

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 *Ah, 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 Arzabe, 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”, *Tepotztlán 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

[Estrillo] $\text{A } 3$

Tiple I
[1] Bien el al - ma duer - me na - die le des -

Alto I
[1] Bien el al - ma duer - - - me na - die

[Bajo]
Bien el al - ma duer - me na - die le des -

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”, *Tepotzotlán 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 Barroque 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