



Alburn de piasas, baleses y polxas. Areglado para Guitarra por MAC (1855). La Guitarra en Cuenca en el siglo XIX

Alburn de piasas, baleses y polxas. Areglado para Guitarra por MAC (1855). The guitar in Cuenca in the XIX Century

BOLÍVAR ÁVILA VANEGAS
PPGMUS- UFBA. (Brasil)
bolivar.avila@ufba.br

Recibido: 14 de mayo de 2021

Aceptado: 18 de julio de 2021

RESUMEN:

El manuscrito *Alburn de Piasas, Baleses y Polxas, Areglado para Guitarra por MAC*¹ (1855), escrito por el músico cuencano Manuel Antonio Calle (1832 – 1887) y recopilado por el musicólogo Carlos Freire en 1997, nos muestra un momento de singular importancia de la música cuencana, relevante en la historia de la guitarra en el Ecuador y altamente referenciado en textos históricos y musicológicos. Dicho momento musical carecía de documentos musicográficos que permitiesen dimensionar los productos específicos de la dinámica musical cuencana del siglo XIX, que tuvo en la guitarra uno de sus instrumentos protagonistas, y de la que *Alburn de Piasas, Baleses y Polxas*, (1855) se constituye como documento referencial. El presente trabajo intenta un desglose de los datos que se desprenden del documento, en el nivel histórico, musical y guitarrístico, con lo cual se intenta enmarcar el manuscrito en sus condicionantes de creación, para una comprensión pertinente del mismo.

PALABRAS CLAVE: guitarra romántica, bailes de salón, análisis cultural, gestión cultural independiente, manuscrito.

¹ Título original del manuscrito.

ABSTRACT:

The manuscript *Albur de Piasas, Baleses y Polxas, Areglado para guitarra por MAC* (1855), written by the Cuenca musician Manuel Antonio Calle (1832 - 1887) and compiled by the musicologist Carlos Freire, in 1997, shows us a moment of singular importance of Cuenca music, relevant in the history of the guitar in Ecuador and highly referenced in historical and musicological texts. This moment lacked musicographic documents that would allow the dimensioning of the specific products of the musical dynamics of Cuenca in the 19th century, which had one of its main instruments on the guitar, and from which *Albur de Piasas, Baleses y Polxas* (1855) is a reference document. The present work attempts to explore the data that emerges from the document, at the historical, musical and guitar level. This is to frame the manuscript in its conditions of creation, for a pertinent understanding of it

KEYWORDS: Romantic guitar, ballroom dancing, cultural análisis, independent cultural management, urtext.

**1. Introducción**

El manuscrito *Albur de Piasas, Baleses y Polxas, Areglado para Guitarra por MAC*, datado en 1855, creado por el músico cuencano Manuel Antonio Calle (1832 – 1887) y recopilado por el musicólogo Carlos Freire en junio 13 de 1997, desde los archivos personales del conocido músico Arturo “Zorrito” Pesántez, nos muestra un momento de singular importancia de la música cuencana, relevante en la historia de la guitarra ecuatoriana, una dinámica musical local con proyección y reconocimiento nacional además de vinculaciones internacionales.

Determinamos un periodo histórico de casi un siglo, desde 1792² con la llegada del músico español Antonio Soler a desempeñar el cargo de tesorero de las Cajas Reales de la Cuenca colonial, hasta 1887, año de la muerte de Manuel Antonio Calle, fecha que podemos entender como el punto final de una dinámica guitarrística/vihuelística de importantes niveles musicales. Este espacio temporal, altamente referenciado por crónicas de la época y estudios musicológicos, no contaba con materiales musicales o musicográficos que sirvan de referencia concreta en lo sonoro, de ahí la importancia de *Albur de Piasas, Baleses y Polxas*, casi único documento conocido del momento histórico en cuestión.

La edición y producción musical de *Albur de Piasas, Baleses y Polxas*, realizado desde el *Sono Estudio Guitarrístico*, ayuda a generar una serie de definiciones y reflexiones que hasta ahora no eran posibles, unas vinculaciones musicales e históricas que ayudan a contextualizar un siglo XIX musical, que, a pesar de los esfuerzos, no ha sido

² La mayoría de historiadores señala a 1797 como fecha de llegada de Antonio Soler a Cuenca, sin embargo, hemos registrado actividad previa a esa fecha, por lo cual usamos el año señalado por Ezequiel Márquez en su obra “Jubilación de Antonio Soler”.

suficientemente estudiado. Antonio Soler, Miguel Espinoza (padre) Miguel Espinoza (hijo) – El Leuco- y Manuel Antonio Calle, son algunos nombres de los actores de este momento histórico musical, de los cuales abundan las referencias y las anécdotas, y a cuya musicografía Manuel Antonio Calle (MAC) nos aporta con su *Alburn*.

Estas iniciativas, enmarcadas en el proyecto denominado La Guitarra en Cuenca en el Siglo XIX, ejecutado desde la gestión cultural independiente de *Sono Estudio Guitarrístico*, visibiliza las relaciones del músico cuencano con su entorno, con sus circunstancias y con su sociedad. Con estos objetivos generamos acciones para facilitar las lecturas posibles de esta dinámica particular en la contemporaneidad, gracias a estrategias de producción musical y de gestión cultural independiente.

2. Materiales y Métodos

El manuscrito que presentamos en este artículo, fue sometido a procesos de referenciación histórica, interpretación y producción musical y edición editorial. Se construyeron además transcripciones a notación moderna, que permitan ampliar el espectro de comprensión del material original, y se generaron reflexiones hermenéuticas sobre algunos aspectos que se pueden colegir en el proceso detallado.

Fruto de estos procesos, se han generado varios productos de la presente investigación: La publicación de la edición del manuscrito, la producción musical de los materiales contenidos, y la producción audiovisual de un mini documental sobre *Alburn de Piasas, Baleses y Polxas*, estando aún en proceso de elaboración el estudio musicológico completo, del cual presentamos algunos avances en estas páginas.

La metodología utilizada en este artículo es una articulación entre el análisis de discurso, altamente referenciado culturalmente, en la línea del Análisis Cultural desarrollado por la teórica holandesa Mieke Bal, aplicado a la música, entendiendo a la partitura como objeto cultural.

3. Resultados

El manuscrito *Alburn de Piasas, Baleses y Polxas, Areglado para Guitarra por MAC* (1855) constituye en uno de los documentos musicográficos más importante de la escena guitarrística cuencana y ecuatoriana del siglo XIX, dada la alta referenciación histórica de esta dinámica en varios textos históricos y musicales de la época, mismos que realzan su alta calidad e importancia regional y nacional (Guerrero, 1875; Duran, 1987; Astudillo, 1956; Mullo, 2015; Guerrero, 2004).

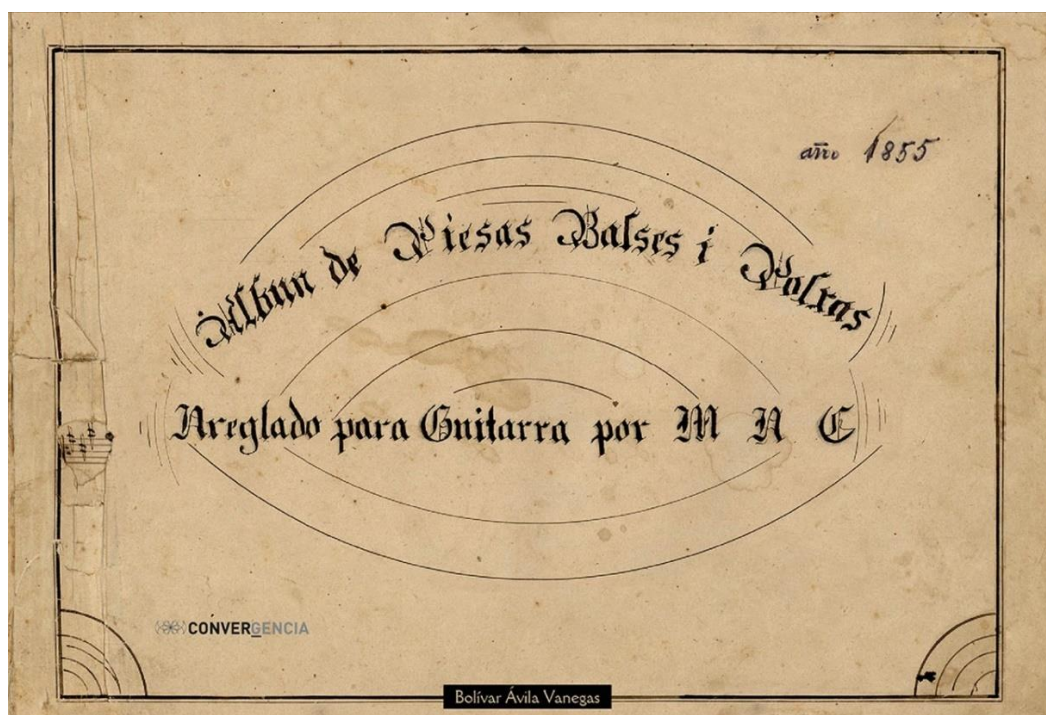


Figura 1. Portada de la edición del manuscrito.

Iniciaremos el presente análisis utilizando los datos que se desprenden del título *Alburn de Piasas, Baleses y Polxas Areglado³ para Guitarra por MAC*, construido por el autor, para mostrar sus condicionantes de creación, circunstancias y nivel de vinculación con los textos históricos. Iremos desde el final de la frase hacia el inicio, comenzando por el autor.

MAC, son las iniciales del músico cuencano Manuel Antonio Calle (1836 - 1887) del cual se puede confirmar la autoría al interior del manuscrito, ya que su firma aparece en varias de las piezas. Reconocido músico del siglo XIX, maestro capilla de varias iglesias, maestro mayor del gremio de músicos en 1858, es mencionado en varios textos históricos como uno de los protagonistas de una sobresaliente escena musical en la segunda mitad del siglo XIX que, junto a importantes nombres como Miguel Morocho, José M. Rodríguez y muchos otros, fueron artífices de interesantes estrategias, no solo en lo estrictamente musical, sino también en el posicionamiento social de su labor profesional (Lloret, 1978; Arochi, 2010).

La escena musical cuencana de la segunda mitad del siglo XIX cuenta todavía con la Iglesia Católica como una de las pocas fuentes estables de ingresos, misma que va decreciendo conforme avanza el siglo, y que tiene como contraparte la estructuración de una naciente institucionalidad militar que utilizaba a la música como capital simbólico mediante las bandas militares, a través de las cuales generaba una relación directa con la

³ El título está en Castellano antiguo, y así lo utilizaremos cuando a él nos remitamos.

ciudadanía, en las conocidas retretas. En este espacio de cierta transición desarrolla MAC su carrera musical, con estas dos posibilidades laborales, en las cuales el se desempeña indistintamente, a las que se sumaban la acción particular de las clases sociales económicamente pudientes que generaban sus festividades al estilo europeo y las sociedades literarias que usaban la música como parte de sus recitales poéticos, para darles una “ilustrada” variedad.

MAC, miembro de una familia de músicos, hijo del también músico Andrés Calle, maestro capilla de la Iglesia de Las Conceptas, no pertenecía a las clases adineradas de la ciudad, sin embargo, trabajaba y se relacionaba con ellas, en medio de la atmósfera de ilustración generada por las sociedades literarias en la ciudad⁴.

Areglado para Guitarra por MAC, es el subtítulo del manuscrito, donde el término “Areglado” se usa en una acepción distinta de la del argot musical contemporáneo - compendio de piezas provenientes de otro instrumento o ensamble, adaptadas para la guitarra-. Las estrategias usadas por MAC desbordan con mucho lo que hoy conocemos como arreglos, ya que su *Alburn* incluye además transcripciones, composiciones originales y recreaciones, acciones seguramente no exclusivas de su labor guitarrística.

Dato interesante es el hecho de que MAC defina el instrumento con claridad: *Guitarra*, en un momento como el siglo XIX donde la referencial escena generada por Antonio Soler se identifica fuertemente como vihuelística⁵ y si bien el término se usaba para todo instrumento de cuerda medianamente similar, la puntualización sobre el término guitarra parece intentar no solo una identificación específica del instrumento, sino además una diferenciación de la labor de sus antecesores.

La escena musical cuencana de la primera mitad del siglo XIX está marcada fuertemente por la acción de Antonio Soler⁶, abogado, militar y músico español -vihuelista, arpista, y con formación en música sacra- que, llegado a Cuenca a ejercer el cargo de Tesorero de las Cajas Reales de la Corona Española en 1792, genera una dinámica concertística y pedagógica, de la cual se constituye su referente (Duran, 1987; Márquez, 1937; Albarracín, 2016). Creará junto a su destacado alumno Miguel Espinoza, un fuertemente referenciado dúo de vihuelistas⁷ y una dinámica musical altamente reputada, que posibilitará la aparición del guitarrista más importante del Ecuador del siglo XIX, el “Leuco” Espinoza (Miguel Espinoza hijo), de quien se relatan anécdotas fabulosas sobre su musicalidad y virtuosismo, mismas que lo han convertido en toda una leyenda.

⁴ Como por ejemplo el Liceo de la juventud, sociedad literaria donde la música era parte de los recitales que estos espacios activaban en la ciudad.

⁵ Soler en sus testamentos señala el término *vihuela* para sus instrumentos.

⁶ Homónimo del famoso músico catalán del Siglo XVIII.

⁷ El uso de guitarrista o vihuelista, al igual que de guitarra o vihuela se los intercambia a discreción, en los relatos históricos.

Habría que determinar el tipo de instrumento al cual MAC se refiere cuando coloca la palabra *Guitarra*, ya que, en el siglo XIX, en nuestros territorios aún no habíamos recibido la influencia de las renovaciones al instrumento generadas por Antonio de Torres, por lo que necesariamente estamos hablando de un instrumento antecesor del actual: la Guitarra Romántica (Figura 2). Este instrumento permite una serie de posibilidades técnicas que son algo incómodas en la guitarra moderna, dada sus menores dimensiones, pero quizás su condición más diferenciadora es la menor proyección de volumen en comparación y que fue específicamente la condicionante que llevó a Torres a generar el proceso de transformación hacia la Guitarra Moderna (Romanillos, 2008, p. 133).

En palabras del M. Eduardo Fernández, podríamos decir que: “la guitarra romántica pareciera lo mismo -refiriéndose a la guitarra moderna- pero no es lo mismo”, reflexión que nace -así lo entendemos- por el hecho de que la mayoría del repertorio guitarrístico clásico- romántico se lo interpreta actualmente en instrumentos modernos, lo que puede generar algunas distorsiones interpretativas. No podemos dejar de profundizar el tema técnico guitarrístico, ya que el tipo de instrumento, el tipo de técnica y los materiales de las cuerdas, constituyen un sistema de condicionantes bastante diferente de los que actualmente tenemos.



Figura 2. Foto histórica de un grupo de ciudadanos cuencanos con sus instrumentos musicales, puede observarse las dimensiones de la guitarra existentes en la ciudad a inicios del siglo XX, Claramente guitarras románticas.

Alburn de Piasas, Baleses y Polxas, nos muestra en lo guitarrístico, una técnica bastante distinta a lo que conocemos hoy como técnica moderna de la guitarra, producto cultural construido por Emilio Pujol y otros ilustres guitarristas en la España de la segunda mitad del Siglo XIX. Esta técnica guitarrística usada por MAC, tiene más puntos en común con la técnica del violín, instrumento del cual MAC era un reputado intérprete: unos dedos más dúctiles y móviles a través del diapason, posiciones extendidas, versatilidad del meñique, en lo que a mano izquierda se refiere, algunos de esos debidos al tamaño del instrumento, muy poco uso del anular, casi todo p-i-m, seguramente sin uñas, y menos variaciones tímbricas en la mano derecha -dadas los condicionantes materiales de las cuerdas de la época-, una técnica lo que coloca a MAC bastante cerca del guitarrista catalán Fernando Sor (Ávila, 2020, p 45).

Podemos afirmar luego de la producción musical del manuscrito de MAC, que la interpretación guitarrística es bastante más orgánica y musical usando la guitarra romántica, salvando las especificidades históricas a mano como la afinación, el material de las cuerdas y la técnica instrumental a disposición de MAC, se pueden obtener unas posibilidades de interpretación cercanas a las de la época, con lo cual queda evidenciada la dimensión musical del *Alburn* y la escena guitarrística cuencana del XIX, dimensión que justifica plenamente los elogios que sobre ella se encuentran en los textos históricos.

Volviendo al término *Guitarra*, habría que decir que sin buenas guitarras no hay dinámica guitarrística, y buenas guitarras son imposibles sin buenos constructores, lo que hace que sea necesario registrar la historia para buscar a los nombres de aquellos posibles constructores que alimentasen la dinámica identificada. El dato más interesante al respecto apunta hacia Gaspar Sangurima -el lluchi- afamado artesano de quien se cuenta, construía “vihuelas” de tan alta calidad que podrían confundirse con sus pares españolas (Nolas, 1851, p. 9).

Sangurima, afamado escultor, fue quien esculpió el altar de la iglesia del Carmen de la Asunción, en el siglo XVIII, momento en el cual este monasterio contaba entre sus piezas atesoradas, a la hoy conocida como la Vihuela de Quito, instrumento musical atribuido a la religiosa Mariana de Jesús. Es altamente improbable que Sangurima, artista tan hábil y curioso, haya perdido la cercana oportunidad de hacerse de los planos de construcción de un instrumento tan importante, siendo él un ebanista de gran talento, teniendo tanto tiempo de contacto cercano y existiendo seguramente la demanda de una escena musical naciente para aquellos momentos.

Sobre el título, *Alburn de Piasas, Baleses y Polxas*, claramente nos habla de obras típicas del siglo XIX europeo: los bailes de salón, que se consolidan en la ciudad y país de la mano del proceso independentista encabezado por Simón Bolívar (Mullo. 2015, p 18). El manuscrito contiene quince obras musicales completas más algunas en proceso de elaboración, sin relación estructural entre ellas, en donde *Baleses y Polxas* identifican

géneros específicos muy frecuentes para la época, y *Piasas* nos abre un abanico de otras opciones: mazurcas, fragmentos de óperas, transcripciones, composiciones originales, amplia gama de estrategias abordadas por el músico en su intento de ampliar lo más posible las vías de generación de ingresos económicos en busca de una sostenibilidad, objetivo casi imposible no solo para la época.

Visibilizamos en *Alburn de Piasas, Baleses y Polcas* un intento de edición que podría ser comprendido como un anhelo resultante de su conexión con Guayaquil, dada la estancia del músico en esa ciudad, como discípulo de Antonio Neumane. Compositor como todos sabemos, del Himno Nacional del Ecuador, Neumane seguramente tuvo vinculaciones con la industria musical de la época en dicha ciudad, que básicamente era de música impresa, y quizás sea el potencial espacio en el cual la obra podría ser editada y publicada⁸.

Neumane, según los datos a disposición, era director de orquesta, pianista y compositor, se relata además que ayudó en los adiestramientos de las bandas militares que por entonces se instalaban en la naciente República del Ecuador, pero vinculación alguna con la guitarra, no se le atribuye⁹. A pesar de ello, creemos que, dada la procedencia de Neumane (Córcega, Italia) debió conocer la fama de Fernando Sor, compositor -guitarrista de gran fama a mediados del siglo XIX en Europa-, situación que pudo haber influido de alguna forma en este manuscrito, lo que explicaría algunas cercanías musicales y técnicas del *Alburn* con Sor.

Dato interesante el cronológico, Neumane recibirá el encargo del presidente García Moreno para la creación del Himno Nacional Ecuatoriano en 1860, y el mismo se estrenará en 1870, luego de algunos contratiempos. *Alburn de Piasas, Baleses y Polcas*, al ser iniciado en 1855, es un producto atravesado temporal y estilísticamente por la creación del Himno ecuatoriano, lo que puede evidenciarse en lo musical, en obras como la adaptación de *Montecchi e Capuletti*, tercera de las piezas del manuscrito.

MAC por su parte, como miembro de la dinámica musical cuencana, seguramente conocía el trabajo de Soler - que se había convertido en el referente musical cuencano de la primera mitad del siglo XIX -, lo que le permitirá abordar la guitarra desde la práctica de la composición musical al ser discípulo de Neumane. Siendo la única opción a disposición en la región, el trabajo guitarrístico, musical y pedagógico de Soler, creemos improbable que haya existido otra vía de aprendizaje directo o indirecto para MAC, a pesar de que no podamos establecer -aún- un contacto directo entre los dos personajes.

⁸ Podría también la creciente industria editorial cuencana del XIX haber sido otra opción, pero al estar en manos las imprentas de la Iglesia católica, quizás no haya sido fácil para MAC llegar a cumplir ese objetivo, dadas las relaciones complicadas entre maestros capillas y el clero.

⁹ Pudimos conversar telefónicamente con uno de sus descendientes en la ciudad de Guayaquil, quien confirmó la ausencia de vinculación de Neumane con la guitarra.

Más allá de todos estos datos y elucubraciones, lo que queda absolutamente claro es que en *Alburn de Piasas, Baleses y Polxas*, confluyen estas dos vertientes musicales, la composición musical europea vía Neumane y la ejecución guitarrística vía Soler (que también conocía la tradición musical europea), hecho que se comprueba en las obras contenidas en el manuscrito. Apuntar además que, si bien las líneas musicales de Soler y Neumane podrían tener muchas coincidencias, sobre todo en el conocimiento de la música europea, producto cultural en boga para la época y seguramente codiciado por los músicos, se distancian cronológicamente y espacialmente, ya que Neumane recién llega en 1842 al país, y Soler muere en 1851, lo que hace más viable el aprendizaje de MAC con Neumane, salvando la distancia geográfica.

Visualizamos entonces, en base a estas referencias y a todos los datos biográficos de los distintos actores de la dinámica guitarrística cuencana, un espacio temporal que comprende desde la llegada de Antonio Soler a Cuenca en 1792, hasta la muerte del Leuco Espinoza en 1886, su gran referente, y de su continuador Manuel Antonio Calle (MAC) en 1887. Un primer momento generado por Soler, con Miguel Espinoza (padre), un segundo momento con Espinoza y Soler como dúo protagónico del momento, un tercero en el cual Miguel Espinoza hijo -el Leuco- irrumpe en la escena local y nacional, convirtiéndose en el valor más destacado de la misma, aunque ya fuera de los elites de la ciudad, en la cual MAC activa su *Alburn de Piasas, Baleses y Polxas*, constituyéndose en el eslabón musical que nos hacía falta para un posicionamiento sólido y argumentado de esta dinámica musical de casi un siglo.

El dato temporal *año 1855* nos referencia quizás el momento de inicio de la creación del manuscrito, el mismo que podría contener un espacio de creación de mínimo 20 años, ya que, en obras al interior del mismo, se coloca a 1875 como fecha de creación de alguna de las piezas. Este dato genera algunas especulaciones, ya que en el manuscrito original se puede apreciar que se trata de una escritura distinta, tinta distinta, lo que puede significar que fue realizado en un momento diferente a la carátula en análisis, sin embargo, el dato pareciera ser útil dadas las confirmaciones históricas.

Cronológicamente hablando entonces, podemos anotar que el manuscrito, seguramente fue iniciado en Guayaquil, y terminado en Cuenca, ya que para 1858 encontramos a MAC de regresos a su ciudad natal nombrado Maestro Mayor del Gremio de Músicos¹⁰. Otro dato interesante en lo temporal es que Antonio Soler muere en 1851, cuando MAC tenía 15 años, dato que nos permite entenderlo como un continuador de la escena guitarrística cuencana, de la cual no es parte en su inicio, ya que Soler llega a Cuenca en 1792, y MAC recién nace en 1832.

Como vemos, al menos tres generaciones de guitarristas se dan en Cuenca desde 1792 hasta 1887, Antonio Soler como fundador de la misma, Miguel Espinoza alumno

¹⁰ Cargo que implicaba coordinar las presentaciones de los músicos de la ciudad en los eventos festivos oficiales.

directo de Soler, luego el Leuco Espinoza, hijo de Miguel Espinoza, quien hereda el gusto musical de su padre, y MAC, quien seguramente asimiló la dinámica generada por Soler, aunque no se referencia relación directa con el músico español. Esta escena musical cuencana altamente referenciada por su gran calidad, nos brindará al más importante guitarrista ecuatoriano del siglo XIX, el Leuco Espinoza, quien a pesar de la negativa del padre a enseñarle o permitirle la práctica guitarrística, se convierte en el más afamado guitarrista del país en el siglo XIX, que lo lleva a actuar en los días inaugurales del Teatro Sucre de Quito, en 1886. (Guerrero, 2004, p 611).

Hasta aquí encontramos datos que podemos entretrejer de la portada del manuscrito, que al parecer es generada por el mismo MAC, en lo que identificamos como un intento de edición pero que al parecer nunca se concretó. A partir de ahora detallaremos los datos que se pudieron obtener de los procesos de edición, producción musical y audiovisual.

Como ya mencionamos, el manuscrito tiene 15 piezas, divididas básicamente en dos secciones, que se marcan claramente: una primera parte con clara influencia de Neumane, donde MAC transcribe y compone obras de procedencia de la ópera y la música sinfónica europeas, y una segunda parte totalmente marcada por la influencia de los bailes de salón de la época, con las cuales MAC tiene contacto en su ejercicio profesional como director de bandas militares.

El manuscrito inicia con una obra titulada *El Bectoben*, que remite obligadamente al genial músico alemán, fama de quien, para la época, se había extendido hasta estos confines del planeta, y que seguramente es uno de los lenguajes musicales que MAC aprende con Neumane. La confusión en la escritura del nombre de Beethoven puede deberse a la distancia de la lengua en sí mismo, o a alguna otra condición particular, pero lo más interesante de la obra, es el traslado del lenguaje beethoveniano, específicamente el *Sturm und Drung*, a la guitarra, estrategia que tiene muy pocos años de diferencia con igual iniciativa desarrollada en Europa por Fernando Sor, por lo cual encontramos muy posible la influencia del conocimiento de Neumane de la fama del guitarrista catalán en el abordaje del trabajo guitarrístico de MAC.

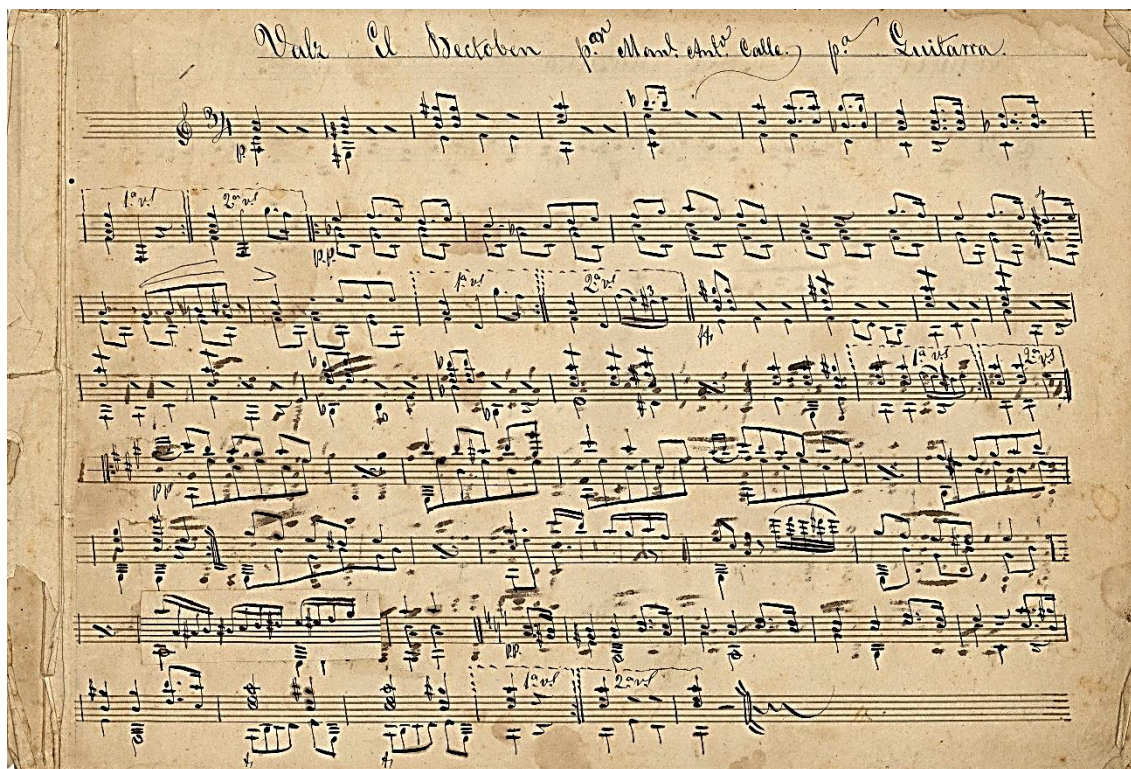


Figura 3. EL Bectoben.

Presentamos en la Tabla 1 una caracterización estilística de las obras contenidas en el manuscrito, y la estrategia musical empleada para su elaboración. De esta información podemos concluir que MAC no se decanta por establecer una especialidad en su acción musical, sino al contrario, asume todas las posibilidades a disposición: arregla, transcribe, compone, recrea, actitud que tampoco es exclusiva con la guitarra, ya que los textos históricos lo identifican además como violinista, director de banda, de coro, compositor, arreglista, organista, en una dinámica musical en la cual lo que cuenta es la sostenibilidad económica, casi utópica.

N	Título original de la Obra	Influencia	Perfil
1	El Bectoben	Música clásica europea	Composición
2	Lamber	Bailes de salón	Transcripción
3	Montecchi e Capuletti	Ópera	Transcripción
4	Andante	Ópera	Transcripción
5	Masurca	Bailes de salón	Transcripción
6	La vieja	Bailes de salón	Composición
7	Dúo de Belisario	Ópera	Transcripción
8	Elisir de amore	Ópera	Transcripción

9	El desbelo	Bailes de salón (Vals)	Arreglo
10	El lazo de amistad	Bailes de salón (Vals)	Arreglo
11	“La tortolilla”	Proto pasillo ¹¹	Adaptación
12	Vals	Bailes de salón	Arreglo
13	El sentimiento	Bales de salón (Vals)	Arreglo
14	La sorpresa de amor	Bailes de salón (Vals)	Arreglo
15	Mazurca	Bailes de salón	Arreglo

Tabla 1. Caracterización de las obras contenidas en el manuscrito. Fuente: Elaboración propia.

Como podemos apreciar, musicalmente las obras se insertan en la dinámica de la influencia europea en la ciudad, ese momento del siglo XIX en el cual las clases económicas pudientes intentan diferenciarse mediante el cultivo de las artes europeas, enunciando dichas prácticas como sinónimo de distinción, ilustración y cosmopolitismo. Se menciona claramente que MAC interpreta selectas piezas en violín y guitarra, en el Homenaje de despedida que se hace al recién electo presidente de la República, Antonio Borrero, en 1875, seguramente el material interpretado en aquella ocasión fue *Albur de Piasas, Bales y Polxas*. (León, 1969, p 119).

Casos interesantes los de *El Bectoben*, y *La Bieja*, composiciones originales de MAC para guitarra, que nos muestran cómo el nivel de asimilación del lenguaje europeo es fuerte en MAC, además claro de la enorme calidad musical de la composición. Sobre las obras en sus dimensiones formales y estrictamente musicales se puede ahondar en muchas líneas, aquí intentaremos reflexionar sobre lo que significa el asentar una práctica musical extranjera en nuestros territorios y los posibles cambios que esto ocasiona.

El musicólogo argentino Bernardo Illari (2003) en su libro sobre Domenico Zipolli - importante músico italiano del siglo XVII que llegó a las misiones de la actual Bolivia, como parte de la congregación jesuítica- indica que las obras creadas por Zipolli en territorio boliviano, tienen una dimensión menor y una mayor vinculación con la práctica religiosa que las creadas por el mismo músico en Europa, dadas las condicionantes sociales en las cuales se desarrolla su labor. En igual medida podemos decir, que las dimensiones, estrategias y referencias que el manuscrito 1855 de MAC nos muestra, no necesariamente las podemos catalogar de menores o restarles importancia por sus dimensiones, ya que responden, como toda obra musical, a unos condicionantes sociales, que podemos entrever y que son las que configuran sus intenciones e interpretaciones musicales.

¹¹ Término que usamos por encontrar en la obra, huellas del proceso de construcción de la música nacional ecuatoriana.

En la primera sección del manuscrito vinculada con Neumane, Guayaquil y el aprendizaje del lenguaje musical europeo, las influencias de Beethoven y la ópera son absolutamente claras, mientras en la segunda los bailes de salón son los géneros recreados para el instrumento, para utilizarse en lo que determina el musicólogo Juan Mullo (2015) como uno de los escenarios a disposición en el siglo XIX ecuatoriano: el goce íntimo, familiar, de pequeños grupos. Los usos que podemos evidenciar del manuscrito, más allá del ya referido momento histórico del homenaje a Borrero de 1875, es el de los bailes de salón, que personajes como Hortensia Mata, ofrecía a sus invitados como prácticas culturales distinguidas libertarias e ilustradas.

En ese sentido podremos señalar que la primera condición con la que debemos asimilar las obras del *Alburn* es el sentido “antibarroco”, exteriorizado en lo provocativo de la fiesta pública, en lo mundano, en lo corpóreo” (Mullo, 2015, p. 18). El manuscrito tiene en las danzas contenidas en él, al baile como fin último, de salón europeo trasladado a nuestros territorios, con lo cual, se pueden olvidar algunos detalles, cambiar algunos gestos, sufrir algunas alteraciones en el intento de imitación cultural.

En la segunda sección, la de las obras operísticas y sinfónicas, el intento es el de referenciar la prestigiada música europea, que se asienta en nuestros territorios como ilustrada, civilizatoria, liberadora y exclusiva. Este repertorio será el apetecido por las sociedades literarias locales para incluirlas como entremés en sus recitales poéticos, con los cuales las nacientes burguesías locales pretendían enunciarse como ilustradas.

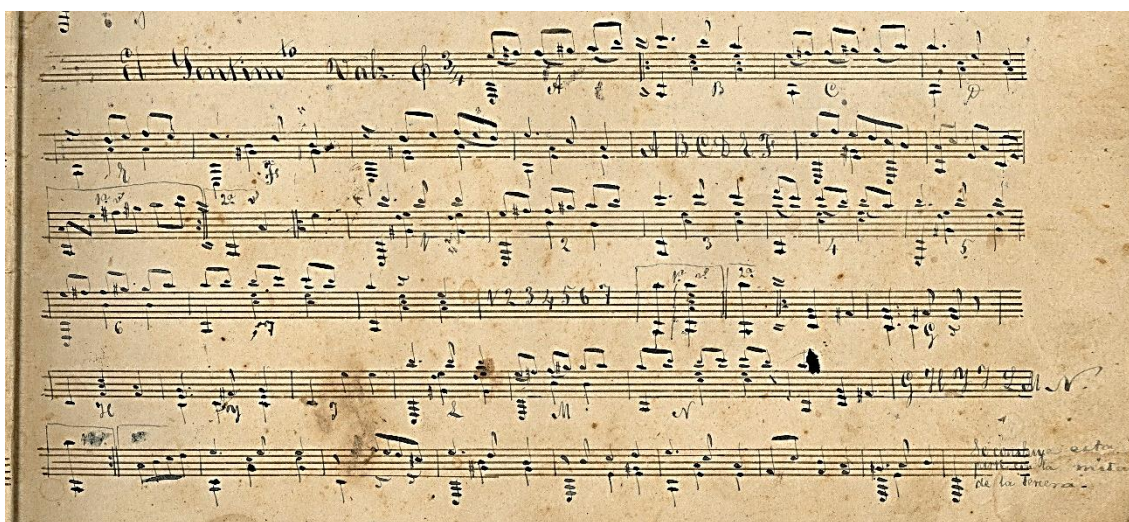


Figura 4. El Sentimiento. Vals

Caso especial en lo histórico musicológico podemos apreciar con la obra que hemos titulado: *La Tortolilla*, misma que el manuscrito muestra no solo como producto final sino también como proceso de construcción de la versión guitarrística, a partir presumiblemente de una obra vocal, que MAC transcribe, y cuya escala base tiene una influencia pentafónica, misma que empieza a filtrar el trabajo musical de MAC. Esta

obra nos muestra el inicio del proceso del producto cultural que hoy conocemos como Música Nacional ecuatoriana, con lo que comprobamos la teoría de que esta se constituye de la filtración de las sonoridades tradicionales pentáfonas en las estructuras europeas de los bailes de salón.

Interesante dato nos muestra la gestación de *La Tortolilla* no solo en lo musical, sino también en lo referente al soporte en el cual se escribe: el papel pautado; de uso poco frecuente en nuestra ciudad, MAC escribe su *Alburn* en un cuadernillo que tiene en una de sus esquinas, un sello seco del Escudo del Ecuador de la época, dejándonos claro que se trata de un insumo de procedencia oficial. Esto podría ser un dato que confirme la pertenencia de MAC a una de las bandas militares en Guayaquil, la de Artillería específicamente, que mencionan algunos de los textos históricos, pero que aún no se ha podido comprobar, debido a la falta de documentos oficiales de la relación laboral entre músicos y ejército de esa época.

La escasez de papel pautado, que hace que MAC use como borrador los espacios sobrantes de las obras terminadas, nos ha brindado la opción de conocer el proceso de gestación de la obra, y también suponer las estrategias que el circuito musical usaba para obtener el papel necesario para la actividad musical, en una ciudad donde la música escrita, seguramente era minoritaria. Podemos mencionar como ejemplo el detalle ofrecido por Andrés Calle, padre de MAC, en su testamento, donde señala una cantidad de dinero adeudado por unas “hojas de música”.

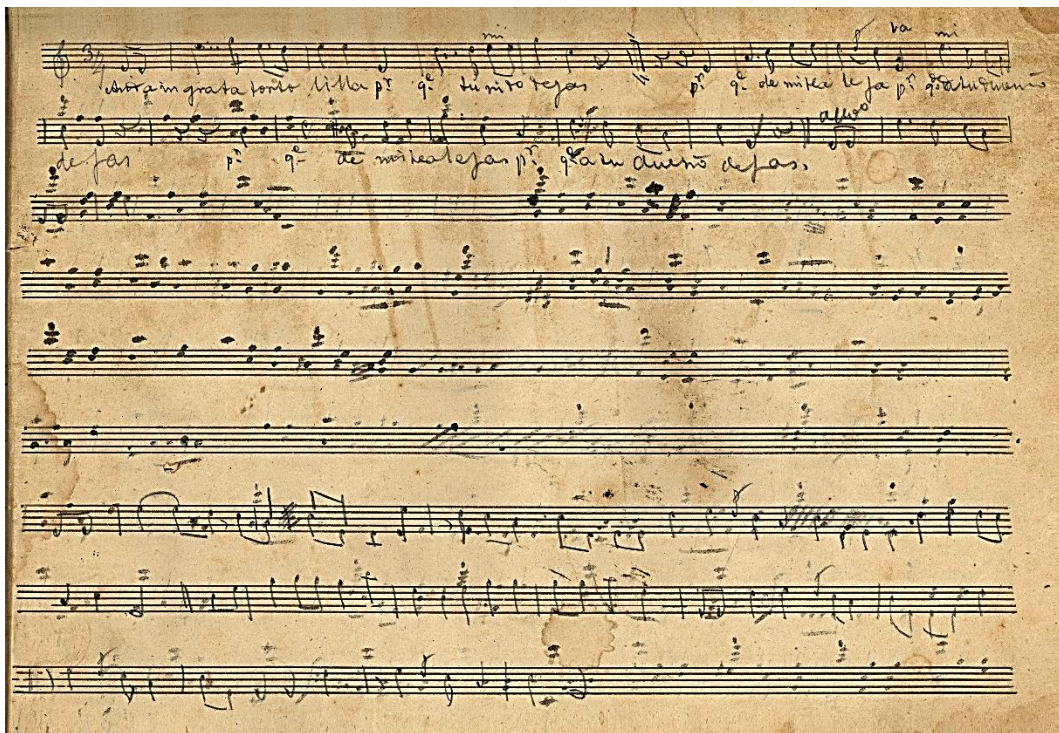


Figura 5. Tortolilla Bocetos.

Alburn de piasas, baleses y polxas, como hemos visto, es un compendio de obras que MAC va creando/recreando durante un lapso grande de tiempo, para la guitarra, condicionado por las necesidades laborales y las condiciones sociales de la época. Creemos que para MAC el *Alburn* es el lugar donde deposita sus trabajos guitarrísticos, en un espacio temporal de alrededor de 20 años, con intenciones de editarlo en algún momento, pero que lamentablemente no llega a concretarse.

Conclusiones

Comenzaremos diciendo que *Alburn de Piasas, Baleses y Polxas (1855)*, es el documento manuscrito más importante para Guitarra, encontrado hasta el momento, de la escena musical cuencana del siglo XIX; con tan solo una obra adicional, del mismo autor, misma dinámica, al parecer posterior, para Guitarra también, titulada *La Rosita*, que está incluida en la edición mencionada en este artículo. (Ávila, 2020, p. 78). Esta dinámica musical cuencana del siglo XIX, que tenía a la Guitarra /vihuela como instrumento protagonista, no nos ha dejado otros documentos manuscritos, se refieren muchos documentos dejados por Soler, en algunos de los monasterios religiosos de Cuenca, caracterizados todos como partituras que se tocaban por los músicos locales, pero que provenían de Europa. (Astudillo, 1956, p. 23).

Una fuerte formación musical del autor, un alto nivel técnico en lo guitarrístico, una gran capacidad de síntesis de los recursos musicales trasladados a la guitarra, una musicalidad que utiliza potentemente los recursos guitarrísticos, ciertos niveles de virtuosismo y un solvente manejo de las posibilidades del instrumento, se pueden observar en el manuscrito. Se convierte de esta forma, no solo quizás en el más importante documento guitarrístico del siglo XIX, sino en testimonio de unos altos niveles técnicos, musicales y creativos, que nos permiten comprobar la alta valoración histórica de la que venía precedida.

La edición, transcripción, producción musical y audiovisual del manuscrito *Alburn de Piasas, Baleses y Polxas (1855)*, constituye un aporte fundamental para el conocimiento, difusión y estudio, de una dinámica musical local, altamente reputada a nivel nacional, de la cual, como ciudad, no tenemos ni memoria, ni posicionamiento. La generación de este proceso de memoria histórica, en lo musical, generado desde la gestión cultural independiente, desde el *Sono Estudio Guitarrístico*, investigación independiente que en el Ecuador ha sido históricamente el pilar fundamental musicológico, con casos como Segundo Luis Moreno, Pablo Guerrero, Juan Mullo y muchos otros.

Bibliografía

- Albarracín, S. (2016). *Aproximación a la Actividad Musical en las Parroquias Eclesiásticas Urbanas de la Diócesis de Cuenca, entre 1779 y 1886*. [Tesis de Maestría]. Universidad de Cuenca. Cuenca.
- Arochi, M. (2010). *Manifestaciones Artísticas en Cuenca, Ecuador (1850 -1910). Un estudio hemerográfico*. [Tesis de Licenciatura, inédita] UNAM. México.
- Astudillo, J. *Dedos y Labios Apolíneos*. Cuenca. Casa de la Cultura del Azuay, 1956.
- Ávila, B. (2020). *Alburn de Piasas, Bales y Polxas, Areglado para Guitarra por MAC*. Cuenca. Casa de la Cultura del Azuay.
- Durán, S. (1987). *Música Ecuatoriana*. Banco Central del Ecuador. Revista opus (16). Quito.
- Fernández, E. (2018). *“Lo mismo” no es lo MISMO*. Montevideo.
- Guerrero, J. (1876). *La Música Ecuatoriana desde sus orígenes hasta 1875*. Imprenta Nacional. Quito.
- Guerrero, P. (2004). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Quito. CONMUSICA.
- León, T. (1969). *Artesanos y Artistas del Azuay*. Cuenca. Casa de la Cultura del Azuay.
- Lloret, A. (1978). *Cuencanerias*. Cuenca. Municipalidad de Cuenca.
- Márquez, E. (1937). *Buen Gobierno, Jubilaciones, Antonio Soler*. Universidad de Cuenca. Cuenca.
- Mullo, J. (2015). *El Vals y las Danzas Republicanas Iberoamericanas*. IPANC/CAB. Quito.
- Nolas, T. (1851). *Defensa de Cuenca*. Cuenca. Diego Ruiz.
- Romanillos, J. (2008). *Antonio de Torres*. Instituto de Estudios Almerienses, Almería.