

ISSN 2683-7145

REVISTA

DEL INSTITUTO

DE INVESTIGACIÓN

MUSICOLÓGICA

CARLOS VEGA

Año XXXIX - Vol. 39 N° 1



FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES



IIMCV



Revista



Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega

REVISTA DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA CARLOS VEGA

Año XXXIX

Vol. 39 – N° 1



Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega

Facultad de Artes y Ciencias Musicales

Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

Rector: Dr. Miguel Ángel Schiavone

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Decano Delegado: Lic. Eduardo Pugliese

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA CARLOS VEGA

Director: Dr. Julián Mosca

EDITORES

Dra. Silvina Luz Mansilla, Dr. Julián Mosca

COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Enrique Cámara (Universidad de Valladolid, España), Dr. Pablo Di Liscia (Universidad Nacional de Quilmes, Argentina), Dra. Marita Fornaro Bordolli (Universidad de la República, Uruguay), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Pontificia Universidad Católica Argentina), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Pontificia Universidad Católica Argentina), Dra. Melanie Plesch (The University of Melbourne, Australia), Lic. Nilda Vineis (Pontificia Universidad Católica Argentina).

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Pontificia Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones. The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veröffentlichungen interessiert. L'institut est intéressé à échanger des éditions. L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni.

I.S.S.N: 2683-7145

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Registro de propiedad intelectual en trámite

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina

Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega

Av. Alicia Moreau de Justo 1500 - C 1107AFC Buenos Aires

Telefax (54-011) 4338-0882 Email: iimcv@uca.edu.ar

Sumario

Prioridades disciplinares insoslayables. Editorial	7
Silvina Luz Mansilla / Julián Mosca	
SECCIÓN ARTÍCULOS	
La edición crítica de música en la era digital. Perspectivas y reflexiones	11
Luis Pérez-Valero	
La edición de la música en lengua vernácula de Juan Gutiérrez de Padilla (c. 1590-1664)	29
Nelson E. Hurtado	
El legado vocal de Antonio Estévez. Estudio y contexto a partir de la edición crítica de sus 17 canciones para voz y piano	39
Cristina Núñez	
Activista y compositora. Rosa Borja de Ycaza, presencia femenina en la música de la primera mitad del siglo XX en Guayaquil a través de la edición crítica de su música	71
Montserrat Vela Garcés	
SECCIÓN DOCUMENTOS	
Fondo documental Familia Aguirre/Castro. Descripción parcial a nivel fondo	95
Luisina Inés García	
SECCIÓN RESEÑAS	
Albinarrate, Fernando. <i>Entre las notas</i>. Buenos Aires: Ediciones Ciudad de las Artes (Colección “Ensayos” – Universidad Nacional de las Artes), 2024	111
María Claudia Albini	
Marín-López, Javier y Ramos-Kittrell, Jesús A. (eds.). <i>Música, representación y conflicto en América Latina</i>. Santiago de Chile: Enredars y Universidad Autónoma de Chile, 2024	115
Tiago Colman	
NOTICIAS DEL INSTITUTO	123
NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS Y RESEÑAS	135



Editorial

Prioridades disciplinares insoslayables. Editorial

Con una diagramación nueva, el invierno de 2025 nos encuentra presentando el volumen 39 número 1 de la *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*. Este se conforma con un *dossier* integrado por cuatro artículos, el regreso de un espacio para textos de índole documental relacionados con nuestra institución, dos reseñas bibliográficas y la habitual sección final dedicada a las novedades recientes y las actividades que realizamos.

El *dossier* está coordinado por Luis Pérez-Valero y reúne textos que refieren a repertorios musicales de Nueva España —como se llamó a la región donde se encuentra Puebla, hoy ciudad mexicana— y dos países latinoamericanos —Venezuela y Ecuador— junto a un escrito teórico de apertura, a cargo del mismo coordinador. El tópico principal de este conjunto de aportes, revisados todos por pares, atiende a una de las labores básicas de la musicología: la edición crítica de músicas de tradición escrita de América Latina. La era digital, con las nuevas tecnologías puestas al servicio de ese metier, constituye el centro de las reflexiones del primer artículo. Con un actualizado estado de la cuestión —de sumo beneficio, estimamos, para quienes deseen explorar este campo— el autor refiere las problemáticas más habituales que enfrenta la musicología de la región al tener que asumir la responsabilidad de dar luz a repertorios desconocidos o al revisar ediciones anteriores, carentes de la curaduría profesional que este trabajo filológico requiere. Luego, un repertorio de villancicos de la primera mitad del siglo XVII del músico español Juan Gutiérrez de Padilla radicado en Puebla, escritos en lengua vernácula, motiva el aporte de Nelson Hurtado, centrado en las decisiones que debió tomar al editar una parte de ese corpus. Siguiendo, la canción de cámara en Venezuela —en concreto, el legado de Antonio Estévez, músico del siglo XX— es el objeto del estudio de Cristina Núñez, quien recorre las etapas de su investigación destinada a producir las partituras de diecisiete obras vocales del músico de Calabozo, la colonial ciudad de la región de los llanos venezolanos, y nos ofrece una de ellas como anexo. Cerrando, Monserratt Vela Garcés propone un acercamiento al repertorio pianístico producido por Rosa Borja de Ycaza, una presencia femenina que marcó la música en Guayaquil durante la primera mitad del siglo XX; como apéndice, incluye dos trozos breves, que permiten conocer el lenguaje y características de esta producción. Los tres artículos ponen en contexto tanto a sus objetos de estudio como a sus propios procesos investigativos; explican aspectos técnicos y desafíos metodológicos que debieron sortear en el momento crítico que toda edición conlleva y apuestan a una activación patrimonial de los repertorios que vuelva relevantes a esos segmentos del pasado musical ante los oídos de las comunidades actuales.

Retomando la modalidad de difundir fuentes primarias o transcribir documentos, adoptada en algún período anterior de nuestra publicación, destinamos en este número un espacio a la divulgación del inventario del fondo documental Aguirre-Castro, legado a este instituto por sus descendientes. El mismo ha sido realizado por la becaria doctoral Luisina Inés García. Consideramos imprescindible que nuestros lectores cuenten con la información detallada de ese patrimonio, que se encuentra ya digitalizado.

Las dos reseñas que incluimos refieren a volúmenes publicados en 2024. María Claudia Albini comenta y divulga *Entre las notas*, un texto de Fernando Albinarrate, músico y profesor en instituciones de Buenos Aires. El libro inauguró la serie “Ensayos” de la Universidad Nacional de las Artes, a cargo de una nueva editorial llamada Ciudad de las Artes. Tiago Colman, por su parte, realiza una evaluación del texto colectivo editado por Javier Marín-López y Jesús Ramos-Kittrell, *Música, representación y conflicto en América Latina*, en cuyos doce capítulos distintas épocas y localizaciones de la región son desmontadas para evaluar expresiones de resistencia o de reflexión colectiva originadas con distintas motivaciones y en las que la música jugó un papel importante.

Finalizando, reproducimos sintéticamente el programa de la nutrida *XVI Semana de la Música y la Musicología. “América Latina en su música”*, que tuvo lugar en nuestra Facultad del 26 al 30 de mayo de 2025. Comentamos las publicaciones recientes del instituto y su presentación en la periódica Feria Internacional del Libro y ofrecemos un resumen de otras actividades gestionadas en la primera mitad del año. En resumen, este número reúne y exhibe nuevas propuestas, intercambios interuniversitarios plasmados en eventos, presencia de estudiantes internacionales —todo, en el marco de un contexto que exige no poco esfuerzo e inventiva—. Así, el volumen —con sus distintos tipos de escritos— da cuenta de prioridades que consideramos insoslayables para el avance disciplinar.

Silvina Luz Mansilla / Julián Mosca



Artículos

La edición crítica de música en la era digital. Perspectivas y reflexiones

Luis Pérez-Valero. Universidad de las Artes (Ecuador) / Red de Investigación en Artes | luis.perez@uartes.edu.ec | ORCID: 0000-0001-7503-0042

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.391.2025.11>

Resumen

La edición crítica de música, como disciplina musicológica, es de reciente data en América Latina. Dentro de sus méritos, está la recuperación de materiales para músicos y editores. Sin embargo, la aparición de la tecnología ha cambiado los modos de trabajo. El objetivo de este artículo es describir las incidencias de la tecnología y las humanidades digitales en torno a la música notada. El alcance se define desde la mirada periférica de permanente crisis que caracteriza la producción académica en América Latina. Se presentan los principales estudios teóricos de edición crítica y se complementan desde la musicología latinoamericana. Han sido esenciales los textos que analizan la problemática de los modos de producción sobre edición y publicación en la era digital. A nivel metodológico, la investigación es bibliográfica y documental y supuso una sistematización de fuentes digitales. Entre las conclusiones, se destaca que la edición crítica musical en la región, sus archivos, centros de edición y distribución están en transformación, pero con poco alcance internacional. Por ello, este documento sobre las perspectivas y alcances de la partitura como producto en la actualidad espera generar reflexiones acordes a las complejidades que conlleva la cultura en la era de la información.

Palabras clave: Humanidades digitales, Edición crítica de la música, Musicología digital, Teoría de la edición.

Critical Music Edition in the Digital Age. Perspectives and Thoughts

Abstract

Critical music editing, as a musicological theory, is recent in Latin America. Among its merits, we find the recovery of materials for musicians and researchers. However, the emergence of technology has changed the way we work. This article discusses the incidence of technology and digital humanities on notated music. It starts with the peripheral gaze of the permanent crisis that characterizes academic production in Latin America. It is supported by the main critical edition theorists, and it is complemented by the contribution from Latin American musicology. Texts analyzing the modes of production problems in editing and publishing in the digital age have been essential. At the methodological level, the research is bibliographical and documentary and includes systematization of digital sources. Among the conclusions, it is highlighted that critical music editing in the region, its archives, publishing centers, and distribution are undergoing transformation, but with little international reach. Therefore, this document on the perspectives and scope of the score as a product today hopes to generate reflections in line with the complexities of culture in the information age.

Keywords: Digital Humanities, Critical Music Edition, Digital Musicology, Editing Theory.

* * *

Introducción¹

La edición crítica de música es una disciplina musicológica que garantiza la preservación, estudio y difusión de obras musicales a través de la fijación textual. Sin este proceso, numerosas composiciones serían inaccesibles para intérpretes e investigadores. A lo largo de la historia, la edición ha mutado de la transcripción manuscrita, la impresión, hasta las plataformas digitales, lo que ha transformado los soportes del repertorio musical. En medio de esto, el editor es un mediador entre el material original y el mundo. Sin este procedimiento, el consumo de la música notada no existiría. Al igual que en los textos tradicionales, la figura del editor es central: elige qué publicar, selecciona y coordina la relación entre compositor, impresor, ejecutante y audiencia. El proceso editorial garantiza “la materialidad del contenido, sea esta impresa o digital”. También, hace “corpórea” y “perceptible” a una publicación, lo que permite su lectura.²

El editor coordina una publicación desde el catálogo y este sirve para vender el producto. Walden, Smiraglia y Beak han señalado la importancia de editorializar la música. Como ejemplo representativo está Beethoven. El compositor alemán escribía música con innumerables tachones y manchas de tinta. Sin copista, ni editor, la obra de Beethoven continuaría ilegible.³ Música sin editar; música que desaparece. Un caso lo hallamos en Héctor Pellegatti (1903-2001), inmigrante italiano que vivió en Venezuela, escribió conciertos, sinfonías, óperas y cantatas; pero ninguna obra suya ha sido editada. Su legado, en la actualidad, corre el riesgo de desaparecer. Estos dos casos lejanos y dispares entre sí —Beethoven y Pellegatti— denotan, sin embargo, la importancia de editorializar la música para su preservación y difusión.⁴

Existe una conexión estrecha entre la edición crítica de música y los estudios sociales, la ciencia y la tecnología. Al mismo tiempo, la investigación histórica y cultural se vincula con la tecnología y los métodos científicos para reinterpretar las obras musicales del pasado. Mediante el uso de técnicas digitales, como el análisis espectral y las reconstrucciones virtuales, los editores proponen textos musicales que revelan contextos técnicos, estéticos e incluso las decisiones creativas de los compositores.⁵ Esta intersección entre humanidades y tecnología permite comprender los cambios de la música a lo largo del tiempo, así como enriquece nuestra apreciación de la música y de la sociedad en la cual se generó.⁶

¹ Este trabajo forma parte del proyecto “Musicología y producción musical”. Código: VPIA-2025-08-PI. Adscrito al Grupo de investigación S/Z de la Universidad de las Artes, Guayaquil. Un avance de esta investigación se presentó en el I Congreso Internacional “Humanidades en Tiempo Presente. Una poética transdisciplinaria” (Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 29 al 31 de mayo de 2023).

² Wilson Enrique Colmenares Moreno, “Aproximación al concepto de observatorio editorial: recomendaciones para su creación”, *Revista General de Información y Documentación Vol. 31, N° 1*, (2021): 120.

³ Edward Walden, *Beethoven's Immortal Beloved: Solving the Mystery* (Nueva York: Scarecrow, 2011); Richard P. Smiraglia y Jihee Beak, *Describing Music Materials. A Manual for Resource Description of Printed and Recorded Music and Music Videos* (Connecticut: Rowman & Littlefield, 2017).

⁴ Luis Pérez-Valero, “Héctor Pellegatti (1903-2001), huella de la diáspora italiana en Venezuela: estudio biográfico preliminar y aproximación a su obra”, *Anuario Musical N° 78*, (2023): 181-202.

⁵ Fernando Cruz Quintana, *Panorama histórico del libro y la edición digital* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2022); Leen Breure, Onno Boonstra y Peter Doorn, *Past, Present, and Future of Historical Information Science* (Amsterdam: NIWI-KNAW, 2004).

⁶ Sobre el consumo de textos digitales a partir del COVID-19, véase Guillermo Okhuysen, “La industria editorial independiente en México: libros en pandemia y una forzada transformación digital”, *Revista de Ciencias Sociales Vol. 1, N° 6*, (2022): 87-99. Sin duda que el confinamiento obligado cambió los modos de acceso a la cultura y las formas de aprender en estos últimos años. Véase Adolfo Abadía, “Desde la pantalla o el papel, el libro universitario en tiempos de pandemia”, en *Ensayos sobre la pandemia*, Ximena Castro Sardi (comp.) (Cali: Editorial Universidad Icesi, 2020), 43-53.

La revolución digital ha cambiado las dinámicas de la edición musical. La incorporación de nuevos softwares ha acelerado la digitalización de manuscritos y de ediciones antiguas y el uso de plataformas interactivas facilita el análisis y la interpretación de las fuentes originales. Programas de notación musical, bases de datos en línea y algoritmos de análisis textual han optimizado los procesos editoriales; se han ampliado las posibilidades de restauración y reconstrucción de obras. Sin embargo, estos avances también presentan desafíos metodológicos y éticos, en especial en lo que respecta a las ediciones y a la gestión de derechos de autor en el ámbito digital.

Las humanidades digitales han facilitado la colaboración global en la edición crítica. La digitalización de manuscritos permite el acceso a los materiales y a la preservación eficiente de los documentos. En algunos casos, el uso de técnicas de análisis espectral o el reconocimiento de patrones en la música ayuda a los editores a detectar variantes y relaciones en las partituras. Esto ha permitido que los expertos reconstruyan obras musicales desde distintas partes del mundo.⁷ En última instancia, la convergencia entre tecnología y humanidades ha enriquecido el proceso editorial: surgen nuevas perspectivas sobre la historia musical y ha mejorado la precisión de las interpretaciones editoriales.

No obstante, en América Latina la edición crítica de música enfrenta dificultades particulares que limitan su desarrollo y proyección internacional. La falta de acceso a archivos digitalizados, la escasez de financiamiento para proyectos editoriales y la incompleta formación en musicología aplicada han restringido la consolidación de esta disciplina en la región. A diferencia de Europa y Norteamérica, donde existen instituciones dedicadas exclusivamente a la edición crítica, en América Latina la producción editorial depende en gran medida de iniciativas individuales o académicas, con recursos magros. Ante este panorama, resulta apropiado reflexionar sobre estrategias para consolidar la edición crítica de música como un campo de investigación y como práctica que preserve el patrimonio musical y proyecte sus productos en espacios globales.

Para los teóricos de la edición dentro de Latinoamérica, los cambios digitales ofrecen un desafío por un lado interesante, pero por otro, desolador. No es suficiente con que el compositor ponga su música al servicio de los intérpretes; es necesario definir los medios para que llegue a manos del ejecutante. No basta con subir un PDF a internet, también hay que despertar el interés hacia algunas de las obras por encima de otras. Para exponer esta situación, este texto está dividido en tres partes. En la primera, se presenta la transición entre los soportes físicos y los digitales. En la segunda, se comenta la edición crítica de música, a partir de una selección de obras en las que se aplicaron criterios musicológicos, como el acompañamiento de estudios críticos y sustentación curatorial. Se esclarece la edición institucional, la corporativa y la autopublicación. En la tercera parte, se evalúan algunos casos alternativos de emprendimientos editoriales digitales.⁸

⁷ María Gembero-Ustároz y Emilio Ros-Fábregas (eds). *Musicología en la web. Patrimonio musical y humanidades digitales* (Kassel: Reichenberger, 2021); Paul Grünbacher, “A Study on Variability for Multi-Device Rendering in Digital Music Publishing”, en *VaMoS '22: Proceedings of the 16th International Working Conference on Variability Modelling of Software-Intensive Systems* (Nueva York: Association for Computing Machinery, 2022), 1-9; Chiara Martignano, Antonio Calvia y Michele Epifani, “Tools and Perspectives for a Digital Critical Edition of Fourteenth Century Polyphonic Music”, en *Music Encoding Conference Proceedings 2021*, Stefan Münnich y David Rizo (eds.) (Alicante: Universidad de Alicante, 2022), 65-74.

⁸ Mariantonia Palacios (ed.), *Gonzalo Castellanos Yumar. Opera Omnia para piano* (Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2019); Juan Francisco Sans (ed.), *Arias antiguas del Nuevo Mundo. Siglos XVII y XVIII* (Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2018); James Grier, *La edición crítica de música. Historia, método y práctica* (Madrid: Akal, 2008); Maria Caraci Vela, *La filología musicale. Istituzione, storia, strumenti critici*. Volumen 1 (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005).

1. Edición de música: del papel al soporte digital

La partitura en papel era el producto final antes de la era digital. Luego, entraban otros agentes, como los distribuidores y consumidores; estos últimos eran músicos profesionales y aficionados.⁹ La teoría de la edición ha estudiado el vínculo entre todos los agentes, aunque la cadena es más compleja, como lo han expresado Martínez Marín y Rojo Vega.¹⁰ Hasta hace cuatro décadas, editar música incluía la relación entre compositor, copista y editor. La partitura era devuelta al creador y revisada de nuevo hasta obtener la versión final. En el papel, quedaba la versión inamovible del contenido; la compañía editorial se aseguraba que cualquier posible intervención de terceros se regulara por los derechos editoriales.¹¹ Así, por esta restricción, han circulado desde varias décadas hasta la actualidad algunas obras (incluso canónicas) con errores. Por ejemplo, hay dos casos relevantes y contrastantes entre sí. En las ediciones del compositor venezolano Antonio Lauro (1917-1986), hay yerros que no se han subsanado por protocolos jurídicos.¹² Mientras tanto, autores con larga trayectoria editorial *post mortem* como Johann Sebastian Bach (1685-1750) han sido sometidos a revisiones editoriales con frecuencia.¹³ Sin duda que la distancia temporal con la muerte del compositor, la publicación de la obra y los derechos de sucesión flexibilizan la revisión editorial.

Esto se ha complejizado con la aparición del software de notación musical. En música, la edición crítica digital tiene precedentes desde inicios del siglo XXI.¹⁴ Marín-López ha presentado un estado del arte en torno a la musicología latinoamericana y la era digital, sus horizontes, alternativas y debates. El autor destaca las ventajas, pero subraya el desbalance de América Latina frente a otras realidades. La edición crítica digital no es el tópico principal de su aporte, aunque se infiere que está entrelíneas a través de su análisis de la reconstrucción de fragmentos perdidos o deteriorados, de la investigación en archivos o de la mención del proyecto editorial *Marenzio Online Digital Edition* (MODE), entre otros temas.¹⁵ El soporte digital redimensiona la labor del editor. Al respecto, Bhaskar ha propuesto el concepto de “prisma de amplificación”, que sustituiría las anteriores nociones, ya que el editor, además de seleccionar el contenido, determina los formatos e incluso, la estética visual que tendrá la presentación.¹⁶

⁹ El término aficionado no es peyorativo. Entre los siglos XIX y XX, algunas publicaciones periódicas ofrecían música notada para aficionados. Antes de la aparición de la música grabada, las personas que querían disfrutar de la música debían contar con un intérprete o aprender a tocar un instrumento. No en vano, la vastedad del repertorio para canto y piano y piano solo es muestra del nivel que tenían los músicos aficionados de otras épocas. Véase al respecto, el trabajo de Ianina Canalis y Jorge Petrosino, “¿Cuánta música cabe en una página de periódico? Sonido impreso en papel a principios del siglo XX”, *Question Vol. 1, N° 42*, (2014): 260-284.

¹⁰ Jesús A. Martínez Marín (dir.), *Historia de la edición en España. 1836-1936* (Madrid: Marcial Pons, 2001); Anastasio Rojo Vega, “Manuscritos y problemas de edición en el siglo XVI”, *Castilla. Estudios de Literatura N° 19*, (1994): 129-158.

¹¹ Ruth Towse, “Economics of Publishing: Copyright and the Market”, *Journal of Cultural Economics N° 41*, (2017): 403-420.

¹² Luis Zea, “Antonio Lauro: His Guitar Works. Corrections of Printing Errors”, *Guitar International Magazine Vol. 14, N° 9*, (1985): 24.

¹³ Andrew Talle, “Some Observations on the Sources for Bach’s Violin Soli and Cello Suites”, *BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute Vol. 53, N° 1*, (2022): 1-44.

¹⁴ Eric Clarke y Nicholas Cook (eds.), *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects* (Londres: Oxford University Press, 2004). Gembero-Ustárroz y Ros-Fábregas, “Musicología en la web...”, 12.

¹⁵ Javier Marín-López, “Musicología digital y América Latina: retos y modelos para una nueva cartografía de saber musicológico”, *Boletín Música N° 52-53*, (2020): 5-33.

¹⁶ Michael Bhaskar, *La máquina de contenido. Hacia una teoría de la edición* (México: Fondo de Cultura Económica, 2014).

En la actualidad, la era digital da acceso inmediato a fuentes originales. Esto ha dejado en evidencia que algunas ediciones sustentaron las intervenciones editoriales para lograr una partitura funcional, de lectura sin ambivalencias.¹⁷ No obstante, aquello que despeja dudas sobre un criterio editorial puede representar inconvenientes a nivel comercial. La tecnología permite tener un archivo con múltiples documentos. Si un investigador desea consultar la fuente original, una edición crítica digital puede darle acceso a la misma. Wiering analizó este potencial: el tamaño del texto se ajusta a gusto, los hipervínculos complementan la información, el investigador puede hacer múltiples análisis y el contenido se adapta para tocar la música. Toda edición crítica contiene introducciones o estudios críticos que suman en la relación producto y precio. En la edición digital, se puede expandir o contraer el contenido en función de las necesidades del consumidor.¹⁸

La tecnología ha agilizado el trabajo del editor, ha ampliado las posibilidades de acceso al material y permite la difusión más allá del tradicional documento impreso. Los softwares de notación facilitan la transcripción, análisis y publicación de partituras, con una precisión y accesibilidad sin precedentes. Herramientas como Dórico, Sibelius y MuseScore optimizan el trabajo de los editores con fuentes originales y permiten una edición dinámica. Estos programas ofrecen opciones avanzadas, como la comparación de versiones, la posibilidad de incluir anotaciones críticas en tiempo real y la generación de archivos que se editan de forma colaborativa.

Sin embargo, el impacto de estas herramientas en América Latina ha sido desigual. Si bien MuseScore, al tener distribución gratuita, ha facilitado el acceso a la edición digital en comunidades con recursos limitados, en la edición profesional se usan programas como Dórico y Sibelius. Sus costos son elevados en algunos países de la región, lo que restringe su uso académico y comercial. Además, para aprovechar estas herramientas, se requiere formación técnica específica, aspecto que no siempre está integrado en los programas académicos de musicología en las universidades latinoamericanas. En consecuencia, hay proyectos editoriales que carecen de recursos y conocimientos suficientes para aprovechar al máximo la tecnología, lo que dificulta la profesionalización de la edición crítica en la región.

2. La edición crítica de música

La edición digital plantea desafíos metodológicos y éticos en la musicología latinoamericana. A diferencia de las ediciones impresas —que antes de su publicación tienen procesos de validación editorial— en los entornos digitales las partituras se difunden de inmediato, sin una evaluación académica. De esta manera, se ha producido un aumento exponencial de ediciones sin criterio filológico, con errores de transcripción y falta de referencias a las fuentes originales, aspectos que comprometen la calidad editorial. Frente a esta situación, la alternativa es fomentar programas de capacitación dentro de las instituciones académicas de la región y promover redes de colaboración entre musicólogos y editores, acciones que garantizarían que la tecnología sea utilizada con rigor metodológico. Por otra parte, los softwares de notación musical circulan de forma pirata en

¹⁷ Philip Brett, “Text, Context, and the Early Music Editor”, en *Authenticity and Early Music: A Symposium*, Nicholas Kenyon (ed.) (Oxford: Oxford University Press, 1988), 83-114; John Haines, “The First Musical Edition of the Troubadours: On Applying the Critical Method to Medieval Monophony”, *Music and Letters Vol.83, N° 3*, (2002): 351-370.

¹⁸ Frans Wiering, “Digital Critical Editions of Music: A Multidimensional Model”, en *Modern Methods for Musicology*, Tim Crawford y Lorna Gibson (eds.) (Nueva York: Routledge, 2016), 43-66.

América Latina, lo que ha incentivado que compositores y pseudoeditores hagan ediciones deficientes e ilegibles.¹⁹

En una búsqueda que se realizó sobre reediciones piratas en internet, los datos permitieron identificar tres tipos de recurrencias: 1) Copias no autorizadas de obras publicadas: un copista las hace para uso personal y luego, las comparte por internet. Se realiza esto porque la partitura original está mal impresa o para estudiar la música. En vez de leer la partitura y usar un metrónomo, se utiliza la transcripción como reproducción mecánica.²⁰ 2) Ediciones sin criterio. Se copia la música, pero la disposición de los compases y las alteraciones no tienen sentido.²¹ 3) Ediciones de manuscritos que han circulado mucho y recibido sucesivas modificaciones. Es el caso de los arreglos para coros, cuyo material pasa de mano en mano entre las distintas agrupaciones.²²

En cada una de estas situaciones se perpetúan errores y la única perjudicada es la música. Además, las copias no autorizadas de partituras son la forma más visible de piratería musical. Este fenómeno ha sido consecuencia de la digitalización y de la facilidad con la que se pueden compartir archivos. En muchos casos, músicos y estudiantes usan estas copias debido al alto costo de las ediciones oficiales o la falta de distribución en ciertas regiones de América Latina. Es una práctica negativa para la industria editorial, pues desincentiva la producción de ediciones críticas profesionales y entorpece la sostenibilidad de proyectos de publicación de repertorios históricos. Por otro lado, la circulación de copias no autorizadas compromete la integridad de las obras musicales. A menudo esos archivos han sido escaneados con baja resolución y contienen errores en la notación o en la disposición del texto musical, lo que genera confusión en los intérpretes. Además, la ausencia de información sobre el editor y sobre las fuentes utilizadas impide verificar la fidelidad de la partitura con respecto al original. En consecuencia, la imposibilidad de acceder a versiones precisas y confiables de las obras incentiva la piratería y afecta tanto a editores como a músicos por igual.

Otro problema derivado del acceso a las herramientas de edición digital está dado por las ediciones sin criterio alguno. En estos casos, no hay un marco metodológico; el resultado editorial genera versiones con un texto musical alterado, con omisiones importantes e, incluso, aparecen errores que nunca existieron en las fuentes originales. Mientras que en una edición crítica profesional se detallan las fuentes utilizadas, en estas no hay un aparato crítico que justifique las decisiones técnicas. En las ediciones no oficiales, no hay transparencia sobre la procedencia del material, lo que impide que los intérpretes puedan evaluar la confiabilidad de la partitura. Así, se mantienen y complican las versiones incorrectas de las obras. Además, suelen distribuirse con rapidez a través de internet, lo que agrava la situación. Al no tener ningún control de calidad, estas partituras alcanzan difusión en poco tiempo y, en algunos casos, desplazan a las ediciones críticas bien fundamentadas. En este sentido, la competencia con materiales de baja calidad editorial no solo afecta la labor de los editores profesionales, sino que repercute en la formación de los músicos,

¹⁹ No hay definición para el “pseudoeditor”. Aquí designa al individuo que edita sin conocimiento del proceso editorial. Existe el término *Pseudocode Editor*, pero tiene otro sentido en el lenguaje de programación y no se relaciona con nuestra referencia. Véase también Grünbacher, “A Study on...”, 7; Kimmy Szeto, “The Roles of Academic Libraries in Shaping Music Publishing in the Digital Age”, *Library Trends Vol. 6, N° 2*, (2018): 303-318.

²⁰ Cfr. las distintas versiones en internet de *Preludio criollo*, de Rodrigo Riera, editado originalmente en 1963 por Morro Music Corp. Nueva York.

²¹ Véanse las innumerables versiones de obras corales en: <https://cpdl.org> y <https://www.choralmidisdigest.com/>

²² En esta última categoría, la información puede resultar abrumadora. Por ejemplo, la edición de *Alegres pregonan*, de Vicente Emilio Sojo. La cantidad de errores en la copia y propuesta de edición es amplia. Disponible en: <https://www.choralmidisdigest.com/midis/villancicos/sojo-alegrespreg.pdf>

quienes interpretan versiones inexactas, al no ser conscientes de esta deficiencia. Un aspecto similar ha sido estudiado por Núñez, quien a partir de la edición crítica de las *17 canciones para voz y piano* de Antonio Estévez (1916-1988), explica cómo a lo largo de cuarenta años intérpretes, pianistas acompañantes y maestros de canto han usado una partitura llena de errores, pese a que es la única edición autorizada por el compositor.²³ Entonces, un compositor no es siempre un buen editor. Son procesos musicales, técnicos y editoriales distintos, pero complementarios.

La edición de manuscritos sin respaldo académico es común en países sin tradición de industria editorial musical, como Venezuela, Ecuador, Perú u otros. Está normalizado en los repertorios corales y de música de cámara, en los que los músicos, en un intento por difundir partituras que se han transmitido a través de la fotocopia, transcriben y editan manuscritos sin criterio musicológico. La intención puede ser legítima, pero el resultado es problemático debido a la ausencia de metodologías. El principal riesgo de esta práctica es la alteración involuntaria de la obra original. La falta de acceso a fuentes adicionales, el desconocimiento de las convenciones de notación y la tendencia a corregir lo que se percibe como errores, distorsionan el contenido del texto. Como resultado, se crean versiones que, aunque presentadas como fieles al original, contienen modificaciones.

Cuando una obra existe en múltiples versiones no verificadas, es más difícil justificar una edición crítica formal. Los músicos pueden considerar que el material está accesible, lo que debilita el incentivo a desarrollar investigaciones sobre el repertorio y limita las posibilidades de hacer ediciones que contribuyan a la preservación de la música. Cada forma de piratería tiene características particulares, pero todas comparten un denominador común: la falta de control editorial y metodológico. Las copias no autorizadas facilitan el acceso a materiales alterados y sin revisión. A su vez, la edición de manuscritos sin marco metodológico genera nuevas versiones sin procesos rigurosos de validación. Se reproducen las inconsistencias y las ediciones poco fiables.

¿Es significativo el impacto de estas prácticas en el mundo editorial y en la circulación de la música? La proliferación de este tipo de material desautoriza a las ediciones críticas profesionales. La edición crítica se fundamenta en la investigación musicológica rigurosa, basada en fuentes primarias, cotejo de manuscritos y ediciones tempranas, criterios filológicos y conocimiento del contexto histórico y estilístico de la obra. Su objetivo es ofrecer a los músicos y estudiosos versiones lo más fieles posible a la intención del compositor, que corrijan errores de transmisión y clarifiquen aspectos interpretativos a través de un aparato crítico detallado. Al privilegiar la comodidad sobre la fidelidad textual, los músicos legitiman versiones problemáticas y diluyen la relevancia de la edición profesional, que requiere años de investigación y representa una inversión intelectual y económica significativa. La preferencia por ediciones accesibles, pero defectuosas, reduce la demanda y el reconocimiento de las ediciones críticas y afecta tanto su viabilidad comercial como su impacto en la interpretación musical. Este problema se acentúa en el contexto digital, donde la disponibilidad inmediata de partituras escaneadas, sin curaduría, facilita el uso indiscriminado de fuentes poco fiables.

Finalmente, estas problemáticas inciden en la educación musical, ya que los intérpretes en formación tienen menos posibilidades de acceder a ediciones que les permitan comprender las obras en su contexto histórico. Uno de los pilares de la educación musical institucionalizada es la interpretación con base en la partitura. Sin embargo, cuando los estudiantes trabajan con malas

²³ Cristina Núñez, “Estudio filológico de 17 canciones para canto y piano de Antonio Estévez” (Tesis de Maestría, Universidad Central de Venezuela, 2022).

ediciones, aprenden versiones alteradas o distorsionadas de las obras. A corto plazo, esto compromete la capacidad para la toma de decisiones interpretativas bien informadas. Por ejemplo, en el caso de la música antigua o de compositores con fuentes contradictorias, la ausencia de un aparato crítico impide que los estudiantes comprendan la evolución textual de la obra y las decisiones editoriales que hay detrás de su versión. En consecuencia, no se fomenta el hábito de elegir una partitura por criterios editoriales, sino por la accesibilidad al material. Hay ediciones comerciales que agregan dinámicas, articulaciones y digitaciones que no estaban en la fuente original, lo que conduce a una interpretación estandarizada y ajena a la práctica histórica. Asimismo, en la educación musical se refuerza una dependencia de la autoridad editorial, en lugar de fomentar la autonomía del intérprete como investigador del texto musical.²⁴

Ante este panorama, es fundamental desarrollar estrategias para combatir la piratería, pero, sobre todo, fomentar una cultura editorial basada en la rigurosidad académica. Es necesario ampliar el acceso a las ediciones críticas digitales, que sea legal y asequible. Esto permitiría reducir la demanda de copias no autorizadas. Adicionalmente, resulta imperativo promover la formación en edición crítica dentro de los programas de musicología y composición, para que los músicos adquieran criterios sólidos al momento de seleccionar partituras. La creación de redes de colaboración entre editores, investigadores y músicos podría contribuir a la consolidación de proyectos editoriales que garanticen la difusión de materiales de alta calidad, sin recurrir a prácticas que comprometan la integridad de las obras musicales.

En síntesis, se hacen copias de copias de ediciones y se editan manuscritos sin criterio. Esto hace perdurar los errores, a falta de una industria editorial musical. El menoscabo hacia la música hace que quede expuesta a malas versiones.²⁵ Numerosos manuscritos antiguos han sobrevivido gracias al resguardo de bibliotecas y universidades durante la Edad Media y Moderna. De la misma manera, la edición crítica de música se ampara en el claustro universitario. Los editores han sacado a la luz trabajos que de otro modo hubieran desaparecido. Por ejemplo, Mansilla y Wolkowicz editaron un volumen con obras inéditas del compositor argentino Carlos Guastavino (1912-2000).²⁶ Otras instituciones, como la Universidad Central de Venezuela, han publicado compilaciones como la colección *Clásicos de la literatura pianística venezolana* bajo el cuidado de Juan Francisco Sans y Mariantonia Palacios; esto se logró a través de un equipo de trabajo conformado por editores.²⁷ La Pontificia Universidad Católica Argentina y la Universidad Nacional de Loja (Ecuador) han consolidado la edición crítica como una línea de investigación, han fomentado trabajos de posgrado e incentivado, en la medida de las circunstancias, la publicación. Gracias a esto, se conocen obras del repertorio pianístico de Silvia Eisenstein (1917-1986) o la música de

²⁴ No se ha encontrado bibliografía en español que aborde el tema de la educación musical y su relación con la edición crítica de música. Esto podría ser una fructífera línea de investigación emergente. Empero, recomendamos el trabajo de Hernández Ramírez en torno a la obra de Emilio Pujol. El autor pone de relieve la importancia de la edición crítica para la transmisión de las estrategias pedagógicas del guitarrista español. Fabián Hernández Ramírez, “La obra compositiva de Emilio Pujol (1886-1980): estudio comparativo, catálogo y edición crítica” (Tesis de doctorado, Universidad de Barcelona, 2011).

²⁵ Juan Francisco Sans, “Edición crítica y composición musical”, en *2º Simposio en Composición Musical e Investigación Latinoamericana. Las artes como comprensión de nuestro mundo. Actas*, Luis Pérez-Valero (ed.) (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2021), 91-140.

²⁶ Silvina Luz Mansilla y Vera Wolkowicz (eds.), *Carlos Guastavino. Músicas inéditas* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2012).

²⁷ Una lista completa de esta colección se puede consultar en Luis Pérez-Valero (ed.), *2º Simposio en Composición e Investigación Musical Latinoamericana. Las artes como comprensión de nuestro mundo. Actas* (Guayaquil: UArtes, 2021), 161.

Salvador Bustamante Celi (1876-1935).²⁸ Estos trabajos son de edición de música histórica; los compositores han muerto. Como se verá a continuación, para los compositores vivos, la edición musical se ubica en tres frentes: 1) la publicación/edición institucional, permeada por la academia; 2) la edición corporativa, con intervención desde el mundo empresarial; 3) la autopublicación, en la cual el compositor-editor intenta visibilizar su obra.

2.1. La edición institucional como investigación multidisciplinar digital

La partitura es un objeto de múltiples usos, por ejemplo, para la interpretación, la enseñanza o el análisis. Como soporte digital es un campo casi infinito: da acceso a fuentes originales, remite a grabaciones históricas y textos críticos. Del mismo modo, se pueden visualizar anotaciones de ejecutantes y enlaces a trabajos similares. El editor digital es parte de un equipo multidisciplinario, como ha sido en todas las épocas. Han cambiado los formatos y los modos de distribución, pero se mantiene la toma de decisiones y los equipos para concretar una edición. Las partituras digitales permiten revisar las intervenciones del documento a lo largo del proceso. Por ejemplo, Martignano y su equipo realizaron una edición que explora alternativas desde lo digital. Los autores desarrollaron una aplicación que permite al lector interactuar con ediciones a partir de códigos intervenidos en el programa Finale. Se presenta la partitura original, el aparato crítico y la posibilidad de leer el texto musical, con o sin las intervenciones editoriales.²⁹ Ante esta experiencia nos preguntamos, ¿cuál es el panorama para los editores de América Latina? Porque no existe edición crítica sin archivo, lo que retrotrae el tema a un lugar anterior. Sans y Palacios han explicado las dificultades para revisar unas cuantas páginas en un fondo público.³⁰ Además, todo archivo está condicionado por su ubicación, contexto y custodios;³¹ problemas que no tuvieron ni Martignano ni Wiering.

Además, el financiamiento es esencial. El editor crítico tiene remuneración cuando está bajo el amparo de una universidad o centro de investigación. El pago se establece por horas trabajadas o productos terminados. En cualquier caso, esto cubre apenas algunas fases del trabajo editorial: investigación en archivo, copia de materiales, así como el meticuloso proceso de gabinete: copia, edición y diagramación del texto. Pero cuando se desea hacer un producto para su divulgación, se deben establecer redes para acceder a las fuentes, también contar con especialistas en lo digital y en lenguaje de programación. En universidades con carreras de tecnología no habrá problemas para establecer equipos multidisciplinarios, pero es difícil para quienes apuesten por una edición crítica independiente. La tecnología digital abre posibilidades, pero la fotocopia y la impresión continúan como medios para aprender la música, lo que mantiene a la industria editorial digital musical en un nicho de especialistas.³² En este sentido, es importante recordar la noción que

²⁸ María Olimpia Sorrentino, “Silvia Eisenstein (1917-1986). Edición crítica de su obra para piano: piano solo, a cuatro manos, dos pianos” (Tesis de doctorado, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina, 2021); Chemary Larez, Marianela Arocha, Gabriela Pacaji, Nicole Granda y Fredy Sarango (eds.), *Salvador Bustamante Celi*, Tomo 1 (Loja: Universidad Nacional de Loja, 2022).

²⁹ Martignano, “Tools and Perspective...”, 67.

³⁰ Juan Francisco Sans y Mariantonia Palacios, “Un archivo en disputa”, en *Los archivos de las (etno)musicologías. Reflexiones sobre sus usos, sentidos y condición virtual*, Miguel Ángel García (ed.) (Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut, 2023), 29-46.

³¹ Miguel Ángel García, “Introducción. El archivo: entre polisemia y la virtualidad”, en *Los archivos de las (etno)musicologías...*, 7-28.

³² Andrés Ricardo Rivas Cuéllar, “Catalogación, digitalización y conservación de partituras de Música Colombiana del Archivo Musical de la Banda Nacional” (Tesis de grado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2018); Miguel

autores como Abadía y Colmenares Moreno han relacionado con la edición: contenidos de palabra escrita o hablada, como audiolibros o podcasts y, en nuestro caso, música impresa o digital.³³

Sans experimentó lo difícil que es publicar música en América Latina. Por eso, cuando se concreta un proyecto, los editores tienden a incluir todo lo que pueden, aunque se difumine el criterio curatorial.³⁴ Un ejemplo de esta situación son los dos volúmenes de la colección *Poéticas sonoras latinoamericanas*, con trabajos que han visto la luz gracias al formato en el que se vació el contenido: archivo digital en PDF.³⁵ La compilación involucró a compositores latinoamericanos de diversos estilos, escuelas y países. Las plantillas instrumentales abarcan desde música para instrumento solo, hasta formatos para ensambles indeterminados y para computadoras. Convergen nuevas grafías, notación tradicional y partituras gráficas. Estos libros tienen otra característica: la edición de cada trozo fue hecha por su compositor, por lo que podría entenderse como una autopublicación que se coordinó entre instituciones. Es cierto que el resultado permite evaluar cómo cada creador ve su partitura, pero evidenció que algunos compositores tienen mayor criterio editorial que otros. Esto se hubiera evitado a través de la organización de un trabajo de edición, corrección y diagramación, a cargo de un equipo de especialistas. Pero sin lugar a duda, un trabajo semejante excedía el presupuesto y el plazo para publicar. Pese a ello, la compilación ha sido positiva. En un solo libro destaca la pluralidad estilística entre compositores. Al momento de abordar alguna obra, basta con imprimir las páginas que se requieran o utilizar algún dispositivo electrónico para su lectura.

2.2. La casa de papel: edición corporativa

En Europa y Norteamérica se mantiene una tradición editorial porque hay consumidores de música notada. Ante este panorama, el compositor que publica de manera independiente tiene pocas posibilidades de sobrevivir en el mercado internacional. La Asociación de Editores de Música de Estados Unidos tiene más de quinientas empresas afiliadas.³⁶ La mayoría tiene alcance mundial; varias de ellas con siglos de tradición, como Peters o Breitkopf & Härtel; otras se han dedicado a la música popular, como BMG Music Publishing. Las páginas web de estas corporaciones tienen información sobre obras, compositores, futuras presentaciones y, en algunos casos, anuncian las obras que se están por lanzar al mercado. Sin embargo, el papel es el soporte del producto. Las empresas trabajan en formatos digitales puertas adentro, para la copia y la edición de la música; pero la partitura está concebida para la venta y alquiler en formato físico. Hay ediciones de estudio, de uso —para tocar en concierto—, y ediciones *Urtext*.³⁷

La relación con el papel tiene un vínculo práctico. El músico que toca con papel suele intervenir el documento, coloca su propia digitación, sugerencias de un director e incluso, otro tipo de anotaciones personales. El soporte digital permite hacer lo mismo y, también, otras cosas que la

Ángel García, “¿Qué es un registro sonoro? Sobre las ilusiones y certezas de la etnomusicología”, *Resonancias Vol. 22, N° 43*, (2018): 67-82; Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (Madrid: Trotta, 1997).

³³ Abadía, “Desde la pantalla o el papel...”, 43-53; Colmenares Moreno, “Aproximación al concepto...”, 139.

³⁴ Sans, “Edición crítica y composición musical”, 92-94.

³⁵ Claudio Alsuyet, Victoria Gandini y Rafael Guzmán Barrios (comps.), *Poéticas sonoras latinoamericanas*. Volumen 1 (Guayaquil: Universidad Nacional de las Artes / UArtes, 2019); Victoria Gandini y Rafael Guzmán Barrios (comps.), *Poéticas sonoras latinoamericanas*. Volumen 2 (Guayaquil: Universidad Nacional de las Artes / UArtes, 2021).

³⁶ En inglés: Music Publishers Association of the United States. <https://www.mpa.org/all-publishers/>

³⁷ Las ediciones *Urtext* son aquellas que están libres de intervenciones editoriales y, técnicamente, son copia exacta del original. Sin embargo, en distintos momentos se ha abierto el debate sobre la eficiencia de este tipo de publicación. Véase Grier, *La edición crítica...*, 18-22.

partitura en físico no contemplaba, como cambiar el tamaño de la letra y organizar los pases de página. Con la aparición del formato digital, el proceso de edición se ha simplificado; el compositor concibe y edita su música por su cuenta. Parecería que la casa editorial como intermediario se disiparía hasta desaparecer el editor dentro de la cadena de valor. Sin embargo, tener acceso y difundir desde internet no es suficiente. La figura del *publisher* es fundamental en la gestión de la música, aspecto que es cubierto por la edición corporativa. Este último término se define como aquella empresa que hace edición, publicación y difusión editorial. ¿Cuáles son las alternativas que tiene el compositor latinoamericano?

En América Latina, la inestabilidad económica ha constituido un obstáculo para la sostenibilidad de proyectos editoriales en música, en especial en proyectos de preservación, edición y difusión de archivos musicales. A diferencia de los contextos europeos o estadounidenses, donde las editoras musicales operan con márgenes de ganancia limitados, pero estables, en América Latina las condiciones del mercado dificultan la supervivencia mínima de tales iniciativas. Una editorial musical exige un equilibrio entre la vocación cultural y la gestión empresarial, desafío que se agudiza en entornos donde el consumo cultural es reducido, el apoyo estatal es discontinuo y los canales de distribución son frágiles o inexistentes.

De manera convencional, en una editorial confluían compositores, copistas, editores, maquetadores, rotuladores, publicistas, administradores, contables, abogados, entre otros. Todo giraba en torno a la música impresa. En la era digital esto se ha trastocado, aunque la presencia del gerente general aún continúa. Por ejemplo, Cayambis Music Press, fundada en 2013, tiene como objetivo editar a compositores latinoamericanos. Su CEO, John L. Walker, identificó que las casas editoriales no estaban interesadas en publicar a los nuevos creadores del continente. Las editoriales en Europa y Estados Unidos estaban satisfechas con la producción de Heitor Villa-Lobos, Alberto Ginastera, Carlos Chávez y acaso, un puñado más. La generación de compositores latinos nacida entre las décadas de 1960 y 1980 carecía de representación. En América Latina se escribía música, pero no se editaba; lo poco que se publicó, circulaba con poco alcance. Es así como Cayambis comenzó a editar obras de toda América: posee un catálogo de casi mil títulos en diversos formatos, se ha nutrido de autores vivos y ha incorporado obras de fallecidos. Al editar a compositores que en vida no publicaron, evita que dichos materiales se pierdan. En el catálogo disponible se encuentran autores emblemáticos, como Julián Aguirre (1868-1924), Alfredo del Mónaco (1938-2015), Juan Bautista Plaza (1898-1965), Carmela Mackenna (1879-1962), entre otros.

Pero ¿cuál es el modelo de Cayambis en la edición digital? Sin perder el soporte en papel, esta empresa muestra cómo los editores de música se adaptan a las circunstancias digitales. Cayambis expone en línea su catálogo y, valiéndose del servicio postal estadounidense, el músico compra el material por correo. Puertas adentro, todas las ediciones han sido tratadas en software de notación, pero el PDF no se vende. Cayambis Music Press es una empresa registrada y sus partituras poseen ISMN.³⁸ Cada publicación ha sido depositada en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, lo que garantiza perdurabilidad física a lo largo del tiempo. Desde su trinchera idiomática, la editorial tiene alcance comercial como no lo tiene ningún compositor latinoamericano que publique de manera independiente.

¿Una casa editorial solo debe publicar? La respuesta dependerá del alcance y los horizontes a los que pretenda llegar. Cayambis encontró un nicho en el repertorio que han ignorado otras

³⁸ Siglas de *International Standard Music Number*: número de estandarización internacional de música.

editoriales. Pero cada oportunidad también tiene escollos que superar, como la urgencia de educar sobre el tipo de música que se vende. Por ello, la editorial ha creado diversas estrategias y actividades. Por ejemplo, la Cayambis Sinfonietta, agrupación multiinstrumental y poliestilística que aborda el repertorio publicado. A partir de un tema determinado, se organizan conciertos para difundir la obra de los compositores. La casa editora también produce el programa de radio *Latin American Voices*, desde donde se difunde música y se hacen entrevistas a sus compositores e intérpretes. Igualmente, publica un boletín mensual en línea: *The Cayambis Connection*, con información sobre sus ediciones, compositores, actividades y efemérides. Ha establecido una fundación para promover a nuevos intérpretes, compositores y editores.

Además de la editorial Cayambis, que ilustra las tensiones entre sostenibilidad económica y compromiso con la difusión de un repertorio, cabe mencionar otras experiencias que complejizan el panorama. Tal es el caso de Melos, en Argentina, que a lo largo del siglo XX publicó materiales pedagógicos y partituras de autores nacionales y europeos, pese a las fluctuaciones económicas que marcaron su trayectoria desde su creación en 1924, como sede sudamericana de la poderosa Ricordi Milano. Asimismo, Filarmonika, aunque con sede en Estados Unidos, representa una iniciativa liderada por peruanos que intenta responder a las necesidades de publicación y circulación de música latinoamericana desde el exterior, apelando a recursos comunitarios y estrategias de autoedición para sortear las limitaciones estructurales que enfrentan las editoriales en la región. Todas las actividades están mediadas por la tecnología digital. Ante un ejemplo semejante ¿cuál es el alcance del compositor que se autopublica?

2.3. Del proyecto Bach a la autopublicación

Editorializar música es una labor compleja. Implica decisiones que van más allá de la selección y ordenamiento de los materiales. En el caso de Johann Sebastian Bach, los primeros editores establecieron criterios, como definir los parámetros interpretativos, articulaciones, el tipo de ornamentación y la digitación. Casi todos los manuscritos de Bach carecen de indicaciones explícitas sobre estos aspectos, lo que obligó a los editores a tomar decisiones basadas en comparaciones con fuentes contemporáneas, estudios estilísticos y análisis de la praxis interpretativa barroca.

A medida que se avanzaba en el trabajo editorial de las partituras de Bach, la cuestión de la autenticidad se volvió un debate álgido. Había obras atribuidas al cantor de Leipzig sin respaldo de fuentes autógrafas. A finales del siglo XIX, Spitta ayudó a tomar decisiones desde el estilo y el análisis de las fuentes.³⁹ Con el tiempo, algunos de sus juicios han sido revisados con nuevos descubrimientos musicológicos. La edición de la obra de Bach no solo tenía una dimensión musicológica, sino también ideológica. En el siglo XIX, la *Bach Gesellschaft* (Sociedad Bach) emprendió la publicación integral de sus obras con el propósito de consolidar a Bach como el pilar de la música alemana. Este esfuerzo de edición trascendió lo meramente académico y se convirtió en un proyecto de construcción de identidad cultural. La selección del repertorio, la transcripción de los manuscritos y las decisiones editoriales reflejaban una visión de Bach como genio universal y símbolo de la tradición musical germánica.⁴⁰

³⁹ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, dos volúmenes (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1873-1880).

⁴⁰ Robin Leaver (ed.), *The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach* (Nueva York: Routledge, 2016).

En el siglo XX, con el auge de la interpretación históricamente informada, la edición de la música de Bach adquirió nuevos enfoques. Mientras que las primeras ediciones románticas a menudo añadían indicaciones, dinámicas y expresiones inexistentes en las fuentes originales, los editores más recientes han buscado preservar la mayor fidelidad posible al manuscrito original. Las ediciones *Urtext* permiten a los intérpretes acercarse a la notación de Bach con la menor intervención posible. La edición musical es un campo dinámico. Los proyectos digitales permiten el acceso abierto a manuscritos, ediciones críticas y de cierta manera, democratizan el estudio y la interpretación de la música de Bach. Sin embargo, la labor del editor aún es fundamental; debe mediar entre la fuente, la tradición y la práctica interpretativa contemporánea.

El proyecto editorial de Bach es un modelo del siglo XIX que se ha mantenido hasta la actualidad. Pero ¿cómo hacen actualmente los compositores vivos? En el pasado, la publicación de una obra dependía del apoyo de un mecenas o de acuerdos con editoriales especializadas. Hoy los compositores pueden compartir sus partituras de manera inmediata. Plataformas como IMSLP y las redes sociales han transformado la circulación de la música escrita. Esto facilita el acceso a públicos que, de otro modo, jamás habrían conocido ciertas obras. Sin embargo, esta aparente democratización también trae consigo desafíos: desde la ausencia de filtros editoriales que comprometen la calidad del material publicado hasta la sobreabundancia de partituras que dificultan la visibilidad de una obra en un mar de opciones.

Al respecto, la inmediatez de la difusión digital contrasta con el proceso de revisión y validación editorial. Históricamente, la publicación de una obra implicaba revisiones por parte del editor, la corrección de erratas y en algunos casos, la adaptación a convenciones notacionales aceptadas por la comunidad musical. Hoy, muchos compositores publican sus partituras sin este proceso de mediación, lo que lleva a problemas de interpretación o incluso a la propagación de errores. Aunque la tecnología ha facilitado la autopublicación, la labor del editor es fundamental para garantizar la calidad del repertorio.

Por otro lado, el acceso inmediato a partituras plantea preguntas sobre la propiedad intelectual y la remuneración a los compositores. Mientras que los sistemas tradicionales de edición garantizaban la distribución de la obra y los derechos de autor, en el entorno digital las partituras pueden ser descargadas, modificadas y reutilizadas sin el consentimiento del creador. Algunos compositores optan por licencias abiertas, como *Creative Commons*, para fomentar la difusión sin perder el control sobre su obra, mientras que otros usan estrategias híbridas que combinan venta directa y acceso gratuito selectivo.⁴¹

El entorno digital abrió las posibilidades de interacción entre compositores y ejecutantes. Redes como YouTube, Instagram o TikTok permiten que la interpretación de una obra llegue al público, incluso antes de que sea publicada formalmente.⁴² Un compositor puede compartir fragmentos de su partitura en video, recibir comentarios de músicos y ajustar detalles antes de su publicación definitiva. En este sentido, la edición de música en la era digital no solo es un proceso de distribución, sino también de construcción colaborativa entre creadores e intérpretes. Así, aunque la tecnología ha modificado la relación entre compositor, editor y oyentes, la publicación de una obra sigue siendo un proceso que va más allá de la simple difusión. La edición, la curaduría y la interpretación son elementos claves para instaurar una composición dentro de un repertorio.

⁴¹ Juan José Luque, “La edición de partituras históricas para banda de música: de la investigación en archivos a la publicación y difusión de las obras”, *Estudios Bandísticos Vol. 1, N° 1*, (2017): 93-100.

⁴² Trevor Boffone, “TikTok is Theatre, Theatre is TikTok”, *Theatre History Studies Vol. 41*, (2022): 41-48.

No todo es favorable; la autopublicación tiene sus desventajas. Ser compositor y usar software de edición musical no es sinónimo de ser editor. Una partitura bien compuesta condena su futuro si está mal editada. El compositor que se autoedita corre el riesgo de que su música no cumpla con los requisitos administrativos para su circulación: registro de autor, ISMN, licencia para su interpretación y grabación. De por sí, los editores no tienen el control sobre el éxito que puedan alcanzar sus obras patrocinadas. Ser editor es entender las fluctuaciones del mercado y apostar por obras que no logran consolidarse en el circuito artístico. En otras ocasiones, la obra obtiene un éxito que no se esperaba. El compositor sigue su instinto, no necesariamente las fluctuaciones del mercado.

En la era digital se trastocó la línea de creación-edición-consumo / autor-editor-impresor-distribuidor-lector. En la autopublicación, la edición es ejercida por el compositor, quien selecciona y prepara los materiales, organiza su difusión y los lanza al mundo desde lo virtual. Pero la autopublicación se enfrenta a circunstancias adversas en el mercado internacional. Para comenzar, en los grandes festivales y salas de conciertos, la música que se interpreta debe pertenecer a una editorial.⁴³ Sin una empresa detrás, son pocas las posibilidades de circulación y programación a nivel internacional.

Conclusiones

Se ha presentado un panorama sobre la edición musical en América Latina, en el cual destacan las tensiones entre las posibilidades digitales y las limitaciones estructurales que enfrenta la región. La edición crítica es una disciplina fundamental para la preservación y circulación del patrimonio musical, pero enfrenta obstáculos, como el acceso a archivos, la formación metodológica, la falta de financiamiento y la piratería editorial. A pesar de los avances tecnológicos que permiten la digitalización, el trabajo colaborativo remoto y la autopublicación, la ausencia de criterios editoriales sólidos y el uso extendido de software pirata comprometen la calidad del material disponible y la educación musical de nuevas generaciones. La edición profesional, con aparato crítico, fuentes contrastadas y metodología rigurosa, aún no se ha consolidado como práctica institucional en muchas universidades de la región.

Frente a este panorama, urge formular políticas culturales y académicas para fortalecer el ecosistema editorial musical. Una posible vía es la institucionalización de la edición crítica como línea de investigación reconocida y financiada dentro de los programas de musicología, composición y educación musical. También se requiere generar redes de colaboración entre universidades, archivos y centros de investigación para compartir recursos, capacitar editores y sistematizar repertorios. Asimismo, es vital crear observatorios editoriales que promuevan buenas prácticas y plataformas de edición con licencias abiertas, pero curaduría rigurosa. Incentivar la profesionalización de los compositores-editores, articular proyectos interdisciplinarios con carreras de tecnología y fortalecer las alianzas con editoriales como Cayambis, Melos o Filarmonika podría ampliar la circulación internacional de la música latinoamericana sin comprometer la calidad de las ediciones ni el legado de sus creadores.

La edición crítica digital tiene múltiples ventajas, pero toma a los editores latinoamericanos con dificultades, como el acceso digital a archivos, capacitación en técnicas, teoría editorial y desarrollo

⁴³ R. Scott Hiller, "The Importance of Quality: How Music Festivals Achieved Commercial Success", *Journal of Cultural Economics* 40, N° 3, (2016): 309-334.

tecnológico. ¿Cómo mejorar esta situación? La educación es una opción, como formar a los músicos con criterios de selección editorial, promover los estudios sobre la edición crítica e incentivar talleres sobre herramientas básicas para editar música. En América Latina, frente a la edición de autores vivos destaca la edición crítica de corte histórico. Cada una tiene sus particularidades que han de profundizarse en otros trabajos. La universidad latinoamericana es resguardo y centro de producción de la edición crítica. Pero el alcance está condicionado por los rigores presupuestarios de cualquier producto académico: qué se publicará y cómo se justificará la inversión financiera.

Aunque haya buenas intenciones, editar sin criterio es contraproducente. Las consecuencias son negativas para la música. Una misma obra puede circular en varias versiones y el músico novel o amateur selecciona sin juicio técnico. Quizás la versión del pseudoeditor sea legible, pero genera otros errores. Esto se evita con el acceso a partituras publicadas profesionalmente. Por último, cuando coexisten distintas versiones sin sustento, se abarata el ejercicio editorial de la música y se socava la posibilidad de generar partituras de música latinoamericana que se consoliden en otros espacios, tanto físicos como virtuales.

* * *

Referencias bibliográficas

- Abadía, Adolfo. “Desde la pantalla o el papel, el libro universitario en tiempos de pandemia”. En *Ensayos sobre la pandemia*, compilado por Ximena Castro Sardi *et alii*, 43-53. Cali: Universidad Icesi, 2020. <https://doi.org/10.18046/EUI/vc.4.2020>
- Alsuyet, Claudio; Victoria Gandini y Rafael Guzmán Barrios (comps). *Poéticas sonoras latinoamericanas*, Volumen 1. Guayaquil: Universidad Nacional de las Artes (Argentina) / Universidad de las Artes, 2019.
- Bhaskar, Michael. *La máquina de contenido. Hacia una teoría de la edición*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Boffone, Trevor. “TikTok is Theatre, Theatre is TikTok”, *Theatre History Studies*, Vol. 41, (2022): 41-48. *Project MUSE*, <https://dx.doi.org/10.1353/th.2022.0028>.
- Brett, Philip. “Text, Context, and the Early Music Editor”. En *Authenticity and Early Music: A Symposium*, editado por Nicholas Kenyon, 83-114. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Breure, Leen; Onno Boonstra y Peter Doorn. *Past, Present, and Future of Historical Information Science*. Amsterdam: NIWI-KNAW, 2004.
- Canalis, Ianina y Jorge Petrosino. “¿Cuánta música cabe en una página de periódico? Sonido impreso en papel a principios del siglo XX”, *Question* Vol. 1, N° 42, (2014): 260-284.
- Caraci Vela, Maria. *La filologia musicale. Istituzione, storia, strumenti critici*. Volumen 1. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005.
- Clarke, Eric y Nicholas Cook, eds. *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. Londres: Oxford University Press, 2004.
- Colmenares Moreno, Wilson Enrique. “Aproximación al concepto de observatorio editorial: recomendaciones para su creación”, *Revista General de Información y Documentación*, Vol. 31, N° 1, (2021): 119-147.

- Cruz Quintana, Fernando. *Panorama histórico del libro y la edición digital*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2022.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.
- Gandini, Victoria y Rafael Guzmán Barrios, comps. *Poéticas sonoras latinoamericanas*. Volumen 2. Guayaquil: Universidad Nacional de las Artes (Argentina) / Universidad de las Artes, 2021.
- García, Miguel Ángel. “¿Qué es un registro sonoro? Sobre las ilusiones y certezas de la etnomusicología”. *Resonancias*, Vol. 22, N° 43, (2018): 67-82.
- García, Miguel Ángel. “Introducción. El archivo: entre la polisemia y la virtualidad”. En *Los archivos de las (etno)musicologías. Reflexiones sobre sus usos, sentidos y condición virtual*, editado por Miguel Ángel García, 7-28. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut, 2023.
- Gembero-Ustárroz, María y Emilio Ros-Fábregas, eds. *Musicología en la web. Patrimonio musical y humanidades digitales*. Kassel: Reichenberger, 2021.
- Grier, James. *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica*. Madrid: Akal, 2008.
- Grünbacher, Paul. “A Study on Variability for Multi-Device Rendering in Digital Music Publishing”. En *VaMoS '22: Proceedings of the 16th International Working Conference on Variability Modelling of Software-Intensive Systems*, 1-9. Nueva York: Association for Computing Machinery, 2022.
- Haines, John. “The First Musical Edition of the Troubadours: On Applying the Critical Method to Medieval Monophony”, *Music and Letters*, Vol. 83, N° 3, (2002): 351-370. <https://doi.org/10.1093/ml/83.3.351>
- Hernández Ramírez, Fabián. “La obra compositiva de Emilio Pujol (1886-1980): estudio comparativo, catálogo y edición crítica”. Tesis de Doctorado, Universidad de Barcelona, 2011.
- Hiller, R. Scott. “The importance of Quality: How Music Festivals Achieved Commercial Success”, *Journal of Cultural Economics*, Vol. 40, N° 3, (2016): 309-334.
- Larez, Chemary; Marianela Arocha, Gabriela Pacaji, Nicole Granda y Fredy Sarango. *Salvador Bustamante Celi*. Volumen 1. Loja: Universidad Nacional de Loja, 2022.
- Leaver, Robin, ed. *The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach*. Nueva York: Routledge, 2016.
- Luque, Juan José. “La edición de partituras históricas para banda de música: de la investigación en archivos a la publicación y difusión de las obras”, *Estudios Bandísticos*, Vol. 1, N° 1, (2017): 93-100.
- Mansilla, Silvina Luz y Vera Wolkowicz, eds. *Carlos Guastavino. Músicas inéditas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2012.
- Marín-López, Javier. “Musicología digital y América Latina: retos y modelos para una nueva cartografía de saber musicológico”, *Boletín Música*, N° 52-53, (2020): 5-33.
- Martignano, Chiara; Antonio Calvia y Michele Epifani. “Tools and Perspectives for a Digital Critical Edition of Fourteenth-Century Polyphonic Music”. En *Music Encoding Conference Proceedings 2021*, editado por Stefan Münnich y David Rizo, 65-74. Alicante: Universidad de Alicante, 2022.
- Martínez Marín, Jesús A., dir. *Historia de la edición en España. 1836-1936*. Madrid: Marcial Pons, 2001.
- Núñez, Cristina. “Estudio filológico de 17 canciones para canto y piano de Antonio Estévez”. Tesis de Maestría. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2022.

- Okhuysen, Guillermo. “La industria editorial independiente en México: libros en pandemia y una forzada transformación digital”, *Revista de Ciencias Sociales*, Vol. 1, N° 6, (2022): 87-99.
- Palacios, Mariantonia, ed. *Gonzalo Castellanos Yumar. Opera Omnia para piano*. Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2019.
- Pérez-Valero, Luis, ed. *2º Simposio en Composición e Investigación Musical Latinoamericana. Las artes como comprensión de nuestro mundo. Actas*. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2021.
- Pérez-Valero, Luis. “Héctor Pellegatti (1903-2001), huella de la diáspora italiana en Venezuela: estudio biográfico preliminar y aproximación a su obra”, *Anuario Musical*, N° 78, (2023): 181-202.
- Rivas Cuéllar, Andrés Ricardo. “Catalogación, digitalización y conservación de partituras de Música Colombiana del Archivo Musical de la Banda Nacional”. Tesis de grado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2018.
- Rojo Vega, Anastasio. “Manuscritos y problemas de edición en el siglo XVI”. *Castilla. Estudios de Literatura*, N° 19, (1994): 129-158.
- Sans, Juan Francisco, ed. *Arias antiguas del Nuevo Mundo. Siglos XVII y XVIII*. Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2018.
- Sans, Juan Francisco. “Edición crítica y composición musical”. En *2º Simposio en Composición Musical e Investigación Latinoamericana. Las artes como comprensión de nuestro mundo. Actas*, editado por Luis Pérez-Valero, 91-140. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2021.
- Sans, Juan Francisco y Mariantonia Palacios. “Un archivo en disputa”. En *Los archivos de las (etno)musicologías. Reflexiones sobre sus usos, sentidos y condición virtual*, editado por Miguel Ángel García, 29-46. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut, 2023.
- Smiraglia, Richard P. y Jihee Beak. *Describing Music Materials. A Manual for Resource Description of Printed and Recorded Music and Music Videos*. Connecticut: Rowman & Littlefield, 2017.
- Sorrentino, María Olimpia. “Silvia Eisenstein (1917-1986). Edición crítica de su obra para piano: piano solo, a cuatro manos, dos pianos”. Tesis de Doctorado, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina, 2021.
- Spitta, Philipp. *Johann Sebastian Bach*. Dos volúmenes. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1873-1880.
- Szeto, Kimmy. “The Roles of Academic Libraries in Shaping Music Publishing in the Digital Age”. *Library Trends*, Vol. 6, N° 2, (2018): 303-318.
- Talle, Andrew. “Some Observations on the Sources for Bach’s Violin Soli and Cello Suites”, *BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, Vol. 53, N° 1, (2022): 1-44.
- Towse, Ruth. “Economics of Publishing: Copyright and the Market”. *Journal of Cultural Economics*, N° 41, (2017): 403-420.
- Walden, Edward. *Beethoven's Immortal Beloved: Solving the Mystery*. Nueva York: Scarecrow Press, 2011.
- Wiering, Frans. “Digital Critical Editions of Music: A Multidimensional Model”. En *Modern Methods for Musicology*, editado por Tim Crawford y Lorna Gibson, 43-66. Nueva York: Routledge, 2016.
- Zea, Luis. “Antonio Lauro: His Guitar Works. Corrections of Printing Errors”, *Guitar International Magazine*, Vol 14, N° 9, (1985): 24.

* * *

Luis Pérez-Valero. Es Doctor en Música por la Pontificia Universidad Católica Argentina. Máster en Música Española e Hispanoamericana (Universidad Complutense de Madrid). Magíster en Música (Universidad Simón Bolívar). Licenciado en Música, área composición (Instituto Universitario de Estudios Musicales-UNEARTE). Ha escrito más de diez artículos académicos en revistas académicas de España, Argentina, Chile, Colombia y Venezuela. Ha publicado los libros *El discurso tropical. Producción musical e industrias culturales* (autor) y *Producción musical. Pedagogía e investigación en artes* (coautor). Sus intereses en investigación se centran en la estética de la grabación, la producción musical, la música popular y la edición crítica. En la actualidad es docente e investigador en la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes en Ecuador. Forma parte la Red de Investigación en Artes (Redinart) y del equipo de investigación del Oxford Bibliographies Online de la Oxford University Press.

Fecha de recepción: 03 de mayo de 2025
Fecha de aceptación: 11 de junio de 2025

La edición de la música en lengua vernácula de Juan Gutiérrez de Padilla (c. 1590-1664)

Nelson E. Hurtado. Universidad Nacional Experimental de las Artes (Venezuela) | hurtadonelson@gmail.com
ORCID: 0009-0000-8600-8932

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.391.2025.29>

Resumen

Todo proceso de edición es un proceso de selección y toma de decisiones. La edición musical, sobre todo de documentos antiguos, implica no solo el profundo conocimiento de las fuentes y su entorno, sino la necesidad de sustentar con claridad las decisiones que desde ese conocimiento asume el editor. En este caso, se comparten algunas de las decisiones que se tomaron al momento de emprender la transcripción y edición de una parte de los villancicos de Juan Gutiérrez de Padilla.

Palabras clave: edición de música, música del virreinato de la Nueva España, Juan Gutiérrez de Padilla, villancicos de América Latina.

The edition of vernacular-language music by Juan Gutiérrez de Padilla (c. 1590-1664)

Abstract

Every editing process is a process of selection, of decision-making. Editing music, especially of ancient documents, involves not only a deep understanding of the sources and their context, but also the inexorable reality of clearly supporting the decisions that the editor makes based on that knowledge. In this case, we will share some of the decisions we made when undertaking the transcription and editing of a significant portion of Juan Gutiérrez de Padilla's work, his villancicos.

Keywords: music editing, music of the Viceroyalty of New Spain, Juan Gutiérrez de Padilla, Latin American villancicos.

* * *

Introducción

Mi acercamiento a los procesos de edición de música antigua en los villancicos de Juan Gutiérrez de Padilla se inició como un ejercicio teórico hacia finales del siglo XX. Dicho trabajo creció y se transformó en parte fundamental del capítulo III de mi tesis doctoral.¹ El objetivo principal ha sido responder a la necesidad de preservar y difundir el repertorio que conforma la música latinoamericana, músicas históricas del período virreinal. En ese trabajo se editaron ciento cuarenta

¹ Nelson Hurtado, "Transcripción, edición crítica y acercamiento analítico a la obra musical de Juan Gutiérrez de Padilla en lengua vernácula". (Tesis de Doctorado, Facultad de Humanidades y Educación, de la Universidad Central de Venezuela, 2023).

y cinco obras del compositor malagueño. En este artículo presento las decisiones editoriales y sus implicaciones teóricas.

En la actualidad existe un desconocimiento sobre la memoria musical de nuestro continente, que trae como consecuencia una desconexión y desinformación con respecto a la realidad sonora de nuestros territorios durante los siglos de la dominación española. Gracias a los esfuerzos de investigadores que han inventariado, catalogado y divulgado la cantera musical que existe en los archivos latinoamericanos, ha sido posible presentar la música compuesta en Latinoamérica en el siglo XVII a musicólogos e intérpretes. Estas fuentes, especialmente las obras en lengua vernácula del compositor Juan Gutiérrez de Padilla, se conservaron en los archivos de las principales catedrales latinoamericanas. La colección de obras sobre cuya edición se trabajó y se diserta a continuación tiene la particularidad de reunir un género específico: el del villancico.

Estribillo

La concepción editorial de los villancicos de Juan Gutiérrez de Padilla fue posible gracias a que las fuentes se conservan manuscritas en tres repositorios:

- a) Archivo de música del Venerable Cabildo Catedral de Puebla, en México.
- b) Archivo de música de la Catedral de Guatemala.
- c) Colección “Jesús Sánchez Garza”, conservada y resguardada en el CENIDIM-INBA de México.²

Sin embargo, resulta necesario echar una mirada crítica sobre algunas ediciones efectuadas de la obra en lengua vernácula de Gutiérrez de Padilla. En el transcurso de su labor en favor de la música colonial americana, Stevenson transcribió varios villancicos en algunos de sus trabajos.³ Así, se editaron *Ab, siolo Flasiquillo*, *Las estrellas se ríen* y *A la jácara, jacarilla*. Las ediciones de Stevenson siguen la escuela de transcripción musical iniciada por W. Apel (1949), que incluye, entre otros aspectos: la reducción de valores (se interpreta la semibreve como negra) y la transcripción del compás de proporción menor o compás de sesquiáltera como uno de 6/8.⁴ Esta decisión genera un problema de acentuación derivado de la interpretación del compás: dado que en el primer caso, el compás de proporción menor es un compás ternario que se binariza, al transcribirlo en compás binario de subdivisión ternaria, como 6/8, hay más posibilidades de que la interpretación tienda a desplazar los acentos musicales, convirtiendo el pulso de las semibreves ternarias (unidad del compás de sesquiáltera) en dos pulsos de negra con puntillo por compás en notación moderna. En nuestra edición se optó por no reducir los valores de las figuras de nota (interpretamos la semibreve como redonda, binaria o ternaria según el caso) y se transcribió el compás de proporción menor como uno de 3/2.⁵

² Cfr. Aurelio Tello, Nelson Hurtado, Omar Morales y Bárbara Pérez, *Colección Sánchez Garza, Estudio documental y catálogo de un acervo musical novohispano*, Tomo I y II (México: INBA – CENIDIM – ADAVI, 2017).

³ Robert Stevenson, “Ethnological Impulses in the Baroque Villancico”, *Inter-American Music Review*, vol. XIV, N° 1, (1994): 67-105; “Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries [Part II]”, *Inter-American Music Review*, vol. 6, N°1, (1984), pp. 60-110.

⁴ Aquí se hace necesario recordar la diferencia entre el compás de notación antigua asociado al *tactus* y el compás en notación moderna asociado a la métrica.

⁵ Existen las transcripciones hechas por E. Thomas Stanford para la colección discográfica *Puebla Barroco: Maitines de Navidad de 1653. Juan Gutiérrez de Padilla*, y *Maitines de Navidad de 1652/Juan Gutiérrez de Padilla*. Ambos interpretados por la Schola Cantorum de México y Angelicum de Puebla, bajo la dirección de Benjamín Juárez Echenique. Sin embargo, este material no ha sido publicado. Véase: Benjamín Juárez Echenique, *México Barroco*, vol. 1 (México: Urtext Digital Music, 1995).

Las ediciones presentadas en el trabajo doctoral constituyen solo una de las posibles interpretaciones y acercamientos a las fuentes musicales manuscritas de los villancicos de Gutiérrez de Padilla, partes sueltas que, a efectos de su edición, han sido complementadas con información extraída de diferentes fuentes del archivo del Venerable Cabildo Catedral de Puebla, como los Libros de Actas Capitulares (LAC) y Libros de Fábrica, entre otros.

Responsión

Los editores aplican estrategias particulares para cada edición. En nuestro caso, los esfuerzos se dirigieron a la aplicación de la teoría crítica en función de la praxis interpretativa. Nuestro método tuvo como destinatario, en primera instancia, al intérprete; por lo cual, a la par de considerar sus necesidades, contemplamos el añadido de elementos que evaluamos necesarios desde un punto de vista musicológico. Partiendo de esta premisa, diseñamos el siguiente plan que guio nuestro trabajo:

A) Selección del corpus

- Establecimiento del texto
- Por qué, para qué, para quién
- Análisis hermenéutico de las fuentes
 - Importancia
- Selección de las obras y los autores
 - Importancia
 - Concordancias
- Antecedentes
 - Crítica
- Procedencia o filiación

B) Establecimiento de los criterios para la edición

- Paleográficos
 - Musicales
 - Textuales
- Editoriales (crítica a la edición)
- Transcripción a notación moderna.

Una vez superados los problemas básicos de reorganización del material de cara a la transcripción, el proceso de construcción del texto se basó en la experticia obtenida tras veinte años de experiencia en la edición de música virreinal. Se planteó esta propuesta a partir de la referencia de Grier: “los editores siempre han moldeado los textos de sus ediciones para que se ajustaran a su idea interpretativa personal de la obra”.⁶ Se asume que cada editor es un intérprete, no solo de los signos y símbolos particulares que conforman la obra y que traduce al momento de configurar el nuevo texto, sino que interpreta, en términos generales, la idea de obra en el sentido totalizador. Por lo cual, el editor presenta un texto específico cuya coherencia responde a esta idea de obra que conceptualiza.

⁶ James Grier, *La edición crítica de música* (Madrid: Akal, 2008), 15.

Subotnik, citado por Grier, “cuestiona la objetivación y determinismo en el discurso sobre la música”, y sugiere que “toda erudición se origina en juicios de valor formados subjetivamente”.⁷ De allí, se reconoce que es imposible hacer una versión editorial objetiva e inmaculada del texto. Todo texto está mediado por la visión subjetiva y particular del editor. En ese sentido, cada interpretación crea un estado único de la pieza; pero, así como no hay dos interpretaciones exactas de la misma obra en todos sus detalles, los editores no podrían presentar una partitura cuyo resultado final resulte exactamente de la misma manera.

Al preguntarnos sobre el sentido de realizar una edición de esta música en pleno siglo XXI, la primera respuesta que podríamos pensar es la de preservar la música. Pero ¿cómo preservar la música si esta solo existe en el momento en que el ejecutante la interpreta? Efectivamente, una mente aguzada nos dirá que podríamos preservarla mediante la utilización de recursos, medios y equipos de grabación sonora. Sin embargo, en el caso de que podamos realizar una extraordinaria grabación de alta fidelidad y con derroche de recursos técnicos —aspectos que asegurarían que nada del hecho sonoro quede por fuera—, solo estaríamos preservando un momento, un instante, una interpretación, un sonido. Y la música es más que eso, ya que el oyente, con el paso del tiempo, percibiría ese documento (grabación) como un hecho característico de las circunstancias en que se produjo; nos daría una referencia sincrónica de un hecho diacrónico. Sería como tomar una fotografía y guardarla, una referencia histórica de cómo sonó una obra, ejecutada por un intérprete determinado, en un momento y condiciones específicas, mientras que la música, para que viva, debería ser interpretada de nuevo.

Al respecto, en su sentido teleológico, la música es más que una audición e interpretación; es hermenéutica, heurística y exégesis. Por lo tanto, la ejecución responde a un momento y una realidad histórica. Esta existe a través de la interpretación informada. Es allí, desde la heurística, que se plantea la edición musical como ejercicio hermenéutico para la interpretación de la música. Aquí se vincula el compromiso del editor con un texto musical que queda plasmado en el documento escrito.

Por esta razón, nuestro proceso de edición comenzó con la interpretación de un documento escrito (fuente) y terminó con otro escrito diferente (la partitura editada). Las fuentes han sido obras musicales del siglo XVII que han llegado a nosotros gracias a la preservación de los manuscritos y sus copias, material que expresa una tradición de música escrita. Una de las funciones del editor es interpretar, fijar las obras de tal manera que sean preservadas. Sin embargo, ninguna edición, por precisa que sea, garantiza la preservación de la música. Es así como se considera que una edición moderna debe facilitar los códigos para interpretar y representar el texto sonoro. Por lo tanto, nuestra idea ha sido realizar una edición que sirva al intérprete-ejecutante, como un mediador fundamental entre las ideas del compositor y la expresión sonora que recibirá el oyente. Para ello, la mediación de la musicología entre el manuscrito y el intérprete es indispensable. Los aspectos de esta mediación deben quedar perfectamente claros desde el aparato crítico, donde se exponen los elementos que se han traducido del sistema de notación original del manuscrito al nuevo sistema, incluyendo la actualización del formato e incorporando toda la información que, si bien no es de inmediato interés para el ejecutante, permite una visión más cercana a la realidad del manuscrito.

Es posible observar las características editoriales actualmente en boga en las transcripciones y ediciones que circulan de música de esa época. En ellas se evidencia cómo cada editor establece

⁷ *Ibidem*.

un sistema de anotaciones, según sus intereses y particularidades, que le permite resaltar o hacer hincapié en los elementos que considera prioritarios. Así, en esa selección subjetiva de indicaciones, se nos transmite la idea de que los elementos señalados han sido el resultado de argumentaciones obtenidas y producidas bajo el manejo de teorías y prácticas musicales a las que se circunscriben las fuentes.

Coplas

El sistema de anotaciones debe ser presentado de tal manera que represente el resultado de una interpretación concreta, que surja desde la intervención editorial. De este modo, hemos extraído ciertas conclusiones que han sido consideradas en la edición de los villancicos de Gutiérrez de Padilla. Esta información conforma parte del corpus de la edición presentada en la tesis doctoral.

Como hoja de ruta, se expone a continuación cómo se organizaron las decisiones editoriales del repertorio de villancicos.

Toda la obra se transcribió desde el sistema de notación mensural al actual sistema de notación binaria. La música se presentó en las partituras con sus voces ordenadas desde la más aguda hasta la más grave; solamente se procedió a agruparlas en coros en aquellos casos en que la música respondía a una clara orientación policoral. Las partituras se presentaron transcritas mediante un programa informático de edición musical. Se priorizó al intérprete-ejecutante al pensar en el destinatario final de la obra; sin embargo, se añadieron indicaciones específicas para que las ediciones comulgaran con una visión musicológica de los manuscritos. De esta manera, la edición final también reconoce a un lector-investigador como destinatario, al establecer elementos que ponen en evidencia el rigor musicológico con el que se trataron aspectos teóricos relacionados con los manuscritos.

Los títulos de las obras se fijaron a partir del *incipit* de sus textos. Se actualizó la ortografía, tanto para las indicaciones de orden musical en los pentagramas, como para los textos de los poemas. En todos los casos, se colocaron las menciones de responsabilidad de autor, editor, filiación de las fuentes, archivo y referencia catalográfica. Esto busca preservar las particularidades de las obras, para el caso de que sean sacadas del contexto en el que se las presenta.

Ordenar la partitura en función del ejecutante implicó tener en cuenta los siguientes aspectos: se cuidó la organización de la partitura atendiendo a los finales de frase y de sección; se revisaron los pases de páginas y la distribución de los sistemas y se señaló el *incipit* musical al principio de cada obra. Esta última es una práctica común en las ediciones de música antigua, y tiene como objetivo establecer una relación directa con las realidades gráfica y notacional de los manuscritos. Si bien algunos editores prefieren colocar como *incipit* una imagen facsimilar del fragmento musical, en nuestro caso, por razones prácticas, se optó por ofrecerlos transcritos mediante un programa de edición gráfica, con claves y figuras diseñadas de forma similar a las propias de la música manuscrita. Esto facilita una aproximación a la notación presente en las fuentes.

Dado que la edición se pensó para facilitar la interpretación a grupos musicales de la actualidad, se optó por colocar en la partitura un máximo de tres de los textos que integran las coplas, romances y otras secciones internas de los villancicos. Cuando los poemas que las conforman tienen un número mayor, se han puesto los textos aparte. De esta manera, al mismo tiempo que se simplifica la lectura, se los integra a la edición crítica de la música.

Los manuscritos emplean la notación mensural blanca, una característica del estilo y la grafía de la época. Dado que este tipo de notación suele ser desconocido para los intérpretes no

especializados, se lo ha transcrito a notación binaria actual, lo que incluye los signos de compás y todo el sistema de notación.

Para el análisis y la decodificación de la paleografía musical nos sustentamos en los trabajos de Aurelio Tello y Juan Manuel Lara Cárdenas.⁸ Como fuentes secundarias se consultaron las obras de García Muñoz y Roldán, Querol Gavaldá y Apel.⁹ También han sido fundamentales tratados como el de Pedro Cerone —publicado por Antonio Ezquerro Esteban—; el *Arte de Tañer Fantasía*, de fray Juan Bermudo —en la edición facsimilar de la Sociedad Española de Musicología—; los *Siete libros sobre la música*, de Francisco Salinas —en la versión de Ismael Fernández de la Cuesta— y el *Ars cantus mensurabilis* de Franco de Colonia, según la edición de Ángel Medina.¹⁰

Para la paleografía textual se optó por un tipo normalizado. Hemos actualizado, ortográficamente, todos los textos conforme a las normas vigentes. No obstante, hemos conservado ciertos arcaísmos —hoy en desuso, pero característicos de la época— con el fin de preservar el matiz sonoro de algunas palabras y su inmediata referencia temporal; estos términos se presentan en itálicas. Para los aspectos técnicos de la transcripción paleográfica nos hemos basado principalmente en los trabajos de Pezzat Arzave, González Antías, Camaño-Dones y García Villada.¹¹

Asimismo, salvo las sugerencias de semitonía *subintelecta* —que añadimos fuera del pentagrama, entre corchetes, sobre la nota afectada—, no se incorporaron en la partitura elementos ajenos a los ofrecidos en los manuscritos. Las barras de compás decidimos establecerlas de acuerdo con las cifras indicadoras del metro, seleccionadas a partir de la interpretación que realizamos de los signos de mensuración. Dado que la notación mensural presenta elementos interpretativos propios que se pierden en la transcripción, como las ligaduras y los ennegrecimientos de las figuras, hemos decidido señalarlos en la partitura mediante corchetes horizontales continuos en el caso de las ligaduras, y corchetes horizontales punteados en el caso de los ennegrecimientos.

Todas las piezas escritas en claves altas que trasponen por bemol han sido transcritas una quinta descendente; en el caso de las que trasponen por natura se han transcrito a una cuarta descendente, conforme a lo indicado por los teóricos musicales de la época. En los casos en que la información obtenida del manuscrito haya debido ser alterada para ajustarse y concordar con las características técnico-musicales históricas del repertorio, se indica mediante una llamada al pie en la partitura, acompañada de notas aclaratorias.

En los casos en que alguna palabra, especialmente a partir del segundo texto en las secciones de *Romances* y *Coplas*, no se corresponda con la figura de nota asignada en el manuscrito, hemos procurado ajustar la figura musical para lograr una correspondencia prosódica y métrica adecuada. Para ello, se ha dividido la figura original, manteniendo la misma altura, y se ha señalado esta modificación mediante una ligadura de prolongación segmentada.

⁸ Tello *et alii*, *Colección Sánchez Garza...* Juan Manuel Lara Cárdenas, “Los libros de coro del Museo Nacional del Virreinato”, *Tepozotlán ayer y hoy: Trigésimo Aniversario* (México: INAH, 1996).

⁹ Miguel Querol Gavaldá, *Transcripción e interpretación de la Polifonía Española de los siglos XV y XVI* (Madrid: Comisaría Nacional de la Música, 1975); Carmen García Muñoz y Waldemar Axel Roldán, *Un archivo musical novohispano* (Buenos Aires: Eudeba, 1972); Willy Apel, *The Notation of Polyphonic Music: 900-1600* (Cambridge: The Mediaeval Academy of Music, 1949).

¹⁰ Franco de Colonia, *Tratado de canto mensural* (Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1988).

¹¹ Delia Pezzat Arzave, *Elementos de paleografía novohispana* (México: UNAM, 1990); Antonio González Antías, *Práctica paleográfica* (Caracas: Centro Nacional de Historia, 2010); Josué Caamaño-Dones, *Introducción a la paleografía y diplomática hispanoamericana* (Universidad de Puerto Rico: Centro de Investigaciones Históricas, 2012); Zacarías García Villada, *Paleografía española* (Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1923).

Debido a que estas ediciones están destinadas fundamentalmente a los intérpretes-ejecutantes, y considerándose que el sentido compositivo de las líneas musicales es esencialmente melódico, decidimos agregarle el texto a aquellas partes vocales que carecen de él, haciendo la aclaración correspondiente en el aparato crítico que acompaña a cada obra. En dicho aparato se incluye, además de la crítica de la edición y las características generales de la obra, los textos completos actualizados en cuanto a ortografía y gramática.

En el caso de las obras conservadas en el archivo de la Catedral de Puebla, hemos decidido presentarlas agrupadas según los años para los que fueron compuestas, de acuerdo con la información proporcionada por los legajos musicales que las conservan y por otras fuentes, como el pliego de textos de villancicos cantados en la Catedral de Puebla en 1659, donde se conserva el orden exacto en que fueron interpretados. Al no ser posible precisar el orden interno de las obras a partir de las fuentes, dado que los cuadernos de villancicos de Gutiérrez de Padilla están organizados por voces, sin respetar entre sí el mismo orden de las piezas, hemos establecido y propuesto (excepto en el caso de 1659) el orden en que las obras se presentan en esta edición. Esta decisión se ha tomado siguiendo la lógica con la que suelen organizarse los villancicos en otros cuadernillos de letras y textos de la misma época.

Nos ha parecido indispensable, además, incluir una sección de facsímiles organizada por repositorios, en la que se compilan imágenes de algunas de las fuentes primarias manuscritas. Se ofrece, así, una muestra representativa de las caligrafías, formatos, tipos de papel y estado de conservación de los documentos.

Hemos prescindido de la edición de la liturgia. Los villancicos, al formar parte de la liturgia católica y, en este caso, ocupar un lugar preciso en el ritual sonoro de las Horas Canónicas, forman parte de un contexto religioso que nos ha parecido innecesario reproducir en la edición. Para dar respuesta a esta problemática, decidimos remitir al lector a otros trabajos que dan cuenta, de manera general, de la disposición de los Oficios en los que estas obras se interpretaban.¹²

Bien el alma duerme

Corpus Christi, 1628
Catedral de Puebla

Juan Gutiérrez de Padilla (ca. 1590-1664)
Transcripción y Edición: Nelson Hurtado

The image shows a musical score for the villancico "Bien el alma duerme". It features three vocal parts: Tiple I, Alto I, and [Bajo]. The score is in 3/2 time and G major. The lyrics are: "Bien el alma duerme na-die le des-". Above the Tiple I part, there is a section labeled "[Estribillo] A 3" with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics for this section are: "[1] Bien el alma duerme na-die le des-". The Alto I part has a treble clef and the lyrics: "[1] Bien el alma duerme na-die". The [Bajo] part has a bass clef and the lyrics: "Bien el alma duerme na-die le des-". There are also two smaller musical snippets on the left side of the page, one for Tiple I and one for Alto I, both with the lyrics "Bien el alma duerme".

Figura 1. Inicio del villancico *Bien el alma duerme*. Transcripción y edición del autor.¹³

¹² Nelson Hurtado, “¿Responsorios o villancicos? Estructura, función y su presencia en los maitines de navidad de la Nueva España durante los siglos XVI y XVII”, *Heterofonía* 134-135, (2007): 43-88.

¹³ Fuente: Hurtado, “Transcripción, edición crítica y acercamiento analítico...”.

Doxa

Somos conscientes de que cada decisión editorial representa una clara intervención y modificación de los textos. Se trata de la visión particular del editor sobre el hecho editorial, paleográfico y hermenéutico de las fuentes, que, sin embargo, es necesario y pertinente para dar a conocer el material musical que se presenta de manera cónsona con las necesidades y exigencias de la investigación musicológica y de la interpretación de los ejecutantes.

Por lo tanto, y desde nuestra perspectiva, la edición de las obras en lengua vernácula de Gutiérrez de Padilla nos permite, en primer lugar, el conocimiento de la música, desconocida e inédita en su mayor parte, lo que conlleva necesariamente a profundizar en la idea de la realidad sonora general de la época virreinal acotada a su espacio ético, histórico y geográfico. En segundo lugar, contribuir a la difusión de un repertorio ajustado a las exigencias actuales de la musicología latinoamericana y para los intérpretes de este tipo de repertorio. En tercer lugar, reorganizar y repensar conceptos relacionados con la estructura interna del género, lo que indudablemente llevará a señalar con más certeza la diversificación que la misma vivió durante el siglo XVII en nuestras tierras, permitiéndonos así conocer más sobre el estilo musical de la época y la labor del compositor, quien desarrolló su obra al servicio de la Catedral de Puebla en las condiciones y con las posibilidades presentes en su contexto.

Conclusiones

La edición de los villancicos en lengua vernácula de Juan Gutiérrez de Padilla constituye un ejercicio editorial consciente, informado y sólido en su metodología. El trabajo se fundamentó en el reconocimiento de la edición musical, no como una simple transcripción mecánica de signos, sino como operación hermenéutica, donde la subjetividad del editor —inevitable y necesaria— media entre el documento histórico y el intérprete contemporáneo.

Se ha visibilizado y preservado un repertorio que es fundamental de la música virreinal latinoamericana, cuya existencia permanecía, en gran medida, relegada a los archivos e inaccesible para la práctica interpretativa actual. La edición crítica cumple así una función de salvaguarda patrimonial, a la vez que sienta firmes bases para la reflexión musicológica sobre los procesos de creación, transmisión y transformación del villancico en el siglo XVII.

El método permite develar una comprensión de las fuentes tanto paleográfica como musicológica. La elección deliberada de conservar los valores originales de las figuras, el tratamiento riguroso de la mensuración, así como la modernización crítica del texto poético —respetando arcaísmos pertinentes—, denotan un equilibrio ejemplar entre la fidelidad histórica y las necesidades pragmáticas del intérprete actual. En este sentido, la perspectiva adoptada pone en primer plano la conciencia de que toda edición es, inevitablemente, una interpretación. Siguiendo a Grier, el editor configura un nuevo texto, modelado a partir de su propia comprensión de la obra y del contexto de producción original. Lejos de ocultar esta mediación, la edición se asume como parte de un aparato crítico, integrando de manera transparente las decisiones adoptadas.

Finalmente, el proyecto editorial articuló con claridad una postura crítica frente a las prácticas editoriales precedentes, destacando errores de transcripción y tendencias interpretativas que han afectado la recepción de la obra de Gutiérrez de Padilla. Nuestra propuesta no solo enmienda estas imprecisiones, sino que invita a repensar las prácticas de edición crítica de música colonial latinoamericana a la luz de un enfoque hermenéutico y heurístico, más respetuoso de la diversidad

de los testimonios sonoros históricos. La edición crítica contribuye a la recuperación de un acervo fundamental para la musicología latinoamericana. Además, establece un modelo metodológico que, por su rigor, sensibilidad histórica y claridad expositiva, se propone como referencia obligada para futuros trabajos en el campo.

* * *

Referencias bibliográficas

- Apel, Willy. *The notation of Polyphonic Music: 900-1600*. Cambridge: The Mediaeval Academy of Music, 1949.
- Caamaño-Dones, Josué. *Introducción a la paleografía y diplomática hispanoamericana*. Universidad de Puerto Rico: Centro de Investigaciones Históricas, 2012.
- García Muñoz, Carmen y Waldemar Axel Roldán. *Un archivo musical novohispano*. Buenos Aires: Eudeba, 1972.
- García Villada, Zacarías. *Paleografía española*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1923.
- González Antías, Antonio. *Práctica paleográfica*. Caracas: Centro Nacional de Historia, 2010.
- Grier, James. *La edición crítica de música*. Madrid: Akal, 2008.
- Hurtado, Nelson. “¿Responsorios o villancicos? Estructura, función y su presencia en los maitines de navidad de la Nueva España durante los siglos XVI y XVII”. *Heterofonía* 134-135, (2007): 43-88.
- _____. “Transcripción, edición crítica y acercamiento analítico a la obra musical de Juan Gutiérrez de Padilla en lengua vernácula”. Tesis de Doctorado, Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, 2023.
- Juárez Echenique, Benjamín. *México barroco*. Volumen 1. México: Urtext Digital Music, 1995.
- Lara Cárdenas, Juan Manuel. “Los libros de coro del Museo Nacional del Virreinato”, *Tepozotlán ayer y hoy: Trigésimo Aniversario*. México: INAH, 1996.
- Pezzat Arzave, Delia. *Elementos de paleografía novohispana*. México: UNAM, 1990.
- Querol Gavaldá, Miguel. *Transcripción e interpretación de la Polifonía Española de los siglos XV y XVI*. Madrid: Comisaría Nacional de la Música, 1975.
- Stevenson, Robert. “Ethnological Impulses in the Baroque Villancico”, *Inter-American Music Review*, Vol. XIV, N° 1, (1994): 67-105.
- _____. “Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries [Part II]”, *Inter-American Music Review*, Vol. VI, N° 1, (1984): 60-110.
- Tello, Aurelio; Nelson Hurtado, Omar Morales y Bárbara Pérez. *Colección Sánchez Garza. Estudio documental y catálogo de un acervo musical novohispano*. Tomo I y II- México: INBA-CENIDIM-ADAVI, 2017.

* * *

Nelson E. Hurtado. Investigador y cultor en el área de música de tradición popular de América Latina. Músico, musicólogo y docente venezolano. Licenciado en Artes, mención Música de la Universidad Central de Venezuela. Especialista en Protección del Patrimonio Musical Iberoamericana por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, *Magister Scientiarum* en Musicología latinoamericana y Doctor en Humanidades (UCV). Es doctorado en Estética por la Universidad de Guanajuato, México. Profesor Titular y Vicerrector Académico de la Universidad Nacional Experimental de las Artes de Venezuela (UNEARTE). Investigador asociado y director del área de música del Centro de Estudios Latinoamericanos y Caribeños «Rómulo Gallegos» (CELARG).

Fecha de recepción: 03 de mayo de 2025

Fecha de aceptación: 01 de julio de 2025

El legado vocal de Antonio Estévez. Estudio y contexto a partir de la edición crítica de sus *17 canciones para voz y piano*

Cristina Núñez. Cantante e investigadora independiente | cristina.nunezu@gmail.com |
ORCID: 0009-0008-0428-3374

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.391.2025.39>

Resumen

Este trabajo analiza y expone las vicisitudes de la edición crítica de las *17 canciones para voz y piano* de Antonio Estévez, debido a que la edición oficial (1986) presenta inconsistencias editoriales que dificultan su interpretación. Este repertorio ha permanecido opacado durante más de cincuenta años, aunque a nivel de estilo es un ciclo emblemático del compositor. La metodología parte de la filología musical y la edición crítica en las fases de heurística, hermenéutica y ecdótica. Se aplicaron los principios editoriales de Grier, Caraci Vela y Sans. Se reconstruyó el texto musical desde la fuente del *Cuaderno de canciones para voz y piano* de Antonio Estévez, una edición no oficial publicada por el propio compositor, aunque su calidad editorial es irregular. Adicionalmente, se entrevistó a calígrafos que trabajaron junto al compositor. Dentro de las conclusiones destaca que la edición crítica de estas canciones permite la accesibilidad de este repertorio.

Palabras clave: edición crítica, Antonio Estévez, canción de arte, compositores venezolanos, compositores latinoamericanos.

The Vocal Legacy of Antonio Estévez. Study and Context based on the Critical Edition of his *17 Songs for Voice and Piano*

Abstract

This work analyzes and presents the challenges of the critical edition of Antonio Estévez's *17 canciones para voz y piano*. As the official edition (1986) contains editorial inconsistencies that hinder its interpretation. This repertoire has remained overshadowed by *Cantata criolla* (1954), the composer's emblematic work. The methodology is based on musical philology and critical editing, following the heuristic, hermeneutic, and ecdotic phases. The editorial principles of Grier, Caraci Vela, and Sans were applied. The musical text was reconstructed using the source *Canciones para voz y piano* by Antonio Estévez, an unofficial edition published by the composer himself, though with irregular editorial quality. Additionally, calligraphers who worked alongside the composer were interviewed. Among the conclusions, it is highlighted that the critical edition of these songs enhances the accessibility of this repertoire.

Keywords: Critical edition, Antonio Estévez, Art song, Venezuelan composers, Latin American composers.

* * *

Introducción¹

La canción de arte, canción artística o canción para voz y piano es un género camarístico cultivado por los compositores venezolanos de todas las épocas, quienes han musicalizado textos de poetas nacionales y extranjeros. El espectro es amplio en los formatos de voz solista, masculina o femenina, grave, media o aguda, con acompañamiento de piano o guitarra. No obstante, y a pesar del gran valor de este repertorio, los esfuerzos dirigidos a su recuperación, estudio, edición y difusión no han sido constantes, sistemáticos ni suficientes. La publicación de canciones realizada por entidades especializadas dedicadas a estos fines, como el extinto Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo, luego denominado Fundación Vicente Emilio Sojo, no bastó para resguardar estos repertorios. Lo que en su momento se imprimió, es una ínfima parte del material existente.

Entre los compositores, destaca Antonio Estévez (1916-1988), quien fue miembro de la llamada Escuela Nacionalista Venezolana,² agrupada en torno a la figura de su maestro, Vicente Emilio Sojo (1887-1974).³ Estévez es reconocido por su *Cantata criolla*, obra sinfónico-coral que se erigió como una suerte de ícono del movimiento nacionalista. Empero, su obra para voz y piano es apenas conocida. Por ello, en este trabajo se hace una aproximación a las canciones de Estévez desde la edición crítica.

Como figura fundamental de la composición venezolana, existen sobre Estévez referencias bibliográficas extensas que atañen a su vida y obra y que, en muchos casos, proporcionan datos imprecisos sobre sus composiciones para voz y piano. Así, encontramos los textos de José Balza y Rafael Rodríguez.⁴ El primero constituye un ensayo biográfico a partir de entrevistas con el compositor y el segundo, un catálogo que señala un importante número de obras infantiles venezolanas. Ninguno de los dos se aborda desde la filología musical y menos, centrándose en la obra para voz y piano de Estévez; pero resultan útiles para obtener información respecto de sus canciones.

Hay otros escritos que aportan detalles sobre fechas y lugares de composición de la obra para voz y piano, dedicatorias, autores de las letras, una supuesta localización de autógrafos, apógrafos e impresos, entre otros asuntos.⁵ Se revisaron los catálogos, cronologías y análisis de su obra por

¹ Este trabajo se desprende de mis estudios en Caracas, completados para obtener el *Magister Scientiarum* en Musicología Latinoamericana. Véase Cristina Núñez, “Estudio filológico de 17 canciones para canto y piano de Antonio Estévez” (Tesis de Maestría, Universidad Central de Venezuela, 2022).

² Denominación que incluye al grupo de compositores conformado por los alumnos de Vicente Emilio Sojo (director de la Escuela de Música y Declamación de Caracas desde 1936) y toda la obra musical de estos producida bajo su guía. Dichos compositores se orientaban hacia la creación de obras cuyas melodías, ritmos y armonías se inspiraban en fundamentos estéticos-ideológicos concernientes al folclore nacional o regional. Véase: Walter Guido, “Estévez Aponte, Antonio”, en *Enciclopedia de la música en Venezuela* Tomo II, José Peñín y Walter Guido (comps.) (Caracas: Bigott, 1998), 559-562.

³ Como compositor, Vicente Emilio Sojo “[...] cultivó un estilo nacional amalgamado con rasgos estilísticos impresionistas”, convirtiéndose en maestro de un gran número de compositores en quienes sembró los fundamentos del nacionalismo musical. Junto a Juan Bautista Plaza y otros maestros posteriores como Miguel Ángel Calcaño y José Antonio Calcaño, Sojo propició una renovación profunda de la composición en Venezuela. Cfr. Gerard Béhague, *La música en América Latina* (Caracas: Monte Ávila, 1983), 224.

⁴ José Balza, *Iconografía. Antonio Estévez* (Caracas: Ayacucho, 1982); Rafael Rodríguez, “Catálogo de obras infantiles de compositores académicos venezolanos (1948-2008)” (Tesis de Maestría, Posgrado de Música, Universidad Simón Bolívar, 2008).

⁵ James Grier explica que un documento *apógrafo* se refiere a un manuscrito que no ha sido escrito de la mano del compositor, sino de un amanuense, pero “bajo la supervisión directa del autor”. Grier, *La edición crítica de música. Historia, método y práctica* (Madrid: Akal, 2008), 190.

Hugo López Chirico,⁶ los catálogos de Felipe Sangiorgi,⁷ Walter Guido⁸ y Rházes Hernández López,⁹ todos aportes publicados en vida del compositor. También, una investigación más reciente, de Eleazar Torres.¹⁰ Se comprobó que repiten prácticamente la misma información. También debemos mencionar las partituras corales incluidas en publicaciones antológicas, como las compiladas por el ya citado Sangiorgi, la colección cuidada por Gonzalo Castellanos y la edición de su sobrino, Raúl Delgado Estévez.¹¹ Nuestro interés hacia las publicaciones de arreglos corales de Estévez, se explica porque muchas de sus canciones para voz y piano fueron en principio, escritas para coro. La versión para voz y piano es posterior. Esto se tomó en cuenta porque permitió confirmar intervenciones editoriales sobre el texto musical y literario. Todas las fuentes mencionadas están vinculadas con el objeto de investigación, pero esta bibliografía ofrece información disímil sobre las mismas piezas. Se trata de discordancias que conducen a esgrimir una crítica a los distintos datos mencionados en las fuentes bibliográficas en torno al *Cuaderno*. La información es dispersa, con inconsistencias de datos como fecha de composición y circunstancias de creación.

Nuestra primera y única fuente disponible de este repertorio consiste en una impresión “no-oficial”,¹² un cuaderno de obras vocales con acompañamiento de piano, editado, impreso y divulgado de manera informal por el autor dos años antes de morir. El objetivo de esta impresión fue compilar en un documento la integral de sus canciones para voz y piano, para ser fotocopiada y difundida en ese formato. De esta manera, el compositor la dispuso para los interesados. El problema de esta fuente radica en la incertidumbre alrededor de su origen, así como en el poco cuidado de la edición. La información musical que ofrece el cuaderno es dudosa y equívoca. Esto no sería un problema si se tuvieran las fuentes autógrafas, que permitieran evaluar las características y contrastarlas con la edición. Sin embargo, desconocemos si estas existen. De ser así, no se sabe donde reposan. Los herederos de Estévez han custodiado celosamente su legado, al punto que es imposible acceder a los manuscritos.¹³ En caso de que no desaparecieran luego de la edición autorizada, no se han localizado.¹⁴ Este trabajo se basó en el llamado *Cuaderno*, única fuente

⁶ Hugo López Chirico, *La 'Cantata Criolla' de Antonio Estévez* (Caracas: Instituto de Investigaciones Musicales Vicente Emilio Sojo, 1987).

⁷ Felipe Sangiorgi, *Canciones corales* (Caracas: Editorial Latinoamericana de Música Simón Bolívar, 1972).

⁸ Guido, “Estévez Aponte...”, 561-562.

⁹ Rházes Hernández López, “Antonio Estévez”, en *Composers of the Americas N° 14* (Nueva York: OEA, 1968), 71-74. Un catálogo cronológico preparado para el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA) de Venezuela, publicado posteriormente por la Organización de Estados Americanos (OEA) en *Composers of the Americas, Vol. 14* (1968).

¹⁰ Eleazar Torres, “La música de Antonio Estévez en el archivo de la Fundación Morella Muñoz”, *Revista Cultural Carohana N° 19*, (2016): 20-27.

¹¹ Sangiorgi, *Canciones corales*, 24; Gonzalo Castellanos, *Antología de la música coral venezolana* (Caracas: Cuadernos Lagoven, 1996); Raúl Delgado Estévez, *Composiciones y arreglos corales de Antonio Estévez* (Caracas: Fundación Compañía Nacional de Música, 2017). En esta última aparecen *Arrunango y Habladurías*, en su versión para coro mixto.

¹² Entiéndase por “no oficial” la impresión de unas partituras sin registro de ISBN, sin aval de casa editorial o instituto de investigación musical alguno. Esto representa el trabajo exclusivo y personal de Antonio Estévez con cinco calígrafos. En adelante, denominado *Cuaderno* en este trabajo.

¹³ “La palabra manuscrito significa cualquier cosa escrita a mano [...] Puede ser reemplazada, cuando hay seguridad, por el término autógrafo, ya sea como sustantivo o como adjetivo, para denotar la mano del compositor”. Grier, *La edición crítica de música...*, 189.

¹⁴ Caraci Vela explica que autógrafo es el texto escrito de puño del propio autor. Maria Caraci Vela, *La filología musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*. Volume I y II (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005).

conocida y divulgada de esta música, compendio de partituras que tiene lugar y fecha: Caracas, marzo de 1986. Insistimos en que es la única fuente oficial,¹⁵ declarada así por el propio compositor.

Cuando apareció esta compilación, el compositor tenía una opinión negativa sobre la publicación musical en Venezuela. En una entrevista para el episodio del programa televisivo *Opus* titulado “La memoria musical de Venezuela. Homenaje al maestro Antonio Estévez”,¹⁶ se quejaba del desinterés de las instituciones gubernamentales locales por esta labor y cómo los compositores tenían que encargarse de producir y financiar sus propias publicaciones.¹⁷ De este modo, el *Cuaderno* representa un ejemplo de autogestión del compositor. Aunque fue informalmente impreso, es hasta la actualidad el único testimonio que se tiene de dicho repertorio.

En 1986, Antonio Estévez era ya un compositor consagrado y parte de su obra había sido ya publicada en formatos distintos al de voz y piano.¹⁸ Entonces, causa extrañeza la informalidad en la publicación del *Cuaderno* que contiene, casi en su totalidad, las composiciones para voz y piano. Esta edición autorizada es un trabajo encargado por el propio compositor a un equipo de trabajo formado por cinco amanuenses, quienes emprendieron un trabajo de copia que, presuntamente, fue corregido por el compositor.¹⁹ Flor Martínez fue una de las personas que trabajó como calígrafa en el *Cuaderno* de Estévez. En aquel entonces, era becaria del Instituto Latinoamericano Vicente Emilio Sojo.²⁰ Según la copista, el compositor se aproximaba a los calígrafos, los seleccionaba de acuerdo con la calidad del trabajo y les encargaba alguna copia. El proceso de copia implicaba prediseñar y fijar la diagramación de la página antes de escribirla y luego, hacer las correcciones a través del raspado con hojilla, aspecto que maltrataba el papel cuando se borraba el texto.²¹

Al apreciar las inconsistencias del contenido, así como la irregularidad en el estilo general de las piezas, nos preguntamos cuáles fueron los criterios de Estévez al momento de orientar y normalizar el trabajo de copia. Martínez señala que “Antonio [Estévez] era el que decía cómo quería su música, la pauta editorial de cómo se hizo fue dada por él”.²² Esta información, junto al hecho de encargar el trabajo de las diecisiete canciones a cinco personas diferentes, explica la desigualdad de la edición del *Cuaderno*. Subraya Martínez:

“Él [Estévez] personalmente revisó y corrigió (es lo que yo recuerdo de mi trabajo). Él me dio una servilleta donde escribió las correcciones de lo que yo había trabajado. Como el trabajo era en tinta, él no podía corregir encima de eso. Yo imagino que todos corrigieron [sic]. Cuando uno escribe a mano, generalmente la partitura que uno hace es la que es [sic], entonces uno debe ser muy cuidadoso al momento de escribir porque la corrección era algo muy complejo. Este

¹⁵ Una edición autorizada es aquella que ha sido supervisada por el propio compositor. Caraci Vela, *La filología musicale...*, 15. La partitura indica: “© Todos los derechos reservados a Ediciones Antonio Estévez. (única edición autorizada por el autor.) Caracas, noviembre de 1986”.

¹⁶ Directamente en <https://www.youtube.com/watch?v=AblttdguQtQ> Antonio Estévez OPUS parte 1, y https://www.youtube.com/watch?v=_sN9pceRS8Y Antonio Estévez OPUS parte 2.

¹⁷ Béhague explica que los compositores que abrazaron las corrientes musicales de la década de 1960 no encontraron apoyo oficial para la ejecución, publicación o grabación comercial de sus obras. Béhague, *La música en ...*, 406.

¹⁸ *Concierto para orquesta* (París: Max Eschig, 1965); *17 piezas infantiles para piano* (Caracas: Antolín, 1982); *Cantata criolla* (Caracas: Instituto Latinoamericano de Investigaciones Musicales Vicente Emilio Sojo, 1987).

¹⁹ Como se observa textualmente en el *Cuaderno* y en orden de aparición, “Calígrafos: Corina Arteaga, Ma. de Lourdes Jiménez, Fernando Lentini, Flor A. Martínez, Katedrine Sánchez”. Hay inconsistencias que se encuentran en todas las partituras.

²⁰ En ese momento, Flor Martínez era copista de la *Cantata criolla*. Los demás copistas que intervinieron en el *Cuaderno* también eran becarios en el Instituto Sojo. Estévez asignó particularmente a cada uno la transcripción de las distintas canciones, labor que realizaron por su cuenta. Esto, según testimonio de Flor Martínez.

²¹ Martínez, entrevista con la autora, 2022.

²² Martínez, *Ibidem*. Debido al estado desigual de la publicación, se deduce que el compositor no comunicó las mismas directrices a todos los copistas por igual, o no fueron respetadas por los calígrafos.

papel era una especie de cartulina [...] y para hacer una corrección, uno con una hojilla, raspaba la tinta y al raspar te traías parte de ese pulido. Equivocarse en tinta significaba una corrección que podía verse luego feo en la partitura final [...] Yo no sé cuál fue el proceso con los otros copistas”.²³

Las fuentes utilizadas eran manuscritos del compositor.²⁴ Una vez terminado el trabajo, dichos autógrafos eran devueltos a su dueño. Esto nos incentivó a buscar datos sobre la existencia de posibles partituras de puño y letra de Estévez, para lo cual se inició una investigación basada en información bibliográfica que incluyó menciones específicas sobre canciones para voz y piano y catálogos de la música del compositor.

Lo que incentivó nuestro trabajo fue el valor histórico y musical de las obras recopiladas en el *Cuaderno*. Este material ha pasado de maestros a alumnos por décadas. En nuestro caso, lo obtuvimos hace veinte años durante los estudios de canto, a través de las manos del profesor de canto lírico Claudio Muskus. Esto evidencia que la música venezolana se ha transmitido en la segunda mitad del siglo XX mayormente a través de fotocopias, partituras manuscritas e impresiones informales. No ha habido una empresa editorial que editara, publicara, distribuyera y reeditara la música de los compositores venezolanos de forma consuetudinaria.

En la presente investigación, nuestro objetivo se fundamenta en la necesidad de establecer críticamente un mejor texto musical, en vista de que el trabajo editorial realizado en 1986 presenta inconsistencias musicales y de edición que dificultan la lectura del texto y su interpretación. Inicialmente, podríamos deducir que la edición de diecisiete canciones en un único volumen responde a la necesidad de reunir las a todas en una misma publicación para que el cantante pueda tener acceso a todo el repertorio de este género.

La filología musical, método y praxis

La filología es la “técnica que se aplica a los textos para reconstruirlos, fijarlos e interpretarlos”.²⁵ Aplicada a los estudios musicales, suele sugerirse que es el abordaje crítico e interpretativo (hermenéutico) que se hace a un texto, que lleva como propósito obtener su restitución crítica. Para ello, debe considerarse la relación del texto tanto con el autor (sincrónica), como con sus analistas y difusores a lo largo del tiempo (diacrónica).²⁶

La primera operación filológica ocurre al formularse interrogantes sobre la música, leída o escuchada, con el proyecto que la generó y con las diversas etapas para su reproducción y transmisión en el tiempo. Así, además de pertenecer a los especialistas, la filología forma parte de la experiencia cotidiana de cualquier lector o intérprete atento. De forma específica, es una actividad crítica dirigida a comprender un texto.²⁷ Luego, restituirlo de la manera más cercana posible a lo que el compositor consideraba su obra final, más allá del género, estructura o nivel de complejidad en su transmisión diacrónica.

La exégesis de un repertorio, el establecimiento de textos y su reconstrucción, son la labor central de la filología musical, como ocurre con la filología tradicional. Para lograr esto, son tres las fases: heurística, hermenéutica y ecdótica. La heurística consiste en localizar, recabar y ordenar

²³ Martínez, *Ibidem*, 2022.

²⁴ Solo fotocopias, no manuscritos originales.

²⁵ *Diccionario de la Real Academia Española* (Madrid: RAE, 2001).

²⁶ Caraci Vela, *La filología musicale...*, 217.

²⁷ *Ibidem*, 4.

sistemáticamente las fuentes disponibles y realizar la selección textual de rigor; la hermenéutica implica interpretar, desde un contexto históricamente informado, sobre los textos musicales y verbales. Ecdótica es la recuperación de los textos para normalizar su estilo, tipografías y elaborar un aparato crítico para fijar el texto definitivo. Para Grier la tradición de la crítica textual en la filología clásica influye en sus ideas sobre la edición musical, por lo que “la fijación del texto, lejos de ser mecánica, forma parte del diálogo crítico que tiene lugar entre la obra y el especialista”.²⁸

Grier proporciona los fundamentos teóricos para la ecdótica que constituyen nuestra base metodológica. Así, partimos de su definición de edición, la cual “[...] consiste en una serie de decisiones fundamentadas e informadas, en resumen, en el acto de interpretar. Editar, además, consiste en la interacción entre la autoría del compositor y la autoría del editor”.²⁹ Cada edición tiene sus propios inconvenientes que subyacen en el documento a editar; cada pieza y repertorio presenta desafíos específicos. Grier define que la edición es crítica por naturaleza, y que tanto la crítica como la edición se basan en la investigación histórica: “la intención habitual al aplicar el método en la filología es determinar, tan ajustadamente como sea posible, el texto de un original del autor”.³⁰ El estudio crítico de las fuentes históricas se extiende a todos los ámbitos de la investigación, incluyendo la música. El inicio de todo trabajo de edición crítica musical parte de la elección de una fuente musical cuyas características generan en el editor la necesidad de una intervención. Estos trabajos críticos sobre la música escrita se basan en “un profundo conocimiento de las fuentes [pues toda] edición bien programada [debe comenzar con] una investigación crítica detallada de las fuentes”.³¹

Sans define al editor como un intérprete cuya labor es hacer una interpretación (textual) de las partituras antes que el ejecutante. No obstante, algunas veces, el compositor también es ejecutante, y por la misma razón, el compositor no sabrá si será conveniente separar su actividad interpretativa de su actividad creadora. Todo ello, para preguntarse si tal cosa como las intenciones del autor existen, en vista de que muchas veces los autores “[...] son ambiguos, dudosos, indecisos, inconsistentes, incoherentes o sencillamente lo escriben mal”.³²

A partir de lo anterior, la dificultad de nuestro trabajo consistió en que no contamos con una fuente para contrastar y acercarnos a la voluntad del compositor; por tanto, hacemos la presente interpretación hermenéutica para darle sentido a su texto. Nuestra investigación versa sobre un estudio exhaustivo de fuentes y su consecuente estudio de las obras para el establecimiento de un texto fiel a las intenciones de su autor. No es una edición de naturaleza ejecutiva, sino crítica.³³

Antonio Estévez y las 17 canciones

Antonio José Estévez Aponte (Calabozo, 1916; Caracas, 1988) fue compositor, director de orquesta, creador del Orfeón Universitario de la Universidad Central de Venezuela y ganador de premios. Conocido por una personalidad perfeccionista e inconforme, integró la primera

²⁸ Grier, *La edición crítica de música...*, 22-23.

²⁹ *Ibidem*, 12.

³⁰ *Ibidem*, 65.

³¹ *Ibidem*, 41.

³² Juan Francisco Sans, “La edición musical como ocasión extrema de la interpretación”, *Música e Investigación* N° 23, (2015): 26.

³³ Nos referimos a la diferencia entre la labor de un intérprete textual que estudia críticamente el contenido de una partitura y el intérprete que ejecuta la música con instrumentos que reproducen auditivamente los sonidos de dicha partitura.

promoción de compositores graduada en Venezuela en 1944. Balza señaló diversos aspectos de su vida que se relacionan con su obra para canto y piano.³⁴ Pese a ser la *Cantata criolla* su obra reconocida, Estévez se vinculó con la canción de arte en sus *17 Canciones para canto y piano*.

Estévez tuvo su primera influencia musical en su hogar, durante su temprana infancia. Su primer recuerdo fue el canto de ordeño, un canto de trabajo habitualmente entonado durante la faena del ordeñador con la vaca, que suele ser una tonada ancestral inédita. La segunda influencia fue la oralidad apócrifa que narra sobre aparecidos, bestias encantadas, pájaros agoreros o senderos desconocidos, enmarcada en una noche profunda atenuada con velas en los porches de las casas. Estos recuerdos cinestésicos emergieron durante toda su trayectoria compositiva.

En 1932 fue copista en la biblioteca de la Escuela de Música y Declamación de Caracas dirigida por Juan Bautista Plaza, donde su tarea fue “seleccionar y clasificar los manuscritos de música colonial”.³⁵ Según Balza, fue el arduo trabajo de limpieza, copiado y unión de los fragmentos dispersos lo que le permitió a Antonio descubrir la diversidad y el atractivo de la música colonial venezolana.

A finales de la década de 1930, el compositor continuó sus estudios académicos musicales de armonía, instrumentación, orquestación, cello y piano complementarios. Pero Vicente Emilio Sojo lo incentivó a conocer otras manifestaciones artísticas, como la pintura y la literatura. En 1935, a partir del fallecimiento del dictador Juan Vicente Gómez y el consiguiente relajamiento de la censura, la literatura venezolana experimentó un auge sin precedentes. Estévez se convirtió en un asiduo lector de poesía y acudió, como oyente, a las clases de literatura dictadas por el poeta Héctor Guillermo Villa-Lobos en el Liceo Fermín Toro, en Caracas.³⁶ Esto fue decisivo en su futuro como compositor. Descubrió a los escritores de su época, como Fernando Paz Castillo y su poema *Los gallos*, en donde halló reminiscencias de su niñez. *Fresas maduras* de Julio Morales Lara, con el que compuso un pregón y *Azul y verde*, de Irma De Sola, con el que creó una canción para voz y piano. El éxito de estas piezas lo motivaron a componer en 1938 *El jazminero estrellado* para voz y piano, basada en un poema de Jacinto Fombona Pachano, obra que reescribió tres años después para voz y orquesta. Estévez consideraba que esta canción-había marcado el inicio de su trayectoria como compositor. En ella hizo la síntesis de la metáfora del texto literario con su expresión musical.

En 1942,³⁷ con veintiséis años, su perfeccionamiento técnico y artístico lo impulsó a la dirección coral. Primero en el Liceo Andrés Bello, luego en el Orfeón Universitario, que fundó en 1943.³⁸ A partir de ese momento, compuso obras para ese formato, como la *Canción de la molinera*, *El mampulorio*, entre otras.³⁹ Esta faceta es importante en relación con sus composiciones para voz y

³⁴ Por ejemplo, subrayó sus contactos con el llano venezolano que lo marcaron para siempre (y que veremos plasmados en tantas de sus composiciones), las circunstancias afines a la creación de sus canciones, su formación como compositor, el desarrollo del gusto por la poesía que dio letra a sus obras y las piezas para voz y piano que compuso originalmente para el coro del Orfeón Universitario. Balza, *Iconografía...*, 32.

³⁵ Balza, *Iconografía...*, 10. Explica Balza que el cargo específico en la biblioteca fue creado por Sojo especialmente para Antonio Estévez.

³⁶ Villa-Lobos es el autor de la poesía que Estévez seleccionara para *Arrunango*, canción de cuna indígena dedicada a su esposa Flor.

³⁷ Año en el que Estévez se casa con la joven venezolana Flor Roffé, quien para entonces era su estudiante de armonía contemporánea y con el tiempo se convertiría en compositora, escritora y profesora de música.

³⁸ Una de las integrantes de esta agrupación fue la mezzosoprano Morella Muñoz, quien fue la primera intérprete de muchas de las canciones escritas para voz media femenina. Estévez le dedicó *¡Qué pena me da mirarte!*, obra número doce de la edición autorizada.

³⁹ *El mampulorio* alude en Venezuela a la costumbre festiva propia de los pueblos de Barlovento, región del estado Miranda, en la que velan a un niño difunto. En Curiepe, se utilizan tambores, cuatro y maracas para acompañar un canto alusivo al juego de prendas, interpretado por un solista y coro, quienes van nombrando objetos o prendas en

piano, porque entre las diecisiete canciones del *Cuaderno* figuran obras que inicialmente fueron escritas para coro, inspirándose en las voces que conformaban dicho orfeón. Sin embargo, fue con la *Cantata criolla*⁴⁰ que Estévez llegó a la cumbre de su pensamiento compositivo.⁴¹ Allí sintetizó sus evocaciones infantiles, la poesía venezolana, las nuevas perspectivas musicales que adquirió en una estancia que realizó en los Estados Unidos⁴² y su experiencia al frente del Orfeón Universitario y de la Orquesta Sinfónica de Venezuela. Su intención no era realizar un arreglo o adaptación del folclore, sino interpretar el color y la sonoridad de su niñez.

Después de la *Cantata criolla*, creó una serie de piezas menos ambiciosas, pero bajo la misma intención estética. De este corpus destacan las obras originalmente concebidas para coro y luego arregladas para voz y piano: *Canciones ancestrales*, integradas por *Arrunango*, *Habladurías* y *El ordeñador*. En 1956 compuso las *Dos canciones otoñales*,⁴³ originalmente concebidas para voz y piano, luego versionadas para voz y orquesta.⁴⁴

En 1961 nace su hija María Victoria; el dato es relevante por cuanto la canción *Primeros pasitos* está dedicada a ella.⁴⁵ Al no tener fecha de composición, como tantas otras obras, la podemos ubicar en el tiempo e inferir un orden cronológico de la composición de las piezas. Las canciones para voz y piano que conocemos no son mencionadas a lo largo de las entrevistas que Estévez le concedió a Balza.⁴⁶ Ignoramos las circunstancias en que fueron compuestas piezas como *En el campo*, *Nana del llanto*, *La renuncia*, *¡Qué pena me da mirarte!* o el *Polo doliente*. Tampoco logramos explicar la disyuntiva sobre la composición de sus *Canciones otoñales*, que en la edición autorizada está conformada por cuatro piezas, pero que Balza identifica como solo dos, a partir de lo hablado con el compositor. Asimismo, carecemos de certezas acerca de las ya mencionadas *Canciones ancestrales*, originalmente concebidas para coro: *Arrunango*, *Tonada* y *Habladurías*, que luego de ser versionadas para voz y piano, las tituló *Arrunango*, *El ordeñador* y *Habladurías*. Ciertamente, *El ordeñador* es una tonada llanera,⁴⁷ pero por completo distinta a *Tonada* en la versión para coro.⁴⁸

En un trabajo anterior, hemos expuesto la génesis de la canción *El ordeñador*.⁴⁹ Allí se señala el problema recurrente sobre las fuentes, aquellas que originaron una supuesta versión autorizada por el compositor. Nunca se tuvo acceso a las fuentes originales de las diecisiete obras compiladas

una alternancia melódica que sirve de acompañamiento para ejecutar el baile. Véase: “Mampulorio”, en *Enciclopedia de la música en Venezuela...*, 165-166.

⁴⁰ Obra para orquesta, coro y dos solistas, cuya orquestación se compone de: *piccolo*, flautas, oboes, cornos ingleses, clarinetes, clarinete bajo, fagotes, trompetas, trombones, tuba, tímboles, percusión, arpas, piano, cuerdas, coro y dos voces solistas de tenor y barítono.

⁴¹ Según Balza, por esta partitura estrenada en 1954 se le otorgó el Premio Vicente Emilio Sojo, creado por la Orquesta Sinfónica de Venezuela. Fue ejecutada por primera vez en el Teatro Municipal de Caracas el 25 de julio de 1954, con Teo Capriles y Antonio Lauro como cantantes solistas en los roles de Florentino (tenor) y el Diablo (barítono), respectivamente. Balza, *Iconografía...*, 20.

⁴² Gracias a una beca venezolana que le permitió continuar con su formación en Nueva York entre los años 1945 y 1948. Balza, *Iconografía...*, 13.

⁴³ Como se verá más adelante, en la edición autorizada de Estévez son cuatro las *Canciones otoñales* sobre poemas de Juan Ramón Jiménez. El texto de Balza no indica cuáles son los títulos de las dos a las que hace referencia.

⁴⁴ Ese mismo año escribió las *17 piezas infantiles para piano*.

⁴⁵ Canción que no aparece citada en la biografía de Balza.

⁴⁶ Según Balza, la última de dichas entrevistas tuvo lugar el primer domingo de agosto en 1981.

⁴⁷ Género de canción popular inspirado en los cantos de arreo y de ordeño tradicionales de los Llanos venezolanos. Posee elementos característicos de los cantos llaneros, tales como el uso del falsete, *glissandi*, y el fraseo sobre el vocablo “ay” (entre otros elementos de tipo armónico y melódico).

⁴⁸ Como se verá más adelante, en el *Cuaderno* que estudiamos no aparecen identificadas como *Canciones ancestrales*, además.

⁴⁹ Cristina Núñez, “Canciones para voz y piano de Antonio Estévez. Una aproximación crítica a las fuentes”, *Revista Musicaenclave Vol. 14, N° 1*, (2020): 1-17.

en el *Cuaderno*. De hecho, en *El ordeñador* subyace un conflicto. Existen dos grabaciones discográficas, una de Simón Díaz que la tituló “Canto de ordeño” y otra, de Soledad Bravo que se nombra como “Tonada de ordeño”.⁵⁰ Ambas remiten a *El ordeñador* de Estévez, pero ninguna es igual a la partitura de 1986. Son versiones populares que difieren de nuestra fuente textual. Son distintas en el orden de las frases melódicas, las repeticiones e, inclusive, las líneas iniciales de la poesía.

A tenor de lo anterior, nos preguntamos: ¿es posible que un disgusto del compositor por la proliferación de su obra en ámbitos musicales populares, por ejemplo, en la figura hasta entonces humorística, y para algunos reprobable, de Simón Díaz,⁵¹ haya impulsado en el compositor la iniciativa de coordinar en 1986, la copia de diecisiete de sus obras, incluida *El ordeñador*, en una edición renovada e informal, pero reivindicadora como única autorizada por el compositor? No solo *El ordeñador* fue modificado en su edición. Por las grabaciones disponibles en la voz de Morella Muñoz,⁵² también podemos afirmar que hubo cambios sobre *Habladuras*. La misma tónica que describimos sobre las diversas fuentes de *El ordeñador* se aprecia en varias de las canciones incluidas en el *Cuaderno*, como las *Canciones otoñales*, respecto a las cuales se halla información discordante referente a su contexto de origen, además de las habituales diferencias textuales y omisiones musicales. Si bien nuestra fuente principal no es una edición formal que permita su reproducción y difusión a gran escala desde el año en que se creó (1986), casi todas las canciones de dicho corpus son mencionadas en las diferentes referencias bibliográficas consultadas.

Cronológicamente, las primeras fuentes bibliográficas suelen servir de referencia para los trabajos posteriores, como ocurre en los casos de Hugo López Chirico junto a los de Peñín y Guido. En estos textos se advierte el acarreo de información errónea respecto de algunas canciones mencionadas en fuentes previas, como es el caso de los títulos, las plantillas instrumentales o sus fechas de composición.⁵³ En tal sentido, es necesario relativizar la responsabilidad de los autores respecto a los equívocos en los cuales hayan podido incurrir, pues ello se debe en buena medida a la ya mencionada situación de inaccesibilidad en que permanece el archivo de Estévez.

La partitura imposible: búsqueda de otras fuentes

La búsqueda y localización de las partituras adicionales comprendió la exploración en archivos públicos y privados que, tentativamente, tuviesen material de nuestro interés. Tratamos de contactar a María Victoria Estévez, hija del compositor, para tener acceso a los archivos personales que pudieran tener fuentes autógrafas o de cualquier otra índole. No recibimos la menor atención a nuestra solicitud. Se trató de acceder al archivo de la Fundación Morella Muñoz donde se resguardan algunas fuentes manuscritas del autor, según el catálogo publicado en 2016.⁵⁴ Fueron

⁵⁰ Simón Díaz, *Tonadas*. Vol. 2 (Caracas: Palacio, 1976); Soledad Bravo, *Cantos de Venezuela* (Madrid: Polydor, 1975). A Díaz puede escuchárselo aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=8LkQc84Z2nI> La versión de Bravo está aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=mATjsOvCjGI>

⁵¹ Es necesario recordar que el Volumen 2 de sus *Tonadas* le valió al cantautor su despeque musical y marcó un punto de inflexión en su carrera.

⁵² Acompañada por el pianista Corrado Galzio, la mezzosoprano Morella Muñoz publicó *Antonio Estévez. Seis canciones venezolanas*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=mC2TUIQEeUk>

⁵³ Es necesario reiterar que la *Iconografía* de Balza es una publicación biográfica realizada en vida del compositor y que todos los textos posteriores a 1982 basaron casi toda su información sobre Estévez en ese libro.

⁵⁴ En la documentación sobre la carrera de la cantante, se evidencia su estrecha relación musical con Estévez, quien incluso le dedicó la canción *¡Qué pena me da mirarte!*, pieza integrante del *Cuaderno*. Se alude aquí a Torres, “La música de Antonio Estévez...”

dos años de insistencia; nunca hubo respuesta. De igual forma, nos acercamos a músicos que tuvieron una relación profesional estrecha con el compositor, no obteniendo de ellos mayor atención o colaboración.⁵⁵ Esta falta de disposición, aunada a las dificultades para localizar fuentes adicionales de la música que nos ocupa, resulta lamentable, pues no se trata de textos antiguos, sino de partituras cuyo contexto y memoria son aún recientes. Así, vemos con preocupación que, en una época donde la tecnología está al servicio del avance del conocimiento y la conservación de documentos, nunca ha sido tan difícil rendir cuenta de la obra de un autor tan representativo e importante.

En nuestra aspiración por localizar fuentes fiables con las cuales contrastar el material del *Cuaderno*, acudimos también a los archivos de intérpretes cercanos a Antonio Estévez, así como a las instituciones con las cuales el maestro se vinculó. De estas consultas obtuvimos la colaboración de Claudio Muskus (barítono) y de Flor Martínez (copista). Contamos con la ayuda de Raúl López, director del Orfeón Universitario, que nos dio acceso a los archivos de dicha institución musical y facilitó los manuscritos de dos canciones de Estévez, originales para coro. Al mismo tiempo, nuestra búsqueda nos impulsó a revisar exhaustivamente las distintas bibliografías que tratan sobre Estévez y su música, así como entrevistas en programas de radio y televisión disponibles en línea.⁵⁶ Todo ello con la finalidad de obtener información sobre este repertorio.

En todo este proceso, no hallamos partituras autógrafas o anteriores a nuestra fuente principal de 1986. En su lugar, se encontró la canción *Noches de San Juan*, que no hemos incluido en nuestro trabajo por no formar parte del corpus reunido en el *Cuaderno*. La partitura, editada con un programa informático de fecha muy posterior a 1986, nos fue suministrada por Muskus, pero desconocemos tanto su origen, como su criterio de edición. Como se aprecia, todos los entrevistados ignoran la razón por la cual *Noches de San Juan* ha sido excluida de dicho corpus siendo que, y tal como lo hemos deducido, la intención de Estévez fue hacer la edición integral de sus canciones.

Dicho todo lo anterior, nos concentramos en el estudio del material seleccionado, el cual posee un valor histórico y cultural no reconocido hasta este momento. Considerando las ediciones de 1986 como copia fiel de los manuscritos, estas partituras representan la mejor evidencia que existe sobre los autógrafos de Estévez. Por ende, y a pesar de las discordancias, omisiones y demás fallas que presentan las partituras de este *Cuaderno*, nuestra investigación se basó en dicho material, estableciéndolo como fuente principal. Entonces, a falta de autógrafos, y por declaración explícita del compositor, establecemos el *Cuaderno: Canciones para canto y piano de Antonio Estévez* como la fuente principal.

Aunque la información de todas las fuentes bibliográficas revisadas constituyó nuestro punto de partida para hallar más ediciones o manuscritos de estas canciones, nuestro arqueo de fuentes nos permite apreciar que solo encontramos una pequeña muestra de partituras adicionales a nuestra fuente principal. En resumen, todas las aparentes posibilidades de hallazgos sobre partituras manuscritas que nos ofrecen los distintos catálogos de los textos se redujeron a: *Azul y verde*, *Los gallos* y *Fresas maduras* (1938), más un apógrafo de *El jazminero estrellado*; finalmente, manuscritos, ediciones y reediciones de *Arrunango* y *Habladurías* en su versión para coro.

⁵⁵ Esto parece sintomático en el caso de compositores venezolanos del siglo XX. Véase al respecto: Luis Pérez-Valero, "Héctor Pellegatti (1903-2001), huella de la diáspora italiana en Venezuela: estudio biográfico preliminar y aproximación a su obra", *Anuario Musical* N° 78, (2023): 181-202.

⁵⁶ Hay material audiovisual en el Archivo José Ángel Lamas de la Biblioteca Nacional, que no está disponible a investigadores. Se encuentra en cintas magnetofónicas que la institución no puede reproducir para su revisión.

Algunas de las partituras adicionales encontradas son copia fiel de la versión autorizada, repitiendo así errores que tendrán corrección en nuestra edición. Además de nuestra fuente autorizada y lo anteriormente expuesto, no encontramos otros manuscritos autógrafos o apógrafos sobre estas mismas piezas. De esta manera, se reafirman los criterios para la selección del *Cuaderno* como fuente principal a estudiar y solo una partitura adicional de control —*El jazminero estrellado*, copia manuscrita por Tiero Pezzuti—, que nos servirá de apoyo para el examen crítico de nuestra fuente y la consecuente fijación del texto.

Intervención editorial y aparato crítico

El aparato crítico consta de tres niveles e incluye observaciones amplias y específicas. En el primer nivel, exponemos comentarios generales sobre la fuente respecto al texto musical y al texto literario. Seguidamente, se presentan los criterios de segundo y tercer nivel, conformados por los comentarios particulares y las notas a la edición de cada obra, observaciones, cambios y correcciones puntuales compás por compás. Las intervenciones efectuadas en el texto musical son señaladas en nuestra fuente principal.

Como se ha apuntado al inicio, la única fuente autorizada y más completa sobre las canciones para voz y piano de Antonio Estévez actualmente disponible, es un *Cuaderno* fotocopiado de obras vocales con acompañamiento de piano, editado por el propio autor, dos años y medio antes de su fallecimiento. El documento está encuadernado en espiral, tiene dos hojas sin numerar que hacen las veces de portadilla e índice. [Figura 1]. En el anverso de la primera hoja puede leerse “ANTONIO ESTÉVEZ CANCIONES PARA CANTO Y PIANO”, mientras que en el reverso aparecen los datos correspondientes a los copistas, fecha de publicación y registro de propiedad intelectual. La atribución de *copyright* refiere a una casa editorial desconocida e inexistente: Ediciones Antonio Estévez [Figura 1].

El orden del índice, aparentemente, es cronológico, según podemos reelaborarlo por las referencias bibliográficas. En estricto orden de aparición, indica lo siguiente:

ANTONIO ESTÉVEZ - CANCIONES PARA CANTO Y PIANO (Ed. A.E. 1986)				
Nº	TÍTULO	DEDICATORIA	POESÍA	PP.
I	Azul y verde	--	Irma De Sola	1-2
II	<i>Los gallos</i>	--	Fernando Paz Castillo	3-4
III	<i>Fresas maduras (Pregón)</i>	--	Morales Lara	5-9
IV	<i>Primeros pasitos</i>	A mi hija María Victoria	Ana Teresa Hernández	10-11
V	<i>En el campo</i>	--	Ana T. Hernández	12-13
VI	<i>Nana del llanto</i>	--	Antonio Aparicio	14-16
VII	<i>Arrunango</i> <i>(Canción de cuna indígena)</i>	A mi esposa Flor	Héctor G. Villalobos	17-19
VIII	<i>El ordeñador</i>	--	Popular	20-24

IX	<i>Habladorías (Fulia)</i>	--	Manuel Rodríguez Cárdenas	25-36
X	<i>El jazminero estrellado</i>	A Evencio Castellanos	J. Fombona P	37-40
XI	<i>La renuncia</i>	A Fedora Alemán	Andrés Eloy Blanco	41-48
XII	<i>¡Qué pena me da mirarte!</i>	A Morella Muñoz	Manuel F. Rugeles	49-54
XIII	<i>Polo doliente</i>	A Inocente Carreño	Aquiles Nazoa	55-64
CANCIONES OTOÑALES:				
XIV	<i>Todas las rosas blancas</i>	--	Juan Ramón Jiménez	65-68
XV	<i>Te deshojé como una rosa</i>	--	Juan Ramón Jiménez	69-70
XVI	<i>Limpio iré a ti</i>	--	Juan Ramón Jiménez	71-72
XVII	<i>Aquella tarde</i>	--	Juan Ramón Jiménez	73-76

Tabla 1. índice del Cuaderno de 17 canciones para canto y piano

Si bien las canciones de esta compilación carecen de fecha y lugar de composición, inferimos que Estévez fijó la fecha de 1986 como año de su edición autorizada, por lo tanto, definitiva. Aunque todas las obras de este compendio pueden interpretarse por separado y en orden aleatorio, desde el número XIV, *Canciones otoñales*, aparece como un ciclo conformado por cuatro obras; pero el índice no especifica la cantidad de canciones ni sus nombres. Solo a partir de la página 65 se infiere que son varias partes y se lee en orden de las partituras: 1. *Todas las rosas blancas*, 2. *Te deshojé como una rosa*, 3. *Limpio iré a ti*, 4. *Aquella tarde*. También se deduce que conforman un ciclo porque las cuatro están basadas en poemas de Juan Ramón Jiménez.



Figura 1. Portada del cuaderno de las 17 canciones para canto y piano, edición de Antonio Estévez. Fuente: Archivo de la autora

Las composiciones del *Cuaderno* varían de acuerdo con su registro vocal y tesitura.⁵⁷ Unas para soprano, otras para mezzosoprano, tenor o barítono. Los números de compases ausentes a lo largo de las diecisiete canciones representan un recurso importante a subsanar en la nueva partitura. Otros aspectos que definen la edición de la versión autorizada son la manera variable en la que se escriben el nombre del compositor y autores de las poesías, los diferentes tamaños de las indicaciones, articulaciones y figuras de notas y, en algunos casos, el tamaño de la caligrafía de la notación musical excesivamente reducida.⁵⁸

Entre las 17 canciones que conforman este corpus de obras, identificamos hasta seis presentaciones distintas del texto musical y verbal, con caligrafías distintas en los textos literarios como en los títulos y dedicatorias.⁵⁹ El nombre del compositor aparece escrito distinto. Un grupo de canciones lo identifica como “Antonio Estévez”, otro como “A. J. Estévez”. Al segundo grupo corresponden, por ejemplo, las canciones *El ordeñador*, *Habladurías* y *El jazminero estrellado*.

En algunos casos como *Polo doliente* y las *Canciones otoñales*,⁶⁰ hallamos la tendencia editorial de mantener la tipografía y su distribución, aspecto que se distingue del resto de las canciones del corpus.⁶¹ Los autores de la música y las poesías se escriben en un tamaño más grande y la dedicatoria de la pieza está escrita sobre el título de la canción y justificado a la izquierda, a diferencia de todas las demás piezas, en las que se encuentran debajo del título. No obstante, tanto *Polo doliente* como las *Canciones otoñales*, al igual que el resto de las canciones, requirieron enmiendas e intervenciones en el texto musical, ya sea por omisiones o por discordancias entre el canto y ambas manos del piano.

Respecto de la falta de cuidado editorial de la fuente y las irregularidades del texto musical, nos preguntamos si el *Cuaderno* fue, en realidad, un producto terminado con las revisiones pertinentes y también, a qué podríamos atribuir la ausencia de normalización en el formato de toda la edición. Inicialmente, señalamos que todas las variaciones sobre la copia y la optimización de las partituras arriba señaladas tienen que ver con la falta de un criterio editorial unificado, pero también con la ambigüedad del objetivo inicial de la publicación, cuyas motivaciones fueron cambiando a lo largo del trabajo.⁶² Tomando en cuenta el complejo proceso que representaba la enmienda de una partitura con los métodos de aquel momento, consideramos como factor la falta de corrección del compositor sobre el producto final. Todo lo expuesto anteriormente respecto a una edición autorizada tan disímil, ha sido normalizado y optimizado a los efectos de nuestra edición.

⁵⁷ El rango vocal de un cantante es el conjunto de notas cantadas de la más grave a la más aguda que puede emitir una persona independientemente de la calidad de su emisión. La tesitura, de significado más limitado, comprende el conjunto de sonidos que mejor se adapta a una voz y que se puede cantar con comodidad sin fatigar la laringe.

⁵⁸ Hecho que dificulta la lectura de líneas adicionales y ligaduras demasiado pequeñas, o la distinción de alteraciones propias y accidentales.

⁵⁹ En el caso de las seis canciones que fueron dedicadas: *Primeros pasitos*, *Arrunango*, *El jazminero estrellado*, *La renuncia*, *¡Qué pena me da mirarte!* y *Polo doliente*.

⁶⁰ Las cinco canciones asignadas por Estévez a Flor Martínez.

⁶¹ Este patrón de similitud entre determinadas obras y al mismo tiempo, desigualdad entre grupos de canciones, se repite a lo largo de la publicación.

⁶² Según Flor Martínez, “la forma como se editó, todo eso, lo decidió el maestro Estévez. Nosotros en ningún momento, que yo recuerde, decidimos en qué formato se iba a publicar. Él lo único que quería era pasarlo en limpio; luego, yo me enteré [de] que hizo una edición... Sé que hizo una reproducción casera porque él lo que quería era que la gente cantara su música”. Flor Martínez (calígrafa), en conversación con la autora, julio de 2022.

La edición

A continuación, se puntualizan las observaciones de tipo general que se identificaron en el texto. Para ello, nos basamos en Grier, quien afirma que el concepto de “texto” en la música vocal “[...] incluye los textos literarios que forman parte de la pieza”.⁶³ Dicho lo cual, el estudio crítico de las canciones para voz y piano asume una edición precisa de sus textos poéticos, por lo que dividimos los comentarios generales de nuestra fuente principal en dos secciones: texto musical y texto literario.

Texto musical

Para intervenir, normalizar, fijar y dar sentido al texto musical, se determinaron criterios y medidas basados en el estudio crítico textual de nuestras fuentes. Al respecto, se tomaron las siguientes decisiones:

1. Se corrigieron discordancias entre las medidas de un compás por la cifra indicadora y su contenido textual musical: notas y silencios faltantes, duración y ausencia de notas en pasajes análogos que deberían ser iguales.
2. Se subsanaron aspectos que, por error de la transcripción, están incompletos o con errores de duración de las notas (en ocasiones, esto se debe a defectos en la fotocopia).
3. Se resolvió la ausencia e irregularidades en el uso de acentos y articulaciones, pues estos se presentan desordenados en la fuente. [Figura 2].
4. Se corrigieron las ligaduras dobles que, en múltiples ocasiones están escritas como de prolongación cuando en realidad son de expresión (o fraseo).
5. Se procuró normalizar la escritura de los calderones, por su mala ubicación o ausencia. Los largos acordes sostenidos en el piano, los silencios y los calderones están puestos de manera muy irregular en la fuente, y no se sabe muy bien dónde coinciden en la verticalidad de la partitura con respecto sobre todo a la línea del canto. Se intentó colocarlos acorde a lo que hace la voz. [Figura 2].
6. A lo largo de las obras, se han desplegado algunas indicaciones escritas para la voz y hemos regulado la escritura de las abreviaturas para el piano. Por ejemplo, se ha normalizado la escritura del *lasciare vibrare*, donde la mayoría de las veces se leen abreviados y en otras ocasiones las palabras completas.
7. Los reguladores se escriben según lo indica el compositor, a veces con símbolos y otras veces con el término *crescendo*.⁶⁴
8. La indicación metronómica inicial del primer compás se reduce a un solo pentagrama, pero en lo sucesivo, sus cambios se escriben tanto al sistema de la voz como del piano.
9. Hemos evitado la duplicidad innecesaria de dinámicas presentes en ambos pentagramas del piano (m.i. y m.d.) en varias canciones, poniéndolos en la parte central de ambas pautas.
10. En algunas canciones de nuestra fuente se escriben líneas dobles para indicar un cambio de compás, recargando excesivamente la lectura en los casos en que la medida se hace

⁶³ Grier, *La edición crítica de música...*, 124.

⁶⁴ Este último en ocasiones despliega su abreviatura para diferenciarlo de (*cresc.*), que utiliza Antonio Estévez para indicar la continuación del regulador hacia el compás siguiente.

recurrente. Hemos unificado el repertorio dejando líneas de compás simple a todas las obras.

11. Se asignaron criterios que unifican visualmente todas las composiciones en un mismo formato: optimización de la tipografía musical y disposición del contenido musical y verbal bajo las mismas decisiones y los mismos criterios editoriales. Normalizamos la tipografía de los nombres de los poetas y de los títulos de las composiciones; también se colocaron números de compás a las canciones.
12. A falta de un criterio unificado en las alteraciones de cortesía sobre su presencia a lo largo de la compilación, se ha resuelto según la norma preestablecida. Adicionalmente, para las alteraciones del mismo tipo, escritas a veces con paréntesis y otras sin él (como sucede en la fuente, creando caos e incertidumbre), se suprimieron los paréntesis de las canciones no tonales.
13. La notación del texto se corrige de acuerdo con las normas consensuadas de notación musical, según explican Gerou y Lusk.⁶⁵



Figura 2. Intervención editorial de *Azul y verde*, último compás. A la izquierda, la versión del compositor, a la derecha la edición con la corrección caligráfica en plicas y calderón

Texto literario

En la música vocal, el texto literario es tan importante como el musical. Por ello, se observaron las variantes entre el texto original de la poesía y el texto en la partitura. En vista de las condiciones en las que se gestó nuestra edición autorizada, este estudio examina los textos poéticos y los contrasta con las publicaciones de los poemas originales disponibles, procurando respetar, en la medida de lo posible, la musicalización y adaptación que el compositor hace del texto sobre la música, a la vez que normalizamos su ortografía. A tenor de todas las modificaciones que requieren nuestros textos literarios, Grier considera que “muchas ediciones de música vocal se estropean por

⁶⁵ Tom Gerou y Linda Lusk, *Essential Dictionary of Music Notation: Pocket Size Book* (Nueva York: Alfred Music, 1996).

incorporar transcripciones incorrectas y errores en la ortografía, el uso de mayúsculas, la puntuación y la división de la palabra”.⁶⁶ La edición autorizada de nuestras canciones no escapa a dicha realidad.

En muchos casos se observan repeticiones del texto, necesarias para poder adaptarlo a la línea melódica establecida por el compositor. Muchas veces se advierten también omisiones en la puntuación de los textos poéticos, que para un cantante sería de gran importancia poder considerar. Cuando disponemos de la fuente original de un poema en nuestro trabajo, proponemos una corrección ortotipográfica (si es pertinente) para dar sentido y entonación al texto poético. Consideramos esta medida de suma utilidad con miras a la ejecución de una canción por parte del cantante. Un caso llamativo es el texto de *Habladurías*. [Figura 3]. En la fuente, la escritura del texto poético es descuidada. Se corrigieron puntos finales, mayúsculas correspondientes, comas y comillas, puntos suspensivos; aspectos presentes en el poema original y que ayudan a la interpretación del cantante.

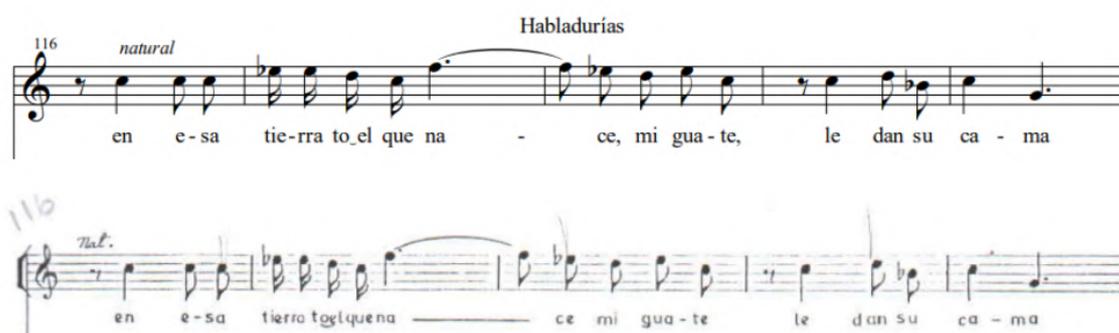


Figura 3. Intervención de la fuente: se incorporaron las comas en la edición (pentagrama superior), que en la edición Estévez están omitidas (pentagrama inferior)

La interpretación de una canción depende de la comprensión que se tenga del texto. En ocasiones, esto se dificulta ante una ortografía incorrecta. Ignoramos si las omisiones fueron de los calígrafos o del compositor; lo importante es corregir y ofrecer a los cantantes el mejor texto posible. Se evitaron los cambios significativos a nivel lingüístico; los que efectuamos no inciden sobre la música escuchada. En ningún caso se contempló cambiar las palabras o su sintaxis y, cuando estas difieren del texto poético original, hemos respetado a cabalidad las intenciones del compositor.

Como se aprecia, el tratamiento editorial sobre las poesías incluyó las siguientes medidas: a lo largo de las obras, se corrigió la puntuación del poema para dar mayor sentido al texto (esto, cuando el compositor ha efectuado omisiones, o hecho modificaciones al texto original de la poesía). Es común en la edición de la fuente ver puntos suspensivos para indicar que la sílaba se extiende a lo largo de la melodía o hasta el final de una frase, creando confusión. Para dichos casos, se escriben líneas de extensión a la sílaba en un melisma y escribimos el signo de puntuación que corresponde antes de dichas líneas y no después. Los puntos suspensivos presentes en nuestra edición se corresponden con la fuente original del poema, y nunca se emplean para extender la

⁶⁶ Grier, *La edición crítica de música...*, 124.

duración de una sílaba. Escribimos un solo guion de rigor entre las sílabas de una palabra, a diferencia de la fuente original, que rellenaba con varios guiones entre dos sílabas espaciadas. Normalizamos el uso de mayúsculas cuando nuestra fuente principal la usa de manera inconsistente o inexistente, adaptándonos, en la medida de lo posible, al texto poético original.

Conclusiones

Las canciones para voz y piano de Antonio Estévez representan un corpus significativo dentro de la música venezolana, al integrar elementos de la canción de arte con influencias del nacionalismo musical. Sin embargo, este estudio nos ha incentivado a reflexionar sobre los desafíos de la edición crítica de música latinoamericana en repertorios poco difundidos y con escasa documentación. A partir del análisis realizado, se establece que la falta de ediciones rigurosas e instituciones que aborden este trabajo provoca que este repertorio permanezca al margen de la historiografía musical.

La situación es más dramática si consideramos que no se encontraron autógrafos de las canciones. Esto hubiera permitido subsanar o corroborar distintos aspectos durante la edición del documento. No hay que olvidar la negativa absoluta de los familiares, custodios del archivo y de los pocos archivos institucionales que obstaculizaron la investigación. De esta manera, se perpetúa la ausencia de una cultura de música impresa que fue criticada, en su momento, por el propio Estévez.

A pesar de su calidad artística y su relevancia dentro del repertorio vocal venezolano, estas canciones no han sido promovidas en los circuitos académicos y de interpretación musical. Por lo cual, una edición crítica contribuye a la recuperación y difusión de este repertorio, permitiendo su estudio y ejecución en el ámbito académico y profesional. Este trabajo representa un primer paso en la recuperación crítica del repertorio vocal de Estévez, proporcionando un marco metodológico para futuras investigaciones en edición crítica de música latinoamericana.

Nuestro interés ha sido hacer exégesis de este repertorio. Estas canciones poseen un alto nivel musical, pero no son difundidas debido a la ausencia de una edición formal o canónica. Con este trabajo queremos contribuir sustantivamente al reconocimiento de este repertorio en Venezuela y América, poniendo a disposición de los interesados, cantantes, músicos, musicólogos, público en general, una obra de excepcional calidad e interés que, en estos momentos resulta de difícil acceso.⁶⁷

* * *

Referencias bibliográficas

- Balza, José. *Iconografía. Antonio Estévez*. Caracas: Ayacucho, 1982.
- Béhague, Gerard. *La música en América Latina*. Caracas: Monte Ávila, 1983.
- Caraci Vela, Maria. *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*. Volumen I y II. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005.

⁶⁷ Por la naturaleza de este aporte, incluimos aquí solamente la canción *Polo doliente*, como anexo. La obra puede escucharse en una versión de 2016, en ocasión del XIX Festival Latinoamericano de Música, realizado en Caracas. Los intérpretes: Cristina Núñez (soprano) y Juan Francisco Sans (piano). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=JD2aoiFfOP0&t=297s>

Diccionario de la Real Academia Española. Madrid: RAE, 2001.

Gerou, Tom y Linda Lusk. *Essential Dictionary of Music Notation: Pocket Size Book*. Nueva York: Alfred Music, 1996.

Grier, James. *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*. Madrid: Akal, 2008.

Guido, Walter. “Estévez Aponte, Antonio”. En *Enciclopedia de la música en Venezuela*. Tomo II, compilado por José Peñín y Walter Guido, 559-562. Caracas: Bigott, 1998.

Hernández López, Rházes. “Antonio Estévez”. En *Composers of the Americas*, N° 14, 71-74. Nueva York: OEA, 1968.

López Chirico, Hugo. *La ‘Cantata criolla’ de Antonio Estévez*. Caracas: Instituto de Investigaciones Musicales Vicente Emilio Sojo, 1987.

Núñez, Cristina. “Canciones para voz y piano de Antonio Estévez. Una aproximación crítica a las fuentes”, *Revista Musicaenclave*, Vol. 14, N° 1 (2020): 1-17.

Núñez, Cristina. “Estudio filológico de 17 canciones para canto y piano de Antonio Estévez”. Tesis de Maestría, Universidad Central de Venezuela, 2022.

Pérez-Valero, Luis. “Héctor Pellegatti (1903-2001), huella de la diáspora italiana en Venezuela: estudio biográfico preliminar y aproximación a su obra”. *Anuario Musical*, N° 78 (2023): 181-202. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2023.78.10>

Rodríguez, Rafael. “Catálogo de obras infantiles de compositores académicos venezolanos (1948-2008)”. Tesis de Maestría, Posgrado de Música, Universidad Simón Bolívar, 2008.

Sans, Juan Francisco. “La edición musical como ocasión extrema de la interpretación”. *Música e Investigación*, N° 23 (2015): 17-42.

Torres, Eleazar. “La música de Antonio Estévez en el archivo de la Fundación Morella Muñoz”. *Revista Cultural Carobana* N° 19 (2016): 20-27.

Fuentes (entrevistas, discografía, partituras)

Bravo, Soledad. *Cantos de Venezuela*. Madrid: Polydor, 1975.

Castellanos, Gonzalo. *Antología de la música coral venezolana*. Caracas: Cuadernos Lagoven, 1996.

Delgado Estévez, Raúl. *Composiciones y arreglos corales de Antonio Estévez*. Caracas: Fundación Compañía Nacional de Música, 2017.

Díaz, Simón. *Tonadas*. Volumen 2. Caracas: Palacio, 1976.

Estévez, Antonio. *Concierto para orquesta*. París: Max Eschig, 1965.

Estévez, Antonio. *17 piezas infantiles para piano*. Caracas: Antolín, 1982.

Estévez, Antonio. *Cantata criolla*. Caracas: Instituto Latinoamericano de Investigaciones Musicales Vicente Emilio Sojo, 1987.

Estévez, Antonio. *Polo doliente* (video). Cristina Núñez (soprano) y Juan Francisco Sans (piano), 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=JD2aoiFfOP0&t=297s>

Martínez, Flor. Entrevista personal con la autora, octubre de 2022.

Sangiorgi, Felipe. *Canciones corales*. Caracas: Editorial Latinoamericana de Música Simón Bolívar, 1972.

* * *

Cristina Núñez. Música, soprano lírica, Licenciada en Artes Mención Música y *Magister Scientiarum* en Musicología Latinoamericana, por la Universidad Central de Venezuela. Ha sido docente en la Escuela de Artes de la UCV. Sus investigaciones giran en torno a la canción de arte venezolana y la edición crítica de música. Sus trabajos de grado han versado sobre “Transcripción y edición de la reducción para piano y voces, de la ópera *Los Martirios de Colón* de Federico Ruiz” (trabajo de grado), y “Estudio filológico de 17 canciones para canto y piano de Antonio Estévez” (tesis de maestría). Como intérprete destaca su trayectoria en música barroca, canciones latinoamericanas de arte y roles operáticos junto a pianistas, orquestas y directores musicales de gran prestigio en Venezuela.

Fecha de recepción: 03 de mayo de 2025

Fecha de aceptación: 07 de julio de 2025

* * *

Anexo. Partitura completa de *Polo doliente*

Polo doliente

Música: Antonio Estévez

Letra: Aquiles Nazoa

Edición: Cristina Núñez

Largo ♩ = 72

Canto

Piano

8va

8vb

sfz

*sfz*_{4.v.}

sfz

sfz

l.v.

Animato ♩ = 80

parlato (con naturalidad, sin entonación)

4

A - quí vie - ne el muer - to de Ma - ri - güi - tar cua - tro pes - ca - do - res lo van a en - te -

Animato ♩ = 80

5

rrar. A - quí vie - ne muer - to de Ma - ri - güi - tar cua - tro pes - ca - do - res lo van a en - te -

pp

l.v.

8vb

Polo doliente

6

rrar, cua - tro pes - ca - do - res lo van a_en - te - rrar, cua - tro pes - ca - do - res lo van a_en - te -

pp

loco

l.v.

7

Súbito largo

rrar. Na - ció en un puer - to, mu -

Súbito largo

pp

f

fp

l.v.

11

rió en el ma - (ar) y se lla -

p

f

l.v.

Polo doliente

14

ma - ba Juan Sa - la - zar.

p *mf* *sfz* l.v.

17 *Largo*

8va *Largo* *8va* *sfz* l.v. *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* l.v. *p*

20 *Animato parlato*

mp A - quí vie - ne el muer - to de Ma - ri - güi - tar cua - tro pes - ca - do - res lo van a en - te -

Animato *p* *pp*

Polo doliente

21 >

rrar. A - quí vie - ne el muer - to de Ma - ri - güi - tar cua - tro pes - ca - do - res lo van a_en - te -

pp

l.v.

8vb

loco

22 >

rrar, cua - tro pes - ca - do - res lo van a_en - te - rrar, cua - tro pes - ca - do - res lo van a_en - te -

l.v.

8vb

23 Largo

rrar. A - no - che a - no - che sa - lió a pes - ca - (ar),

Largo

f

3

5

8va

sfz l.v.

mp

pp

Polo doliente

27

can - tan - do_a - no - che se dió_a la

mp

8vb

29

ma - (ar). Par - tió can -

mp

♩ = 48

8vb

32

tan - do y_al a - cla - rar vol - ví - a

l.v.

3

8vb

Polo doliente

34 *Largo*

muer - to Juan Sa - la - zar.

sfz *l.v.* *sfz* *l.v.* *sfz*

(8^{va})

(8^{vb})

37

sfz *l.v.* *mp*

(8^{va})

39 *Animato parlato*

mp A - quí vie-ne el muer - to de Ma - ri - güi - tar cua - tro pes - ca - do - res lo van a en - te -

Animato

pp

Ped.

Polo doliente

40

rrar. A - quí vie - ne _ el muer - to de Ma - ri - güi - tar cua - tro pes - ca - do - res lo van a_en - te -

p

41

rrar, cua - tro pes - ca - do - res lo van a_en - te - rrar, cua - tro pes - ca - do - res lo van a_en - te -

p

42

Súb. meno

rrar. Lo_a - mor - ta - ja - ron los del lu -

pp l.v.

Polo doliente

45

gar con su fra - ne - la de pa - rran -

l.v. *l.v.*

48

dear, y ya lo lle - van a se - pul -

f sostenuto

sfz sfz l.v. *mf sfz*

sfz *8vb* *sfz*

50

tar en u - na ca - ja sin ce - pi - llar, mu - das las

8va *sfz sfz l.v.* *f l.v.* *ff l.v.*

8vb *sfz* *sfz*

Polo doliente

53

gen - tes lo ven pa - sar, lue - go se

pp *sffz* *sffz* *sffz* l.v. *8va*

55

que - dan mi - ran - do_el mar.

pp l.v. *sffz* l.v. *ppp* rit. *mp* *8vb*

58

Animato *parlato*

A - quí vie - ne_el muer - to de Ma - ri - güi - tar cua - tro pes - ca - do - res lo van a en - te -

Animato *mf* *pp*

Polo doliente

59 >

rrar, cua - tro pes - ca - do - res lo van a_en - te - rrar, cua - tro pes - ca - do - res lo van a_en - te -

8vb loco

60 Allegretto ♩ = 88

rrar.

Allegretto ♩ = 88

cantabile

rrar.

63

Polo doliente

66 *mf*

Co - mo_un a - bra - zo sin ter - mi - nar _____ que - dan los

This system contains measures 66, 67, and 68. The vocal line is in treble clef with a 7/8 time signature. The piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are: "Co - mo_un a - bra - zo sin ter - mi - nar _____ que - dan los".

69

re - mos en al - ta - mar.

This system contains measures 69 and 70. The vocal line is in treble clef. The piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are: "re - mos en al - ta - mar.".

71 *mf*

Co - mo_un a - bra - zo sin ter - mi -

This system contains measures 71 and 72. The vocal line is in treble clef with a 7/8 time signature. The piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are: "Co - mo_un a - bra - zo sin ter - mi -".

Polo doliente

73

nar _____ que - dan los re - mos en al - ta - mar, _____

76

mf *f*

en al - ta - mar,

78

f *sub. meno*

en al - ta - mar.

sub. meno *f* *sff* *l.v.*

Activista y compositora. Rosa Borja de Ycaza, presencia femenina en la música de la primera mitad del siglo XX en Guayaquil a través de la edición crítica de su música

Monseratt Vela Garcés. Universidad de las Artes (Ecuador) | rina.vela@uartes.edu.ec
ORCID: 0000-0002-8685-3375

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.391.2025.71>

Resumen

El presente trabajo aborda la edición crítica de dos obras musicales de Rosa Borja de Ycaza, personaje clave del mundo del arte, la educación y el activismo político en la ciudad de Guayaquil durante los primeros años del siglo XX. Para entender el contexto de la obra y de su autora, se plantea una reseña histórica de la condición de la mujer ecuatoriana en la etapa republicana y la inserción e influencia de Rosa Borja de Ycaza en los cambios sociales que ocurrieron. Asimismo, se establece una reflexión acerca de la actividad de edición crítica de música, su metodología y utilidad para la conservación del acervo cultural ecuatoriano y se aplican todos esos conceptos al trabajo con las obras materia de este estudio: *Elegía* y *Vals*.

Palabras clave: edición musical, música ecuatoriana, feminismo, folclore, sociedad.

Activist and Composer. Rosa Borja de Ycaza, a Female Presence in the First Half of the 20th Century Music in Guayaquil, through the Critical Edition of her Scores

Abstract

This work addresses the critical edition of two musical compositions by Rosa Borja de Ycaza, a key figure in the world of art, education, and political activism in the city of Guayaquil during the early years of the 20th Century. To understand the context of the work and its author, a historical review is presented on the condition of Ecuadorian women during the republican era and Rosa Borja de Ycaza's role and influence in the social changes that took place. Likewise, a reflection is made on the activity of critical music editing, its methodology, and its usefulness for the preservation of Ecuadorian cultural heritage. All these concepts are applied to the study of the works under analysis: *Elegía* and *Vals*.

Keywords: music editing, Ecuadorian music, feminism, folklore, society.

* * *

Introducción¹

Este artículo aborda la edición crítica de dos trozos pianísticos de Rosa Borja de Ycaza (Guayaquil, 30-7-1889; 22-12-1964), persona clave del mundo del arte, la educación y el activismo político en la ciudad de Guayaquil, Ecuador, durante los primeros años del siglo XX. Para entender el contexto de la obra y de su autora, se plantea primero una reseña histórica de la condición de la mujer ecuatoriana en la etapa republicana y cómo se produjo la inserción e influencia de Rosa Borja de Ycaza en los cambios sociales que ocurrieron. A continuación, se establece una reflexión acerca de la actividad de edición crítica de música, su metodología y utilidad para la conservación del acervo cultural ecuatoriano y se propone una aplicación de esos conceptos al trabajo con la producción pianística de la autora ecuatoriana que constituye la materia de este estudio: *Elegía* y *Vals*, fragmentos tomados de un *Álbum para piano*, de 1942.

Contexto histórico de Rosa Borja de Ycaza

La vida y actividades de Rosa Borja de Ycaza se enmarcan en un momento de profundos cambios políticos y sociales en el Ecuador, que modificó también el papel de la mujer en la sociedad. Tanto la opinión pública como la agenda del Estado e instituciones como la Iglesia Católica, apuntaron insistentemente al tema de los derechos y la educación femenina.

Los antecedentes de esta preocupación los encontramos ya en el siglo XIX, tan temprano como después de las gestas libertarias. El papel del sexo femenino en la conformación del imaginario de la Patria no estaba muy claro aún, pero se comprendía que no podía ser el mismo de antes. Según señala la investigadora Rossi Godoy Estévez,² fue durante el gobierno de Vicente Rocafuerte (1835-1839) cuando se instauró el primer colegio para mujeres, llamado Santa María del Socorro.³ Allí se impartieron clases de aritmética, geometría, gramática, ortografía, caligrafía, doctrina cristiana, costura, bordado, música y dibujo, marcando la pauta de lo que, desde el pensamiento dominante, se consideraba apropiado para las mujeres. En ese contexto, las artes (música, dibujo y otras) eran consideradas un complemento o adorno que servía para manifestar la sensibilidad del llamado “bello sexo”.

¹ El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación “De musicología y producción musical” (código VPIA-2025-08-PI), inscrito, a su vez, en el grupo de investigación S/Z Producción musical e Investigación en Artes (código VPIA-2021-GI-10), adscritos al Vicerrectorado de Posgrado e Investigación en Artes de la Universidad de las Artes, (Guayaquil, Ecuador).

² Rossi Godoy Estévez, “De ángel del hogar a profesionales. Aproximación a las mujeres músicas en Quito en el tránsito del siglo XIX al siglo XX”, en *Memorias de las II Jornadas de Investigación Musical - JOIM 2022*, Chemary Larez Castillo, Verónica Pardo Frías y Luis Pérez-Valero (eds.) (Loja: Universidad Nacional de Loja, 2023), 433.

³ Vicente Rocafuerte Bejarano, (Guayaquil, 1-5-1783; Lima, 16-5-1847), fue el segundo presidente del estado ecuatoriano y primero nacido en Ecuador. De tendencia liberal moderada, estaba influido por el pensamiento de la ilustración francesa, que conoció en sus estudios de derecho en Europa. Hijo de una familia de élite del puerto y católico, consideró, sin embargo, que el Estado debía ser laico. Su gobierno se caracterizó por el apoyo a la educación, mediante el establecimiento de escuelas y colegios públicos, el impulso a la agricultura y el comercio, las reformas judiciales (Constitución de 1835), la descentralización, la libertad de expresión y la protección al sector indígena, al derogar leyes que lo oprimían. Enrique Ayala Mora, *Resumen de historia del Ecuador* (Quito: Corporación Editora Nacional, 2008).

Juan León Mera abogó por una mayor instrucción femenina, en virtud de la misión educadora y moral, dispuesta para las mujeres en el seno del hogar, quien consideró natural este campo de acción. En su libro de 1880, *Escuela doméstica*, señala Mera:⁴

“Ya no basta que nuestras mujeres sean virtuosas, es preciso que también sean ilustradas. [...] No basta que sepan tocar algún instrumento, coser sus trajes y sazonar cuatro potajes; es necesario que agraden por la cultura y delicadeza de su trato y sean útiles a la familia con un conocimiento más profundo”.⁵

Con los gobiernos de Gabriel García Moreno (1861-1865 y 1869-1875),⁶ apareció la educación pública, obligatoria y gratuita, lo que incluyó también a las mujeres, cuya instrucción fue confiada a las religiosas de Los Sagrados Corazones, La Providencia y El Buen Pastor, en consonancia con la ideología conservadora del garcianismo. Es entonces cuando empiezan a consolidarse diferencias en el pensum de estudios de hombres y mujeres; y también entre las propias mujeres, dependiendo de su clase social. Según Godoy Estévez:

“[...] La educación impartida para las mujeres se basaba en tres ramos de interés: materias vinculadas con instrucción pública y religiosa (instrucción moral y religiosa, lectura, escritura y gramática castellana, aritmética, geografía, historia sagrada y eclesiástica), materias propias de su sexo (costura y bordado) y materias de adorno femenino, propias de su condición social (francés, pintura al pastel, dibujo lineal, música)”.⁷

Las materias de “adorno femenino” se dictaban solo a alumnas de posición económica acomodada, lo que constituía un signo de pertenencia a la mediana y alta burguesía. En general, la música estaba representada por estudios de piano y canto, aunque también podían incluirse otros instrumentos como el violín. Además, fue importante el cultivo de la literatura, especialmente la poesía. Este ejercicio diletante de las artes estaba destinado a realizarse en el espacio privado, en el hogar. Sin embargo, muchas veces trascendió estos límites y constituyó una manera de incursión de las mujeres en el espacio público, cosa que no siempre fue bien vista. Así, Godoy Estévez comenta la controversia entre Elías Laso, ministro de instrucción pública en 1909 y las Madres de la Caridad, a las que reprocha excesos en la educación artística de sus educandas, que se lucían en teatros y tertulias. Del mismo modo, se refiere a José Modesto Espinoza, quien en 1910 dijo:

“¿Dirás que yo soy muy injusto, enemigo de que las mujeres ilustren y luzcan sus preciosas dotes? Dios me libre de merecer cargo tan grave. Lo que yo digo es: bueno es cilantro, pero no

⁴ Juan León Mera (Ambato, Ecuador, 28-6-1832; 13-12-1894). Intelectual y escritor ecuatoriano de tendencia conservadora. Carlos A. Rolando, *Don Juan León Mera* (Guayaquil: Biblioteca Nacional del Ecuador Eugenio Espejo, 1932).

⁵ Godoy Estévez, “De ángel del hogar a profesionales...”, 439.

⁶ Gabriel García Moreno (Guayaquil, 24-12-1821; Quito, 6-8-1875). Fue un mandatario de tendencia conservadora radical cuyo proyecto político consistía en la fusión del Estado con la Iglesia Católica. Influidado desde joven por una educación religiosa (Universidad de San Fernando, Quito, estudios de derecho) ya en el poder implementó reformas legales (Constitución de 1869) para establecer el catolicismo como religión oficial, anulando la libertad de cultos. Asimismo, centralizó el poder, limitó la libertad de expresión y practicó el autoritarismo extremo. Sin embargo, modernizó la infraestructura del Ecuador, construyó caminos, ferrocarriles y puentes, mejoró la seguridad interna en una época de caos, dio un gran impulso a la educación al transformarla en obligatoria, aunque siempre con perfil religioso y encomendada a los Jesuitas. Uno de los actos más significativos de su gobierno fue la consagración del Ecuador al Corazón de Jesús en 1873, lo que le valió el reconocimiento del Vaticano. Murió asesinado por sus enemigos políticos. Es una figura polémica por los aspectos negativos, pero también positivos de su gestión; se lo conoce con el apelativo de “el santo del patíbulo”. Ayala Mora, *Resumen de historia...*

⁷ Godoy Estévez, “De ángel del hogar a profesionales...”, 435.

tanto. Que la mujer se ilustre, santo y bueno; que aprenda cuanto aprender deba: pero que la primera lección sea de no imaginarse que sabe; y en la segunda, de no dar a entender que sabía”.⁸

Asistimos pues a la consolidación de un *statu quo*, que considera a lo público como un espacio eminentemente masculino del que la mujer está vetada. A ella se le asigna el espacio de lo doméstico y privado, donde debe desarrollar las labores a que está destinada; a saber, la maternidad y la formación de buenos ciudadanos a través de la reproducción de los valores social y culturalmente admitidos.

Con la Revolución Liberal de 1895 y los gobiernos de Eloy Alfaro (1895-1901, 1906-1911),⁹ ocurrieron cambios significativos en todos los aspectos de la sociedad ecuatoriana. En cuanto a la mujer, se extendió y profundizó el alcance de la educación, se dio importancia a la preparación para integrarse al mundo del trabajo asalariado y se impulsó el aprendizaje de oficios y profesiones medias. La Constitución de 1897 otorgó varios derechos a las mujeres, entre ellos el derecho a voto. Sin embargo, por el peso de las costumbres y el pensamiento tradicional, no se ejercía; fue necesario esperar hasta 1929 para que Matilde Hidalgo de Procel lo llevara a la práctica. A pesar de ello, no hubo gran diferencia en las ideas sostenidas por conservadores y liberales en cuanto al lugar que las mujeres debían ocupar en la sociedad, que se seguía considerando subordinado.

La primera mitad del siglo XX se caracterizó por el reclamo de nuevos espacios de participación para la mujer y el cuestionamiento de su papel social desde su propia voz. Varias mujeres ilustradas, pertenecientes a los sectores medios y altos, lideraron este propósito; entre ellas, destacan Adelaida Velasco Galdós, Zoila Rendón y Victoria Vascones Cuví, de tendencia conservadora que, sin dejar de afirmar al hogar como la principal misión de la mujer, reclamaban el reconocimiento de sus virtudes y el valor de su papel y pedían que se las educara mejor para cumplir su misión de manera más efectiva, siempre en consonancia con los valores de la fe católica. Por otra parte, estaban las de tendencia liberal, como Zoila Ugarte de Landívar e Hipatia Cárdenas, quienes, junto al papel de esposa y madre —que no negaban—, pedían una mayor participación de la mujer en asuntos públicos, su incorporación a la fuerza laboral y el ejercicio del derecho al voto. Ambos grupos tomaron como ejemplo la figura de Manuelita Sáenz, considerándola como el arquetipo de la nueva mujer ecuatoriana.¹⁰

⁸ *Ibidem*, 443.

⁹ Eloy Alfaro Delgado (Montecristi, 25-6-1842; Quito, 28-1-1912) fue un mandatario de tendencia liberal radical. Nacido en la provincia costera de Manabí e hijo de un comerciante español de tendencia republicana, no tuvo una educación formal, sino que desarrolló su intelecto como autodidacta. Influyeron en él las ideas de Rousseau, Voltaire, Simón Bolívar y las experiencias de sus viajes, lo que dio como resultado su pensamiento laico, republicano y latinoamericanista; fue el principal opositor de Gabriel García Moreno. En sus dos períodos de gobierno implementó reformas legales (Constituciones de 1897 y 1906) que establecieron el Estado Laico y sus instituciones (Registro Civil, matrimonio civil y el divorcio, educación pública gratuita y laica, entre otras), y la libertad de cultos. Acometió grandes obras de infraestructura; la principal de ellas fue el ferrocarril transandino que contribuyó a la cohesión del país. Promovió el comercio y la industrialización; promulgó leyes en favor de las mujeres y el sector indígena. Su relación con la Iglesia Católica fue muy conflictiva (expulsión de los jesuitas y expropiación de los bienes de varias órdenes religiosas). Murió linchado por una turba exaltada por sus enemigos políticos. Eloy Alfaro casi siempre estuvo implicado en acciones armadas para tomar el poder, por lo que se le conoce con el apelativo de “el viejo luchador”. Ayala Mora, *Resumen de historia...*

¹⁰ Manuela Sáenz de Vergara y Aizpuru (Quito 1797; Paita 1856), heroína ecuatoriana de las gestas libertarias, vinculada sentimentalmente a Simón Bolívar. Tuvo una destacada participación en las independencias de Ecuador y Perú. Por haber ayudado a Bolívar a sobrevivir a una conspiración recibió el apelativo de “La libertadora del libertador”. Jenny Londoño López, “Manuela Sáenz: ‘mi patria es el continente de la América’”, *Cuadernos Americanos* N° 125 (2008): 67-85.

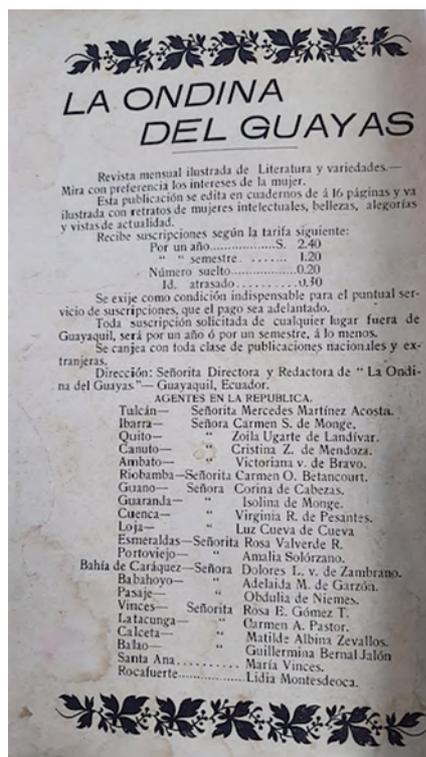
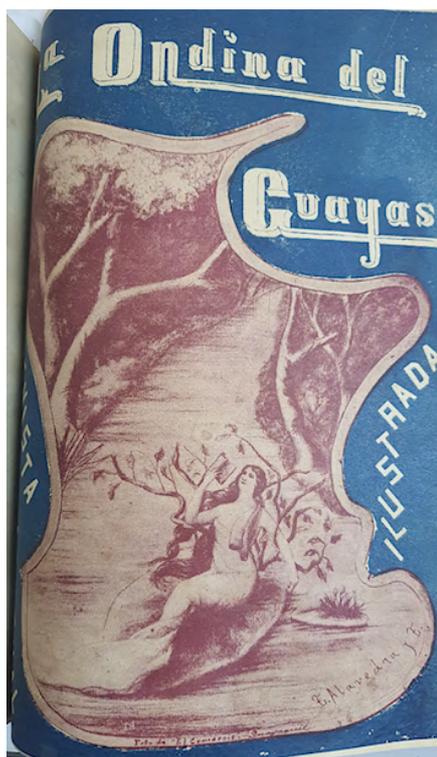


Figura 1. Revista *La Ondina del Guayas*. Fuente: Biblioteca Municipal de Guayaquil. Foto de la autora

Ana María Goetschel nos informa acerca de la creación de revistas femeninas —y en ocasiones, feministas— fundadas y regidas por ellas y otras más, en varias ciudades del país, principalmente Guayaquil y Quito.¹¹ [Figuras 1 y 2] Como ejemplo, véase este listado:

<i>La Mujer</i>	1905
<i>El Hogar Cristiano</i>	1906- 1919
<i>La Ondina del Guayas</i>	1907-1910
<i>La Mujer Ecuatoriana</i>	1918- 1923
<i>Flora</i>	1917-1920
<i>Brisas del Carchi</i>	1919-1921
<i>Arlequín</i>	1928
<i>Iniciación</i>	1934-1935
<i>Alas</i>	1934

Tabla 1. Algunas revistas femeninas en Ecuador

¹¹ Ana María Goetschel, *Orígenes del feminismo en el Ecuador* (Quito: Flacso, 2006), 16.

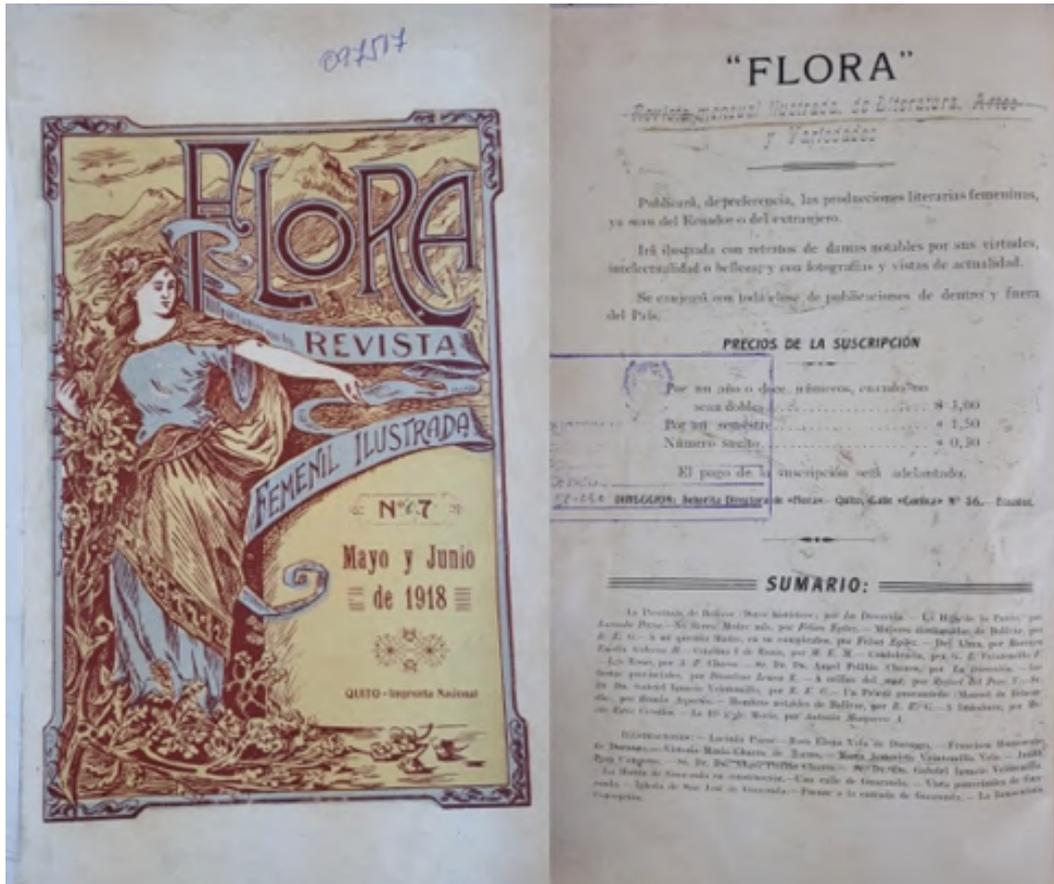


Figura 2. Flora. Revista Femenil Ilustrada, N° 7, mayo-junio de 1918. Fuente: Biblioteca Municipal de Guayaquil. Foto de la autora

En este marco, Rosa Borja de Ycaza fundó la revista *Nuevos Horizontes* (1933-1937), junto a María Esther Martínez y otras intelectuales. [Figura 3]. En ella, difundió ensayos y poemas relacionados con los problemas de las mujeres y también con preocupaciones en torno a las desigualdades sociales y la protección de la infancia. Además, tradujo y reprodujo los trabajos de articulistas extranjeras perteneciente a la Unión de Mujeres Americanas (UMA) con sede en New York, entidad de la que fue miembro.

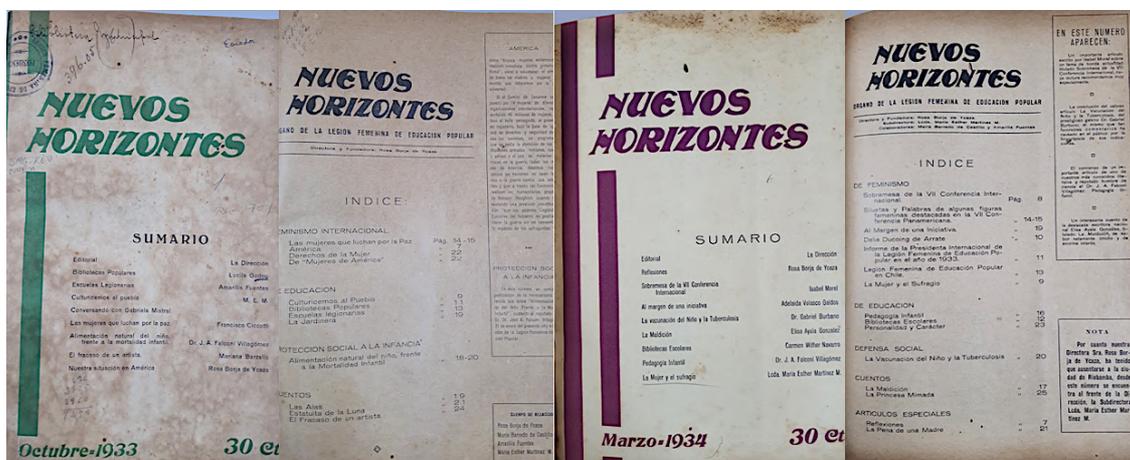


Figura 3. Revista *Nuevos Horizontes*. Fuente: Biblioteca Municipal de Guayaquil. Foto de la autora

Borja de Ycaza ejerció su activismo inspirado en ideas de corte liberal, durante muchos años. Su trayectoria en instituciones y en cargos políticos marcó algunos hitos:

- Primera mujer en dar una conferencia en el Paraninfo de la Universidad de Guayaquil (1929).¹²
- Primera mujer presidenta del Centro de Estudios Literarios de la Universidad de Guayaquil (1931).
- Primera mujer Consejera Provincial del Guayas.
- Directora de la Biblioteca Municipal de Guayaquil.
- Fundadora del Círculo de Periodistas del Guayas.
- Miembro de la Academia Ecuatoriana de la Lengua.
- Miembro de los Centros de Historia de Santander y Cartagena de Indias (Colombia).
- Presidenta de la Unión Interamericana de Mujeres.

A la par, desarrolló una fructífera carrera literaria con títulos entre los que destacan los poemarios *Aspectos de mi sendero* (1930), *Hacia la vida* (1934), *Ritmo espiritual* (1954), *Libertad* (1960) y las obras de teatro *Las de Judas* y *Nadie sabe lo que vendrá mañana*. Incursionó en el periodismo, con aportes para los diarios *El Guante*, *El Telégrafo* y *El Universo*.

Una de sus labores más importantes fue la creación, en 1933, de la Legión Femenina de Educación Popular, junto a Amarilis Fuentes y Alberto Wither Navarro. Organización de carácter laico, esta entidad privada de servicio público tenía como meta promover la alfabetización y capacitación de las mujeres de sectores desfavorecidos.¹³ Con el tiempo, extendió sus actividades a la creación de bibliotecas y comedores populares.

Como era usual en esa época, Rosa Borja de Ycaza también realizó estudios musicales, iniciados a los once años con el maestro italiano Domingo Brescia. Llegó a tener un buen dominio el piano y participó en numerosas funciones benéficas, que tenían el objetivo de recaudar fondos para sus diversas actividades. Practicó la composición musical, quizás el aspecto menos conocido de su personalidad creativa.¹⁴ En 1942, una colección de piezas de su autoría denominada *Álbum para piano* recibió el premio de la Asociación Argentina de Música de Cámara. El objetivo de este trabajo, como se dijo, consiste en realizar la edición crítica de dos de estas piezas, denominadas *Vals* y *Elegía*.¹⁵

¹² Según Pérez Pimentel, intervino con la conferencia “Influencia de la mujer como factor importante en el mejoramiento humano”. Estas ideas levantaron polémica y tuvo un enfrentamiento con las damas de la Asociación Social Católica Guayaquileña y su director espiritual, padre Francisco de Borja Kueney. Rodolfo Pérez Pimentel, *Rosa Borja de Ycaza*. <https://rodolfoperezpimentel.com/borja-de-ycaza-rosa/>

¹³ Rodolfo Pérez Pimentel manifiesta que en esa época se consideraba apropiado que toda organización femenina contara con un director espiritual, un sacerdote. La Legión Femenina de Educación Popular fue criticada por no tenerlo. *Ibidem*.

¹⁴ De hecho, en la nómina de compositores ecuatorianos que realiza la investigadora Sandra Marín Vásconez, en el marco de su tesis, Rosa Borja de Ycaza no es mencionada. Sandra Marín Vásconez, “Diseño de un álbum graduado de piano para fortalecer su enseñanza, empleando temas de música ecuatoriana” (Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2012), 67-68.

¹⁵ El álbum puede escucharse en la plataforma YouTube en interpretación del pianista Alex Alarcón Fabre.

Fuentes

Para la presente edición, tomamos como fuente principal un ejemplar de la colección de piezas *Álbum para piano*, de la autoría de Rosa Borja de Ycaza, que reposa en la Biblioteca Carlos A. Rolando, adscrita a la Biblioteca Municipal de Guayaquil. El ejemplar se encuentra en condiciones de conservación apropiadas, con buena legibilidad. Se trata de una partitura impresa, probablemente una edición propia ordenada por la misma autora, que se elaboró en la Imprenta Mercantil y está comprendida en el tomo 1 de la colección de música ecuatoriana de dicha biblioteca. Tiene en su portada la indicación “Vol. 1” lo que sugiere que estas obras no son las únicas que compuso. El contenido completo del álbum muestra seis números con los siguientes títulos: *Vals*, *Elegía*, *Página de álbum*, *Gondolera*, *Nostalgia* y *Lied*.

La fuente está impresa sobre papel bond, que ha tomado un tinte amarillento por el tiempo; su tapa es también de papel, escrita con letras góticas y cuenta con un diseño sencillo. Tiene sujeta una tarjeta de presentación de la autora, sobre la que figura una leyenda escrita a mano que dice: “Para la biblioteca de autores nacionales Carlos A. Rolando. Atte”. Es probable que se trate de puño y letra de Rosa Borja.

La primera página, donde se encuentra el índice, tiene pegada una tirilla de papel mecanografiada, donde se lee “Obra premiada en el concurso organizado por la Asociación Argentina de Música de Cámara, en el año de 1942”. Cada pieza cuenta con su título y un número romano que indica su orden junto al inicio del primer sistema. Por lo general las hojas constan de cinco sistemas. La numeración de las páginas, que son catorce, está en la parte superior de cada hoja. [Figura 4].



Figura 4. *Álbum para piano*, Rosa Borja de Ycaza. Fuente: Biblioteca Carlos A. Rolando (Biblioteca Municipal de Guayaquil). Foto de la autora

Metodología

La metodología que usamos para este trabajo es de carácter inductivo-deductivo. Mediante la investigación documental, se realizó la revisión bibliográfica de libros, artículos académicos, partituras y sitios electrónicos, que permitieron, por un lado, una aproximación a la compositora, su obra y su contexto, y por otro, la definición de los conceptos que guían la tarea de la edición crítica. Se realizó también una entrevista a la Dra. Katia Murrieta, miembro de la Academia

Ecuatoriana de Historia, investigadora vinculada al tema de los derechos de la mujer y la figura histórica de Rosa Borja de Ycaza.

Para abordar la edición musical, usamos un enfoque positivista: partimos de la creación de un ejemplar digital cien por ciento fiel a la fuente, que fue puesto a prueba en la ejecución para revelar sus fortalezas y debilidades. Se probaron después varios cambios en sucesivas versiones, hasta llegar al texto final.

La música en el Litoral ecuatoriano a finales del XIX y principios del XX: breve contexto histórico y cultural

El litoral ecuatoriano se compone de seis provincias. Ellas son, de norte a sur: Esmeraldas, Manabí, Los Ríos, Santa Elena, Guayas y El Oro. Esmeraldas es bastión de la cultura afroecuatoriana, que en materia de música comparte características con las comunidades afros del pacífico sur colombiano. En las restantes provincias, sobre todo Manabí, Los Ríos y Guayas, se ha desarrollado la cultura montubia, que es una mezcla de aportes europeos, africanos y de pueblos indígenas propios del Litoral.

Aunque lo montubio se expresa más que nada en la ruralidad, ha tenido presencia en el entorno urbano mediante lo que el investigador Guido Garay ha llamado “proyección estética”, esto es, “el espectáculo que se crea tomando como base músicas y danzas folklóricas”.¹⁶ Interpretadas por artistas profesionales con apoyo institucional, distingue a estas presentaciones la distancia que guardan de lo que el mismo autor considera folclore, que se caracteriza por ser “anónimo y no institucionalizado”.

Garay señala que el folclore costeño, donde música y danza son inseparables, recibió continuas influencias europeas durante la etapas colonial y republicana, de modo que danzas como la caminante, la iguana, el moño, el amorfino o el “alza que te han visto”, estarían relacionadas con la contradanza, la polka, el galope, el vals y la jota.¹⁷ Estas últimas también habrían tenido influencia sobre el pasillo, principal género musical ecuatoriano,¹⁸ contribuyendo a crear el estilo conocido como pasillo costeño. La puerta de entrada a todo este bagaje fue la ciudad de Guayaquil, principal puerto del país. Así, se generó un continuo dinámico de influencias mutuas entre lo extranjero y lo propio, entre lo rural y lo urbano, donde cada uno de estos elementos modificó y moldeó al otro. En este proceso apareció también, en las ciudades, lo que conocemos como música de salón, practicada por las clases medias y altas.

En un principio, el salón burgués utilizó solo música compuesta en el viejo continente; pero pronto aparecieron compositores locales que abordaban esos géneros con una mirada propia. El mosaico de nuestro panorama musical, correspondiente a finales del siglo XIX y primeros años del XX, terminó de configurarse con la llegada de géneros norteamericanos como el *ragtime*, el *one-step*, el *two step* y el *fox trot*.¹⁹ En ese ambiente también hubo compositoras; una de ellas fue Rosa Borja de Ycaza.

¹⁶ Guido Garay, Rodrigo Chávez Gonzáles y Sergio León Aspiazú, *Expresiones del folclore costeño* (Guayaquil: Universidad Laica Vicente Rocafuerte, 2009), 631.

¹⁷ *Ibidem*, 642.

¹⁸ Ketty Wong, *La música nacional: identidad, mestizaje y migración en el Ecuador* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2013), 90.

¹⁹ Pude comprobar de primera mano la variedad de obras de autores locales correspondientes a todos estos géneros al consultar las partituras de la época conservadas en la Biblioteca Carlos A. Rolando, adscrita a la Biblioteca Municipal

La edición musical, una tarea crítica

Debido a que el propósito de este trabajo es, como ya se ha dicho, realizar la edición crítica de dos obras de Rosa Borja de Ycaza, consideramos necesario hacer unas cuántas puntualizaciones acerca de esta actividad. Para ello, nos referiremos a los conceptos vertidos por James Grier en su obra *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*.²⁰

Según Grier, la actividad de edición musical tiene un origen conjunto al de la musicología en la Alemania del siglo XIX. No es que antes no se haya practicado la impresión de partituras, sino que, para este autor, fue recién en ese siglo y lugar cuando se practicó con una intención crítica y el afán de conservación de un acervo cultural. Los compositores reseñados se consideraban importantes referentes culturales y se pretendía generar con ellos un canon, con un enfoque nacionalista. Este deseo de poner en valor la música y en general el arte producido en cada país puede explicarse en la necesidad de la burguesía emergente de encontrar elementos culturales e identitarios para apuntalar la creación de los Estados-Nación de la Europa del XIX. Así, se encontraría el modo de competir con —e incluso, de reemplazar— las tradiciones sobre las que se asentaba el Antiguo Régimen (la monarquía).

Para aquella misión, la edición musical y la musicología tomaron prestados muchos aspectos metodológicos de la literatura y la filología, habida cuenta del mucho camino que ambas habían ya recorrido en materia de validación de obras en sus respectivos campos. Al usar esas metodologías, editores y musicólogos buscaban alcanzar prestigio para sus actividades.

Uno de los conceptos manejados en literatura y filología es el de la edición *Urtext*, aquella que refleja (o desea reflejar) el manuscrito del autor tal cual él/ella lo creó, sin añadir ni suprimir nada. Pretende una total fidelidad al manuscrito o fuente con que trabaja. Aquí el trabajo de interpretación y crítica por parte del editor es mínimo. Este apego a los originales, no obstante, es criticado por Grier al considerar que, a diferencia de la literatura, en el campo de la música el texto no es la obra. Comenta ese autor:

“Esta diferencia comienza por el reconocimiento de que el texto escrito de una obra, su partitura, no es autosuficiente; de que texto y obra, por tanto, no son sinónimos. ¿Dónde, entonces, existe la obra de música? Roman Ingarden la sitúa en la intencionalidad colaboradora del compositor y el intérprete a través de la mediación de la partitura”.²¹

La música es un arte escénico, al igual que la danza y el teatro; por lo tanto, la obra existe en dos estados: su forma escrita y su interpretación. De estos estados puede haber múltiples variantes. Sin embargo, esta relación entre las ideas del compositor y las que desarrolla el intérprete a partir de la partitura es indeterminada. Ni la partitura puede reflejar al cien por ciento las intenciones del compositor, ni existe una sola manera “correcta” de interpretar la obra. Esta característica de la música, esta condición polisémica, hace que una obra musical deba ser vista más bien como un proceso que como un producto terminado. Este proceso depende en gran medida de las convenciones asumidas en la época histórica en que la obra fue compuesta o editada, hechos que pueden ser simultáneos o separados en el tiempo. De esta manera, Grier considera que la edición

de Guayaquil. Este material también da testimonio de la presencia de editores musicales en la ciudad, entre los que destacan J. D. Feraud Guzmán y Reed & Reed, así como ediciones propias de los autores.

²⁰ James Grier, *La edición crítica de música. Historia, método y práctica* (Madrid: Ediciones Akal, 2008).

²¹ *Ibidem*, 27.

“consiste en una serie de decisiones fundamentadas, críticas e informadas; en resumen, es un acto de interpretación”.²²

La edición *Urtext* es solo un punto de partida para la labor del editor, que es el encargado de generar un texto que ofrezca respuesta a las necesidades de los intérpretes. Para ello, muchas veces es necesario que corrija errores obvios en el original, estandarice notaciones o realice otras modificaciones que influyen en la obra. Es por eso, que Grier distingue dos autorías: 1) la que los compositores ejercen sobre las fuentes que ellos mismos crean o las que crean sus copistas bajo su supervisión directa; 2) la de los editores, que evalúan las fuentes de una manera crítica para llegar a la configuración de un texto válido de la obra, siempre conscientes de que no habrá jamás un texto que pueda considerarse definitivo. Con esto en mente, este autor formula cinco preguntas claves que pueden guiar el trabajo del editor:

- 1) ¿Cuál es la naturaleza y la situación histórica de las fuentes de trabajo?
- 2) ¿Cómo se relacionan la una con la otra?
- 3) A partir de la evidencia de las fuentes ¿qué conclusiones pueden alcanzarse sobre la naturaleza y la situación histórica de la obra?
- 4) ¿Cómo determinan dicha evidencias y conclusiones las decisiones editoriales tomadas durante la elaboración del texto editado?
- 5) ¿Cuál es el modo más eficaz de presentar el texto editado?

Para responder estas preguntas, será necesario que el editor articule un discurso donde explique y motive sus decisiones con respecto a la obra que aborda, considerando no solamente los aspectos internos de ella (técnicos, estilísticos, etc.), sino también el contexto histórico y social en que fue creada y difundida; es importante, además, que no pierda de vista el contexto en que él mismo realiza su trabajo, que también influye en sus resultados.

La presente investigación indagó acerca del entorno histórico-social tanto de las obras como de su autora, analizó las fuentes originales, realizó un levantamiento de texto del que surgió la versión *Urtext*, interpretó la información recogida y realizó luego los cambios necesarios para producir las partituras finales.

Edición y aproximación analítica a las obras

Elegía

Se trata de una pieza muy sencilla para piano, de solo una página de extensión, escrita en compás de tres octavos, en tonalidad de *Mi menor*. Presenta forma binaria ABA y un uso moderado de contrapunto a tres y cuatro voces; hay también un incipiente desarrollo. La armonía usada está constituida en su mayoría por triadas y acordes de séptima. El tiempo está marcado como *andantino tranquilo*, que, a principios del siglo XX ya se consideraba como un poco más rápido que *andante*; se trata de un tiempo moderado que ayuda a la expresión de solemnidad sugerida en el título. Están señaladas indicaciones de dinámica y agógica. No hay indicación de digitaciones.

Lo primero que se hizo fue trabajar con el tiempo. *Andantino tranquilo* no es una indicación muy común, por lo que puede generar ambigüedades; por ello se decidió marcar una recomendación metronómica (corchea = 96) que sirva de guía. Esa velocidad permite una interpretación que

²² *Ibidem*, 12.

conserve el carácter solemne de la pieza mientras se trabaja en un tiempo superior a *andante*. En segundo término, se han dispuesto digitaciones en todo el texto, que facilitan su ejecución, principalmente en las partes a varias voces. También se han colocado pedales en los compases 1 al 8 y 41 al 43, con el fin de sostener mejor la sonoridad de la nota grave y dotar de un timbre más misterioso y solemne a esos pasajes para acentuar el carácter elegíaco de la pieza. [Ejemplo 1].

Se conservan las indicaciones de dinámica y agógica del texto original, pero teniendo cuidado de modificar los reguladores para que puedan ser interpretados por el piano y tengan sentido con las frases. Para mejorar la legibilidad del texto, se amplió a dos páginas su extensión. Finalmente, se ha corregido un error en el compás 34, donde figuraba un *re* natural que debía ser sostenido.

Ejemplo 1. Rosa Borja de Ycaza, *Elegía*, cp. 1-18. Izquierda: versión Urtext. Derecha: texto editado

Vals

Esta es una pieza para piano de cuatro páginas de extensión escrita en compás de tres cuartos. Presenta forma ABA, donde A está en modo de *Re menor* y tiene una introducción y primer tema, desembocando en un pequeño puente que lleva a B. Por su parte, B está en tono de *La bemol mayor*, al que se modula sin preparación, subiendo medio tono desde acorde de *Re menor* para llegar a *Mi bemol*, es decir, el quinto grado del tono de destino. Este movimiento a una tonalidad que se encuentra a tritono de distancia es muy audaz, considerando el contexto tonal y tradicional en que se desenvuelve la pieza. El segundo tema se presenta en esta sección y desemboca a su vez en un pequeño puente modulante que nos devuelve a la parte A para recapitular y finalizar.

En el primer compás, encontramos una figuración peculiar: corchea, negra, negra, corchea, que es usual en las melodías de Pasillo. El tema de la parte B presenta influencias de la música norteamericana. La armonía comprende triadas, acordes de séptima y acordes con sexta. No hay indicación de tiempo, quizá porque la autora estimó que los convencionalismos del género vals la hacían innecesaria. Existen pocas indicaciones de dinámica y agógica. No hay indicación de digitaciones.

Lo primero que se trabajó fueron las indicaciones de dinámica, que eran muy escasas y no daban información suficiente; se cuidó que *crescendi* y reguladores estén en consonancia con las intenciones de la melodía de llegar a un clímax o relajar la tensión. Se dotó al texto de digitaciones que faciliten su interpretación. Se escribió un pedal sincopado en los compases 9 al 11 y 18 al 20 con la intención de destacar los bajos sin que se mezclen las armonías. Se corrigieron errores y

omisiones en el texto, sobre todo alteraciones equivocadas [Ejemplo 4]. Se utilizó enarmonía y líneas de octava alta en pasajes que lo requerían [Ejemplo 3]. A continuación, el detalle:

Parte A

- Correcciones:
 - Compás 1: *Mezzoforte* (mf) para establecer un inicio potente.
 - Compás 4: reguladores (crecer, decrecer)
 - Compás 6: ocultar silencios 2da voz
 - Compás 7-11: acento (-) en acorde *La mayor*, *mezzo piano* (mp), *crescendo*. Establecer contraste con la parte anterior y crecer paulatinamente hacia un clímax
 - Compás 12-13: *forte* (f)
 - Compás 14-15: regulador (decrecer) a *mezzoforte* (mf)
 - Compás 16-20: *mezzoforte* (mf), *crescendo*, *forte* (f). Acento (-) en acorde de *La mayor*
 - Compás 20-21: corregir errores, *si* natural en lugar de *si* bemol; *do* sostenido en lugar de *do* natural
 - Compás 22: regulador (crecer)
 - Compás 25: *mezzoforte* (mf)
 - Compás 27: *mezzopiano* (mp)
 - Compás 34: *piano* (p)

Parte B

- Correcciones:
 - Compás 40: enarmonía, *si* natural por *do* bemol
 - Compás 41: nota *sol*, cambio de (>) por (-) en nota *sol*, por ser más compatible con *mezzoforte* (mf)
 - Compás 44-45: uso de octava alta
 - Compás 51: lo mismo que compás 41
 - Compás 54 -57: indicación de manos alternas
 - Compás 55: corrección del *re* (de bemol a natural)
 - Compás 65-66: *piano* (p) y regulador para crecer hasta *mezzoforte* (mf)
 - Compás 67: retorno de parte A, mismas indicaciones
 - Pedales: compás 9-11, 18-20
- Digitaciones: todo el texto

En cuanto a la velocidad, se optó por respetar la decisión de la autora de no indicarla, pero se sugiere una marca metronómica (negra=120) compatible con los convencionalismos del género vals [Ejemplo 2].

The image shows two side-by-side musical staves for a waltz titled 'Vals' by Rosa Borja de Ycaza. The left page is the original Urtext version, and the right page is an edited version. Both pages show the first 17 measures of the piece. The right page includes a tempo marking of quarter note = 120 and dynamic markings such as 'mf' and 'cresc.'. The notation includes treble and bass clefs, a 3/4 time signature, and various musical notations like slurs and articulation marks.

Ejemplo 2. Rosa Borja de Ycaza, *Vals*, cp. 1-17. Izquierda: versión Urtext. Derecha: texto editado

The image shows two side-by-side musical staves for measures 37-46 of the waltz 'Vals'. The left page is the original Urtext version, and the right page is the edited version. The right page highlights the use of enharmony and an 8th octave line. The notation includes treble and bass clefs, a 3/4 time signature, and various musical notations like slurs and articulation marks.

Ejemplo 3. Rosa Borja de Ycaza, *Vals*, cp. 37-46. Uso de enarmonía y línea de 8va alta

The image shows two side-by-side musical staves for measures 47-57 of the waltz 'Vals'. The left page is the original Urtext version, and the right page is the edited version. The right page shows corrections of a flat to a natural and alternative fingerings. The notation includes treble and bass clefs, a 3/4 time signature, and various musical notations like slurs and articulation marks.

Ejemplo 4. Rosa Borja de Ycaza, *Vals*, cp. 47-57. Corrección de re bemol a natural. Digitaciones y manos alternas

Así, se llegó al establecimiento de los textos finales que constan en el anexo.

Conclusiones

La edición crítica es un quehacer que tiene por objetivo una interpretación particular de las fuentes estudiadas y su contexto, a fin de producir textos musicales eficientes que puedan conservar el acervo cultural de las obras, facilitar su difusión y, en nuestro caso, su nueva puesta en circulación dentro del ambiente cultural ecuatoriano. Este trabajo es necesario y urgente. Las obras abordadas en esta investigación, *Elegía* y *Vals*, además de sus valores artísticos, constituyen un testimonio de la actividad de las mujeres en el campo de la música y del nivel de desarrollo de la industria musical, sobre todo en cuanto a editoriales, en el Guayaquil de los primeros años del siglo XX.

La sociedad ecuatoriana experimentó profundos cambios durante su etapa republicana, sobre todo a inicios del siglo XX; estos cambios también se dieron en el papel y lugar ocupados por las mujeres, que cada vez tuvieron más presencia en el imaginario colectivo y en el espacio público. El ejercicio diletante de las artes, en especial la música, ayudó a esa visibilización de lo femenino. Rosa Borja de Ycaza, tanto por su activismo como por su incursión en artes como la literatura y la música, es un personaje histórico emblemático de esta época en la ciudad de Guayaquil. Como compositora, recibió la influencia del variado ambiente musical que reinaba en la ciudad por ese entonces, integrado por los aportes de la cultura montubia, la música ligera europea y la música norteamericana, que plasmó en sus trabajos, alcanzando reconocimiento internacional. Sus obras, junto con las de otras y otros compositores de esa etapa, reposan en la Biblioteca Carlos A. Rolando, adscrita a la Biblioteca Municipal de Guayaquil, en manuscritos o primeras ediciones poco elaboradas, lo que hace necesario que sean abordadas desde la perspectiva de la edición crítica.

Finalmente, consideramos que es importante que se ponga en valor y se investigue a los compositores ecuatorianos que desarrollaron su obra en el Guayaquil de este periodo, pues su quehacer da un buen ejemplo de las interacciones culturales que han caracterizado a América Latina, donde las ciudades puerto han sido por lo general un núcleo importante de influencias. A pesar de que la edición musical en el Ecuador ha sido una actividad incipiente debido a la debilidad de nuestra industria musical y el poco desarrollo de los derechos de autor, la presencia de partituras impresas de esa época, realizadas en la ciudad muchas veces por cuenta propia de los autores, revela la voluntad de comunicar y difundir estas obras que actualmente son ya parte de nuestro acervo; se hace necesario continuar esa intención y redescubrir ese legado que nos revelará aspectos hasta hoy desconocidos de la historia cultural de nuestra región y país.

* * *

Referencias bibliográficas

- Álvarez, Manuel J. *Estudios folklóricos sobre el montubio y su música*. Chone: Imprenta La Esperanza, 1929.
- Ayala Mora, Enrique. *Resumen de historia del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional, 2008.
- Borja de Ycaza, Rosa. *Álbum para piano, Vol.1*, partitura. Guayaquil: Imprenta Mercantil, 1942.
- Ecuadorian literatura. *Rosa Borja de Ycaza*. <https://www.ecuatorianliterature.com/rosa-borja-de-ycaza/>
- Enciclopedia del Ecuador. *Rosa Borja de Ycaza*. <https://www.encyclopediadelecuador.com/rosa-borja-de-ycaza/>

- Garay, Guido; Rodrigo Chávez Gonzáles y Sergio León Aspiazu. *Expresiones del folklore costeño*. Guayaquil: Universidad Laica Vicente Rocafuerte, 2009.
- Godoy Estévez, Rossi. “De ángel del hogar a profesionales. Aproximación a las mujeres músicas en Quito en el tránsito del siglo XIX al siglo XX”. En *Memorias de las II Jornadas de Investigación Musical-JOIM 2022*, editadas por Chemary Larez Castillo, Verónica Pardo Frías y Luis Pérez-Valero, 429-455. Loja: Universidad Nacional de Loja, 2023. <https://www.unl.edu.ec/investigacion/produccion-cientifica/memorias-de-las-ii-jornadas-de-investigacion-musical-joim-2022>
- Goetschel, Ana María. *Orígenes del feminismo en el Ecuador*. Quito: Flacso, 2006.
- Grier, James. *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*. Madrid: Akal, 2008.
- Londoño López, Jenny. “Manuela Sáenz: ‘mi patria es el continente de la América’” *Cuadernos Americanos*, N° 125 (2008): 67-85
- Marín Vásconez, Sandra. “Diseño de un álbum graduado de piano para fortalecer su enseñanza, empleando temas de música ecuatoriana”. Tesis de Maestría. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2012.
- Pérez Pimentel, Rodolfo. *Rosa Borja de Ycaza*. <https://rodolfoperezpimentel.com/borja-de-ycaza-rosa/>
- Rolando, Carlos A. *Don Juan León Mera*. Guayaquil: Biblioteca Nacional Eugenio Espejo, 1932.
- Wong Cruz, Ketty. *La música nacional: identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2013.

Discografía

- Alarcón Fabre, Alex. *Álbum de música*, por Rosa Borja de Ycaza. Registro pianístico (2024): https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_k9OcXCZsaQ5JQIY0SQY8z0n4-UyPFfCaI

* * *

Monseratt Vela Garcés. Es Magíster en Composición Musical y Artes Sonoras; Licenciada en Producción Musical y Sonora (ambas carreras completadas en la Universidad de las Artes, Guayaquil). Tecnóloga en Producción de Sonido y Música (Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador, ITAE). Docente de Música, está interesada en la investigación y creación de nuevos procesos pedagógicos. Autora de libros de enseñanza musical, es gestora tanto de proyectos culturales relacionados con la música como de proyectos comunitarios relacionados con la radio y los derechos de grupos vulnerables. Como compositora, ha realizado trabajos en música acusmática. Como investigadora, incursiona en la edición crítica de música, estudios feministas e historia de la radio en Guayaquil. Es miembro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, sección música.

Fecha de recepción: 03 de mayo de 2025
Fecha de aceptación: 24 de junio de 2025

Anexo

Partituras completas de *Elegía* y *Vals*

Elegía

Andantino tranquilo

[♩] = 96

Rosa Borja de Ycaza
Edición: Monserratt Vela Garcés

4 3 3 3

p

Red.

7 4 3 3

(Red.)*

13 3 3 3

Red.

19 3 3

ritenendo

(Red.)*

2

25 *mf* *a tempo* *cresc.* 5 5 5 2 1 3 1 2 1 *f*

31 *mf* 4 2 1 3 *m.s.* *f*

37 *mf* 1 2 3 *m.d.* *p* 3 3

43 *ppp* *piu lento* 3 3 3 3 *dilignandose*

(*Red.*) * *come eco*

Vals

Rosa Borja de Ycaza
Edición: Monserratt Vela Garcés

[♩ = 120]

The musical score is written for piano and voice. It consists of five systems of music. The first system (measures 1-5) features a piano introduction with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The second system (measures 6-11) continues the piano introduction with a dynamic of *mp* and a *cresc.* marking. The third system (measures 12-17) begins the vocal line with the instruction *marcato il canto* and a dynamic of *f*. The fourth system (measures 18-22) continues the vocal line with a dynamic of *mf*. The fifth system (measures 23-27) concludes the piece with a dynamic of *mp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

mf

mp

cresc.

marcato il canto

f

mf

cresc.

mf

mp

2

28

rubato

p

37

m.d.

mf

red.

42

47

red.

53

5 m.d.

m.s.

58

f

1 4 1

3 3

62

3 3

pp

p
poco rall - - - - -

66

mf

70

mp

3

74

cresc. - - - - -

4 *marcato il canto*

78 *f*

82 *mf* *cresc.*

87 *sempre cresc*

91

95 *ff*



Documentos

Fondo documental Familia Aguirre/Castro. Descripción parcial a nivel del fondo

Luisina Inés García. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras / Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl H. Castagnino - CONICET | luisinagarcia@conicet.gov.ar | ORCID: 0000-0001-9238-8652

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.391.2025.95>

Área de identificación

Título: Fondo Aguirre-Castro

Fecha: 1870-2006

Nivel de descripción: Fondo familiar

Institución responsable: Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, UCA.

Volumen y soporte de la unidad de descripción: 5 (cinco) cajas, 1186 (mil ciento ochenta y seis) documentos. El soporte predominante es el papel, si bien también hay fotografías en cartón dentro de un marco de vidrio.

Forma de cita: Fondo Aguirre-Castro. Archivo del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega (UCA).

Área de contexto

Nombres de los productores: Clementino del Ponte (1858-1914), Julián Aguirre (1868-1924), Margarita del Ponte de Aguirre (1886-1961), Juan José Castro (1895-1968) y Raquel Aguirre de Castro (1908-2006).

La posibilidad de contar en una misma localización con fuentes de esta estirpe de compositores resulta de la máxima importancia para los historiadores de la música, por haber sido Del Ponte un inmigrante italiano arribado en 1878, muy ligado a la sociedad porteña, que se destacó como pianista; Aguirre, uno de los exponentes del nacionalismo musical e integrante de la llamada Generación del 80; y Juan José Castro, un compositor y director de orquesta altamente comprometido con el medio artístico de su tiempo.

Sobre Julián Aguirre

Julián Aguirre fue un destacado compositor, pianista y pedagogo argentino, nacido en Buenos Aires el 28 de enero de 1868 y fallecido en la misma ciudad el 13 de agosto de 1924. Es ampliamente reconocido como una figura clave en el desarrollo del nacionalismo musical en Argentina, movimiento que buscó expresar una identidad cultural propia a través de la música.

Reducir su trayectoria al término “músico” resulta insuficiente, dado que su influencia trascendió la mera composición. Aguirre desempeñó un papel fundamental en la formación de intérpretes y compositores en Argentina, en un contexto histórico en el que era común que los estudios musicales se realizaran en Europa. Su labor, junto a la de sus contemporáneos, fue

determinante en la creación e institucionalización de las primeras entidades oficiales de enseñanza musical en el país.

Asimismo, participó activamente en diversas sociedades culturales que promovían un arte nacional auténtico, orientado a representar la identidad argentina en el ámbito internacional y a destacar el talento musical local. Entre estas instituciones se encuentran El Ateneo y la Asociación Wagneriana de Buenos Aires. Además, desarrolló una prolífica labor como crítico musical, contribuyendo a visibilizar a compositores argentinos mediante colaboraciones en publicaciones de distinto alcance, desde revistas especializadas de escasa tirada como *Ideas*, hasta otras de gran circulación como *El Hogar*.

Aguirre también cultivó la poesía, disciplina que integró a su obra musical al convertir varios de sus poemas en canciones. Su catálogo comprende más de un centenar de composiciones, de las que sobresalen sus piezas para piano y sus obras para canto y piano. También, fue un pianista de notable virtuosismo, y su producción musical sentó las bases para el desarrollo de nuevas corrientes estéticas en las generaciones siguientes.

Aguirre no solo generó estrechos lazos con músicos y artistas contemporáneos, sino que también mantuvo relaciones significativas con figuras de la política y la intelectualidad argentina a comienzos del siglo XX. Este amplio círculo de sociabilidad permite apreciar en su obra una interconexión con los movimientos y debates que definían el panorama cultural y político de la época. En consecuencia, los materiales relacionados con Julián Aguirre no solo resultan de interés para los investigadores de las disciplinas musicológica y cultural, sino que también constituyen un valioso objeto de estudio para historiadores sociales y políticos que aborden el contexto argentino de la transición entre los siglos XIX y XX.

Historia archivística

En mayo de 2024 —año en que se conmemoró el primer centenario de la muerte de Julián Aguirre— los bisnietos del compositor informan a dos investigadoras interesadas en sus aportes (las musicólogas Silvina Luz Mansilla y Luisina García, directora y tesista doctoral, con una tesis en curso sobre Julián Aguirre) sobre la existencia de un grupo de documentos y objetos relacionados con el músico y sus familiares. Mansilla y García asesoran a la familia Aguirre e insisten en el valor histórico de esos bienes y en la necesidad de su salvaguarda en alguna institución apropiada. Dada la relación de Mansilla con la Pontificia Universidad Católica Argentina (dirige el Área Musicología del Doctorado), los descendientes acceden a direccionarlos hacia esta universidad, con el objeto de sumar el nuevo fondo Aguirre-Castro a unidades de descripción relacionadas con el fondo, ya existentes en el Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega (IIMCV) de la UCA. Además, por la posibilidad de que García pueda trabajar en el fondo, identificando materiales y documentos relacionados con su investigación. La documentación incluye, principalmente, partituras impresas, epistolarios, fotografías, programas de mano, recortes periodísticos, libros, afiches de conciertos, catálogos y estampillas conmemorativas de Aguirre.

Uno de los acervos importantes del Archivo de Música Académica Argentina del IIMCV es el que ingresara donado por los familiares de Carmen García Muñoz (1929-1998), musicóloga que fue directora del instituto durante dieciocho años, entre 1980 y 1998. Especializada en músicas coloniales de Sudamérica y en músicas argentinas de tradición escrita, esta investigadora había indagado a dos músicos importantes de la historia argentina: Julián Aguirre y Juan José Castro. Por tratarse de artistas emparentados —suegro y yerno— la principal colaboradora para sus

investigaciones fue la Sra. Raquel Aguirre de Castro —hija de Julián y esposa de Juan José—, una personalidad ilustre de la cultura argentina, reconocida por promover las artes de nuestro país. No llama la atención, por tanto, que entre los papeles de García Muñoz se perciban sus rastreos documentales, realizados en función de ese interés investigativo. Por otra parte, obran también en el IIMCV una serie de partituras originales de Clementino Del Ponte, compositor que fuera el padre de Margarita del Ponte, la esposa de Julián Aguirre —suegro y yerno nuevamente—. Los resultados publicados por García Muñoz (un libro sobre Aguirre y varios artículos y entradas léxicas sobre el mismo Aguirre y sobre Juan José Castro) dieron siempre a entender la existencia de un fondo documental familiar que albergaba valiosas fuentes primarias.

Forma de ingreso: Donación.

Fechas de ingresos: 18/7/2024; 17/10/2024; 22/05/2025.

Donantes: Flavia Aguirre, Giuliana Mignogna Aguirre, Guido Mignogna Aguirre y Juan Ponce de León.

Inventario general del Fondo

1. MANUSCRITOS

a- Manuscritos varios de Julián Aguirre, Margarita del Ponte de Aguirre, Margarita Aguirre

79 manuscritos (Recibos, cuaderno de calificaciones de Margarita del Ponte, estampa de comunión, tarjeta personal de Julián Aguirre)

b- 2 manuscritos sin identificar autoría

c- Fragmento manuscrito de transcripción de *Etude op. 25 N° 11* de Chopin con firma sin identificar

d- 4 cuadernos “Cuaderno El Nacional” con anotaciones de Julián Aguirre

2. CORRESPONDENCIA

174 documentos epistolares (cartas, sobres, telegramas) a y de Julián Aguirre, a y de Margarita del Ponte de Aguirre, a Carmela Aguirre, a Marta Aguirre, a Raquel Aguirre de Castro y a y de Juan José Castro

a- Correspondencia de María del Carmen y Manuel de Falla (1939-1945)

23 cartas de María del Carmen y Manuel de Falla a Margarita del Ponte de Aguirre (36 hojas/folios)

b- Correspondencia a Julián Aguirre (1898-1924)

- *Tarjeta del presidente de El Ateneo (12 de julio de 1898)*
- *Carta de Alberto Williams (28 de enero de 1899)*
- *Carta de Alberto Williams (26 de julio de 1899)*
- *Carta de Alberto Williams (19 de octubre de 1899)*
- *Carta de Alberto Williams (12 de enero de 1900)*
- *Carta firmada por Bustamante, González Lelong, Celestino Piaggio, Néstor Cisneros, Ciriaco F. Arias, Gregorio Cuello, Francisco Balbi (28 de septiembre de 1901)*
- *Carta firmada por las señoritas J. Gimenez, C. Bringas, E. Leiro, M. y G. Fernández, B. Vá, R. Iburguren, C. Spinedi, A. Landini, P. Grau, E. Souder, A. Ferrari, E. Deffis, J. Atucha, C. Bolea,*

A. Picasso, E. Redon, M. Garbarino, A. Viglione, S. Miguez, V. Gobbato, A. Rosentals, C. Beunza
(28 de septiembre de 1901)

- *Carta de Julio Piquet (22 de enero de 1903)*
- *Carta de Ernesto Drangosch (3 de febrero de 1903)*
- *Carta de Alberto Williams (17 de febrero de 1903)*
- *Carta de Ponciano Vivanco (4 de marzo de 1904)*
- *Carta de Ernesto Drangosch (10 de mayo de 1904)*
- *Carta de Ponciano Vivanco (21 de septiembre de ¿1904?)*
- *Carta de Jayme Lavallol (31 de diciembre de 1904)*
- *Tarjeta postal de Eustaquio Pellicer (hijo) (10 de marzo de 1905)*
- *Carta de Carl Beck (16 de marzo de ¿1905?)*
- *Tarjeta postal sin identificar remitente (3 de mayo de 1905)*
- *Postal de "Don Miguel" (26 de junio de 1906)*
- *Carta de Adolfo Cipriota (23 de noviembre de 1906)*
- *Carta de R. ¿García? (pintor) (17 de marzo de 1907)*
- *Carta de Mariano A. Barrenechea (5 de agosto de 1907)*
- *Carta de Mario Calado (31 de diciembre de 1907)*
- *Carta de Adolfo Cipriota (25 de marzo de 1908)*
- *Carta de Rogelio Yrurtia (7 de diciembre de 1911)*
- *Carta de Mariano A. Barrenechea, Ernesto de la Guardia y Pablo Henrich (17 de octubre de 1912)*
- *Carta de Ángel Roverano (2 de marzo de 1913)*
- *Carta de Edmundo Montagne (19 de abril de 1913)*
- *Carta de Julio Piquet (9 de enero de 1914)*
- *Carta de Juan y Lorenza Aguirre (20 de enero de 1915)*
- *Carta sin identificar remitente (13 de junio de 1917)*
- *Carta de Ángel Roverano (8 de julio de 1917)*
- *Carta de Franco Paolantonio (13 de agosto de 1917)*
- *Carta sin firma con membrete del Instituto Nacional de Ciegos (5 de enero de 1918)*
- *Carta de Jorge Bermúdez (29 de diciembre de 1918)*
- *Carta de Rosendo Bavio (1 de agosto de 1919)*
- *Carta de Lucien Muratore (25 de agosto de 1919)*
- *Carta de Gaspar Casadó y José María Franco (2 de diciembre de 1920)*
- *Carta de Jerónimo Zanné y Carlos López Buchardo (28 de noviembre de 1921)*
- *Carta de Gaetano Troiani (17 de mayo de 1922)*
- *Carta de Delfina Bunge de Gálvez (¿27 de junio de 1922?)*
- *Carta sin firma con membrete de la Institución Argentina de Ciegos (marzo de 1924)*
- *Carta de Carlos López Buchardo (1 de agosto de 1924)*
- *Carta de Lorenza Díaz de Aguirre (sin fecha)*

c- Correspondencia a Margarita del Ponte de Aguirre (1909-1974)

- *Carta de Margarita ¿Altgelt?, María Luisa Barreto, Laura T. de ¿Altgelt? (10 de enero de 1909)*
- *Carta de Juan Aguirre (10 de julio de 1913)*

- *Carta de Rosa Sorondo de Sánchez (23 de marzo de 1916)*
- *Carta sin identificar remitente, en francés (28 de agosto de 1916)*
- *Carta sin identificar remitente a “Madame Aguirre” (9 de diciembre de 1922)*
- *Carta de Ernest Ansermet (13 de agosto de 1925)*
- *Carta de ¿Calzada? (4 de agosto de 1926)*
- *Carta de Luis Contarelli (hijo) (presidente de la Asociación Sarmiento) (3 de agosto de 1934)*
- *Carta de María Virginia C. de Almeyra (secretaria del Ministerio de Instrucción Pública, Dirección Nacional de Bellas Artes) (12 de septiembre de 1935)*
- *Carta de Flavio Torres Vera (director de la Escuela Superior Miguel de Azcuénaga N° 25) (30 de octubre de 1941)*
- *Carta de Humberto Butterfield (abogado) (12 de enero de 1944)*
- *Carta de Margarita del Ponte a Humberto Butterfield (24 de enero de 1944)*
- *Carta de Horacio Rizzo (director de Escuela de niños músicos Julián Aguirre) (23 de agosto de 1955)*
- *Carta de “Aguirre” (19 de agosto de 1974)*
- *Carta de Celia Palacio de Milberg (sin fecha)*

d- Correspondencia a Marta Aguirre y Carmela Aguirre

- *Carta de la Sociedad de Acuarelistas y Grabadores para Marta Aguirre (27 de octubre de 1944)*
- *Carta de Juan José Castro a “Carmelita” (Carmela Aguirre) (27 de noviembre sin año)*
- *Carta de Maguita L. de Croussac a Carmela Aguirre (6 de diciembre de 1969)*
- *Sobre de carta a Carmela Aguirre de Victoria (6 de diciembre de 1969)*

e- Correspondencia de Julián Aguirre a Eduardo Schiaffino

2 cartas (fotocopias) (4 de febrero de 1919 / sin fecha)

f- Correspondencia a Raquel Aguirre de Castro, Juan José Castro y Graciela Aguirre (¿1934-2006?)

- *Carta a Graciela Aguirre de ¿Sebas? (sin fecha)*
- *Carta a Graciela Aguirre de Carlos Manso (4 de febrero de 2006)*
- *Carta a Graciela Aguirre de Carlos Manso (12 de junio de 2006)*
- *Sobre y carta a Juan José Castro, Festival Casals Puerto Rico, de Victoria Ocampo (14 de enero de 1961)*
- *Sobre y carta a Juan José Castro de Victoria Ocampo (24 de marzo de 1959)*
- *Carta a Juan José Castro de Victoria Ocampo (10 de junio de 1961)*
- *Carta a Juan José Castro de Alexis Leger (3 de junio de 1960)*
- *Carta a Juan José Castro de Victoria Ocampo (12 de enero de 1960)*
- *Carta a Juan José Castro de Victoria Ocampo (14 de enero de 1960)*
- *Carta a Juan José Castro de Omar del Carlo (sin fecha)*
- *Carta a Juan José Castro de Victoria Ocampo (19 de enero de 1960)*
- *Tarjeta a Juan José Castro de Victoria Ocampo*
- *Sobre y carta a Juan José Castro de Victoria Ocampo (10 de enero de 1960)*
- *Carta a Juan José Castro de Victoria Ocampo (16 de julio sin año)*
- *Carta a Juan José Castro de Ernest Ansermet (7 de octubre de 1934)*
- *2 fotocopias de Carta de Raquel Aguirre de Castro a Manuel de Falla*
- *2 fotocopias de Carta de Manuel de Falla a Juan José Castro*

- Carta a Raquel Aguirre de Castro de Marta Casals (8 de diciembre de 1964)
- Carta a Raquel Aguirre (sin identificar remitente)
- Carta a Raquel Aguirre de Victoria Ocampo (diciembre 1969)
- Carta a Raquel Aguirre y Juan José Castro de Victoria Ocampo (14 de febrero 1960)
- Carta a Raquel Aguirre y Juan José Castro de Victoria Ocampo (sin fecha)
- Carta a Raquel Aguirre de Castro de Marta Casals (29 de junio de 1964)
- Tarjeta a Raquel Aguirre y Juan José Castro de Victoria Ocampo
- Tarjeta postal a Raquel Aguirre y Juan José Castro de Victoria Ocampo
- Carta a Raquel Aguirre de Castro de Alfredo Matilla (29 de abril de 1965)
- Carta a Raquel Aguirre y Juan José Castro de Victoria Ocampo (5 de enero de 1961)
- Sobre y carta a Raquel Aguirre de Victoria Ocampo (5 de septiembre de 1968)
- Sobre y carta a Raquel Aguirre de Victoria Ocampo (9 de septiembre de 1968)
- Carta a Raquel Aguirre de Victoria Ocampo (1 de septiembre de ¿?)
- Sobre y carta a Raquel Aguirre de Victoria Ocampo (21 de enero de 1970)
- Carta a Raquel Aguirre de Victoria Ocampo (sin fecha)
- Sobre y carta a Raquel Aguirre de Victoria Ocampo

3. PROGRAMAS E INVITACIONES A CONCIERTOS

104 programas e invitaciones a conciertos y documentos alusivos (referidos a Julián Aguirre, Clementino del Ponte y Juan José Castro, principalmente)

- a- 77 programas de conciertos
- b- 19 programas de temporadas del Teatro Colón (1941-1982)
- c- 4 invitaciones a conciertos
- d- 1 documento mecanografiado de conferencia de Pola Suárez Urtubey en concierto de Haydée Helguera
- e- 1 carta de invitación del presidente de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires a Raquel Aguirre de Castro a un concierto homenaje a Julián Aguirre
- f- 1 carta de invitación del director del Conservatorio “Julián Aguirre” a Carmela Aguirre de Victoria (26 de noviembre de 1971)
- g- 1 manuscrito de Raquel Aguirre de Castro agradeciendo invitación de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires

4. HEMEROGRAFÍA

- a- **Recortes periodísticos sobre Julián Aguirre**
159 recortes
1 libro con opiniones de la prensa, titulado “Tristes argentinos”
- b- **Recortes periodísticos sobre Eduardo y Clementino Del Ponte, Marcos Victoria, Francisca J. de Eversmann**
48 recortes periodísticos
- c- **Recortes periodísticos y páginas de la prensa sobre Julián Aguirre, Juan José Castro, Raquel Aguirre de Castro, Alberto Aguirre, Manuel de Falla, Washington Castro, Eduardo del Ponte, Margarita del Ponte, Marcos Victoria**
131 recortes

d- Cuaderno con recortes periodísticos sobre necrológicas de Susana Aguirre del Ponte, Julián Aguirre, Margarita del Ponte de Aguirre, Lía Del Ponte

21 recortes

e- Cuaderno con recortes periodísticos sobre necrológicas de Julián Aguirre

20 recortes

f- Revistas

28 ejemplares de revistas

- 1 *Letras, revista literaria*, año 1, no. 1 (noviembre 1935)
- 1 *Mercurio Musical*, año 18, no. 140 (septiembre-octubre 1951)
- 5 *Noticario Ricordi*, año 7, no. 5 (agosto 1944)
- 2 *Colección de compositores argentinos "Julián Aguirre" de Ricordi Americana*
- 1 *Revista Musical* (sin tapa)
- 1 *Música. Revista Bimensual Ilustrada*, año 1, no. 15 (1 de agosto de 1906)
- 1 *Apolo. Revista mensual de artes y letras*, año 2, no. 9 (marzo-abril 1920)
- 2 *Ritmo*, año 4 no. 4 (1974)
- 1 *Bibelot revista musical*, año 2, no. 31 (15 de agosto de 1904)
- 1 *Bibelot revista musical*, año 2, no. 49 (15 de mayo 1905)
- 1 *Bibelot revista musical*, año 3, no. 58 (30 de septiembre de 1905)
- 1 *Prisma revista semanal ilustrada*, año 1, no. 3 (17 de agosto de 1930)
- 1 *ARS revista de arte*, año 10, no. 47 (1949)
- 1 *The Listener*, vol. 17, no. 440 (16 de junio de 1937)
- 1 *Pájaro de fuego*, año 2, no. 12 (diciembre de 1978)
- 1 *Artes y Letras argentinas*, año 7 (noviembre-diciembre de 1965)
- 1 *Cade. Servicios sociales*, año 19, no. 219 (15 de septiembre de 1948)
- 1 *Galicia. Revista del centro gallego*, año 33, no. 403 (agosto de 1946)
- 1 *Verdiana. Bollettino di notizie* (julio-octubre 1951)
- 1 *Acción rotaria*, no. 1807 (26 de noviembre de 1971)
- 1 *La Nación* (2 de mayo de 1982)
- 1 *Ritmo*, año 1 no. 1 (noviembre de 1971)

5. LIBROS

10 ejemplares de libros

- 1 Julián Aguirre. *Prima verba* (Buenos Aires, 1900)
- 3 AA.VV. *Homenaje a Julián Aguirre* (Buenos Aires, 1927)
- 1 Juan Francisco Giacobbe. *Julián Aguirre. Ensayo sobre su vida y su obra en su tiempo* (Primer ejemplar, autografiado por el autor) (Buenos Aires, 1945)
- 1 María Eloísa Arauz de Briosso. *Julián Aguirre. La faz educativa de su obra* (autografiado por la autora) (Buenos Aires, 1947).
- 1 Rodolfo Quintana. Igor Stravinsky, Ernest Ansermet y Juan José Castro en Victoria Ocampo (Para una historia de la música argentina). *Homenaje a Victoria Ocampo en el 90° aniversario de su nacimiento* (Bahía Blanca, Ediciones Celestes, 1980).
- 1 Edición no comercial del libro *Le Cimetière Marin de Paul Valery*, editado por la Revista SUR (Buenos Aires, 1933).
- 2 *El cincuentenario del Teatro Colón* (Buenos Aires, 1958).

6. MÚSICA ESCRITA

46 documentos

a- Partituras editadas de Julián Aguirre

Obras para piano

- Aguirre. *Barcarola, para piano*. 3ra edición. Drangosch y Beines, s/f.
- Aguirre. *Huella, para piano*. Ricordi, 1950.
- Aguirre. *Huella, para piano, opus 49*. 2da edición. EAM
- Aguirre. *Aires nacionales argentinos*. 1er cuaderno. Ricordi, 1988.
- Aguirre. *Aires nacionales argentinos*. 2do cuaderno. 5 canciones. Melos, 2008.
- Aguirre. *Zamba, danza argentina, para piano*. Ricordi, 1948.
- Aguirre. *Zamba, danza argentina, para piano*. Gurina, s/f.
- Aguirre. *Aires criollos, para piano*. Ricordi, 1950.
- Aguirre. *La danse de Belkiss, para piano*. Edition Stefani, fines XIX.
- Aguirre. *La danse de Belkiss, para piano*. Edition Stefani, 1924.
- Aguirre. *Idilio, para piano*. Gurina, s/f.
- Aguirre. *Íntimas, opus 2 n° 1, para piano*. EAM, s/f.
- Aguirre. *Íntimas, opus 11 n° 1, 2da edición, para piano*. EAM, s/f.
- Aguirre. *Aires populares argentinos, para piano*. Ricordi, 1950.
- Aguirre. *Aires populares argentinos, para piano*. Ricordi, 1978.

Obras para canto y piano

- Aguirre. *Al borde del agua. Canto Escolar*. Ricordi, s/f.
- Aguirre. *Al borde del agua. Canto Escolar*. EAM, s/f.
- Aguirre. *Los Reyes Magos, canto escolar*. Impreso sin datos editoriales.
- Aguirre. *Arre caballito, canto escolar*. Gurina, s/f.
- Aguirre. *El zorzal, canto tucumano*. EAM, s/f.
- Aguirre. *El soldadito de plomo, canto escolar*. EAM, s/f.
- Aguirre. *Balada de doña Rata, canto escolar*. EAM, s/f.
- Aguirre. *Bajaron los ángeles, para canto y piano, opus 40 n° 3*. EAM, s/f.
- 2 Aguirre. *Duérmete niño, para canto y piano, opus 41 n° 2*. EAM, s/f.
- Aguirre. *Cueca, canciones argentinas*. Ed. Roque Gaudiosi, s/f.
- Aguirre. *Caminito*. EAM, s/f.
- Aguirre. *Las banderas, canto escolar*. EAM s/f.
- Aguirre. *La rosa y la mosqueta. Canción para dos voces femeninas*. Gurina, s/f.
- Aguirre. *Fiesta en la aldea, para canto y piano*. EAM, con Ricordi como depositaria autorizada para la venta. s/f.
- Aguirre. *Dos canciones de cuna*. Officine Ricordi, Italia, s/f.
- Aguirre. *Serenata campera. Canción argentina, opus 42*. Ricordi Buenos Aires, 1958.
- Fascículo IX de la *Antología de Compositores Argentinos*. Buenos Aires, 1944. (Aquí está *Serenata Campera* de Aguirre, junto a obras de otros compositores).

Obras para coro

- Aguirre. *Madrigal. Coro a 5 voces, opus 31*. Gurina, s/f.

Obras para violín y piano

- *Aguirre. Balada.* (sin editorial, s/f)
- *Aguirre. Balada para violín y piano,* opus 31. Gurina, s/f.

b- Partituras de arreglos de obras de Julián Aguirre

- *1 Partitura editada de Due danze argentine.*
- *Transcripción de Huella* para violín 1, violín 2 y viola de Luis A. Ballestero.
- *Transcripción de Huella para violín y piano* de Jascha Heifetz. Carl Fischer, New York, 1942.

c- Fragmento manuscrito de Julián Aguirre

1 hoja.

d- Obras de otros compositores y copias

- *Arcas, Julián / Alais, Juan. Fagot, vals para guitarra.* Antigua Casa Núñez. s/f.
- *Marchal, Carlos. Rhapsodie Argentine pour violoncelle et piano sur de airs populaires de J. Aguirre. Arreglo para violín de A. Maurage.* Gurina, s/f.
- *Robles D.A. / armonización de Aguirre. Sobre la playa, para canto y piano.* Ed. Roque Gaudiosi, s/f.
- *Mancinelli, Luigi. Song on a faded violet. La violetta appassionata.* Ricordi Milano, s/f. (Deteriorada).
- *Williams, A. Diez canciones. Tomo 1.* Están solo las dos primeras.
- *Anillado con partituras fotocopiadas: Íntima n° 2, Aires populares argentinos (1, 2, 3), Aires criollos (1, 2, 3), Aires nacionales argentinos (Canciones I-II-III-IV-V), El grito (copiado por CGM).*

7. FOTOGRAFÍAS

72 fotografías, 8 negativos, 1 radiografía, 1 tarjeta

a- Fotografías de Julián Aguirre

9 fotografías.

b- Fotografías de inauguración del busto de Julián Aguirre en el Rosedal de Palermo

3 fotografías.

c- Fotografías de busto de Julián Aguirre en Escuela Nro. 18 de Gonnet

3 fotografías.

d- Fotografías de familia Aguirre

31 fotografías.

e- Fotografías de Juan José Castro, Raquel Aguirre de Castro y amigos

16 fotografías.

8 negativos.

(en un sobre que también contiene una tarjeta de bautismo de Alejandro Ginastera)

f- Radiografía de mano de Julián Aguirre

1 radiografía.

g- Fotografía de Aguirre junto a otros músicos

3 fotografías.

h- Fotografías de eventos sociales

3 fotografías.

i- Fotografías sin identificar

4 fotografías.

8. MISCELÁNEA

a- Objetos adheridos en carpeta de cartulina

- Fotografía de Julián Aguirre con Margarita del Ponte e hija.
- Recorte de prensa "El Nacional" 27 de diciembre de 1914 sobre sepelio de Clementino del Ponte.
- Recorte "El Tiempo" 26 de diciembre de 1914 sobre Clementino del Ponte.
- Carta de Darío Herrera a Julián Aguirre 14 de marzo de ¿1900?
- Carta de Ángel Roverano dirigida a "Señora" 26 de diciembre de 1914.
- Dibujo en lápiz de una mano.

b- Programa del XIII° Salón de otoño de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (mayo de 1946)

c- Documentación referida a Radio El Mundo / Alberto Aguirre

- 6 hojas manuscritas y 14 documentos mecanografiados.
- 2 hojas manuscritas con semblanza de Alberto Juan Aguirre.
- 1 álbum con recortes periodísticos.

d- 6 recortes con firma de Julián Aguirre

e- 3 tarjetas personales de Julián Aguirre

f- 1 contrato entre Ricordi Americana y Margarita del Ponte (1940)

g- Carpeta comisión homenaje a Julián Aguirre

- 4 recortes del boletín oficial.
- 1 sobre.
- 93 documentos mecanografiados (cartas, invitaciones, saludos).
- 9 hojas mecanografiadas (discursos sobre Julián Aguirre).
- 31 manuscritos.
- 5 manuscritos (discurso sobre Julián Aguirre).
- 1 manuscrito con listado de obras de Julián Aguirre.
- 1 boceto dibujo del busto.
- 4 invitaciones a la inauguración del busto.
- 1 boleto sociedad mensajeros de la capital.
- 1 papel con sellos de diarios La Nación, La Prensa, La Época, Crítica y sello de Carlos S. Lottermoser (1 sello sin identificar).
- 1 recibo de imprenta y papelería Antonio ¿Sciuti?
- 1 recibo nota de crédito Banco Popular Argentino.
- 1 recibo Banco de la Nación Argentina.
- 1 recibo de casa Carlos S. Lottermoser.
- 1 extracto de cuenta Banco Popular Argentino.
- 2 recibos nota de crédito Banco Popular Argentino.
- 1 tarjeta autografiada.
- 1 Tarjeta de la mesa de entradas de la Cámara de Senadores de la Nación.

h- Álbum con recortes periodísticos

77 recortes periodísticos (mayoritariamente de la revista El Hogar)

- Recorte de revista El Hogar no. 556 (4 de junio de 1920).

- Recorte de revista *El Hogar* no. 557 (11 de junio de 1920).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 559 (25 de junio de 1920).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 560 (2 de julio de 1920).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 562 (16 de julio de 1920).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 563 (23 de julio de 1920).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 564 (30 de julio de 1920).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 565 (6 de agosto de 1920).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 567 (20 de agosto de 1920).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 568 (27 de agosto de 1920).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 569 (3 de septiembre de 1920).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 570 (10 de septiembre de 1920).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 572 (27 de septiembre de 1920).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 573 (1 de octubre de 1920).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 574 (8 de octubre de 1920).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 578 (5 de noviembre de 1920).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 579 (12 de noviembre de 1920).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 598 (25 de marzo de 1921).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 605 (13 de mayo de 1921).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 606 (20 de mayo de 1921).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 608 (10 de junio de 1921).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 609 (17 de junio de 1921).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 610 (24 de junio de 1921).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 612 (8 de julio de 1921).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 613 (15 de julio de 1921).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 615 (29 de julio de 1921).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 616 (5 de agosto de 1921).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 618 (19 de agosto de 1921).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 621 (9 de septiembre de 1921).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 622 (12 de septiembre de 1921).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 624 (30 de septiembre de 1921).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 627 (21 de octubre de 1921).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 652 (14 de abril de 1922).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 653 (21 de abril de 1922).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 655 (5 de mayo de 1922).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 656 (12 de mayo de 1922).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 657 (19 de mayo de 1922).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 658 (26 de mayo de 1922).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 660 (9 de junio de 1922).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 661 (16 de junio de 1922).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 662 (23 de junio de 1922).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 663 (30 de junio de 1922).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 664 (7 de julio de 1922).

- Recorte de revista *El Hogar* no. 666 (21 de julio de 1922).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 668 (4 de agosto de 1922).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 670 (18 de agosto de 1922).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 671 (25 de agosto de 1922).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 672 (1 de septiembre de 1922).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 674 (15 de octubre de 1922).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 675 (22 de septiembre de 1922).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 679 (20 de octubre de 1922).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 686 (8 de diciembre de 1922).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 701 (23 de marzo de 1923).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 706 (27 de abril de 1923).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 709 (18 de mayo de 1923).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 715 (29 de junio de 1923).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 718 (20 de julio de 1923).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 719 (27 de julio de 1923).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 721 (10 de agosto de 1923).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 723 (24 de agosto de 1923).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 724 (31 de agosto de 1923).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 725 (7 de septiembre de 1923).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 726 (14 de septiembre de 1923).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 730 (12 de octubre de 1923).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 732 (26 de octubre de 1923).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 733 (2 de noviembre de 1923).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 735 (16 de noviembre de 1923).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 737 (30 de noviembre de 1923).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 738 (7 de diciembre de 1923).
- Recorte de revista *El Hogar* no. 742 (4 de enero de 1924).
- Recorte sin identificar fuente ni fecha, título: "Un argentino ha ganado el premio Sarasate de 1923".
- Recorte de revista *El Hogar* (8 de febrero de 1924) Título: "En el mundo de las artes".
- Recorte sin identificar fuente ni fecha, título: "La música en la escuela primaria".
- Recorte sin identificar fuente ni fecha con fotografía de la cantante Luisa Fanlo.
- Recorte sin identificar fuente ni fecha con caricatura del pianista Ricardo Viñes.
- Recorte de la revista *El Hogar* sin fecha, título: "Notas de la capital y provincias".
- Recorte *El Hogar* sin fecha, título: "Actualidades gráficas".

i- 5 tarjetas

j- Sobre con 9 planchas de sellos postales de Julián Aguirre, cuatro sellos postales sueltos, 1 sello postal de Enrique Larreta, 1 sello postal de Ricardo Rojas, 2 sellos postales Dr. Cristóbal M. Hicken, 1 plancha de sellos postales "Argentina" y folleto "Emisión extraordinaria 'Músicos argentinos'".

k- 1 dibujo "Retrato" de Juan José Castro por Hugo Villarreal (noviembre de 1986)

l- 1 fotografía del sello postal de Julián Aguirre, firmada por (sin identificar) dedicada a Carmen Aguirre de Victoria.

m- Catálogos

- 2 catálogos del Museo Manuel de Falla (*Alta Gracia, Córdoba, 14 de noviembre de 1970*).
- 1 catálogo del Museo Manuel de Falla (*Alta Gracia, Córdoba, 1971*).
- 2 catálogos del Museo del Teatro y la Música de Córdoba *Cristóbal de Aguilar (Córdoba, 22 de diciembre de 1970)*.

* * *

Luisina Inés García. Es Becaria Doctoral del CONICET. Licenciada y Profesora Superior en Artes, Orientación Música, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y doctoranda en la misma casa de estudios. Fue Becaria UBACyT de Estímulo en el período 2017-2019 y por breve período, Becaria UBACyT de Doctorado (01/03-2021). Integrante de proyectos UBACyT y FILOCyT, ha expuesto en congresos nacionales (UNL, UNLP, UBA) e internacionales (ARLAC-IMS, Università di Pavia). Ha publicado artículos en Argentina, Ecuador y Venezuela. Ha obtenido beca de la Universidad de Santiago de Compostela (Curso de Música Española 2023) y, recientemente, de Ibermúsicas (para estancia de investigación en España, en enero de 2025). Es socia activa de la Asociación Argentina de Musicología y Adscripta a la asignatura “Historia de la Música - América Latina y Argentina”, en la FFyL de la UBA.



Reseñas

Albinarrate, Fernando. *Entre las notas.*

**Buenos Aires: Ediciones Ciudad de las Artes (Colección “Ensayos” -
Universidad Nacional de las Artes), 2024, 232 p.
ISBN: 978-631-90727-0-9**

María Claudia Albini. Universidad Nacional de las Artes (DAMUS) / Universidad de Buenos Aires (FFyL) |
mcalbini5@gmail.com | ORCID: 0000-0003-2027-2209

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.391.2025.111>

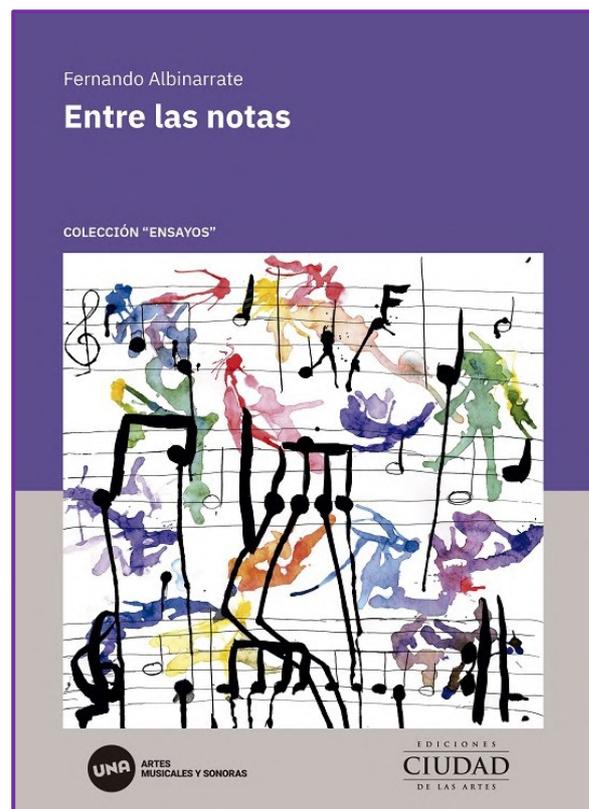
Entre las notas, de Fernando Albinarrate, es el primer libro publicado por la novísima Ediciones Ciudad de las Artes, bajo la dirección editorial de Patricia Casañas y Daniel Varacalli Costas. El diseño de tapa ha estado a cargo de Victoria Varacalli.

Albinarrate —compositor, autor teatral, director de orquesta, pianista, docente— dedica su libro a “sus padres sonoros”, Fermina Casanova y Nicolás Brochot. A manera de presentación, explica que “el título va al final”, en referencia a lo que hizo “Debussy con sus preludios para piano” (p. 12). Crea así una analogía con el comienzo de sus clases y sus charlas, en las que las ideas se van deduciendo hacia el final, momento en el que se “descubre” lo que está tratando de decir.

Entre las notas está estructurado en dos partes articuladas. Como el mismo autor explica, la primera aborda temas relacionados con la naturaleza de la música a través de artículos literarios independientes. La segunda, en cambio, contiene una serie de entrevistas transcritas por Martín Arazi, para las que contó con la colaboración de Mariano Kosiner Blanco, Francisco Benítez y Fernando Plaza. Esos diálogos con personalidades destacadas del ambiente artístico ofrecen nombres que ya invitan a una lectura ineludible: Ricky Pashkus (referente del teatro musical), Santiago Santero (compositor y director de orquesta), Laura Oliva (actriz), Marta Blanco (cantante), Pablo Mainetti (bandoneonista) y Javier Daulte (director teatral).

La primera parte está compuesta por cinco artículos. El primero, “Sobre la naturaleza de la música”, lleva como subtítulo “¿La música NO es un lenguaje?”, con la negación escrita con letras mayúsculas, lo que definitivamente atrapa la atención del lector. A partir de esta pregunta inicial, acompañada más adelante por otras, con profusas referencias, especialmente musicales, junto con anécdotas (algunas personales y otras no tanto), y mediante un lenguaje accesible, amigable y ameno, Albinarrate va deshilvanando (y al mismo tiempo hilvanando) sus ideas acerca de la relación entre música y lenguaje. Así, llega, en la última oración, a su conclusión.

El segundo, “Un recorrido musical en la historia moderna. A modo de introducción”, nos sumerge en un viaje que comienza en la Edad Media y, pasando por Los Beatles, llega al final del siglo XX, “que le abre sus puertas al siglo XXI” (p. 73). En él, organizado en cuatro secciones, Albinarrate compara las frases de Rameau (“Todos pueden componer”, p. 29), con la del cocinero Gusteau, de la película *Ratatouille* (“Todos pueden cocinar”, p. 29). Aunque puede resultar desopilante, la argumentación deja en claro su visión, al igual que los múltiples ejemplos entretenidos, adjetivados e interesantes.



Un breve tercer capítulo se titula “La música inclusiva, las generaciones y los géneros”. El artículo, el más corto de la primera parte del libro, surge de una relación con el lenguaje inclusivo y trata sobre las diversas interpretaciones de la música —a la cual denomina “misterio”—, más allá de las “modas históricas” (p. 76).

“Una hipótesis musical sobre la creatividad, las creaciones y los creadores” es el tema del cuarto capítulo. Subtitulado “La estética como la metafísica, desde Dorian Gray a Beethoven”, quizás resulta el más complejo de los cinco. Incluye tres apartados, que parten de las preguntas “¿Qué es componer? ¿Qué es crear música?”, para desarrollar una atractiva “hipótesis dialéctica sobre la estética como instancia hacia lo metafísico”. Presenta numerosos y atinados ejemplos musicales y literarios, que incluyen a un Beethoven “que

podría haber sido uno de los personajes de ficción más increíbles de la literatura occidental” (p. 97).

Para terminar, el quinto y último segmento, “Tocar lo inasible. Una reflexión acerca del intérprete y la interpretación”, también está conformado por tres secciones. En este último tramo de la primera parte, Albinarrate cita un chiste acerca de los directores de orquesta, como tantos que circulan entre los músicos. “Aquel que no puede tocar...deviene...” Contrariamente a lo que se puede suponer en general, ese chiste le causa gracia, porque encuentra “algo de verdad” en él. Nuevamente recurre a citas de otros directores de orquesta y a sensibles anécdotas (personales o no) para fundamentar sus afirmaciones y preguntar(se): “¿Somos necesarios los directores?” (p. 113). El ejemplo del legendario Carlos (Karl) Kleiber es quizás el mejor que podría haber elegido para reflexionar acerca de la esencia del director. Notable director de orquesta alemán (1930-2004), hijo del también director Erich Kleiber —quien se exilió con su familia en Buenos Aires por discrepancias con el III Reich—, su caso está tomado para compararlo muy ingeniosamente con Leonard ‘Lenny’ Bernstein. Según el autor, el estadounidense estaba “en las antípodas de Kleiber, y sin embargo a su lado” (p. 122).

La segunda parte del libro se compone de las seis entrevistas antes mencionadas. Las personalidades fueron seleccionadas de manera meticulosa —más allá de su cercanía con ellos y el afecto y admiración que los une— porque son verdaderos referentes de diversas disciplinas artísticas. Las entrevistas son semi estructuradas, pero todas, más allá de la disciplina de cada especialista, comienzan con una pregunta acerca de la música. Al final de cada una, Albinarrate dedica un apartado en el que cavila sobre el contenido y sintetiza sus impresiones, al intentar relacionarlas con los artículos de la primera parte del libro.

La primera, realizada por Fernando Albinarrate y Mariano Kosiner Blanco, a Ricky Pashkus, lleva como título “Lágrimas de un coro frente al Lago di Como”. “Coreógrafo, director, docente

y gestor cultural. Hijo de Ala y Erick y hermano de Tommy, como a él le gusta presentarse” (p. 130), el contenido resulta realmente conmovedor, profundo y filosófico. En tal sentido, el texto parece dejar al lector con una sensación de búsqueda de respuestas a preguntas que quizás no las tienen.

El segundo entrevistado es el compositor, director y docente Santiago Santero. Llevada a cabo por Fernando Albinarrate, se titula “La creación de un Nuevo Tiempo en el tiempo”. En ella, Santero plantea, entre otras cuestiones, que la música es expresión, pero ¿expresión de qué? Asimismo, discurre sobre la conveniencia de componer música que le gusta al autor y sobre el rol de la crítica. Reflexiona acerca de la obra como producto que en algún momento “está en pérdida” (p. 150) y sobre los clásicos y los contemporáneos. Considera el “fracaso” del serialismo, el valor del tiempo y la creación de “temporalidades particulares”. Se trata de un capítulo muy intenso y juicioso, con muy pertinentes referencias a compositores, escritores y pintores.

La tercera, “Ritmo, impunidad y códigos”, está dedicada a la talentosísima Laura Oliva. Actriz, cantante, bailarina y escritora, reconoce (con fundamento) que su música preferida es la latinoamericana. Con esta se siente identificada, si bien también disfruta de otras, con las que quizás no siente lo mismo, pero que cuentan una historia. Albinarrate y Kosiner Blanco conversan con ella acerca de la semanticidad de la música, de su significado, de las letras, del *background*, de “entender los códigos”, entre otros temas. Estableciendo relaciones con su profesión en todo momento, el texto revela una entrevista muy amena, coloquial y concienzuda, en la que Laura “lleva un *tempo*, su *tempo*, y crea ese *tempo* particular del que habló Santiago Santero” (p. 182).

En la cuarta, “Abrir la puerta para ir a cantar”, que podría ser relacionada con el segundo artículo, el autor dialoga con Marta Blanco, reconocida mezzosoprano de amplia trayectoria nacional e internacional y formadora de un sinnúmero de destacados cantantes. Marta comienza diciendo que, para ella, cantar es abrir una puerta. Refiere a su relación con la música desde su infancia y de sus comienzos en una educación musical formal. Comenta sus modelos, su identificación con determinados roles, su relación con la música ‘contemporánea’ y la “propia puerta interior” que hay que ayudar a abrir en las personas. Es una bella entrevista, que, justamente, abre las puertas hacia el arte.

En la siguiente, “Una química que danza”, Albinarrate, Kosiner Blanco y Benítez conversan con el aclamado bandoneonista y compositor argentino Pablo Mainetti. A partir de una de las obras que “escucharía dos o tres veces a la semana” (p. 194), el entrevistado medita, de forma muy clara y sin tecnicismos, acerca de qué le llama la atención en la música. Esclarece lo físico y la ‘química’ que hay en ella; dilucida el cruce entre los mundos académico y popular e intercala referencias muy acertadas a famosos músicos de ambos ámbitos. Confiesa, sinceramente, que en lo personal hace los cruces entre el tango y lo contemporáneo, porque “es lo único que le sale hacer”, con el costo que eso conlleva (p. 198). Hace un recorrido sobre cómo fue su aproximación a la música desde su niñez y con quiénes se formó, a través de anécdotas realmente entrañables. Su visión, atrayente y honesta, nos lleva “a la tierra de lo concreto, de lo que es la profesión y lo que es tomar la música como un *metiér* y andar (o bailar) con ella por el mundo” (p. 213).

La última entrevista, coordinada por Fernando Albinarrate y Fernando Plaza, se realiza al dramaturgo, guionista, director y docente Javier Daulte. Titulada “¿Por qué llorás? Porque me gustó mucho”, plantea, entre otras cuestiones, el concepto de “goce estético” y la importancia de que los espectadores recuperen la mirada que tenían cuando fueron niños. Reconoce su gusto ecléctico de la música y la emoción que esta le produce. Según sus palabras, su vivencia tiene “una parte absolutamente fisiológica, o sea, es *reikei*” (p. 217), por lo cual trabajar con músicos le ha

dejado muchas enseñanzas. Resalta la importancia del cuidado de la voz en los actores (con un ejemplo referido al gran Alfredo Alcón) y de la musicalidad en el teatro. Considera el escenario como productor de sonido (y de silencios), y cita ejemplos muy interesantes y esclarecedores. Otra vez, la entrevista resulta amena y emotiva, lo que invita a la reflexión.

Cierra el libro, como no podía ser de otro modo, una “Coda”, en la que el autor retoma su planteo inicial respecto del encuentro del título al final del texto. Confiesa que le resulta difícil hacerlo solo; por eso, invita a todos los que de alguna manera colaboraron con este escrito, incluidos, por supuesto, los lectores, a ayudarlo. Siguen francos agradecimientos, al mejor estilo de Fernando Albinarrate, quien nunca deja el humor de lado.

Entre las notas, compuesto por pensamientos y conversaciones sobre la música y su relación con el lenguaje, la literatura, la filosofía y otras artes escénicas es, sin duda, una lectura obligada para músicos y artistas en general. También, para todos aquellos que se sientan atraídos por hacerlo, a quienes, seguramente, se les caerá alguna lágrima. “Les va a gustar mucho”, como diría Daulte.

* * *

María Claudia Albini. Doctora en Artes por la Universidad Nacional de las Artes. Licenciada en Artes Musicales (DAMus-UNA); Licenciada en Educación (UNQui); Profesora Nacional Superior de Música (Conservatorio Nacional Superior de Música “Carlos López Buchardo”); Profesora Nacional Superior de Inglés (Instituto Nacional Superior del Profesorado “Joaquín V. González”). Ha ejercido la docencia y cargos de gestión en nivel medio, terciario y universitario. Directora de la Maestría en Didáctica de la Música (DAMus-UNA). Investigadora universitaria categorizada. Asesora del Instituto de Investigación en Artes Musicales (DAMus-UNA). Miembro del Banco de Evaluadores de la Red Nacional de Extensión Universitaria (REXUNI). Evaluadora de proyectos UBACyT (UBA). Directora, codirectora y jurado en tesinas de grado y concursos docentes. Expositora y miembro de comités organizadores y de lectura en reuniones científicas. Presidente y fundadora de la Asociación de Graduados y Graduas del “López Buchardo”.

Fecha de recepción: 28 de abril de 2025
Fecha de aceptación: 16 de junio de 2025

Marín-López, Javier y Ramos-Kittrell, Jesús A. (eds.).
Música, representación y conflicto en América Latina.

Santiago de Chile: Enredars y Universidad Autónoma de Chile,
2024, 420 p. ISBN Enredars: 978-84-09-64372-1. ISBN Universidad
Autónoma de Chile: 978-956-417-044-2

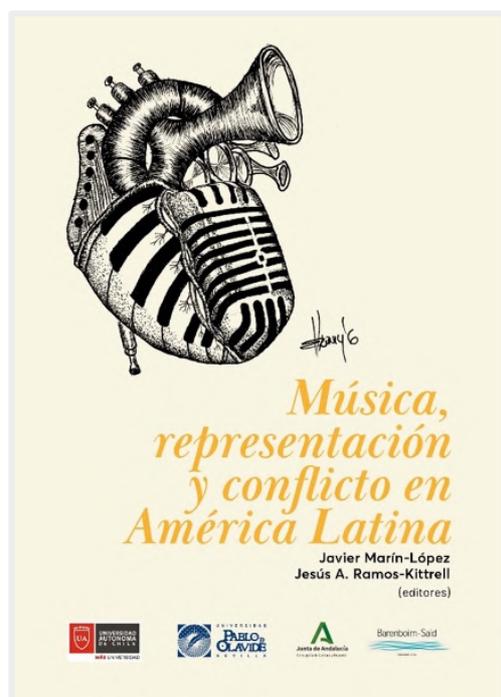
Tiago Colman. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras / Instituto de Artes del Espectáculo
“Dr. Raúl H. Castagnino” | tiagocolman5@gmail.com | ORCID: 0009-0008-4053-8303

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.391.2025.115>

Publicado en formato electrónico por la Universidad Autónoma de Chile y editado por Javier Marín-López y Jesús A. Ramos-Kittrell, *Música, representación y conflicto en América Latina* se compone de una variada selección de ensayos en los que se aborda el rol de la música como medio de resistencia, expresión y reflexión en contextos conflictivos en diferentes períodos de la historia latinoamericana.

Con una introducción, doce capítulos y un epílogo, la publicación se organiza a partir de cuatro ejes conceptuales, expresados bajo los títulos “Encuentro, música y conflictividad interétnica”; “Simbolismo, resistencia y acción política”; “Alteridad y procesos de representación”; e “Imaginario comunitarios en conflicto”. Así, la primera sección toma al factor interétnico como eje para el abordaje de la relación entre música y conflicto y está compuesta por un único y extenso ensayo escrito por Egberto Bermúdez. En él, nos enteramos de los aspectos musicales que caracterizaron a la expedición de Pedro Arias Dávila en Darién en 1514 y sus repercusiones en Centroamérica, México y el Perú. Si bien la centralidad de este profusamente documentado trabajo está ocupada por preguntas sobre qué oyeron y vieron tanto los conquistadores como los indígenas, resulta interesante el abordaje de la compleja conflictividad dada no solo entre nativos y europeos, sino también hacia el interior de estos grupos, donde la música se constituyó como una importante herramienta diplomática.

La segunda sección, bajo el título “Simbolismo, resistencia y acción política”, agrupa cuatro ensayos que, a través de temáticas sumamente disímiles, proponen abordar posibles modos de simbolización musical de ciertos escenarios de conflicto, así como dar cuenta del accionar y reivindicación de actores cuyo rol político dio lugar a nuevas formas de representación. En primer término, Adrián García M. brinda un análisis de la *Missa Batalla* de Francisco López Capillas y su conexión con el *stile concitato* y la música veneciana, en un escenario de rispidez político-religiosa durante la administración episcopal de Juan de Palafox. El ensayo consigue maridar elocuentemente el análisis musical con la contextualización histórica, logrando una interesante lectura acerca del modo en que las técnicas compositivas, en este caso ancladas en la retórica barroca, adquieren nuevos sentidos al enmarcarlas en su respectivo trasfondo sociohistórico. En una línea similar se inscribe el cuarto ensayo, escrito por José Manuel González, en donde se aborda el repertorio para guitarra compuesto durante la llamada Guerra Civil Española. Mediante el modelo de análisis de Jan LaRue, el autor busca determinar las características generales de este tipo de obras, preguntándose por la existencia de diferencias entre las obras producidas en las distintas zonas del conflicto, así como el posible desarrollo de un estilo bélico. El resultado es un



sugestivo trabajo introductorio, que, como bien señala el propio autor, podría profundizarse al abordar un corpus extendido en el tiempo y apoyarse de herramientas analíticas semiológicas, tales como las de la teoría tópica. Por otro lado, más allá de los múltiples y evidentes vínculos con España, queda por dilucidar la razón de la inclusión de este ensayo en una compilación expresamente dedicada a América Latina.

Jesús Estévez Monagas aborda el rol de un grupo de músicos religiosos franciscanos en Quito durante las guerras de independencia en Ecuador, entre 1809 y 1830. Así, se relevan escuetamente las actividades de diversos religiosos que convalidaron su labor musical, marcada por la fundación de escuelas musicales, así como la composición e interpretación, con el apoyo al movimiento insurgente. Se aborda a su vez una serie de piezas para violín producidas durante ese período con el

objeto de celebrar o conmemorar eventos relativos a los movimientos independentistas, compiladas de manera posterior. Se trata de un trabajo que, si bien introductorio, da cuenta de un campo de estudio fecundo, con repertorios que, como señala su autor, aún se encuentran en vías de trascendencia y reivindicación por parte de la musicología ecuatoriana en particular, y latinoamericana en general.

El quinto capítulo, escrito por Luis Díaz-Santana Garza, versa sobre los corridos inspirados en la figura de Fred Gómez Carrasco, interrogándose acerca de por qué la figura de un narcotraficante llegó a constituirse como objeto de reivindicación en un marco de conflicto intercultural entre mexicanos y anglos. Además de un interesante panorama acerca de las tensiones discursivas desarrolladas entre los medios de comunicación estadounidenses y los corridos alusivos al criminal, el ensayo ofrece un atractivo análisis sobre la interrelación de las letras de estas baladas —reivindicativas o condenatorias— y el modo en que la *performance* complejiza su sentido semántico, reforzándolo o contradiciéndolo.

En la tercera sección —que consta de los capítulos seis, siete, ocho y nueve, bajo la etiqueta “Alteridad y procesos de representación”— se analiza el papel de la música en la generación de capital simbólico, al evidenciar su función como manifestación de las tensiones socioeconómicas presentes en distintos contextos latinoamericanos. Raúl Zambrano aborda los conflictos desarrollados en el México posrevolucionario en torno a la constitución de instituciones como el Conservatorio Nacional, la Facultad de Música de la Universidad Nacional, la Orquesta Sinfónica Nacional y la Orquesta Sinfónica de México. Siguiendo el derrotero sobre la conformación institucional y el accionar de una emergente ‘oligarquía musical’, en la que Carlos Chávez se mostró como la figura eminente, se ofrece un elocuente análisis acerca de las tensiones de poder que subyacen al proyecto nacionalista en el que la actividad cultural tuvo una injerencia central. Por su parte, el séptimo artículo, escrito por Yorisel Andino Castillo, alude, a partir del análisis de los textos de canciones de la trova cubana de comienzos del siglo XX, a la construcción discursiva de género, particularmente en torno a las nociones de ‘mujer’ y sus atributos ‘femíneos’, así como, en consecuencia, ciertas nociones del género masculino. Entendida como producto cultural sintético en el que confluyen la pertenencia por parte de la mayoría de los artistas a capas y sectores sociales

humildes, con la recepción y reproducción por parte de los grupos y clases sociales que ostentaban poder económico, político y simbólico, la canción trovadoresca se constituye como la expresión de las realizaciones discursivas de la cultura cubana dominante. En sus manifestaciones, la mujer aparece representada desde la mirada masculina y patriarcal, caracterizada por sus atributos de belleza, fragilidad y delicadeza. Partiendo de este escenario evidente, la autora rescata los casos particulares en los que, corriéndose del canon, algunos autores incurren en la representación de aquellas mujeres que acusan ciertas transgresiones de género, al salir del ámbito doméstico. No se trata de una reivindicación de su accionar; allí permanece constante la posición subalterna de la mujer, así como una mirada eminentemente condenatoria. Sin embargo, una aguda lectura da cuenta del modo en que, aún dentro de los límites de las convenciones líricas y sin lograr escapar de los constructos sociales dominantes, ciertos escollos sociales propios de las capas populares son incorporados en el discurso hegemónico.

Constanza Arraño Astete ofrece un estudio acerca de los periplos en torno a la gestación, estreno y recepción de la ópera chilena *Renca, París y Liendres* (2011). Enmarcada en un escenario de agitación social, la ópera se destacó por hacer eco de su espíritu de época, al ofrecer un argumento situado en su propio tiempo y lugar, emplazado en una comuna santiaguina modesta. Asimismo, incorpora personajes de la cultura popular y hace un señalamiento simbólico acerca de la violencia territorial y la marginalización sufrida por la comunidad. Este ensayo goza de una amplia contextualización y un sugestivo abordaje acerca de la voluntad reflexiva y contestataria que impulsó a sus creadores. A su vez, quizá el punto más llamativo sea el de su recepción, en donde se da pie a una reflexión de gran interés: ¿qué sucede cuando aquella minoría a la que se pretende reivindicar, dando visibilidad a sus problemáticas, recibe a la obra como estigmatizante?

El noveno capítulo viene de la mano de Diósnio Machado Neto, quien aborda el caso del hip-hop brasileño contemporáneo y su relación con las problemáticas de discriminación y opresión vividas por la comunidad afrodescendiente. A partir de una historización de las expresiones de crítica social en la música popular brasilera propias de la década de 1960 en adelante, el autor da cuenta del viraje producido en las últimas décadas. Según explica, desde ese período los artistas periféricos ligados a movimientos afrodiáspóricos y asociados a géneros como el rap y el hip-hop tomaron mayor relevancia en cuanto representantes de las vivencias diarias, comunitarias, de padecimiento, resistencia y denuncia de la experiencia de marginalidad. El desarrollo de un complejo sistema auto-poético —marcado por la cotidianeidad en las favelas; la relación conflictiva entre el deseo y la realidad de consumo; la emergencia de expresiones de odio visceral y resentimiento; y la construcción de espacios propios de producción y difusión— evidencia una notable capacidad de transgresión y validación territorial. Así, las producciones de estos artistas se muestran como un medio de afirmación de valores, creencias, deseos y fantasías, en respuesta a los prejuicios vinculados con la etnia, la raza, el género, la sexualidad y la clase social.

La cuarta y última sección, “Imaginarios comunitarios en conflicto”, comprende tres trabajos que abordan algunos modos de producción de expresiones culturales colectivas en tanto estrategias de representación y vinculación comunitaria, dando lugar a prácticas significativas que movilizan la construcción de una memoria común. El proyecto *Concierto sin fronteras*, realizado regularmente desde 2012 en la frontera de Sonora (México) y Arizona (Estados Unidos), es el caso analizado por Diana Brenscheidt Genannt Jost. En un escenario de crisis migratoria y fomento de discursos xenófobos y racistas por buena parte de los Estados Unidos, en donde la frontera se construye como espacio nodal de dichas tensiones, el estudio del *Concierto sin fronteras* pretende explorar el

papel de la música como medio social a través del cual cuestionar la radicalización de diferencias conflictivas, en pos de la construcción de un espacio de convivencia mutua. Sirviéndose de algunas conceptualizaciones propias de los estudios de la *performance*, el trabajo ahonda en la compleja interrelación entre música, intérpretes y audiencias, para atender así a las particularidades que han tenido las distintas concreciones del proyecto. Por otro lado, resultan pertinentes algunas reflexiones sobre la capacidad de trascendencia de las separaciones —físicas, políticas, culturales— determinadas por la frontera, mediante la experiencia comunitaria, transfronteriza, del proceso artístico. Así, la argumentación fluctúa entre la posibilidad ideal de ‘olvidar’ la frontera y los conflictos, y la consciencia de una segmentación efectiva, material. Si bien el tono del ensayo es, en resumidas cuentas, esperanzador, tal vez lo más prudente sea leer este proyecto en su especificidad local y temporal: un breve paréntesis de convivencia que, evidentemente, no escapa a la concreta, estructural, fragmentación del entramado social fronterizo.

En el ensayo número once nos encontramos nuevamente con los corridos mexicanos, en este caso compuestos en honor al Santo Toribio Romo (Santo Coyote), encarnación milagrosa del rol de guardián y protector de los indocumentados en la frontera mexicana-estadounidense. Escrito por Teresita D. Lozano, el trabajo versa sobre los procesos de autorrepresentación político-religiosa por parte de los inmigrantes quienes, mediante la narración de sus travesías asistidas por la intervención divina, no solo pueden inscribirse en una extensa tradición de resistencia, sino también resignificar la caracterización incriminatoria para, por el contrario, enfatizar la realidad de sus luchas y sufrimientos. A su vez, reviste interés el abordaje de la construcción de una comunidad digital de migrantes, quienes comparten sus experiencias a través filmaciones de sus interpretaciones a través de YouTube, conformando así una suerte de ‘altar digital’ en donde depositar sus exvotos musicales.

Finalmente, en el último ensayo, escrito por Juan Sebastián Rojas, se estudia la acción social a través del bullerengue y el *bullenrap* en el pueblo de Libertad (Sucre, Colombia) en el marco del conflicto armado colombiano. Aquí resulta relevante la reflexión no solo sobre la importancia del fomento de proyectos musicales comunitarios que ofrezcan espacios de interrelación en contextos de fragmentación del tejido social —en este caso de la mano de la revitalización intergeneracional de prácticas artísticas locales—, sino también acerca de las problemáticas estructurales que atentan contra la sostenibilidad de estas prácticas frente a la violencia bélica.

A modo de cierre, podemos decir que *Música, representación y conflicto en América Latina* constituye una interesante y heterogénea compilación, con una notable riqueza temática, a través de la cual recorrer las múltiples relaciones entre música(s) y conflicto(s) —geopolíticos, de género, institucionales, simbólicos, de clase...—. Coincidimos así con Raúl Heliodoro Torres Medina, autor del epílogo, quien resalta el modo en que estos escritos ponen de manifiesto “cómo la música es parte indisoluble de lo social, ya que en ocasiones acompaña, denuncia e, incluso, coadyuva en los momentos de conflicto” (p. 417). Es admisible a su vez su comentario acerca de la integridad temporal de la compilación, aunque debemos discrepar con su ponderación del rango espacial, el cual hallamos un tanto reducido. A la expresión de deseo por un segundo volumen pendiente, sumamos el de la incorporación de nuevas latitudes —latinoamericanas, claro—.

* * *

Tiago Colman (Córdoba, 2000). Es Licenciado en Artes (con Orientación en Música) por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es estudiante del Profesorado de Música con orientación en Violín y Música de Cámara en el Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires Astor Piazzolla. Se desempeña como violinista en diversos conjuntos sinfónicos y de cámara. Integra el proyecto UBACyT “Historias socioculturales del acontecer musical de la Argentina (1890-2000)”, dirigido por Silvina Luz Mansilla.

Fecha de recepción: 03 de junio de 2025

Fecha de aceptación: 04 de julio de 2025



Noticias del Instituto

Noticias del Instituto

1. Publicaciones

A continuación, se detallan las publicaciones de nuestro Instituto (libros, partitura y revista) que vieron la luz entre el final del año 2024 y el comienzo de 2025.

1.1. Libros

1.1.1 *María Teresa Luengo: compositora. Su pensamiento y su obra. Recopilación y comentarios de Nilda G. Vineis (Buenos Aires: Educa, 2025)*



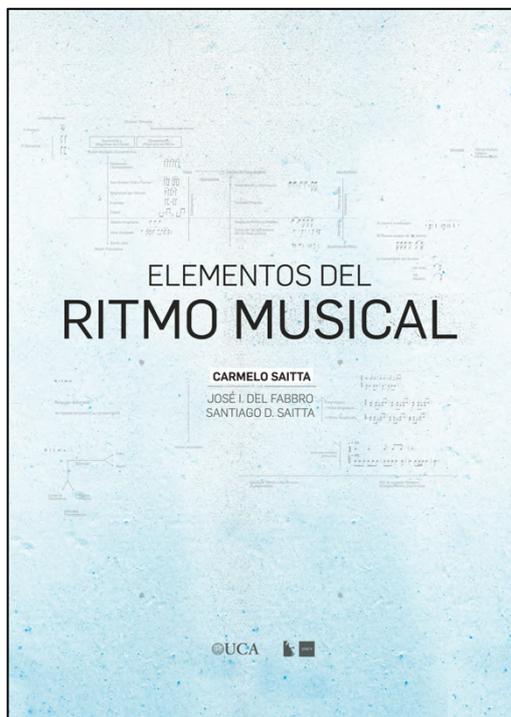
Texto de contratapa (por Nilda G. Vineis):

“La intención de este escrito es reflejar el pensamiento musical de María Teresa Luengo lo más fielmente posible, y por ello se ha tratado principalmente de transcribir en forma literal lo expresado por ella.

La idea es facilitar la comprensión de su música a las futuras generaciones ya que, en virtud de la velocidad con que cambian los paradigmas culturales y, muy especialmente, los lenguajes artísticos, estos muchas veces no son aceptados por la mayoría del público inclinado generalmente hacia lo tradicional y, por ende, conocido.

El escrito se ha organizado en cuatro partes: en la primera se reflejan los años de estudio y el aprendizaje de los elementos tradicionales de la composición musical; en la segunda se describe el pasaje de la grafía tradicional a la analógica en una búsqueda de liberar el ritmo y las alturas a través de una escritura más personal; en la tercera se narra cómo esa búsqueda de liberar el sonido y el ritmo de las ataduras de la grafía tradicional y el compás derivaron en la electroacústica y la música con medios mixtos, y en la cuarta se analiza el regreso renovado a la escritura analógica en las obras de 2014 en adelante”.

1.1.2. *Elementos del ritmo musical*, de Carmelo Saitta, José I. Del Fabbro y Santiago D. Saitta (Buenos Aires: Educa, 2025)



Texto de contratapa (por los autores):

“Debemos considerar a la música como un arte esencialmente temporal pues, sin menoscabo de los problemas de espacialidad que implica, es en el tiempo donde sus estructuras se despliegan como un *continuum*. Su formalización se manifiesta en el tiempo y es en el tiempo donde tomamos conciencia de ella.

Los contenidos de la música son objetos virtuales de acción, por lo tanto, sus dimensiones son también virtuales, sus materiales se distribuyen en el tiempo de manera orgánica y sus diferentes sistemas de organización están comprendidos en el estudio del ritmo musical. Por supuesto, esta dimensión virtual se proyecta en el tiempo real, cronométrico.

Ya en la Grecia clásica, filósofos como Platón, Aristóteles, Aristoxeno de Tarento, entre otros, se habían ocupado profusamente del tema; no solo fundando las bases de la disciplina, sino también

estableciendo las leyes que la rigen. Dichas leyes permanecen hasta nuestros días, siendo, por supuesto, rectificadas, reformuladas, ampliadas, etc. a través del desarrollo histórico por muchos tratadistas tales como: San Agustín, Kant, Bergson, entre otros muchos autores; y los aportes que destacados compositores han ido introduciendo en sus obras.

No hemos seguido la cronología histórica de la evolución del lenguaje musical y tampoco hemos incluido algunas innovaciones rítmicas del *Ars nova* y del *Ars subtilior* verdaderamente premonitorias de la música del siglo XX. Podríamos pensar que, a partir del renacimiento y hasta las vanguardias del siglo XX, la importancia que adquiere la organización rítmica es muy significativa, en particular, en su vinculación al desarrollo formal de la música.

Este texto dista mucho de ser un compendio de los temas que abarca dicha disciplina, nos limitamos a una selección de aquellos que consideramos esenciales, para iniciarse en el conocimiento de dichos conceptos, tanto para la composición, como para el análisis musical.

El ritmo musical es el parámetro común a las músicas de todos los tiempos y de todas las culturas; otros aspectos pueden faltar: cualidades del sonido, melodía, armonía, etc. No hay música sin ritmo, de allí su importancia. Si la música es el «arte de combinar los sonidos». Creemos que, en éste «combinar», reside una de las claves para su comprensión.

Como ya dijimos, no hay ritmo sin materiales pero, para que haya música, estos deben ser ordenados de alguna manera, es decir por las leyes del ritmo”.

1.2. Partituras

1.2.1 *Con los besos de su boca*, para doce voces solistas, de Ramiro Mansilla Pons (Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, 2025)

Obra ganadora del Concurso Nacional de Composición Roberto Caamaño (obra coral *a cappella*), organizado por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales y el ensamble vocal Cámara XXI, en el año 2023.



Con los besos de su boca, de Ramiro Mansilla Pons

1.3. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, Año XXXVIII, Vol. 38, N° 2

El segundo número del volumen 38 de nuestra Revista presentó un *dossier* integrado por investigaciones centradas en repertorios de música académica latinoamericana de finales del siglo XIX a mediados del XX, en los que la prensa periódica constituye la fuente principal. Coordinado por la Dra. Vera Wolkowicz, incluyó las contribuciones que se detallan a continuación.



Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, Año XXXVIII, Vol. 38, N° 2

- Presentación: “La música académica a través de la prensa (1900-1950)”, por Vera Wolkowicz.
- Artículos:
 - “El nacionalismo musical de Julián Aguirre en revistas culturales: la canción *Las banderas* en el semanario *La Nota* (1915)”, por Luisina Inés García.

- “La figura del compositor, los nacionalismos y el americanismo en el *Boletín Latinoamericano de Música* (1935-1941), de Francisco Curt Lange”, por Gastón Ezequiel Lema.
- “La prensa periódica chilena como fuente para conocer a las mujeres olvidadas por los libros de historia. El caso de Filomena Salas González”, por Elisa Salgado Vera.
- “Construyendo identidades: la formación de músicos latinoamericanos en París entre 1880 y 1930”, por Vera Wolkowicz.

Finalmente, en la sección Reseñas se sucedieron los siguientes aportes:

- “Larez Castillo, Chemary; Pardo Frías, Verónica y Luis Pérez-Valero (eds). *Memorias de las II Jornadas de Investigación Musical - JOIM 2022*. Loja (Ecuador): Universidad Nacional de Loja, 2023”, por Jassiel Larez Castillo.
- “Mansilla, Silvina Luz (comp). *Ana Carrique. Su trayectoria, su música*. Buenos Aires: EDAMus, 2023”, por Silvia Lobato.
- “Shifres, Favio (comp). *La psicología de la música en Argentina. Investigación y perspectivas actuales*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2023”, por Sebastián Sorrentino.

2. Organización de reuniones científicas

Durante el primer semestre de 2025 el Instituto abordó la organización de dos congresos académicos; por un lado, la *XVI Semana de la Música y la Musicología: “América Latina en su Música”*, y por el otro, las *I Jornadas Interuniversitarias de Investigación Musical UCA-UNTREF: “Timbre/ Microintervállica: la construcción del sonido en la música de vanguardia”*, estas últimas en colaboración con la Licenciatura en Música de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

2.1. XVI Semana de la Música y la Musicología: “América Latina en su Música”

- Coordinadores: Dra. Silvina Luz Mansilla
Dr. Julián Mosca
- Comité de Lectura: Dra. Fátima Graciela Musri
Dr. Juan Ortiz de Zárate
Dr. Luis Pérez-Valero

La *XVI Semana de la Música y la Musicología “América Latina en su música”* se realizó en modalidad presencial del 26 y el 30 de mayo de 2025, en el Campus Puerto Madero de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Argentina). Con una serie de actividades formativas, artísticas, de divulgación y de intercambio académico, el evento tuvo una convocatoria que repercutió positivamente en participantes de Chile, Colombia, Cuba, Ecuador y Uruguay; y de varias ciudades de Argentina entre las que están Buenos Aires, Formosa, La Plata, Mendoza, San Juan y Tucumán. Diez sesiones de ponencias, dos presentaciones de libros publicados por el Instituto Carlos Vega, un concierto de piano, la presentación de una partitura premiada en el Concurso Roberto Caamaño, una defensa

doctoral, un conversatorio, una exhibición, la proyección de un documental y seis conferencias especiales, todas actividades plenarias, conformaron el grupo de actividades. Implicaron, en los distintos roles, alrededor de setenta personas. A partir de una respetuosa apropiación del título del difundido texto colectivo editado por Isabel Aretz (1909-2005) en 1977 como lema del encuentro, la *XVI Semana* se erigió como un homenaje a la compositora y etnomusicóloga argentino-venezolana —la primera persona en alcanzar el Doctorado en Música en nuestra casa de estudios— al cumplirse veinte años de su fallecimiento.

LUNES 26 de MAYO

9.15-9.45. Acreditaciones

9.45-10.15. Apertura

Dra. Graciela Cremaschi, Vicerrectora de Investigación

Lic. Eduardo Pugliese, Decano de la FACM

Dr. Julián Mosca, Director del IIMCV

Dra. Silvina Luz Mansilla, Directora del Área Musicología

10.30-11.30. Conferencia inaugural

Moderador: Mag. Hernán G. Vázquez

Dra. Daniela Fugellie. La música latinoamericana como proyecto performativo: espacios de encuentro a lo largo del siglo XX

11.45-12.30. Recital de Música Latinoamericana

Con la participación y organización de las profesoras **Daniela Salinas** y **Anna Miernik**, intervienen estudiantes de la Licenciatura en Piano: Santiago Cano, Paloma Crespi, Milagros D'Amico, Julián Díaz Ricci, Sarah Edgecombe, Camila Flores, Santiago Galante, Mateo Hunter, Ezequiel Peña y Rocío Torres.

Obras de Alberto Ginastera, Manuel Ponce, Heitor Villa-Lobos, Remo Pignoni, Celia Torrá, Luis Antonio Calvo y Radamés Gnattali.

12.30-14.00. RECESO

14.00-16.00. Sesión 1. Músicas argentinas de concierto

Moderador: Lic. Patricio Mátteri

Lic. Pablo Banchi. *Viento del sur*: una composición sincrética de Antonio Russo que reúne tradiciones discursivas y modernidad

Lic. Guillermo Dellmans. El tópico de la nocturnidad en la obra de Alberto Ginastera

Lic. Ernesto Sueldo. Los últimos años de Alberto Ginastera en Suiza. Informe de avance de una tesis en curso

Mag. Hector Gimenez. La música del Litoral argentino y los ciclos para piano de Carlos Guastavino. Un análisis comparativo a partir de sus *Canciones del Litoral*

16.00-16.30. CAFÉ

16.30 a 18.30. Sesión 2. Músicas populares y tradicionales de América Latina

Moderadora: Mag. Silvia Lobato

Lic. Pablo Daniel Martínez. Alfredo Zitarrosa: la guitarra española como parte esencial de su música

Lic. Rocío Acosta Jurado. Santiago de Chile a través del tango “Carrillón de la Merced” (1931)

Mag. María De la Paz Tomasín. La “música toba” de la comunidad “19 de Abril” de Marcos Paz: un puente entre el pasado y el presente

Mag. Luis Alfredo Rodríguez. El idioma pianístico de Nelson González: un estudio de su desarrollo en la salsa venezolana y colombiana

MARTES 27 de MAYO

10.00.-12.30. Defensa oral y pública. Aula 101. Edif. San José

Doctoranda **Mag. Chemary Larez Castillo**

Tesis: José Francisco Salgado Ayala (1880-1970). Aporte de su obra literaria y musical al desarrollo de la música académica ecuatoriana

Directora: Dra. Ketty Wong / Codirectora: Dra. Vera Wolkowicz
Jurado: Dra. Romina Dezillio, Dra. María Alice Volpe, Dr. José Ignacio Weber

12.30-14.00. RECESO

14.00-14.30. Presentación de partitura publicada por el IIMCV

Concurso de Composición “Roberto Caamaño”

Presentación: **Lic. Eduardo Pugliese**

Presentación del concurso: **Dr. Juan Ortiz de Zárate**

Palabras del autor de la obra premiada (*Con los besos de su boca*): **Dr. Ramiro Mansilla Pons**

14.30-16.00. Sesión 3. Mujeres y músicas en América Latina

Moderadora: Lic. Carla Marina Díaz

Dra. María Claudia Albini. Profesoras y alumnas en el Conservatorio Nacional de Música (1924-1959)

Lic. Melisa Olivera. Mujeres y composición: tres programas de concierto de la década de 1950 en Argentina

Lic. Silvina Martino. Mujeres cantantes de la lírica argentina en la primera mitad del siglo XX. Reflexiones teórico-metodológicas sobre una tesis doctoral en curso

16.00-16.30. CAFÉ

16.30-17.30. Conferencia

Moderador: Lic. Pedro Augusto Camerata

Dra. Fátima Graciela Musri. La recepción sociomusical de los “tenores mexicanos” en la temprana radiodifusión argentina

17.45-19.00. Proyección de documental. Aula 109. S. A. Magno

El exilio de los músicos

Dr. Iván Cherjovsky y **Dra. Silvia Glocer**

MIÉRCOLES 28 de MAYO

10.00-11.00. Conferencia

Moderador: Lic. Felipe A. Matti

Dra. Adriana C. Cid. La configuración de una poética en el cine de pandemia y pospandemia de Gustavo Fontán

11.15-12.30. Conferencia con música electroacústica

Moderador: Lic. Sebastián Sorrentino

Dr. Ricardo Mandolini. La narrativa electroacústica

12.30-14.30 RECESO

14.30-16.00. Sesión 4. Música, arte e interdisciplina

Moderadora: Mag. Gladys Briceño Zaldivar

Esp. Germán Pablo Rossi. Loar cantando, tocando y bailando: representaciones de performance en la *Cantigas de Santa María* 120 del Códice Rico

Dra. Carmen Rueda. Los sistemas de notación de la Danza: descripción y análisis de los mismos

Lic. Graciela Liliana Ferreyra. La música de Juan Carlos Paz con posterioridad a las películas de Torre Nilsson. Su acercamiento a la música experimental

16.00-16.30. CAFÉ

16.30-17.30. Sesión 5. Miradas decoloniales en musicología y educación musical

Moderador: Lic. Guillermo Dellmans

Dr. Guillermo Luppi. Hacia una música antigua descolonizada

Dr. Gerardo Guzmán. La formación instrumental y vocal en nuestro medio. Repertorios y pedagogías

17.45-19.00. Presentaciones de libros del IIMCV

Moderador: Dr. Julián Mosca

María Teresa Luengo: compositora. Su pensamiento y su obra (Buenos Aires: Educa, 2025). Comenta: **Lic. Nilda Vineis**

Elementos del ritmo musical (Buenos Aires: Educa, 2025). Comentan los autores: **Mtro. Carmelo Saitta, José I. Del Fabbro, Santiago Saitta**

JUEVES 29 de MAYO

10.00-10.30. Recorrido por exhibición referida a Julián Aguirre

Dra. Silvina Luz Mansilla. Fondo documental del IIMCV recibido en 2024

10.30-12.00. Sesión 6. Archivos musicales e investigación

Moderador: Dr. Freddy Chávez

Lic. Luisina Inés García. Entre papeles y recuerdos. Reflexiones sobre el fondo documental Aguirre-Castro del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega

Mag. Chemary Larez Castillo. Voces olvidadas. Catalogación y revalorización del repertorio del fondo musical del Museo del Carmen Alto

Lic. Patricio Mátteri. Archivo Personal Familiar Zorzi. Acercamiento, historia, contenidos e importancia como fuente principal para la tesis de doctorado “Resistir, insistir, persistir: vida y obra de Juan Carlos Zorzi”

12.00-14.00. RECESO

14.00-15.00. Sesión 7. Músicas e historia de la Argentina

Moderadora: Dra. Fátima Graciela Musri

Lic. Carla Marina Díaz. Paisaje sonoro de la Fiesta por la entrega de la Lámina de Oruro a Buenos Aires (1807)

Esp. Ana María Romero. Música y prensa periódica en la conmemoración por el centenario de la Batalla de Tucumán

15.00-16.00. Conversatorio

Dr. Julián Mosca, Dra. Silvina Luz Mansilla. El Doctorado en Música, UCA. Antecedentes, proyecciones, resultados

16.00-16.30. CAFÉ

16.30 a 18.30. Sesión 8. Historiando la *performance* en América Latina

Moderadora: Lic. Claudia Guzmán

Lic. Emiliano Carlos Turchetta. Las presentaciones del pianista José Vianna da Motta en Buenos Aires en 1922

Lic. Bárbara Jara Negrete. Claudio Arrau: relaciones con Chile y su vida musical tras su emigración

Mag. Nicolás Yaeger Moreno. Percusión en Valparaíso (Chile). El caso del visionario Jorge Canelo Valdés

Mag. Gladys Briceño Zaldívar. El Coro de la Universidad de Chile y la escritura de la música coral

VIERNES 30 de MAYO

10.00-12.00. Sesión 9. Composición actual en América Latina

Moderador: Dr. Federico Wiman

Mag. Luciana Orellana Lanús. Sonidos de resistencia: la creación musical femenina y su integración en la música de vanguardia latinoamericana

Dr. Félix Cárdenas Vargas. Proyecciones técnicas del siku, quena y charango en la música actual: una escritura de vanguardia desde la tradición

Dr. Luis Alberto Mariño Fernández. Las reflexiones sobre el Padre Nuestro de Simone Weil, como base de investigación e inspiración para la composición musical

Mag. Francisco Guzmán Cid. La creación musical en términos de la interactividad compositor/oyente mediada por el uso de internet: composición enfocada en el rol creativo del auditor

12.15-13.00. Conferencia

Moderador: Dr. Gerardo Guzmán

Dra. María Cristina Kasem. La etnomusicología creativa, una nueva epistemología para la composición musical en América Latina: los casos de Isabel Aretz, Alejandro Iglesias Rossi y la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías de la UNTREF

13.00-14.30. RECESO

14.30-16.00. Sesión 10. Instituciones, pedagogía e ideología en músicas de América Latina

Moderadora: Lic. Luisina Inés García

Dra. Eleonora-Noga Alberti. La Orquesta de Cámara Fundación Banco Mayo: su aporte a la Cultura Musical en Argentina, 1983-1998

Dr. Freddy Chávez Cancino. Carlos Isamitt. Pedagogía y creación musical en el Plan de Renovación Gradual de la Educación Secundaria 1945

Lic. Norberto Pablo Cirio. ¡Apareció un cisne negro! Karl Popper y la musicología argentina al reestudiar la vidalita andina

16.00-16.30. CAFÉ

16.30-17.45. Conferencia de cierre

Moderadora: Esp. Ana María Romero

Dra. Romina Dezillio. Isabel Aretz: memorias de viajes musicales

17.45-18.15. Sesión de clausura

Palabras de cierre - Entrega de certificados

2.2. I Jornadas Interuniversitarias de Investigación Musical UCA-UNTREF. “Timbre/ Microintervalica: la construcción del sonido en la música de vanguardia”

Realizadas en modalidad presencial los días 23, 24 y 25 de junio de 2025, en el Campus Puerto Madero de la UCA, y organizadas por nuestro Instituto y la Licenciatura en Música de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, estas jornadas tuvieron como objetivo generar un espacio académico de intercambio, reflexión e investigación en torno a cuestiones como la creación, la interpretación y la recepción de obras en la música de vanguardia. Los ejes temáticos que convocaron a los participantes de esta primera edición fueron el timbre y la microintervalica.

- Coordinadores: Dr. Ricardo Mandolini (UNTREF)

Dr. Juan Ortiz de Zárate (UCA)

Dr. Julián Mosca (IIMCV-UCA)

LUNES 23 de JUNIO

13.00-13.30

Apertura: Lic. Eduardo Pugliese (Decano FACM-UCA), Dr. Juan Ortiz de Zárate (UCA), Dr. Ricardo Mandolini (UNTREF), Dr. Julián Mosca (IIMCV-UCA).

13.30-15.00

Dr. Ricardo Mandolini (UNTREF). “Timbre instrumental, microintervalos, música electroacústica”.

15.15 a 16.00

Sofía Domínguez (UNTREF). “Entre la vanguardia y la tradición. Análisis del *Preludio a Colón* de Julián Carillo”.

16:15 a 17:00 hs

Lic. Sebastián Sorrentino (UCA-UNTREF). “Sobre el concepto de microtonalidad en la composición occidental”.

MARTES 24 de JUNIO

13.00-13.45

Lic. Sandra González (UCA). “El timbre. Influencias de los entornos acústicos y la textura musical en la construcción sonora de obras mixtas”.

14.00-15.00

Lic. Agustina Crespo (UCA-UNTREF). “El tratamiento microtonal en la composición para voces”. **Audición en vivo:** Agustina Crespo: *Kenkos*, para voz y electrónica. Intérprete: Natalia Cappa.

15.30-16.15

Lic. Diego Gardiner (UCA). “Cuando la orquestación es inseparable de la composición”.

16.30-17.30

Mesa redonda: “Espacio acústico, espacio electroacústico: el parámetro espacial de la escucha y de la composición musical contemporánea”. Moderador: Dr. Juan Ortiz de Zárate (UCA).

Participan: Dr. Ricardo Mandolini (UNTREF), Lic. Luciano Borrillo (UNTREF), Mg. Andrés Garzón Charry (UCA).

MIÉRCOLES 25 de JUNIO

13.00-13.45

Mg. Andrés Garzón Charry (UCA). “Reflexiones sobre el timbre y su implementación en la composición musical”.

14.00-14.45

Prof. Gabriel Valverde (UNTREF). “Las variables ocultas: del temperamento exacto a la microafinación en la música vocal”.

15.00-15.45

Mg. Daniel Judkovski (UNTREF). “El *cluster* y el *glissando*: dos exponentes formales hacia el interior del espacio micro-intervalico”.

16.00-16.45

Lic. Luciano Borrillo (UNTREF). “De la micro-forma al micro-intervalo: tensiones entre lo molar y lo molecular”.

17.00-18.00

Mesa redonda de cierre: “A la búsqueda del timbre desconocido: micro-intervalos, espectros inarmónicos y de ruido como característica primordial de la música de nuestro tiempo”. Moderador: Dr. Juan Ortiz de Zárate (UCA).

Participan: Dr. Ricardo Mandolini (UNTREF), Lic. Luciano Borrillo (UNTREF), Mg. Andrés A. Garzón Charry (UCA), Mg. Daniel Judkovski (UNTREF), Lic. Sebastián Sorrentino (UCA), Prof. Gabriel Valverde (UNTREF).

3. Participaciones en congresos

3.1. Simposio Zitarrosa

El Lic. Pablo Daniel Martínez, investigador invitado de nuestro Instituto, participó como expositor en el *Simposio Zitarrosa. Un acercamiento multidisciplinario a su vida y obra*, celebrado en la ciudad de Montevideo (Uruguay) los días 22 y 23 de abril de 2025. Allí, expuso avances correspondientes a su proyecto de investigación “Las guitarras de Alfredo Zitarrosa. Estilo, interpretación y concepción arreglística”, radicado en el IIMCV.

4. Actividades de extensión

4.1. Participación en la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires

El 28 de abril el Instituto presentó sus publicaciones del período 2024-2025 en la 49° edición de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires.

El evento tuvo lugar en la Sala Adolfo Bioy Casares del Pabellón Blanco del predio de La Rural, con importante concurrencia de público. La apertura del acto estuvo a cargo del Sr. Decano de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Lic. Eduardo Pugliese. Seguidamente, la Dra. Silvina Luz Mansilla, la Lic. Nilda Vineis, el Dr. Juan Ortiz de Zárate y el Dr. Julián Mosca presentaron las publicaciones del Instituto, a saber:

- *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, Año XXXVIII, Vol. 38 N° 2 (2024).

- *Con los besos de su boca*, de Ramiro Mansilla Pons, partitura de la obra ganadora del Concurso Nacional de Composición Roberto Caamaño (*coro a cappella*), organizado por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales y el Ensamble Vocal Cámara XXI. (Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, 2025).

- *María Teresa Luengo: compositora. Su pensamiento y su obra*. Recopilación y comentarios de Nilda G. Vineis (Buenos Aires: Educa, 2025).

5. Donaciones recibidas

Entre el final del año 2024 y el comienzo de 2025 el Instituto recibió las siguientes donaciones:

- Biblioteca personal y mobiliario del compositor argentino Roberto Caamaño. (Donación efectuada por sus descendientes).
- Colección personal de partituras de editorial y de arreglos originales de tango, para distintas formaciones, del bandoneonista argentino Alberto Rodríguez. (Donación efectuada por este).
- Partituras y registros fonográficos de la obra completa de la compositora argentina María Teresa Luengo. (Donación efectuada por la compositora; soporte digital).
- Corpus de 60 (sesenta) partituras originales de la obra del compositor argentino Julio Viera. (Donación efectuada por Juan Martín Viera; soporte digital).
- Libros y partituras pertenecientes a la biblioteca personal de la musicóloga y compositora argentina Raquel Cassinelli de Arias. (Donación efectuada por Fernanda Lascano Kramer).
- Partituras varias de música académica europea. (Donación efectuada por Valentín Hojman, alumno de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales).

* * *



*Normas para la presentación
de artículos y reseñas*

Normas para la presentación de artículos y reseñas en la Revista del IIMCV (UCA)

- Los trabajos deberán ser originales, inéditos y no estar postulados para su publicación simultáneamente en otras revistas u órganos editoriales. Podrán estar referidos a cualquier campo de la musicología.
- Los artículos serán sometidos a la valoración previa del Comité Editorial y posteriormente enviados a referato externo para su evaluación específica.
- Los autores podrán recibir el pedido de la corrección de las normas de edición, así como otras modificaciones sugeridas por los evaluadores. Las mismas serán comunicadas al autor, que, de no estar de acuerdo, podrá retirar su trabajo de la publicación.
- Se recibirá un solo artículo o reseña por investigador.

Normas de presentación

1. Los artículos, redactados en español, tendrán una extensión de hasta 10.000 (diez mil) palabras, incluyendo bibliografía y notas al pie. Se podrán agregar imágenes, tablas y ejemplos musicales. En casos **excepcionales**, el Comité Editorial se reserva el derecho de aceptar artículos que superen el máximo permitido. Las reseñas bibliográficas o discográficas podrán tener una extensión de hasta 2000 (dos mil) palabras.
2. El artículo comenzará con el título, un resumen del trabajo (de no más de diez líneas) y cinco palabras clave. Todo esto debe presentarse en español e inglés. Asimismo, es necesario consignar la pertenencia institucional del/los autor/es y su dirección electrónica, así como su identificador ORCID.
3. Se adjuntará un CV abreviado del/los autores/es, de hasta 10 (diez) líneas de extensión.
4. Los trabajos se enviarán en un archivo en formato .docx (Microsoft Word), hoja de tamaño A4, escritos en tipografía Times New Roman, cuerpo 12, con interlineado 1,5.
5. Las palabras que se deseen resaltar dentro del texto llevarán comillas simples.
6. Las palabras en idiomas diferentes al español y los títulos de obras musicales se destacarán en cursiva.
7. Las citas de menos de tres líneas deberán incluirse en el texto entre comillas, seguidas de una nota al pie colocada luego del siguiente signo de puntuación, que contenga la referencia bibliográfica (véase el ítem 11 con los detalles). Si las citas exceden las tres líneas deberán ir en

- párrafo aparte, con doble sangría, con interlineado simple y en tipografía Times New Roman 10, seguidas por la nota al pie que contenga la referencia. Utilizar elipsis [...] en las citas, a los efectos de iniciar un párrafo incompleto o en medio de dos frases.
8. En el caso de citas en lengua extranjera, estas deberán aparecer traducidas al castellano en el cuerpo central del texto y en su idioma original en una nota al pie de página, con la debida referencia.
 9. Las notas al pie irán en tipografía Times New Roman 10, interlineado sencillo; deberán estar numeradas correlativamente y en el texto aparecerán como superíndice, sin ningún signo luego del número.
 10. Las referencias bibliográficas (obras citadas en el texto) se ubicarán tanto en notas al pie como en la bibliografía final. En las notas al pie aparecerán completas la primera vez y desde la segunda, abreviadas. Para repeticiones consecutivas, se utilizará *Ibidem*.
 11. Para las referencias bibliográficas, se seguirán los criterios del sistema Chicago Humanidades. En las notas al pie se organizarán según los siguientes ejemplos:

LIBRO

Primera vez

Nombre y apellido. *Título del libro* (Ciudad: Editorial, año de publicación), página de la cita.

Cita abreviada

Apellido, *Título del libro abreviado...*, número de la página.

CAPÍTULO DE LIBRO COMPILADO

Primera vez

Nombre y Apellido, “Título completo del capítulo”, en *Título del libro*, nombre y apellido del compilador o editor (Ciudad: Editorial, año de publicación), página de la cita.

Cita abreviada

Apellido, “Título abreviado del capítulo...”, número de la página.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Artículo de revista científica

Primera vez

Nombre y Apellido, “Título completo del artículo”, *Nombre de la Revista seguido del Volumen* (y/o número de la revista), (año de publicación): página/s.

Cita abreviada

Apellido, “Título abreviado del artículo...”, número de la página.

Si la revista es electrónica o está disponible en internet, el URL se consignará solamente en la bibliografía final.

Artículo de diario o de otras publicaciones periódicas

Primera vez

Nombre y Apellido, “Título completo del artículo”, *Título del Diario o Revista*, Día de mes de año de publicación, número de página.

Abreviada

Apellido, “Título abreviado del artículo...”, número de página.

En cuanto a las **referencias bibliográficas** al final del artículo, guardarán un orden alfabético, con sangría francesa. Se organizarán según los siguientes ejemplos:

LIBRO

Apellido, Nombre. *Título del libro*. Ciudad: Editorial, año de publicación.

COMPILACIÓN

Apellido, Nombre y Nombre y Apellido, comps. *Título del libro*. Ciudad: Editorial, año de publicación.

CAPÍTULO EN LIBRO COMPILADO

Apellido, Nombre. “Título completo del capítulo”. En *Título del libro*, compilado por nombre y apellido del compilador o editor, páginas de inicio y fin del capítulo entre guiones. Ciudad: Editorial, año de publicación.

ARTÍCULO EN REVISTA CIENTÍFICA

Apellido, Nombre. “Título completo del artículo”, *Nombre de la Revista* seguido del Volumen (y/o número de la revista), (año de publicación): páginas de inicio y fin del artículo entre guiones. No olvidar el URL, en caso de que la revista esté disponible en internet.

ARTÍCULO DE DIARIO O DE OTRAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Apellido, Nombre. “Título completo del artículo”, *Nombre de la Publicación Periódica o Diario*, Día de mes de año de publicación, página.

TESIS

Apellido, Nombre. “Título de la tesis”. Tipo de tesis, Nombre de la Facultad y de la Universidad, año de defensa.

No olvidar el URL, en caso de que la tesis esté disponible en internet.

12. En caso de incluir imágenes (gráficos, fotos, mapas, partituras, etc.), no deben ser incluidas en el texto. Las mismas serán enviadas en archivo aparte. Se avisará en el texto el lugar donde deben ser insertadas, indicando el epígrafe correspondiente y su numeración. Todas las imágenes deberán estar en formato de imagen TIFF, con una resolución mínima de 600 dpi, debidamente numeradas de acuerdo con los epígrafes indicados en el texto original. En caso de

que las imágenes no puedan ser enviadas por mail, podrán ser subidas a sitios de almacenamiento y descarga de datos. Los autores son responsables de conseguir la autorización para la reproducción, si corresponde contemplar derechos de autor de imágenes, ejemplos musicales y/o tablas.

13. No se recibirán trabajos que no cumplan con las normas indicadas en esta convocatoria.
14. Cualquier situación no prevista en la presente convocatoria será resuelta por la dirección del Instituto.
15. La sola presentación implica la aceptación de las pautas por parte de los interesados.
16. Los autores de los artículos que sean publicados autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina, como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

El envío será por correo electrónico, dirigido a los editores de la revista: julianezequiemosca@uca.edu.ar y silvinamansilla@uca.edu.ar En el tema del correo se indicará el apellido del autor principal y la leyenda “Propuesta de texto para publicar en RIIMCV”.



Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega
Facultad de Artes y Ciencias Musicales
Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires
Edificio “San Alberto Magno” - Subsuelo
Alicia Moreau de Justo 1500 - C1107AFC
Ciudad Autónoma de Buenos Aires – Argentina



FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

