodic phrase with eighth notes and a repeat sign. Staff 37 features a melodic phrase with eighth notes and a repeat sign.

38

Musical staff 38-41: Treble clef, 8/8 time signature. Staff 38 features a melodic phrase with eighth notes and a repeat sign. Staff 39 continues the melodic line with eighth notes. Staff 40 features a melodic phrase with eighth notes and a repeat sign. Staff 41 features a melodic phrase with eighth notes and a repeat sign.

42

Musical staff 42-45: Treble clef, 8/8 time signature. Staff 42 features a melodic phrase with eighth notes and a repeat sign. Staff 43 continues the melodic line with eighth notes. Staff 44 features a melodic phrase with eighth notes and a repeat sign. Staff 45 features a melodic phrase with eighth notes and a repeat sign.

46

Musical staff 46-49: Treble clef, 8/8 time signature. Staff 46 features a melodic phrase with eighth notes and a repeat sign. Staff 47 continues the melodic line with eighth notes. Staff 48 features a melodic phrase with eighth notes and a repeat sign. Staff 49 features a melodic phrase with eighth notes and a repeat sign, with triplets indicated by '3' above the staff.



49

Variación 3

55

58

61

63

65

[D.C. y fin]

67