

¿Edición crítica o edición académica? Una experiencia con manuscritos musicales litúrgicos del siglo xix de la Catedral de Cuenca (Ecuador)

Critical Edition or Academic Edition? An Experience with 19th-Century Liturgical Music Manuscripts from the Main Cathedral of Cuenca (Ecuador)



Arleti María Molerio Rosa

Universidad de Cuenca, Cuenca, Ecuador
arleti.molerio@ucuenca.edu.ec



Misael Moya Méndez

Universidad de Cuenca, Cuenca, Ecuador
misael.moya@ucuenca.edu.ec

Resumen: Se presenta la edición de manuscritos musicales litúrgicos del siglo xix de la Catedral Matriz de Cuenca (Ecuador), sobre la base de los problemas particulares que tal proceso representó y de las soluciones acordadas en cada caso, en el contexto de los desafíos propios de la transcripción y adaptación de partituras históricas para su empleo interpretativo e investigativo contemporáneo. Se comparte una experiencia multidisciplinaria que prioriza la fidelidad a las fuentes, mientras revela especificidades culturales de la práctica litúrgica local y conexiones con repertorios hispanoamericanos. Visto el proceso en su carácter de caso referencial, el ejercicio aporta claridad al manejo de las categorías de la praxis editorial en el ámbito musical, y ofrece respuestas teóricas, sobre la base de la práctica, que diferencian una edición crítica y una edición académica musical. El resultado contribuye tanto al estudio del patrimonio sonoro ecuatoriano como a la metodología de trabajo académico en la música.

Palabras clave: transcripción y adaptación de partituras históricas; edición académica; edición crítica; música litúrgica; música ecuatoriana del siglo xix.

Abstract: The edition of 19th-century liturgical musical manuscripts from the Main Cathedral of Cuenca (Ecuador) is presented, based on the particular problems that this process represented and the solutions agreed upon in each case, within the context of the challenges inherent in transcribing and adapting historical scores for contemporary interpretive and research use. A multidisciplinary experience is shared that prioritizes fidelity to the sources while revealing the cultural specificities of local liturgical practice and connections with Hispanic American repertoires. Viewed as a reference case, the exercise sheds light on the handling of the categories of editorial praxis in the musical field and offers theoretical responses, based on practice, that differentiate a critical edition from an academic musical edition. The result contributes both to the study of Ecuadorian sound heritage and to the methodology of academic work in music.

Keywords: Transcription and adaptation of historical scores; academic editing; critical editing; liturgical music; 19th-century Ecuadorian music.

Submetido em: 26 de maio de 2025

Aceito em: 23 de outubro de 2025

Publicado em: janeiro de 2026

1. Introducción

Además de un campo de acción, la edición crítica constituye el resultado de una disciplina de las ciencias filológicas, durante siglos desarrollada con el texto literario bajo los nombres de *ecdótica*, *crítica textual* o *textología* (Herrero, 1965; Kayser, 1972; Blecua, 1983; Bělič, 1983), que en las últimas décadas ha aportado a diversas áreas sus instrumentos teóricos y metodológicos, siendo del todo natural ya la aplicación de los fundamentos generales de la disciplina y de los particulares del análisis genético (en tanto uno de sus métodos de trabajo) a las ediciones de partituras musicales y al abordaje de procesos creativos en artes visuales (Grier, 2008; Moya, 2019).

Entre clásicos y autores recientes, es posible comprender la edición crítica como una forma dinámica de investigación del suceso literario y artístico, en que prima el abordaje de las dimensiones genética, textual y hermenéutica (Zavala, 2013), en virtud de las naturalezas estilísticas y discursivas de las diversas manifestaciones y de los procesos sociales que han contextualizado la producción, la transmisión y las configuraciones actuales de productos artísticos de elevados valores históricos y estéticos.

La condición de *crítica* en esta clase de edición, no se deriva de la aplicación de criterios editoriales específicos ni de su condición analítica o valorativa: *crítica* significa 'crucial', 'decisiva', 'determinante' y, en ciertos casos, incluso 'definitiva' (cuando resuelve, sin dejar margen alguno de duda mediante pruebas incuestionables, aspectos clave en torno a la obra que ya no serán nuevamente debatidos ni pondrán en tela de juicio estudios derivados).

Una verdadera edición crítica presenta la reconstrucción u aproximación a la que podría haber sido la versión auténtica de una obra, cuando esta fuente original no se ha conservado, pero sí se conservan versiones y/o ediciones diversas con las cuales llegar a canonizar un texto. Es así que, según Bělič (1983, pp. 185-195), la edición crítica deberá enfrentar cuatro tareas fundamentales:

- 1) Determinación o reconstrucción del texto auténtico por el método comparativo de versiones (generalmente manuscritos apógrafos o ediciones impresas, dada la ausencia de manuscrito autógrafo o de edición especialmente aprobada por el autor), utilizando, entre otras, las herramientas del análisis genético.
- 2) Datación del texto, con el establecimiento de una cronología absoluta o relativa de la obra, considerando criterios internos y externos, y en ocasiones determinando el *terminus a quo* y el *terminus ante quem*.
- 3) Identificación del autor mediante un proceso de atribución definitiva, que resuelva las diversas circunstancias de autorías anónimas, cedidas, compartidas, apócrifas; para lo cual se emplean diversos métodos, entre ellos el estudio estilístico y las pruebas documentales internas y externas.
- 4) Presentación de la edición del texto reconstruido que se canonizará (en ocasiones en formas de edición sinóptica o de *editio variorum*, sin que esta sola condición determine el carácter de crítica) con su aparato crítico o textológico, su aparato explicativo, el prólogo con el obligatorio trazado del *stemma* de la obra y la exposición de los criterios de la edición, así como los anexos documentales que pudieran potenciar el estudio científico de la obra.

De lo anterior se deduce que no es preocupación de una edición crítica estudiar *per se* las riquezas y complejidades intelectuales y artísticas de una obra, cosa que harán los investigadores y especialistas diversos: la preocupación de la edición crítica es aportar la obra determinante con vistas al trabajo posterior de dichos especialistas. Y siendo tan complejas estas cuatro tareas, incluso en la literatura misma una edición anotada no alcanza, solo por ello, la condición de crítica; ni lo es una edición paleográfica ni una edición adaptada. Otra cosa es la edición académica, en tanto preparación y reproducción de un texto acompañado de una particular lectura debidamente fundamentada y complementada.

Siendo así, una edición crítica solo se justifica en determinados contextos y frente a problemas puntuales, clarificados por la práctica referencial de la literatura, donde se deberían ir a estudiar las diversas categorías de trabajo, en virtud del grado de protagonismo y de intervención de un editor sobre el texto, sea literario, visual, sonoro... (Moya, 2003, 2010, 2021).

Dentro del campo de la musicología, bajo la denominación de edición crítica se han realizado interesantes trabajos con lenguajes musicales, estilos y obras de entre los siglos xvi al xxi, considerando la concreción de un “texto musical derivado de una aplicación de los hallazgos de la lingüística del texto y del análisis crítico del discurso al método musicológico” (Sans, 2006, p. 3), y estimando que, oral o escrito, un texto musical nunca resulta un objeto estático, dado que participa de un proceso social, interactivo, de comunicación y reconstrucción artística.

En esta área, Morales (2024) aporta un modelo metodológico con criterios específicos centrados en un profundo estudio de manuscritos musicales de los siglos xvi-xviii, pertenecientes al archivo musical de la Catedral de Santiago de Guatemala. En su trabajo expone un enfoque crítico, estructurado sobre la base de estudios contextuales, y articulado a un detallado proceso de transcripción y edición. El modelo favorece la doble función de acceso al repertorio, para intérpretes y musicólogos, a la vez que evidencia sus características desde fuentes originales, lo que permite interactuar ampliamente con el objeto de estudio. El método utilizado por el autor resulta pertinente al abordar las partituras del siglo xix de la Catedral de Cuenca por la total aplicabilidad de su sentido de análisis de contexto, comparación de fuentes primarias, notas críticas orientadoras y análisis del proceso editorial en cuanto a los problemas de deterioro de las fuentes, variantes de copistas y justificación de las decisiones editoriales. La idea de favorecer la lectura y comprensión de las ediciones para los músicos y transparentar las características de la obra conectada a la fuente histórica original es uno de los más didácticos aciertos del texto.

Otro trabajo de interés, del mismo Sans (2015), argumenta que la edición no solo es una operación filológica, sino una ocasión extrema en la que confluyen aspectos históricos, analíticos y estéticos: el editor debe balancear la fidelidad al texto original con la inteligibilidad y funcionalidad necesaria para los músicos actuales. El texto subraya la importancia de un enfoque riguroso y contextualizado, donde la edición se convierte en un acto de interpretación informado, capaz de revelar la riqueza y complejidad de las prácticas musicales del pasado y su vigencia en el presente.

Importante punto de referencia resulta ser Caraci (2005, 2009 y 2013), cuya trilogía sobre la filología musical establece tanto los vasos comunicantes interdisciplinares literatura-música como la naturaleza igualmente filológica del trabajo de edición de textos musicales. La autora profundiza en las fases y tareas de una edición crítica musical con fundamentos ecdóticos (coincidentes con los enunciados al inicio), sin limitar la actividad de una filología musical a la sola práctica editorial, sino defendiendo su profunda naturaleza crítica, intelectual e interpretativa del suceso musical por parte del especialista.

Más recientemente, Pérez (2025), centrado en el nuevo contexto de la edición digital en la música, en su reseña sobre la edición crítica deja en claro el liderazgo científico y cultural del editor en el proceso de fijación del texto musical, así como el carácter interdisciplinar de la edición crítica, la cual consideramos que no debería presentarse como “disciplina” sino como campo de acción, al ser la crítica textual o textología la disciplina filológica cuyo resultado final es la edición crítica.

Pese a lo hasta aquí reseñado, coincidimos con Sans (2006) en torno a la escasez de literatura referente a la edición crítica en música; necesariamente técnica y enfocada en planteamientos específicos como los paleográficos o los de filiación estemática, que le son inherentes. Pero en virtud del amplio manejo del concepto sin que siempre obren las circunstancias que lo respalden, consideramos que la presentación y descripción de casos específicos de ediciones musicales podrían contribuir a llenar, a

partir de la propia práctica, los muchos vacíos teóricos existentes, y a perfilar mucho mejor las formas de edición académica o crítica en el ámbito de la música.

A tal efecto, trabajamos con el caso de la Catedral Matriz de Cuenca (Ecuador), que ha representado hasta ahora un campo de investigación rico en material y en perspectivas de estudio, con aproximaciones previas que propician la adecuada contextualización (Molerio & Wilches, 2019; Molerio, Wilches & Mosca, 2019; Molerio, 2023). En el caso presente, el objeto de estudio se ha centrado en los avatares de la edición de doce manuscritos musicales, correspondientes a textos litúrgicos, con vistas a su difusión y conocimiento. El corpus está constituido por el repertorio de la colección del siglo xix recuperado hasta la fecha, y refleja el contexto ceremonial utilizado, el cual conecta con interrogantes y diálogos intensos en torno a la práctica musical catedralicia.

Sobre la base de este precedente, nos hemos planteado el objetivo de describir el proceso editorial realizado al conjunto de manuscritos musicales, con vistas a posibilitar su interpretación y estudio en un contexto inmediato, como experiencia de caso que contribuye teórica y metodológicamente al conocimiento y desarrollo de las ediciones especializadas en la música.

Es posible presumir que el repertorio hallado en el repositorio pueda tener concordancias en otros archivos catedralicios hispanoamericanos, dadas las evidencias de similitudes con autores y repertorios del archivo de la Catedral de Marchena (Ramírez & Ramos, 2005) y con autores y repertorios del archivo de la catedral de Chile (Vera, 2013a); sin embargo, este proceso comparativo queda pendiente para una futura investigación, pues supera los alcances de este trabajo.

2. Teoría y metodología de la edición musical: de lo general a lo particular del caso

La edición musical constituye la base principal de la musicología, pues sin la difusión de las partituras, otras disciplinas fundamentales como la historia de la música y la teoría musical no tendrían siquiera objeto de estudio (Sans, 2006). En primera instancia, podría parecer que la labor del editor es puramente técnica, sin considerar el alcance de los procesos de localización, descripción, transcripción, interpretación y crítica de textos para adaptarlos a los modernos hábitos de lectura (Blanche-Benveniste, 1998).

Las anteriores tareas perfilan, por sí solas, el campo de acción de la *edición académica*, posible de comprender (a partir de los trabajos de Viglianti, 2010; Kepper, 2011; Bertoglio, 2012 y Czolbe, 2014) como un ejercicio editorial riguroso, acompañado de toda la documentación posible sobre una obra y de abordajes científicos diversos que implican un posicionamiento interpretativo del editor con fines prácticos y/o pedagógicos, cada vez más abierta a entornos digitales interactivos que propician una construcción de conocimiento del todo colaborativa, y que generan ilimitadas versiones culturales del texto.

Convenir en que la edición es un acto crítico, implica la tácita aceptación de la importancia del editor, quien desde diversos puntos de vista tomará decisiones prácticas, las cuales deben ser informadas, fundamentadas y presentadas; lo que conduce hacia un discurso que demuestra los resultados de reflexiones y acciones que construyen el pensamiento. Es este, precisamente, el fundamento por el cual suele hablarse de una edición crítica en música (al margen del real concepto fundado desde la literatura), en referencia a una edición académica del todo personalizada.

Este contexto lleva a considerar que de una misma obra podrán existir tantas versiones con diferencias, como editores la hayan procesado: "La edición es fundamentalmente un acto

crítico que parte de suposiciones fundamentadas críticamente y de percepciones que por lo general no se reconocen" (Brett, 1988). Es así que resulta recomendable completar la reflexión con otros argumentos:

Los principios de la edición son un apoyo a la ciencia de la musicología donde se abarca no solo las cuestiones de superficie tales como la manera de distinguir enmiendas de redacción e interpretación de las lecturas iniciales, sino también las cuestiones más fundamentales de la edición crítica. ¿Hasta dónde deben ir los editores en la corrección e interpretación de un texto y si las variantes de un texto particular, son entidades a fin de reconducir jerárquicamente a un ejemplar original y por tanto, si las lecturas que figuran en una edición de una obra con muchas variantes de fuentes debería tratar de establecer un arquetipo de la reconstrucción hipotética, o simplemente presentar la mejor supervivencia del texto intacto o establecer las variantes o alternativas de las diversas corrientes textuales? (Fernández, 2012)

Entre las diversas formas de realización de ediciones musicales, es posible identificar dos tendencias principales. Una es la Edición Urtext, centrada en reproducir un contenido lo más próximo posible al original, lo que supone el grado menor de intervención del editor, para garantizar cierta "pureza" ideal para interpretaciones y estudios. Esta modalidad ha originado comentarios como el siguiente: "las ediciones Urtext no son lo que aparecen, no es el texto escrito por el compositor, sino la reconstrucción del mismo por parte del editor" (Grier, 2008, p. 19). Así, este tipo de edición constituye para muchos el desiderátum de la edición musical, y se inclinan a formalizar el enfoque referente a que el editor es un interventor indeseable (Sans, 2006). En la actualidad, con el desarrollo de los softwares especializados en notación musical, se expande el criterio de que la edición de una obra puede ser accesible a todos. Ante estas afirmaciones, Jacques Chailley advierte:

Un músico medio puede, con poco esfuerzo mental, copiar una partitura inédita, publicarla y declararse musicólogo: se derrumbará su ilusión en el momento en que se encuentre frente a una de las innumerables trampas que esconde este trabajo si no ha adquirido antes los conocimientos necesarios para sortearlas. (Chailley, 1991, p. 27)

En el otro extremo del espectro, la segunda tendencia, ya referida bajo la denominación de *edición crítica*, constituye una forma de representar un texto tras su investigación crítica. En este caso, la circunstancia del estudio y análisis del material y de su publicación bajo perspectivas particulares asociables a una visión crítica, a un pensamiento crítico, es lo que ha sustentado su inadecuada denominación de *crítica*.

Entiéndase que se manejan dos tendencias y denominaciones que guardan estrecha relación con el concepto fundacional de edición crítica, cada una de los cuales podría estar aludiendo en ciertos casos a tareas distintas de un mismo proceso, y una de ellas incluso manejaría a ratos una acepción no recomendable por alteración mucho más que de una jerga profesional: de aparato conceptual, teórico y metodológico, debidamente construido y legitimado en los estudios humanísticos.

Estudiosos como Grier y Blanche Benveniste consideran que la diferencia entre una edición crítica y otra que no lo es, radica únicamente en el grado de conciencia con que se asume una postura frente al texto, ya que de hecho la intervención editorial es inevitable, si no obligatoria (Sans, 2006). Esto conecta en algo con las diferencias entre un editor invisible y un editor protagónico, en los contextos diferenciales de una edición ordinaria y de diversidad de ediciones especiales pero no siempre críticas (Moya, 2003, 2013), cuyas lógicas aún no resultan suficientemente conocidas para su correcta aplicación en la música. Pero, sin duda alguna, entra en pugna con el real concepto de edición crítica. Ya se han producido polémicas que, sin necesidad de explicar porque son públicas y pueden consultarse (Carreira, 2012; Frenk, 2013), prueban que uno de los centros de debate actuales radica en la incorrecta consideración de *crítica* en una edición que no lo es.

En resumen, los criterios y principios fundamentales de aplicación en una edición crítica en el sentido de Grier (2008, p. 8) demostrarían tanto la proximidad de las dos tendencias antes abordadas como el carácter de edición personalizada propio de una edición académica; a saber:

- 1) Editar es un acto de naturaleza crítica en cualquier tipo de edición, incluso en la Urtext.
- 2) Editar implica una evaluación crítica de los aspectos semióticos del texto musical, y es el resultado de la interacción entre el compositor y el editor.
- 3) El trabajo crítico se fundamenta en los conocimientos históricos.
- 4) El análisis y evaluación del texto musical se sustenta sobre la base del conocimiento del editor. El editor toma una posición crítica sobre su objeto de estudio, y dentro del proceso está obligado a replantearse continuamente su propio enfoque.
- 5) Ninguna edición es definitiva, las ediciones pueden solo considerarse aproximaciones al texto.

Este ordenamiento de las bases funcionales de la edición resulta una construcción teórica interesante, que parte de un marco que la organiza. Pero el instrumental de Grier se expande hacia un posible marco teórico general para la edición, en donde el editor dispone de un margen de acción metodológico propio. En este sentido, resulta pertinente señalar que la mayoría de los discursos teóricos sobre la materia se centran principalmente en la dimensión práctica del quehacer editorial, evidenciando la especificidad de cada obra y los desafíos particulares que esta plantea. No obstante, el autor identifica un conjunto de problemáticas recurrentes que subyacen en el proceso de edición, con independencia del repertorio, y las articula mediante las siguientes interrogantes:

¿Cuál es la naturaleza y la situación histórica de las fuentes de trabajo? ¿Cómo se relacionan la una con la otra? A partir de la evidencia de las fuentes, ¿qué conclusiones pueden

alcanzarse sobre la naturaleza y la situación histórica de la obra? ¿Cómo determinan dichas evidencias y conclusiones, las decisiones editoriales tomadas durante la elaboración del texto editado? ¿Cuál es el modo más eficaz de presentar el texto editado? (Grier, 2008, p. 14)

En el desarrollo de la presente investigación, la incorporación de dichas interrogantes resultó especialmente provechosa, pues permitió articular un marco hermenéutico que favoreció la comprensión integral del texto, así como la identificación de los fundamentos que sustentan su configuración.

A partir de lo anteriormente expuesto, Grier articula la necesidad de comprensión de los elementos musicales de las obras, el conocimiento de las condiciones históricas en cuyo contexto fueron compuestas y los factores que influyeron en la interpretación. Así, la perspectiva determina que la edición es analítica y fundamentada por naturaleza, y que comienza por la investigación histórica de la carga semiótica del texto musical. Es obvio que cuanto más conocimiento se tenga, más afinidad se establecerá en los juicios críticos aplicados y que el recorrido del proceso requiere un enfoque flexible y sensible.

El instrumental teórico analizado asume que ninguna edición (previa, presente o futura) es definitiva. Cada fuente puede ser la manifestación física de uno de los posibles textos, y en este sentido la motivación para producir un nuevo texto puede tener diferentes funciones, sobre todo para la interpretación y la preservación exacta de los símbolos de notación.

En nuestro caso, con herramientas de la paleografía y la lexicografía se acometió la transcripción de los manuscritos musicales y se interpretaron las grafías que figuran en ellos. Si bien datan de una notación del siglo xix, existen diferentes grafías necesitadas de un cuidadoso estudio para su transcripción. Este análisis se vinculó con el estudio de los documentos catedralicios no musicales —tales como procesos judiciales, actas capitulares, registros de diezmos y libros copiadores de oficios— que

constituyeron una fuente fundamental para la interpretación de los usos lingüísticos y terminológicos de la época, además de permitir la construcción de un criterio interpretativo contextual más sólido.

En consecuencia, la edición de los manuscritos musicales se fundamenta en un análisis contextual exhaustivo y en una comprensión de carácter exegético. El presente estudio se ha orientado a proporcionar una transcripción que resulte útil tanto a los intérpretes como a los investigadores, facilitando su lectura conforme a los usos actuales. Las versiones presentadas procuran conservar la mayor fidelidad posible a las fuentes originales, si bien representan una de las múltiples alternativas interpretativas posibles.

La metodología empleada en la transcripción se dividió en tres etapas diferenciadas:

- I. Selección de las fuentes y digitalización de los manuscritos musicales en un soporte adecuado para una transcripción efectiva (alta resolución de imagen).
- II. Análisis de las fuentes desde un enfoque hermenéutico; posteriormente, transcripción y edición de los manuscritos musicales (en nuestro caso, empleamos el programa MuseScore).
- III. Propuesta editorial, que incluye la edición del repertorio catedralicio de la Iglesia Matriz, acompañada de la documentación del proceso de transcripción y de las decisiones adoptadas para los usos y prácticas musicales actuales. Con ello intentamos, además, transmitir una representación textual lo más cercana posible a la evidencia histórica de las fuentes.

3. El caso editorial de los manuscritos de la Catedral Matriz de Cuenca

3.1 Aproximación física y características generales de los manuscritos musicales

Los manuscritos musicales constituyen testimonios únicos que reflejan, en cierta medida, un momento histórico específico y una forma particular de ejecución musical. Frente a las partituras impresas, estos documentos presentan un carácter más íntimo y cumplen una función concreta dentro de la liturgia. El repertorio asociado se detalla en el Cuadro 1.

Cuadro 1 - Repertorio de los manuscritos musicales

Obra	Autoría	Copista	Datación
Vísperas del Común de Apóstoles	Dixit Dominus por Adolfo Juan Cardoso, Beatusvir por Raymundo Forné, Laudate por Domingo Arquimbau y Magnificat por Raymundo Forné.	No identificado	1828
Vísperas de Nuestra Señora	Dixit Dominus, Laetatus sunt, Lauda Jerusalem y Magnificat, compuesto por Miguel Sañudo.	No identificado	1828
Responsorios de Noche Buena con violines, clarinetes, viola y acompañamiento	Miguel Sañudo	No identificado	1846
Maitines de Reyes	Responsorios á 4 a 3 y a dúo: Con violines, clarinetes y acompañamiento, compuesto por Miguel Sañudo	No identificado	1858

Vísperas de Sacramento	Dixit Dominus, Credidi, Lauda Jerusalem y Magníficat, compuesto por Domingo Arquimbau	No identificado	1858
Salmos 1º y 3º de tercia a 4 voces con violines, clarinetes, viola y acompañamiento	Domingo Arquimbau	No identificado	1858
Salmo 1º y 3º de Sexta a 4 con violines, clarinetes y acompañamiento	Domingo Arquimbau	No identificado	1858
Ave María a tres	Anónimo	No identificado	s/f
Miserere a cuatro voces con violines, clarinetes, flauta, trompas y bajo	Hilarión Eslava	José Martín y Juan de Lugues	s/f
Salmo 1º de prima a cuatro y Salmo 3º de prima a 3	Salmo 1º de prima a cuatro, compuesto por Manuel Galiano. Salmo 3º de prima a 3, compuesto por Miguel Sañudo.	No identificado	s/f
Lamentación primera del miércoles Santo a cuatro	Francisco Xavier ¹ García	No identificado	s/f
Festividad del Domingo de Ramos. Secuencias para la festividad de Resurrección, Pentecostés y Corpus. Dos Motetes para las primeras y segundas clases en las procesiones claustrales	Motetes para las primeras clases de Anselmo Clavijo, los Motetes para las segundas clases de Mateo Zaá y Rojas, las Secuencias para la festividad de Pentecostés y Resurrección, y el Miércoles Santo del mismo autor Mateo Zaá y Rojas, el Viernes Santo de Manuel Álvarez, y el Domingo de Ramos es anónimo.	No identificado	s/f

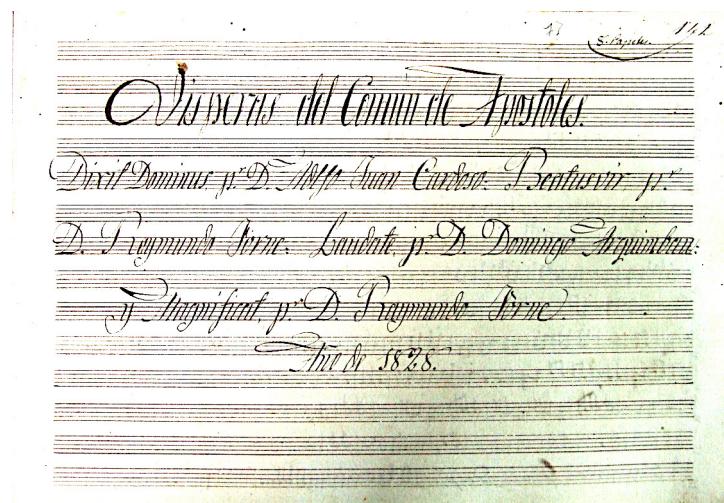
Fuente: Elaboración propia (2025).

¹ Al parecer existe una corrupción en la escritura del nombre *Xavier*, debe ser *Javier*. El nombre completo del compositor es Francisco Javier García Fajer; sin embargo, adoptamos para la catalogación el nombre que aparece en el manuscrito.

Entre las características generales de los manuscritos musicales de la Catedral Matriz se ha determinado que la mayoría de las obras han sido copiadas en su totalidad por un único copista de principio a fin, solo en dos casos se evidencia la colaboración de dos escribanos en una misma obra y se presentan en el corpus exigüas adiciones o correcciones dentro de las partituras. El repertorio se encuentra, en términos generales, en folios sueltos de formato apaisado. La notación utilizada corresponde al sistema actual, si bien incorpora ciertos rasgos particulares cuya comprensión ha requerido un análisis crítico. Asimismo, se han identificado anotaciones internas que indican cambios de instrumentación no reflejados en las portadas. Es pertinente señalar la escasa prolijidad de los copistas, lo cual dificulta la interpretación precisa de las obras, a menos que se lleve a cabo un trabajo exhaustivo de corrección de las partituras.

Las portadas o carátulas presentan un diseño sobrio, con escritura cotidiana y sin ornamentos destacables; en ellas se registra información básica como el título de la obra, el nombre del compositor y la fecha de copia. Solo en un caso se consigna la identidad de los copistas (véase Ilustración 1), mientras que dos obras carecen por completo de carátula.

Ilustración 1 - Portada de la obra *Vísperas del Común de Apóstoles, Dixit Dominus*, compuesta por Adolfo Juan Cardoso, Beatus Vir por Raymundo Forné, Laudate por Domingo Arquimbau y Magnificat por Raymundo Forné.



Fuente: Digitalización del original (2025).

Los manuscritos evidencian una finalidad predominantemente práctica, al estar concebidos para atender las demandas litúrgicas de la Iglesia Matriz. En su totalidad están escritos con tinta, en formato apaisado y partes individuales de las secciones. Todos los manuscritos en la sección vocal utilizan las claves bajas, y los instrumentos transpositores como el clarinete y las trompas están escritos en *Do*. La mayor parte del repertorio está asociado a la música para el servicio de víspera; también se encuentran responsorios, maitines, misereres y salmos de prima, tercia y sexta. La totalidad de las obras conservadas son extranjeras, excepto las dos anónimas, de las cuales no es posible afirmar su autoría ni procedencia; se destaca la ausencia de obras locales. El repertorio tiene un marcado estilo clásico y texturalmente predomina la homofonía con un lenguaje imitativo, pasajes contrapuntísticos y homorrítmicos; algunas de ellas emplean fugas. Todas las obras son vocales e instrumentales. Excepto el *Ave María*, todo el repertorio utiliza el latín en sus textos.

Se emplean formas simples estructuradas en coplas y estribillos, exceptuando algunas más elaboradas como el *Miserere* de Hilarión Eslava. Alternan los ritmos binarios y ternarios.

3.2 Criterios generales para la transcripción-edición de los manuscritos musicales

1. La primera página de la edición incluye el título de la obra, las referencias al autor, los responsables de la digitalización del documento y el nombre del transcriptor.
2. En las partes instrumentales y vocales se conserva el *íncipit* correspondiente a cada uno de los integrantes del conjunto instrumental o vocal, tal como figura en el manuscrito original.
3. Las claves originales asignadas a las voces y los instrumentos se documentan al final de la página mediante notas del editor.
4. Las indicaciones de tempo, compás y estructura interna de las secciones se mantienen fieles a lo consignado en las fuentes originales.

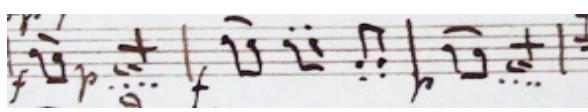
5. No se han transcritos las alteraciones de precaución cuando dichas notas están contenidas en la armadura de clave.
6. Se emplea el signo de octava superior o inferior conforme aparece en el manuscrito.
7. Los compases reducidos mediante signos de repetición han sido transcritos de forma completa, respetando su ejecución real.
8. Las indicaciones de dinámica y articulación han sido ajustadas en ciertos casos, conforme al desarrollo discursivo de la obra. Estas intervenciones se aclaran mediante notas editoriales, identificadas al pie de cada página con un llamado que detalla el compás e instrumento específico; por ejemplo: "+Tp) Nota del editor: en el manuscrito no consta el *forte*".
9. Se incluyen notas a pie de página, de carácter circunstancial, relativas a la eliminación de signos de repetición, corrección de expresiones en el texto vocal, alteración de la figuración rítmica (como en el caso de las cabezas de nota blanca con corchetes) y propuestas editoriales de dinámica y articulación.
10. Las notas del editor se organizan al final de cada cita y se acompañan de la indicación correspondiente y el número de compás al que se refieren.
11. Las abreviaturas empleadas en el proceso de edición son las siguientes: NT (nota del editor), Tp (tiple), A (alto), T (tenor), B (bajo), F (flauta), Tr (trompa), Hn (corno), Cl (clarinete), Vln (violín), Vla (viola), AC (acompañamiento).
12. No se han reconstruido las secciones aparentemente faltantes en algunas partes instrumentales (por ejemplo, en la obra *Festividad del Domingo de Ramos*, a partir del compás 1162). Se considera prioritario un estudio de contraste con obras concordantes antes de proceder a cualquier reconstrucción, lo que excede los objetivos de la presente fase de investigación.
13. La ortografía se ha normalizado conforme a los textos litúrgicos originales.

14. Se han respetado los calderones indicados en los cierres de cada sección, añadiendo aquellos faltantes, los cuales se acotan mediante nota editorial.
15. La tesisura original de las partes vocales e instrumentales ha sido preservada en la mayoría de los casos.
16. Se han incorporado silencios faltantes para completar determinados compases, lo cual se señala mediante nota editorial correspondiente.

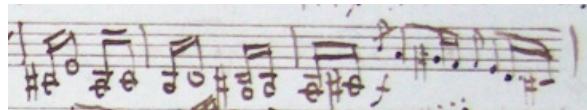
3.3 Criterios particulares para la transcripción-edición de los manuscritos musicales

Como en todo proceso de esta naturaleza, resultan de relevancia los problemas circunstanciales que particularizan el caso. Estos acontecieron en relación con los componentes del proceso de transcripción y edición fundamentales. En cada situación se adoptó un criterio editorial específico, tal como se resume en el Cuadro 2.

Cuadro 2 - Componentes de la transcripción-edición y criterios editoriales respectivos

Problemas de los manuscritos con vistas a su edición	Criterios editoriales
<p><i>I. Notación</i></p> <p>Los manuscritos emplean notación actual, lo que facilita su proceso de edición; no obstante, se han identificado ciertas figuras cuyo significado planteaba incertidumbres y requirió un análisis específico. Un ejemplo de ello lo constituye la figura blanca con cuatro puntos en su parte inferior (véase Ejemplo 1).</p>  <p>Ejemplo. Salmo 3 de Sesta, compositor Domingo Arquimbau, violín segundo compás 403-405.</p>	<p>Se ha interpretado que la blanca equivale a cuatro corcheas; sin embargo, en la edición se ha optado por conservar la blanca, a fin de dejar abierta la posibilidad interpretativa, incorporándose a tal efecto una nota aclaratoria.</p>

Otro caso es el de la semicorchea con cabeza de nota en blanca (Ejemplo 2).



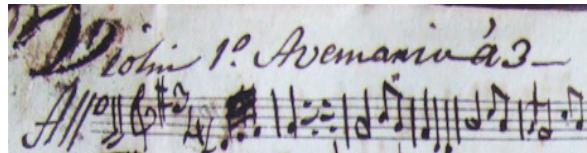
Ejemplo. Salmo 3 de Sesta, compositor Domingo Arquimbau, violín segundo compás 52-54.

Este recurso, frecuente en los manuscritos del repositorio, ha sido interpretado como dos corcheas por unidad de tiempo, aplicándose de manera consistente el mismo criterio de simplificación en todos los casos. En la edición, se ha procedido de acuerdo con el ejemplo previamente señalado.

Ejemplo. Salmo 3 de Sesta, compositor Domingo Arquimbau, violín segundo compás 52-54.

II. Mensuración

Los manuscritos emplean signos de mensuración moderna tanto al inicio de las obras como en las secciones intermedias, predominando los compases de subdivisión binaria y ternaria (Ejemplo 3)



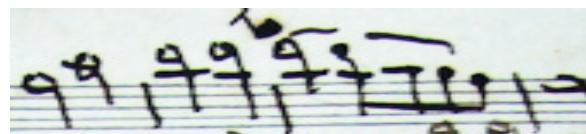
Ejemplo. Ave María a tres, anónimo. Compases 1-5 del violín primero.

Dado que no se presentaron dificultades en la interpretación, se respetaron las indicaciones originales de compás, incorporándose los signos mensurales conforme a los criterios editoriales vigentes; por ejemplo, ante la ausencia de indicación de compás en las partes intermedias, estas indicaciones se incorporan.

III. Alteraciones

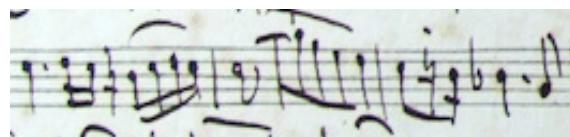
Entre los aspectos que han planteado mayores dificultades se encuentran las alteraciones omitidas —posiblemente accidentales— y la ausencia de indicaciones aclaratorias. Asimismo, la localización de las alteraciones en el manuscrito presenta variaciones: algunas aparecen junto a las notas, mientras que otras se sitúan por encima de ellas. Es probable que estas últimas hayan sido incorporadas con posterioridad por los intérpretes, o bien durante revisiones realizadas por el maestro de capilla o el copista responsable.

Un caso es el de alteración ubicada sobre la nota (Ejemplo 3).



Ejemplo. Miserere de Hilarión Eslava, clarinete primero compás 307.

Otro caso? Al lado de la nota, el signo no identifica exactamente la figura que antecede:



Ejemplo. Miserere de Hilarión Eslava, violín primero compás 154 y 156.

En consecuencia, los pasajes se interpretan adoptando decisiones editoriales basadas en las funciones armónicas del contexto, incorporando las alteraciones necesarias. Las alteraciones añadidas o sugeridas se consignan mediante notas del editor ubicadas al pie de cada página.

Un ejemplo del procedimiento de interpretación del análisis contextual es el realizado en la *Lamentación primera del Miércoles Santo a cuatro* de Xavier García. En el compás 124 se incorpora el becuadro del violín según el criterio armónico.

Ejemplo. Lamentación primera del Miércoles Santo a cuatro. Xavier García score compás 124.

IV. Claves

En todas las obras se emplean claves graves para las partes vocales, conforme al siguiente uso:

- Tiple: clave de *Do* en primera línea.
- Alto: clave de *Do* en tercera línea.
- Tenor: clave de *Do* en cuarta línea.
- Bajo: clave de *Fa* en cuarta línea.

Por su parte, en la sección instrumental el clarinete y las trompas aparecen sin transposición en *Do*. En el caso de los instrumentos de cuerda (violín y viola), así como en el acompañamiento, se han conservado las claves originales —*Sol* en segunda línea, *Do* en tercera línea y *Fa* en cuarta línea, respectivamente— por corresponderse con el uso moderno vigente.

En la sección vocal se ha optado por sustituir las claves originales por sus equivalentes transpuestas: clave de *Sol* para triples, altos y tenores, y clave de *Fa* para la parte de bajo. Asimismo, se ha efectuado la transposición de los clarinetes a *Si b*, mientras que las trompas se conservan en *Do*.

<p><i>V. Corcheteados y ligaduras de expresión</i></p> <p>En términos generales, las ediciones respetan los corcheteados indicados en los manuscritos; no obstante, se han ajustado aquellos que presentan saltos pronunciados entre los registros sonoros dentro del mismo grupo, a fin de evitar discontinuidades en la lectura. Por otra parte, las indicaciones de ligaduras y articulaciones son escasas en el corpus en su conjunto.</p>	<p>Las ligaduras de expresión se han insertado respetando las indicaciones originales; adicionalmente, se han incorporado algunas de forma complementaria, siguiendo el criterio aplicado en aquellos instrumentos o voces que las presentan.</p>  
<p><i>VI. Texto de canto</i></p> <p>El texto presenta algunas omisiones de letras o faltas ortográficas.</p>	<p>La ortografía en el texto se ha corregido, y se normaliza de acuerdo al uso actual. Se ajustan las sílabas para hacer coincidir con las figuraciones rítmicas, en las secciones que así se requieren. Es importante insistir que en el proceso de transcripción y edición es inevitable que algunos elementos puedan ser mal interpretados, o se pierdan en el paso al nuevo sistema de escritura. "Del mismo modo, se corre el riesgo que el uso de elementos convencionales imprescindibles para la notación moderna, pero ausente en la antigua, introduzca ideas ajenas al espíritu de la obra original" (Morales, 2024).</p>

Fuente: Elaboración propia (2025).

4. Modelo de transcripción-edición del repertorio de la Catedral Matriz de Cuenca

OBRA:	Ave María a tres
Nº CATÁLOGO DEL ARCHIVO MUSICAL:	AMCM PC08
PORTADA:	Sin portada
REFERENCIAS DE AUTORÍA:	Anónimo
DATACIÓN:	Sine data (Sin fecha)
COPISTA:	No identificado
PRESENTACIÓN DE LAS PARTITURAS:	Formato apaisado, partes individuales de cada instrumento y voces
NÚMERO DE FOLIOS:	2
ORGÁNICO:	Tiple 1, tiple 2, tenor, violín 1 y 2, clarinete y acompañamiento.
IDIOMA:	Español

ÍNCIPIT MUSICAL:

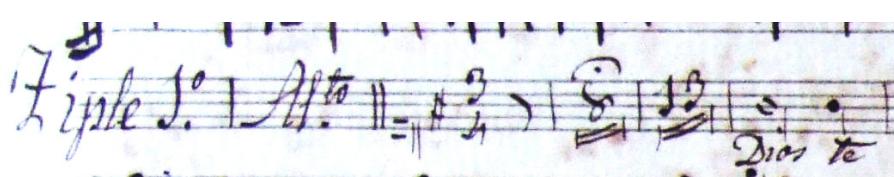


Ilustración - Íncipit de Ave María a tres. Anónimo.

ÍNCIPIT LITERARIO:	Dios te salve, Dios te salve, María
ARMADURA DE CLAVE:	Sol Mayor
COMPÁS:	$\frac{3}{4}$

MANUSCRITO:

Véase Anexo 1.

TRANSCRIPCIÓN-EDICIÓN:

Véase Anexo 2.

COMENTARIOS CRÍTICOS:

¿Qué criterios permiten ubicar esta partitura en el contexto de la música litúrgica religiosa del siglo xix si no registra autor? Luego de un estudio detallado de los documentos del archivo catedralicio de Cuenca, se ha determinado una coherencia en las evidencias, clasificadas en externas e internas. Las externas son entendidas como similitudes de manos de copista, tipos de papel, inscripciones y tipos de tinta utilizada en los manuscritos. Por su parte, las evidencias internas se relacionan con los tipos de orgánicos, estilos musicales, así como aspectos técnicos relacionados a texturas, modelos de escritura, procedimientos armónicos y utilizaciones de las claves.

La evidencia paleográfica de la obra *Ave María a tres* junto con un examen de la caligrafía del copista, permite establecer similitudes con las obras que sí están fechadas y autografiadas dentro del archivo catedralicio cuencano. La hipótesis se centra en que esta partitura puede ubicarse entre finales del siglo xviii y la primera mitad del siglo xix.

Resulta de interés el análisis respecto al número existente de partituras anónimas (manuscritos) que reposan en los archivos catedralicios. Según David Crawford, la presencia de atribuciones o autorías se debe a la función cultural de los manuscritos y al contexto institucional: "los libros impresos europeos incorporan casi en su mayoría las autorías como signo de prestigio y publicidad; sin embargo, los manuscritos de los copistas catedralicios muestran una mayor indiferencia en relación a la transmisión de los nombres de los compositores" (citado por Marín, 2007, p. 116).

En el caso que nos ocupa, existe la posibilidad de que la obra no registrara autor porque el vaciado lo hubiera realizado el mismo autor o un copista. Considerando criterios externos, se encuentran concordancias de tinta, escritura y papel con las restantes

partituras analizadas en el repositorio de la Curia de Cuenca; ello nos inclina a pensar que la obra posiblemente fuera copiada en dicho contexto. En relación con este aspecto, únicamente en un caso —la obra *Miserere* de Hilarión Eslava— se identifican los nombres de dos copistas: José Martín y Juan de Lugues; esto, a tono con la terminología de Alejandro Vera (2013b). Sobre el particular de los copistas de este repositorio, puede profundizarse a través de Wilches & Molerio (2019).

Precisamente atendiendo a estos criterios externos, y a otros como los de orden gráfico, es posible sostener que la partitura es obra de un único copista, quien realiza el vaciado total de la música y el texto, solo en función de las necesidades litúrgicas del culto religioso.

El manuscrito tiene dos folios sueltos; el primero contiene las partes siguientes: violín 1, violín 2 y acompañamiento; el folio 2 registra las partes siguientes: tiple 1, tenor y tiple 2, respetando el orden de aparición. Utiliza las claves bajas para las voces, los dos tiples clave de *Do* en primera línea, y el tenor clave de *Do* en cuarta, el clarinete está escrito en *Do*.

En lo que respecta a la forma utiliza una estructura tripartita, en la tonalidad de *Sol* mayor con un ritmo de minué en $\frac{3}{4}$ que desarrolla un discurso imitativo entre los timbres instrumentales y vocales. La primera parte tiene una introducción con el orgánico instrumental aplicando una textura homófona; luego se unen las voces. La segunda parte desarrolla aspectos imitativos entre las diferentes secciones instrumentales y vocales, cambia la tonalidad y el modo a menor, para retomar la tercera parte con características similares a la primera a manera de recapitulación.

El texto en la obra se presenta en idioma español, es legible y único en el archivo. El criterio de análisis del mismo se ha sustentado en ordenar las frases según su aparición describiendo la relación con las voces en el discurso musical. En el Cuadro 3 se relaciona cómo es el comportamiento de esta interrelación.

Cuadro 3 - Disposición del texto y su relación con el orgánico

Frases musicales	Texto en el discurso musical	Orgánico vocal
Frase 1	Dios te salve, salve. Dios te salve, salve, salve María.	Todas las voces
	Dios te salve, salve, salve María.	T1 y T2
	Dios te salve, salve, María.	Tenor
Frase 2	Llena, llena eres, eres de gracia.	T1 y T2
	Llena eres de gracia.	Tenor
	Llena eres de gracia.	Todas las voces
Frase 3	El Señor es contigo, bendita, bendita bendita tú eres.	Tiple 1
Frase 4	Entre	T1 y T2
	todas, entre todas, entre todas las mujeres.	Todas las voces
	Y bendito es el fruto,	T1
	y bendito es el fruto, de tu vientre Jesús	Todas las voces
	y bendito es el fruto	Tenor
	y bendito y bendito es el fruto	Todas las voces
	y bendito es el fruto	T1 y T2
	y bendito es el fruto	Tenor
	de tu vientre, de tu vientre,	T1 y T2
	de tu vientre, de tu vientre,	Tenor
	de tu vientre,	Todas las voces
	de tu vientre,	T1 y T2
	tu vientre, de tu vientre, Jesús, de tu vientre Jesús.	Todas las voces

Fuente: Elaboración propia (2025).

Como puede comprobarse, todas las voces cumplen una función protagónica utilizando una forma concertante; los *tutti*s reafirman el contenido del texto y existe un formato que alterna constantemente entre tipos 1 y 2, con tenor. El texto se encuentra estrechamente relacionado con el discurso musical, presenta un estilo clásico y transparencia en la elaboración compositiva.

La transcripción y edición del repertorio musical del siglo xix de la Iglesia Catedral Matriz de Cuenca, pretende contribuir a una mejor comprensión de las obras, y poner a disposición de musicólogos e intérpretes una propuesta apegada a los manuscritos originales. No es posible distanciarse de la necesidad de traspasar las barreras de los manuscritos, mediante una edición adaptada a los hábitos de lectura vigentes, complementada con información contextualizada y análisis orientadores.

5. Hacia una categorización editorial de la experiencia con los manuscritos musicales litúrgicos de la Catedral Matriz de Cuenca

Habiendo enfrentado problemas particulares, conviene evaluar la experiencia para una adecuada categorización editorial. Queda claro que esta actividad editorial nació del hallazgo de partituras culturalmente relevantes, de manera que su estudio, más que comprometer de inicio expectativas particulares, pudo haber evolucionado del alcance exploratorio al explicativo, pasando inevitablemente por el descriptivo, y replanteando sus necesidades según los avatares sucesivos del proceso. Y entre estos replanteamientos cabría el de una eventual edición crítica o algunos de los procesos afines a esta u otras categorías.

Las tareas y propósitos de una edición académica se han satisfecho sin margen alguno de discusión:

- 1) Proceso documental de lectura, transcripción y adaptación de partichelas del siglo xix a códigos y formatos de escritura musical del siglo xxi, mediante el uso de software especializado.

- 2) Sincronización de partichelas de instrumentos diversos (voces, cuerdas, clarinete y acompañamiento) en un score.
- 3) Introducción de correcciones y notas textológicas y explicativas al texto, que aclaran las intervenciones externas del editor y orientan su interpretación condicionada a una visión editorial específica.
- 4) Socialización del texto musical con introducción contextualizadora y estudio crítico que abren las puertas a otras posibles interpretaciones, estudios académicos y manejos culturales y/o pedagógicos del texto.

En cuanto a la posibilidad de alcances secundarios, se descartan las categorías de edición facsimilar (pues no se publican ni incluyen reproducciones visuales de los manuscritos) y de edición diplomática o paleográfica (ya que los manuscritos no se transcriben conservando las formas al uso en la escritura musical de su tiempo ni sus incidentes/accidentes con total y absoluta fidelidad).² Queda, sobre todo, el debate de si esta edición académica pudo alcanzar la condición de crítica; pero, en tal sentido, el ejercicio no enfrenta ni resuelve los problemas de atribución, no canoniza un texto próximo al original tras comparación de ediciones diversas (por lo que no se construye *stemma*) y no data ni aporta una cronología absoluta ni relativa del texto.

La sincronización textual supuso la integración de un todo físico (score) por la suma de sus partes aisladas (partichelas), como una acción de arqueología cultural que no llegó al debate intelectual sobre la integridad o la autenticidad del discurso creativo original, y que corresponde a una de las muchas formas de intervención editorial sobre el texto, probadas en otros lenguajes artísticos (Moya, 2010), que no determinan *per se* la condición de crítica, si bien resulta ilustrativa del protagonismo del editor en estos procesos.

² Al respecto de las categorías de labor editorial pueden consultarse, además del trabajo previamente referido de Moya (2003), los de los autores Martínez de Sousa (2004) y Chacón Zhapán (2014), este último especialmente para el caso de la edición paleográfica o diplomática.

6. Conclusiones

El trabajo de arqueología musical y de musicología requiere, frecuentemente, de la más rápida incorporación de las obras a la práctica interpretativa e investigativa. Siendo así, la transcripción y edición de partituras de diversas épocas y tradiciones culturales resulta un imperativo en el área.

El caso de los manuscritos litúrgicos del siglo xix de la Catedral Matriz de Cuenca (Ecuador) ofreció diversos problemas que implicaron la correcta lectura de los originales, la integración de partichelas aisladas en un score y su adaptación a diversos códigos actuales, en una versión del todo funcional musicalmente, personalizada desde la experiencia y recepción del investigador-editor, pero abierta al trabajo futuro de intérpretes, investigadores y docentes.

La indiscutida edición académica, motivada por la necesidad de una socialización inmediata del material, no llegó a asumir, por razones básicamente logísticas, las acciones distintivas de una edición crítica (en tanto ‘crucial’, ‘decisiva’, ‘determinante’ ni ‘definitiva’) que resolviera, sin dejar margen alguno de duda mediante pruebas incuestionables, aspectos clave en torno a la obra que ya no serían nuevamente debatidos ni pondrían en tela de juicio estudios derivados.

Sin embargo, no alcanzar la condición de crítica no demerita la calidad y trascendencia del ejercicio desarrollado. El conjunto representa un momento y lugar específicos de una práctica cultural relevante, en referencia no solo a la actividad musical litúrgica ecuatoriana del siglo xix, sino también a la actividad cultural en la región, y queda abierto a la riqueza interpretativa de las lecturas desde miradas múltiples.

El trabajo editorial presentado deviene modelo metodológico de utilidad para futuras empresas similares, y ofrece soluciones para problemas específicos, lo que acelera cualquier labor futura de esta índole.

Queda demostrada la importancia de la edición académica, al propiciar la incorporación de nuevas obras a la investigación sistemática, y al favorecer futuras empresas científicas más ambiciosas, entre las que cabría la posibilidad de ediciones críticas determinantes para un conocimiento más preciso y profundo de esta práctica musical, como suceso cultural trascendente.

7. Referencias

- BĚLIČ, O. Nociones elementales de textología. **Introducción a la teoría literaria**. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1983.
- BERTOGLIO, C. **Instructive Editions and Piano Performance Practice: a Case Study: Bach's "Wohltemperirtes Klavier" in Italy Between 19th and 20th Century**. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2012.
- BLANCHE-BENVENISTE, C. **Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura**. Barcelona: Editorial Gedisa, 1998.
- BLECUA, A. **Manual de crítica textual**. Madrid: Editorial Castalia, 1983.
- BRETT, P. Text, Context, and the Early Music Editor. Nicholas Kenyon (ed). **Authenticity and Early Music: a Symposium**. Nueva York: Oxford, 1988.
- CARACI, M. **La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici. Vol. I. Fondamenti storici e metodologici della Filologia musicale**. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005.
- CARACI, M. **La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici. Vol. II. Approfondimenti**. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2009.
- CARACI, M. **La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici. Vol. III. Antologia di contributi filologici**. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2013.

- CARREIRA, A. Crítica de la edición crítica. Respuesta a Margit Frenk. **Acta Poética**, vol. 33, n. 2, 2012. Disponible en: <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/402>. Acceso en 20 de mayo 2025.
- CHACÓN ZHAPÁN, J. **Manual de paleografía y diplomática. Texto diáctico y normativa de transcripción.** Cuenca: Universidad de Cuenca, 2014.
- CHAILLEY, J. **Musicology and editing.** Paris: Éditions Musicales, 1991.
- CZOLBE, F. **Schriftbildliche Skizzenforschung zu Musik: Ein Methodendiskurs anhand Henri Pousseurs Système des paraboles.** Berlin: Mbv, Mensch und Buch Verlag, 2014.
- FERNÁNDEZ, D. **Materiales didácticos utilizados en el seminario de Orientaciones Metodológicas.** Buenos Aires: Conferencia inédita, 2012.
- FRENK, M. Réplica a Antonio Carreira. **Acta Poética**, vol. 34, n. 1, 2013. Disponible en: <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/416>. Acceso en 20 de mayo 2025.
- GRIER, J. **La edición crítica de música. Historia, método, y práctica.** Traducción Andrea. Giráldez. Madrid: Ediciones Akal, 2008.
- HERRERO, V. J. La edición crítica y su problemática. **Introducción al estudio de la filología latina.** Madrid: Editorial Gredos, S. A.
- KAYSER, W. **Interpretación y análisis de la obra literaria.** Madrid: Editorial Gredos, 1972.
- KEPPER, J. **Musikedition im Zeichen neuer Medien: historische Entwicklung und gegenwärtige Perspektiven musikalischer Gesamtausgaben.** Norderstedt: Books on Demand, 2011.

MARÍN, J. **Música y músicos entre dos mundos. La catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)**. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granda, 2007.

MARTÍNEZ DE SOUSA, J. **Diccionario de bibliología y ciencias afines**. 3^a edición, corregida y notablemente aumentada. Gijón: Ediciones Trea, S. L., 2004.

MOLERIO, A. **Actividad musical religiosa en la Catedral de Cuenca: Siglo XIX. Transcripción de actas capitulares y presentación crítica**. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2023. Disponible en: <https://editorial.ucuenca.edu.ec/omp/index.php/ucp/catalog/book/72>. Acceso en 20 de mayo 2025.

MOLERIO, A.; WILCHES, J. Los copistas obrantes en el archivo catedralicio de la Iglesia Matriz de Cuenca en el siglo XIX: individualización e identificación sobre la base de un estudio comparado. **Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega**, Buenos Aires, vol. 33, n. 2, 2019.

MOLERIO, A.; WILCHES; J.; MOSCA, J. **Edición crítica de obras del compositor Domingo Arquimbau: Catedral Matriz de Cuenca, Ecuador; Catedral de Lima, Perú**. Buenos Aires: Universidad Católica de Argentina e Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega., 2019.

MORALES, O. **Lo más gracioso que se pueda**. La Habana: Casa de las Américas, 2024. Disponible en: https://www.academia.edu/116213099/LoMa_sGraciosoQueSePueda_OmarMoralesAbril_2024_. Acceso en 20 de mayo 2025.

MOYA, M. Categorías de trabajo en edición de textos: breve experiencias con publicaciones cubanas y extranjeras. **Islas**, n. 135; ene.-mar. 2003 Disponible en: <https://islas.uclv.edu.cu/index.php/islas/article/view/618>. Acceso en 12 mar. 2025.

MOYA, M. Protagonismo del editor en los procesos de gestación y transmisión literarias de ayer y hoy. **Memorias 20 Ferias Internacionales del Libro de La Habana.** La Habana: Editorial Científico-Técnica, 2010.

MOYA, M. **Edición ordinaria y edición crítica de textos.** Santa Clara: Editorial Feijóo, 2013.

MOYA, M. La crítica genética como metodología para la documentación narrativa de producciones artísticas. **Tsantsa**, n. 7; dic. 2019. Disponible en: <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/2914>. Acceso en 12 mar. 2025.

MOYA, M. Relación editor-texto-autor y transformaciones textuales en la edición de textos literarios. **Islas**, vol. 63, n. 198; ene.-abr. 2021. Disponible en: <https://islas.uclv.edu.cu/index.php/islas/article/view/1170>. Acceso en 12 mar. 2025.

PEREZ, L. La edición crítica de música en la era digital. Perspectivas y reflexiones. **Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega**, vol. 39, n. 1, 2025. Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/20547>. Acceso en 29 ago. 2025.

RAMÍREZ, J., & RAMOS, A. Analysis of Cathedral archives: Marchena. **Journal of Music History**, vol. 12, n. 3, 2005.

SANS, J. F. La edición crítica de música para piano en el contexto latinoamericano. **Casa de las Américas**, n. 17, 2006.

SANS, J. F. La edición musical como ocasión extrema a la interpretación. **Música e Investigación: Revista Anual del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega**, n. 23, 2015.

SANS, R. Principles of musicological editing. **Musicology Review**, vol. 8, n. 2, 2006.

VERA, A. **Repertoire of the Cathedral of Chile: A historical perspective.** Santiago: University Press, 2013a.

VERA, A. Trazas y trazos de la circulación musical en el Virreinato del Perú: copistas de la Catedral de Lima en Santiago de Chile. **Anuario Musical**, n. 68, 2013b.

VIGLIANTI, R. **Critical Editing of Music in the Digital Medium: an Experiment in MEI** [Poster]. London: Digital Humanities Conference of King's College London, 2010.

WILCHES, J.; MOLERIO, A. Los copistas obrantes en el Archivo Catedralicio de la Iglesia Matriz de Cuenca- Ecuador en el siglo xix: individualización e identificación sobre la base de un estudio comparado. **Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega**, vol. 33, n. 2, 2019.

ZAVALA, L. **Lectura, escritura, investigación y edición. Experiencias en la Universidad**. La Habana: Editorial Félix Varela & Santa Clara: Editorial Feijóo, 2013.

Agradecimientos

A Monseñor Luis Cabrera, en su momento Arzobispo de Cuenca, por su apoyo y autorización con vistas al estudio de la música religiosa de la ciudad. A Martha Maldonado, directora del Archivo Histórico de la Curia, por su diligente facilitación. A Carlos Hernández, colega de la Universidad de Cuenca, por su ayuda en el proceso de digitalización de la partitura.

Responsable de la aprobación del texto

Arleti María Molerio Rosa.

Contribución de autoría

Arleti María Molerio Rosa: conceptualización, metodología, investigación (trabajo de campo, análisis de contenido) y borrador

original. Misael Moya Méndez: metodología, investigación (análisis de contenido), revisión y corrección.

Consentimiento de uso de imagen

Las imágenes de manuscritos digitalizados cuentan con el consentimiento de la Catedral Matriz de Cuenca (Ecuador).

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicación en el Portal de Periódicos UFG. Las ideas expresadas en este artículo son responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente la opinión de los editores o de la universidad.

ANEXO 1. Manuscrito del Ave María a tres

The manuscript consists of two pages of musical notation and lyrics for a three-voice setting of the 'Ave María'. The top page features three staves: Violin 1º (Ave María), Violin 2º (Ave María), and Tiple 1º (Ave María). The bottom page features three staves: Clarinete 1º (Ave María), Tiple 1º (Ave María), and Bassoon/Basso Continuo (Ave María). The lyrics are written in Spanish, corresponding to the 'Ave María' prayer.

Violin 1º Ave María a 3.

Violin 2º Ave María a 3.

Tiple 1º Ave María a 3.

Clarinete 1º Ave María a 3.

Tiple 1º Ave María a 3.

Basso Continuo Ave María a 3.

Dos te sal ve sal ve darte sal ve sal ve maria nina a darte
Salvame de sal mame sal ve maria nina de no me mima enmire e res
Me no crede gracia el de no e con ti qe ven qte don qte ben qte da tu
enmires en tre to bar en tre to bar entra to das las mu ge nres q mamben dante
el frumento q mamben dante es el frumento de tu bientre je nre y ben qte
ben qte es el frumento y bientre je nre q mamben qte de tu bien trae de mamben mamben
mamben de tu bientre bientre sus de tu bientre je nre
Siete qte qte qte qte qte qte qte qte
Sal te sal ve darte on a Dior te sal ve darte maria Me no me no e res be gracia mamben de
gracia en a en tre to das las mu ge nres entra to das las mu ge nres entra to das las mu ge nres y ben
y ben qte es el frumento de tu bientre je nre y ben qte es el frumento y ben qte y ben qte es el
frumento y mamben dante qte de tu bientre de tu bientre de tu bientre de tu bientre
bientre de tu bientre
Sal ve maria nina a dorte sal mamben dante sal ve maria nina Me no me mima e mires e res
gracia en a me no crede gracia en tre to das entra to das entra to das las mu ge nres
el frumento de tu bientre je nre y ben qte y ben qte es el frumento i ben qte es el
frumento de tu bientre de tu bientre

ANEXO 2. Transcripción-edición del Ave María a tres

Ave María a 3

Anónimo

Transcripción: Arleti Molero

Digitalización: Carlos Hernández

Christian Fernando

Barbecho Huiracocha

Score

Canción:

Clarinete 1º. Allegro

Tiple 1º. Alto

Tiple 2º.

Tenor.

Violine

Voz 2.

Violoncelo 2º. Armonio

Allegro

+ N.T.: En el manuscrito Clarinete en Do.

C. Sx 2

T. 1

T. 2

1º

Vta

Vta 2

Al.

7

+) N.T.: En el violin 2 compás 10 en el manuscrito Do en lugar de Si.

The musical score consists of three staves of music for orchestra and choir. The staves include:

- Cl. Soprano (C1):** Starts with a dynamic of **f**. Measures 23-25 show eighth-note patterns.
- Ti. 1 (Trombone 1):** Measures 23-25 show eighth-note patterns.
- Ti. 2 (Trombone 2):** Measures 23-25 show eighth-note patterns.
- T. 2 (Tenor 2):** Measures 23-25 show eighth-note patterns.
- Vla. 1 (Violin 1):** Measures 23-25 show eighth-note patterns.
- Vla. 2 (Violin 2):** Measures 23-25 show eighth-note patterns.
- A. C. (Double Bass):** Measures 23-25 show eighth-note patterns.

Measure 23: Dynamics: **f**, **f**, **f**, **f**, **f**, **f**, **f**, **f**. Articulations: **sl**, **sl**, **sl**, **sl**, **sl**, **sl**, **sl**, **sl**. **Das.**

Measure 24: Dynamics: **f**, **f**, **f**, **f**, **f**, **f**, **f**, **f**. Articulations: **sl**, **sl**, **sl**, **sl**, **sl**, **sl**, **sl**, **sl**. **Das.**

Measure 25: Dynamics: **f**, **f**, **f**, **f**, **f**, **f**, **f**, **f**. Articulations: **sl**, **sl**, **sl**, **sl**, **sl**, **sl**, **sl**, **sl**. **RATT.** Dynamics: **p**, **p**, **p**, **p**.

+) N.T.: En el compás 24 en el tenor, en el manuscrito hay dos corcheas

+) N.T.: En el compás 28 en el tiple 2 en el manuscrito 2 corcheas, se unifican para establecer criterios del discurso con el tiple 1

+) N.T.: Se ejecutan como negras compás 52

53

C. S. 2

Ti. 1

Ti. 2

Ti.

Vln.

Vln. 2

Ac.

4

67

Ci. Si. 2

Ti. 1

Ti. 2

Ts.

Vla.

Vln. 2

Kz.

66

Ci. Si. 2

Ti. 1

Ti. 2

Ts.

Vla.

Vln. 2

Kz.

+) N.T.: En el manuscrito compás 53 Fa en lugar de Mi en el violin 2.

+) N.T.: Se ejecutan como dos corcheas en el compás 53.

67

Ci. Si. 2

Ti. 1

Ti. 2

Ti. 3

Vla.

Vla. 2

Az.

Musical score page 5, measures 74-79. The score includes parts for Clarinet 2, Trombones 1 and 2, Bassoon, Violas, and Cello. The vocal line consists of the lyrics: "y bes - di - vo y bes - di - vo os cl - mu - - vo vis - ue - lo". Measure 74 starts with a dynamic *f*. Measures 75-79 show a repeating pattern of eighth-note chords and sustained notes.

Musical score page 5, measures 80-85. The vocal line continues with the lyrics: "bes - di - vo". The dynamic changes to *p* at the beginning of measure 81. Measures 82-85 show a continuation of the musical pattern with sustained notes and eighth-note chords.

+.) N.T. En el compás 69 en la línea del típlo 2 no está el silencio en el manuscrito.

Musical score page 5, measures 87-92. The vocal line continues with the lyrics: "bes - di - vo". The dynamic changes to *p* at the beginning of measure 88. Measures 89-92 show a continuation of the musical pattern with sustained notes and eighth-note chords.

Musical score pages 6 and 7 showing parts for C. Soprano, T.1, T.2, T.3, Viola, Vi.2, and A. Bass. The score includes vocal parts with lyrics and instrumental parts. Measure 95 starts with a dynamic *f*. Measures 96-97 show vocal entries with lyrics: "z - ban - di - so" and "el - tra - so". Measure 98 continues with vocal entries. Measure 99 starts with a dynamic *p*. Measures 100-101 show vocal entries with lyrics: "vict - tric - de - vici" and "de - tric - vici - de". Measure 102 continues with vocal entries.

+ N.T.: Compás 91 y 92 en el acompañamiento se respeta escritura de manuscrito y se recomienda hacer tremolo
+ N.T.: En el compás 97 en el manuscrito Fa # en lugar de Mi.

Musical score page 7 showing parts for C. Soprano, T.1, T.2, T.3, Viola, Vi.2, and A. Bass. The score includes vocal parts with lyrics and instrumental parts. Measure 103 starts with a dynamic *f*. Measures 104-105 show vocal entries with lyrics: "de - tric - vici - de" and "vict - tric - de". Measures 106-107 show vocal entries with lyrics: "vici - de - tric - vici" and "de - tric - vici - de".

