

PRIMER CONGRESO-FESTIVAL INTERNACIONAL
«MÚSICA BARROCA IBEROAMERICANA»
En Honor a San Martín de Porres
en el 50 aniversario de su canonización.
Lima-Perú. Del 2 al 4 de noviembre de 2012

Título de la comunicación: El uso de la guitarra en el acompañamiento de los villancicos del siglo XVII. Teorización hecha a partir de la interpretación de los villancicos de Maitines para la Navidad de 1655 en la Catedral de Puebla”.

Apellido y nombre del autor responsable: Quintana, Hugo

Institución: Universidad Central de Venezuela

Dirección electrónica: quintan.hugo@gmail.com

Eje de trabajo en el que se inscribe: La música en la fiesta barroca

Tipo de comunicación: Relato de experiencia

Resumen: en el mundo hispano, el uso de la guitarra como instrumento para hacer el continuo parece ser un hecho prácticamente irrefutable. Los dos métodos más emblemáticos de la época, la *Instrucción de música sobre la guitarra española*, de Gaspar Sanz (1674) y el *Resumen de acompañar la parte*, de Santiago de Murcia (1714), nos lo confirman desde sus respectivas portadas. Lamentablemente, la naturaleza sucinta y genérica de éstos (y de cualquier método en general) ha impedido dar respuestas a muchas de las interrogantes que se plantea el intérprete a la hora de ejecutar estos acompañamientos. La idea de esta ponencia es mostrar de manera históricamente justificada y práctica, algunas de las hipotéticas soluciones que han sido ideadas para dar respuesta a los problemas que se nos presentaron a la hora de acompañar los villancicos pertenecientes a los *Maitines de Navidad de la Catedral de Puebla de los Ángeles, compuestos por Juan Gutiérrez de Padilla en 1655*. La propuesta se hace dentro de un marco que procura el montaje de esta obra de Padilla, en el contexto de la liturgia correspondiente a tan solemne fecha. El trabajo busca profundizar en las prácticas retórico-musicales propias del estilo barroco, intentando brindar al oyente actual una experiencia sonora lo más cercana posible a la que los fieles del siglo XVII pudieran haber tenido de esta celebración.

Introducción:

Como todo el proyecto de interpretación de los *Villancicos del Oficio de Maitines escritos por Juan Gutiérrez de Padilla para la Navidad de 1655*, este trabajo se enmarca dentro de llamados "estudios de la interpretación musical", área del conocimiento

musicológico que se propone orientar al intérprete en términos prácticos. Desde esta perspectiva se trata de una interpretación que media entre el estudio de las fuentes históricas y la pericia o experiencia del intérprete práctico. Al respecto, Paul Henry Lang afirma: "no hay arte que pueda entenderse sólo a partir de la historia; hay que entenderlo desde la experiencia" (1997, p. 20). Rink (2006) llama a esto "intuición instruida" y Carmona (2006) "interpretación responsable", pero como quiera que se llame, de lo que se trata es de una interpretación que, como tal, no desdeña de la imaginación, y que, aún así, está históricamente informada.

La guitarra y el villancico barroco:

Según dice José López-Caló en el tercer tomo de la *Historia de la música española* (1983, p. 64), la guitarra fue, después del arpa (y después del órgano en el caso de la música litúrgica), el instrumento predilecto para la realización del continuo, sobre todo cuando se trataba de música profana. Los otros instrumentos, muy comunes en el resto de la Europa occidental, tales como el clavecín, el claviórgano, el arpiórgano, el archilaúd, etc., fueron más bien raros.

Los tratados españoles de guitarra de los siglos XVII y XVIII, casi los únicos que en el mundo hispano-barroco tratan el tema de la armonía con entera propiedad, corroboran esta afirmación, toda vez que, desde sus sugestivos títulos prometen al lector dotarlo de herramientas en el "arte de acompañar la parte". Estos mismos títulos también nos revelan que dicho acompañamiento se concebía indistintamente para el órgano, el arpa o la guitarra. Permítasenos recordar algunos de estos títulos, a manera de ilustración:

Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos ingeniosos, variedad de sonos y danzas de rasgueado y punteado al estilo español, italiano, francés e inglés. Con un breve tratado para acompañar con perfección sobre la parte muy esencial para la guitarra, arpa y órgano, resumido en doce reglas y exemplos, los más principales de contrapunto y composición. Compuesto por el Licenciado Gaspar Sanz.... Año 1674.

Resumen de acompañar la parte con guitarra. Comprendiendo en él, todo lo que conviene para este fin: donde el aficionado hallará disueltas por diferentes partes del instrumento, todo género de posturas y

ligaduras en los siete signos naturales y accidentales... Por Santiago de Murcia, Maestro de guitarra... Año de 1714.

En América, en donde el sólo sentido común de un investigador medianamente informado haría presumir la posible difusión de estas obras editadas en la Metrópolis hispana, existen evidencias documentales de que, en efecto, tales tratados cruzaron el Atlántico. A tal efecto debemos recordar aquí los manuscritos americanos conocidos con el nombre de *Códice Saldívar y Pasacalles y obras* (ambos encontrados en México) y el que se denomina *Cifras selectas*, (recientemente encontrado en Chile). Pero todavía hay más...

El hecho de que el *Códice Saldívar* fuese adquirido en México ha llevado a los especialistas a considerar la posible relación de Santiago de Murcia con el Nuevo Mundo e incluso la probabilidad de que se estableciera allí en los últimos años de su vida. Esta hipótesis se ve respaldada por otros hechos significativos: *Pasacalles y obras*, al parecer, fue también comprado en México por su anterior propietario, Julian Marshall; existen copias manuscritas parciales del *Resumen de acompañar* en territorio mexicano; y por último, existen algunas piezas concordantes con las fuentes de Murcia en el manuscrito 1560 de la Biblioteca Nacional de México. Sin embargo, los vínculos del compositor Adriani y Álvarez y la marca de agua SP de *Pasacalles y obras* lo sitúan más bien en Madrid, por lo que es también muy posible que su obra llegase a Hispanoamérica por otros medios. Sea como sea, es evidente que su música circuló en el territorio mexicano, lo que confiere a su figura un significado para la historia musical a ambos lados del Atlántico (Vera, 2011, pp. 39-40).

También en el Nuevo Mundo, tenemos testimonios que certifican el uso de la guitarra para acompañar la parte, incluso, de misas y motetes, además de villancicos y otras piezas profanas. Así nos lo corrobora el musicólogo Vicente Gesualdo (1962, p. 127) cuando advierte que, desde Córdoba del Tucumán, el Padre Antonio Ripario, en carta al Provincial de la Compañía de Jesús en Milán, escribía en 1637, que "lo indios cantan en música misas enteras y otros motetes y canciones con sus instrumentos, violines, arpas, cornetas, flautas, **guitarras**, trompas, trompetas y otras voces solas" (las negrillas son nuestras). Este rasgo diferenciado de la tradición ibérica, en el cual se utilizan guitarras, incluso en la música litúrgica, no debe ser pasado por alto, y puede explicarse por las

limitaciones propias de algunos nuevos templos no catedralicios hispanoamericanos, en los cuales, las limitaciones económicas retardaron la llegada de órganos.

Testimonios parecidos al del musicólogo argentino, pero de mayor significación para nosotros que pretendemos centrar nuestro estudio en la guitarra y el villancico novohispano, nos lo da el musicólogo Robert Stevenson (1965, p. 14), quien en su artículo sobre la música en la Catedral de México, nos cuenta como, para las festividades extraordinarias de la Octava de Corpus Christi, en 1609, el Arzobispo Guerra "distribuyó la generosa suma de 150 pesos en tres arpistas, dos organistas y **un guitarrista** que animaron las horas anteriores a las vísperas con sus canzonetas y **villancicos**" (las negrillas son nuestras).

Más adelante, pero siempre en el mismo artículo, el eminente musicólogo norteamericano se dedica a comentar los villancicos del compositor Antonio de Salazar y de la poetisa Sor Juana Inés de la Cruz, describiendo como, en su ciclo de 1691, "Salazar reunió no menos de quince instrumentos diferentes. Casi al estilo de *Pedro y el Lobo* [según describe Stevenson], los instrumentos tienen a su cargo cortos solos en el orden siguiente: clarín, trompeta, sacabuche, corneta, órgano portátil, bajón, violín, chirimía, trompeta marina, violón, cítara, **vihuela**, rabel, bandurria y arpa" (1982, p. 25). No está de más aclarar que aquí, el término vihuela, usado de manera genérica en los siglos XVI y XVII, debe aludir más bien a la guitarra barroca, pues la vihuela renacentista había desaparecido rotundamente para el año de 1691.

Con una participación presumiblemente parecida a la ya establecida, menciona el musicólogo Samuel Claro el uso de laudes en la capilla de música de las tribus Moxos y Chiquitos (Claro, 1981, p. 7). Baste, sin embargo, con estos pocos ejemplos, para dar por hecho la participación (si no obligada, por lo menos posible) de la guitarra en las capillas musicales y en el acompañamiento de villancicos de los siglos XVII y principios del XVIII.

Establecido ese hecho, nos faltaría ahora determinar en qué consistía este acompañamiento. La pregunta no es ociosa, pues, como es sabido, el continuo o acompañamiento, durante el período barroco, no se escribía; además de ello, la guitarra tiene una serie de limitaciones sonoras, así como una serie de posibilidades rítmicas y de

características idiomáticas que, forzosamente y desde un principio, tuvieron que haberse impuesto como rasgo diferenciante frente al acompañamiento que se hacía desde el órgano o desde el arpa.

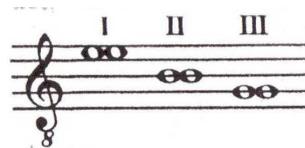
De qué elementos, entonces, vamos servirnos para poder dar respuesta a esta interrogante, es, precisamente, la justificación y razón de ser de esta ponencia. Baste decir como elemento introductorio, que nos ayudaremos, en primer lugar, de las instrucciones dadas en los textos antiguos para la interpretación de la guitarra de los siglos XVII y XVIII; ya veremos más adelante, hasta qué punto fueron de utilidad tales instrucciones. Por supuesto, también nos será de guía, los rasgos particulares de la música que acompañamos, en este caso los *Villancicos del Oficio de Maitines, escritos por Juan Gutiérrez de Padilla para la Navidad de 1655*. Finalmente, pero no menos importante, nos dejamos influir por el conocimiento que tenemos de los patrones de acompañamiento que conservan los cultores populares de las diversas "guitarras" hispanoamericanas (los llamados golpes), puestos en práctica a la hora de acompañar danzas o aires tradicionales de las respectivas naciones del subcontinente, cargados de modismos que, en nuestra opinión, llegaron a América durante el Renacimiento y el Barroco musical hispano. En este último sentido esperamos hacer vivas las palabras del célebre historiador de la Escuela de los Annales, Marc Bloch, quien sugería, no sólo comprender el presente por el pasado, sino también, comprender el pasado por el presente, en el entendido de que, si nosotros somos lo que somos porque tenemos una historia que nos determina, esa misma tradición viva en nosotros, también nos da elementos para comprender el pasado que nos legó nuestra manera de ser.

Procedamos ahora a mostrar cada uno de estos elementos básicos y genéricos que describen nuestra propuesta interpretativa.

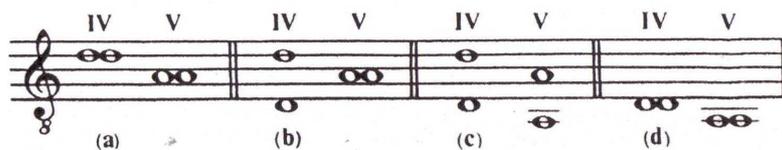
Acompañar la parte con guitarra: el rasgueado:

Acompañar la parte con guitarra implica hacer una elección entre dos procedimientos relativamente distintos uno de otro, y esto es perfectamente deducible del estudio de los tratados que se publicaron durante el siglo XVII y XVIII. El primero de estos procedimientos es bastante parecido al que se aplica en el órgano o en el clave, y

consiste en tañer y armonizar un bajo, tal y como fue común en toda la práctica del barroco musical. En la guitarra, este procedimiento se hace con lo que los cultores del instrumento, de ahora y de antaño, llamamos la técnica del "punteado", arte que tiene algunas limitaciones derivadas de la poca sonoridad de la instrumento, así como del limitado registro grave del mismo (recuérdese que la guitarra barroca sólo alcanza hasta el "la" del primer espacio de la clave de Fa e, incluso, ello pudiera ser menor, según sea la afinación del instrumento que se adopte).



Afinación de la guitarra barroca para los tres primeros órdenes



Afinaciones posibles para los órdenes IV y V.

En el otro caso, el del rasgueado, el guitarrista tiene forzosamente que suprimir la interpretación melódica de la línea del bajo (la cual puede ser tañida por cualquier otro instrumento), aunque puede conservar bastante bien las armonías sugeridas por dicha línea.

Como muestra de que este procedimiento no es sólo una deducción nuestra, sino que se utilizó, en efecto, por los guitarristas del siglo XVII XVIII, podemos mencionar la transcripción que Santiago de Murcia hizo de las sonatas de Corelli en el libro *Pasacalles y obras*, en donde (al decir del musicólogo Alejandro Vera) el consagrado guitarrista y tratadista "adapta el original coreliano para violín y bajo continuo al ámbito mucho más limitado de la guitarra barroca..., limitándose a captar la armonía general de cada fragmento, sin transcribir cada nota del continuo y transformando en rasgueado algunos pasajes que presentan actividad contrapuntística o demasiado amplitud de registro" (Vera, 2011, p. 36).

Esta técnica de acompañar la parte con rasgueo, que es muy particular y muy idiomática de este tipo de instrumentos, tiene la doble virtud de garantizar una mejor sonoridad, a la vez que le da un elemento nuevo al continuo, derivado del sentido rítmico que proviene del constante rasgueado (el llamado golpe)¹, lo que lo hace especialmente conveniente para el acompañamiento de los aires de danza, presentes casi siempre, en los villancicos del período en cuestión.

Desde el punto de vista histórico, y pese al cierto aire de desprecio con que a veces se le ve en nuestros actuales conservatorios, la técnica del "rasgueo" o "rasgueado" es uno de las inventivas más características de la interpretación guitarrísticas de los siglos XVII y XVIII, hasta el punto de que, incluso, en 1580, Miguel Sánchez de Lima se quejaba en su *Arte poética en romance castellano* de que "todo lo que agora se usa de cantar y tañer es a lo rasgado, y ninguna cosa se canta ni se tañe de sentido" (Tomado de Corona Alcalde, 1996, p. 6). Esto tuvo como consecuencia inmediata el que ...

durante los primeros años del siglo XVII los manuales de guitarra se ocuparon exclusivamente de esta técnica hasta que el músico Giovanni Paolo Foscarini añade en 1629 al tocar rasgueado el puntear con los dedos a la manera del laúd; esta técnica mixta rápidamente ganó popularidad en Italia y Francia; sin embargo, los guitarristas españoles del siglo XVII raramente combinaron el punteado y el rasgueado en una pieza, sino que prefirieron componer piezas específicamente para cada una de estas técnicas (Op. Cit.).

Para el siglo XVIII, sin embargo, ya los tratados hispanos hacen uso de esta mixtura, hasta el punto de que, en el *Murcia mexicano* (el llamado Codex Saldívar), la combinación del rasgueado y punteado en una misma pieza es sobradamente común.

Para los efectos de nuestra actual versión de los Maitines de Juan Gutiérrez de Padilla hemos de servirnos en todo momento de la técnica del rasgueo para acompañar la parte. Nuestra decisión se fundamenta en el número de voces empleadas por el compositor en la ejecución de los villancicos (hay piezas a seis voces, por ejemplo) y en el

¹ El término "golpe" conservado todavía en Venezuela para referirse al rasgueado, parece provenir de la España del siglo XVI. El término y concepto es utilizado por Juan Bermudo en su texto *Declaración de instrumentos musicales* (1555).

evidente aire de danza que tienen muchos de ellos. Afortunadamente, contamos con una gamba para reforzar las partes graves, ya de hecho entonadas por las voces.

El ritmo armónico²:

Como ya ha quedado dicho, acompañar la parte en guitarra, con la técnica del rasgueo, supone una simplificación del "continuo", toda vez que, en efecto, no se tañe la línea de bajo en el instrumento; sin embargo, y desde el punto de vista del ritmo armónico, procuramos conservar, de manera intacta, las "posturas" o acordes sugeridos por ese bajo. Esto es muy importante que se tenga en cuenta, para que no se confunda, con demasiado automatismo, los patrones de acompañamiento que hemos concebido para asistir a las voces en los villancicos de Gutiérrez de Padilla, con los patrones de acompañamiento que usualmente se usan en las danzas tradicionales latinoamericanas, muy posiblemente, herederas de las prácticas barrocas, pero, a veces, simplificadas en el tiempo, debido a la modificación del sentido armónico que vivió la historia de la música de occidente a partir del siglo XVII, en donde se fueron espaciando cada vez más las armonizaciones de las llamadas notas de paso y de floreo.

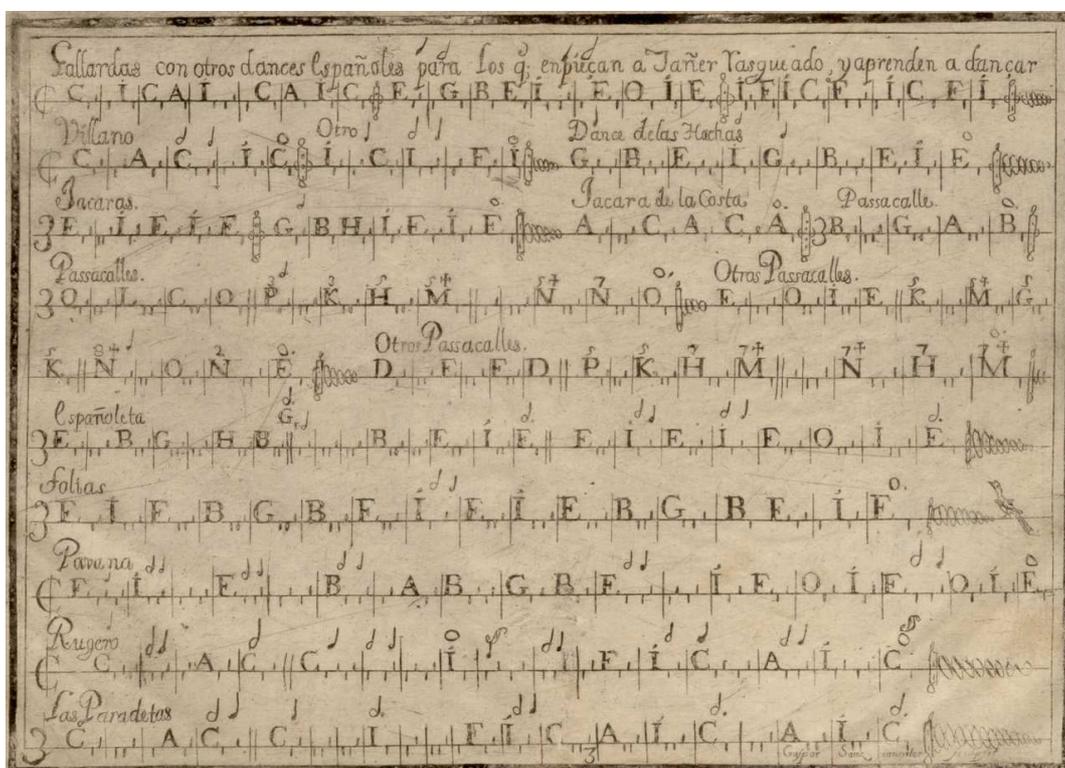
Para que esto se entienda de manera clara y concreta, diremos que, en nuestra interpretación de los villancicos, el ritmo armónico característico de estas piezas, nos impuso el uso frecuente de dos armonías por compás, siendo posible, incluso, toparse con tres acordes diferentes en un compás ternario; en cambio, nuestras danzas tradicionales se acompañan comúnmente con una armonía por compás, siendo perfectamente posible el uso de una misma armonía para dos y más compases. Desde luego, estas son afirmaciones que se hacen con un sentido estrictamente estadístico, siendo perfectamente posible, y lo veremos con relativa frecuencia en el acompañamiento de los villancicos de Gutiérrez de Padilla, que se utilice también una armonía por compás.

Patrones rítmicos de acompañamiento: los golpes de tañido.

Teniendo presentes la advertida nación de ritmo armónico, es preciso que abordemos ahora los problemas que se derivan de su relación con los golpes de tañido o de rasgueado, puesto que se deben dar tantos golpes como acordes hay en un compás e,

² Para los efectos de este artículo, concebimos la expresión "ritmo armónico" como la relación resultante entre el número de armonías por compás.

incluso, y debido a las características particulares del instrumento cuyo sonido se prolonga poco en el tiempo, puede ser perfectamente recomendable (y de hecho lo es), dar varios golpes por una misma armonía, cuando ésta tiene una larga duración. Todo este asunto es claramente contemplado por los tratadistas de la época en cuestión, tal y como lo revelan las tablas donde ellos resumen los distintos tañidos básicos para acompañar las danzas barrocas. Allí también se detalla la dirección (hacia arriba o hacia abajo) que deben llevar esos golpes de tañido, todo lo cual ha sido tenido en cuenta para nuestra propuesta de acompañamiento de los villancicos de Gutiérrez de Padilla.



Tomado de Sanz, 1674

(Obsérvese las barritas por debajo y por encima de la línea, señalando la dirección del golpe)

Estudiemos cada uno de los casos por separado y veamos con detalle sus implicaciones. Trabajaremos casi exclusivamente con compases ternarios, pues es el compás que permanece en casi todos los villancicos aquí estudiados.

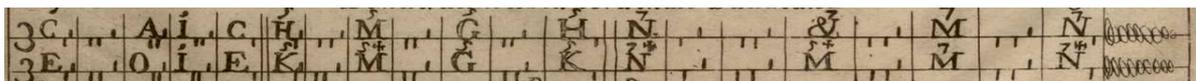
a. Una armonía por compás:

Aunque no es imposible, lo menos usual en estos casos es dar un golpe por compás. La razón ya se explicó: la guitarra, a diferencia del órgano, no puede prolongar su sonido mucho más allá del ataque. Así las cosas, es perfectamente recomendable dar dos y hasta tres golpes por compás, sobre todo si no se está en cadencia final. Los tres golpes, propios de un compás ternario, como es el caso referido en esta ponencia, pueden ser todos iguales o más bien prologar uno en detrimento del otro, produciendo así figuras rítmicas más ricas y variadas. A nuestro juicio, la justificación para optar por uno u otro de estos patrones rítmicos las puede tomar el guitarrista de los motivos recurrentes que utiliza el compositor las voces del villancico, cosa muy evidente en alguna de las piezas de los Maitines de Navidad de 1655, pertenecientes al compositor Juan Gutiérrez de Padilla.



**Detalle de la jácara "En la noche más buena" de Juan Gutiérrez de Padilla, 1655
(Póngase especial atención en el motivo rítmico que sugiere el canto).**

En cuanto a la dirección que deben llevar los golpes, no creo que se pueda dar una versión definitiva, pero hay ciertas fórmulas que tienden a ser reiteradas en los métodos de guitarra de la época y que hoy, todavía son bastante comunes en los patrones de acompañamiento que se cultivan en Hispanoamérica. En principio es bastante común (aunque lo contrario no es imposible) comenzar con golpe abajo. Esto genera dos fórmulas básicas en un compás de tres tiempos; a saber: dos golpes hacia abajo y uno hacia arriba o un golpe hacia abajo, otro arriba y otro abajo. Lo primero es bastante común en los patrones que sugiere Gaspar Sanz en su tratado.



Tomado de Sans, 1674, fol. 16 r.

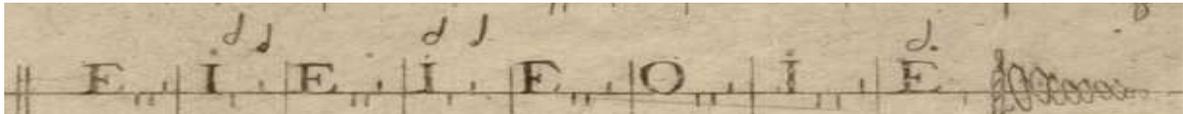
Para el gran acorde de la cadencia final, por lo general una gran nota tenida, es muy guitarrístico tañer un trémolo rasgueado con el dedo índice. Esto, aunque no lo he

visto en los tratados de la época, es muy común en la tradición interpretativa de los guitarristas hispanoamericanos.

b. Dos armonías por compás:

Como ya se dijo, dos acordes distintos por compás es una fórmula muy común en los villancicos de Juan Gutiérrez de Padilla. Como es lógico pensar para un compás ternario, se pueden presentar dos fórmulas básicas, a saber: corto vs. largo (el llamado yambo de los griegos) y largo vs. corto (el llamado troqueo). La primera fórmula se puede dar con dos golpes abajo o uno hacia abajo y otro hacia arriba; pero una estrategia que economiza mucho esfuerzo, es dividir el golpe de la mano en dos porciones: el de los dedos índice, medio, anular y meñique en un solo bloque; y el del dedo pulgar, todos en la misma dirección (hacia abajo).

Para la fórmula rítmica trocada, luce mucho dar el golpe con todos los dedos de la mano abierta, en abanico, para encontrar una sonoridad más prolongada. En cuanto a la dirección que debe llevar la mano, y si tenemos por costumbre dar el primer golpe hacia abajo, es forzoso entonces que queden los dos golpes en la misma dirección. Gaspar Sanz ilustra comúnmente esta fórmula aunque sólo lo ejemplifica con un solo acorde.



Detalle tomado de Gaspar Sanz, 1674, fol. 18 r.

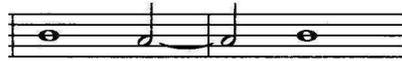
c. Tres armonía por compás:

Aunque puede suceder, dar tres acordes diferentes en un solo compás depende mucho de la velocidad de la pieza y de la habilidad del guitarrista. Los golpes pueden darse como ya se señaló en el primer caso (tres golpes alternos) o dar tres golpes en la misma dirección (hacia abajo).

d. Tres armonías en dos compases:

Este el caso de la hemiola o hiper-metro, tan común en la música hispana del período. Se da con relativa frecuencia en los villancicos de Gutiérrez de Padilla, generando un accidente rítmico muy atractivo. La forma más natural de tañerlo es con tres golpes en

la misma dirección (hacia abajo) o alternando las direcciones (abajo, arriba y abajo). A veces sucede que, en algunas de tres partes del hiper-metro, aparece una de éstas subdividida, y esta gracia puede ser acompañada y reforzada por el guitarrista.

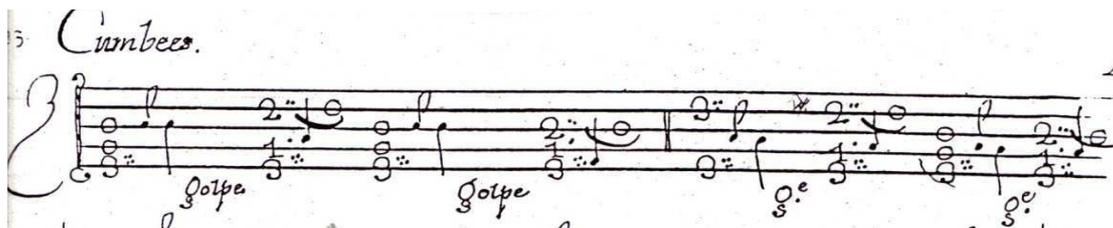


dad. Vo - - - ces

**Detalle del villancico "Qué tienes hermosa noche"
De Juan Gutiérrez de Padilla, 1655.**

e. Un tercio de compás en silencio y el resto sonando:

Es el típico compás acéfalo y su interpretación puede adquirir un rasgo muy curioso en la guitarra, pues el intérprete puede producir un "golpe sordo", el cual, aunque no produce armonía alguna, genera un ruido que le da valor "sonoro" al silencio. En un "Cumbees" que aparece en el *Codex Saldívar*, Murcia sugiere hacer uso de un recurso muy parecido a este, pidiendo al intérprete dar un golpe sobre la guitarra, tal y como lo hace el tañedor de flamencos. En nuestro caso particular, optamos más bien por hacer uso de lo que los cultores del "cuatro" venezolano (una especie de guitarrilla renacentista con órdenes simples) llaman "trancao", que no es otra cosa sino apagar el sonido de las cuerdas con un golpe que se detiene precisamente sobre ellas.

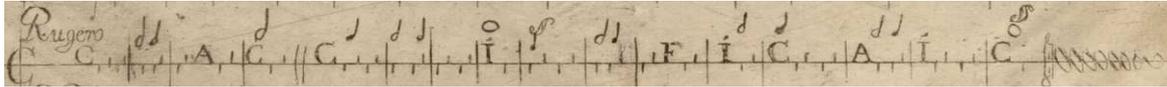


Tomado del Codex Saldívar N° 4, p. 43.

f. Armonías y golpes en compás binario

Para las excepcionales secciones que aparecen en compás binario -básicamente el estribillo y las coplas del villancico titulado "Las estrellas se ríen"- adoptamos en estricto sentido el canon de acompañamiento que sugiere Gaspar Sanz para el acompañamiento de toda las danzas en compás binario; esto es: se alternan los golpes cuando hay cuatro por compás, comenzando con golpe abajo. Para los compases que tienen una figura larga

y dos cortas (el dáctilo de los griegos), se procede como en el compás de tres golpes: dos abajo y uno arriba. Si se trata de dos figuras iguales (dos semínimas), se da uno abajo y otro arriba.



Tomado de Gaspar Sanz, 1674, fol 18 r.

Advertencia final:

Aquí, como en cualquier otro estudio que pretende sistematizar una experiencia eminentemente práctica, sólo hemos hecho relato simplificado de los problemas más comunes con los que puede enfrentarse un guitarrista cuando se propone acompañar algún villancico barroco; desde luego, existen otras muchas circunstancias particulares que, por tal, sería muy dilatado relatar aquí y por eso, y por falta de tiempo, la hemos tenido que suprimir. Esperamos, sin embargo, que las experiencias relatadas, así como los argumentos esgrimidos a su favor, puedan bridar un criterio interpretativo a quienes arriesgan experiencias en estas lides de la música antigua.

En cuanto a los resultados obtenidos, creemos que nuestra propuesta para acompañar piezas hispano-barrocas con la guitarra no dista mucho (y nunca pretende ser mejor) que las muchas otras versiones que se pueden escuchar y hasta ver en la discografía y en los videos que ahora se exhiben por *Youtube*; no obstante ello, creemos que lo que aquí se ha escrito puede tener un valor especial, toda vez que hemos tratado de compartir, de forma sistemática, expresa e históricamente justificada, lo que comúnmente hacen intérpretes expertos para utilidad y consumo de algunas agrupaciones especializadas de gran renombre, sin que nadie se entere de la justificación de su proceder. Es nuestra esperanza pues, que esta necesidad estrictamente musicológica de producir conocimiento explícito a partir de las experiencias práctica de la interpretación, pueda servir a otros interesados en el tema.

Muchas gracias...

Referencias

- Bloch, Marc (1952). *Introducción a la historia*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Carmona, José Carlos (2006). *Criterios de interpretación musical: el debate sobre la reconstrucción histórica*. Málaga-España, Ediciones Maestro S.L.
- Claro-Valdés, Samuel (1981). Música teatral en América. *Revista musical chilena*, año XXXV, N° 156, pp. 3-20.
- Corona Alcalde, Antonio (1996). La guitarra en el México barroco. En: Isabelle Villey, *La guitarra en el México barroco* [Disco compacto]. México, Difusión Cultural UNAM.
- Gesualdo, Vicente (1962). La música en la Argentina durante el período colonial. *Revista musical chilena*, año XVI, Nros. 81-82, pp. 125-134.
- Gutiérrez de Padilla, Juan (1998). *Tres cuadernos de Navidad*. Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo/Consejo Nacional de la Cultura.
- López-Cano, José (1983). *Historia de la música española. Siglo XVII*. Madrid, Alianza editorial.
- Murcia, Santiago (1980). *Resumen de acompañar la parte con guitarra (1714)*. Complete facsimile edition with an introduction by Monica Hall. Monaco, Editions Chaterelle S. A.
- Murcia, Santiago (1987). *Saldívar Codex No. 4. Santiago de Murcia of baroque guitar musica (c.1732) found and acquired in September 1943 in León, Guanajuato, México by the Mexican musicologist Dr. Gabriel Saldívar y Silva (1909-1980)*. Complete facsimile edition with preface and commentary. By Michael Lorimer. Santa Barbara, Michel Lorimer.
- Rink, John (2006). Análisis y (¿o?) interpretación. En John Rink (ed.), *La interpretación musical*. Madrid. Alianza Editorial.
- Sanz, Gaspar (1674). *Instrucción de música sobre la guitarra española...* Zaragoza, por los Herederos de Diego Dormer. Facsimile.pdf
- Sanz, Gaspar (s.f.). *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Reproducción facsimil de los libros primero y segundo de la tercera edición (1674) y del libro tercero de la edición octava (1697). Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", de la Excm. Diputación Provincial (C.S.I.C).
- Stevenson, Robert (1965). La música en la Catedral de México. *Revista musical chilena*. Vol. 19. N° 92, pp. 11-31.

Vera, Alejandro (2011). *Una nueva fuente para la música del siglo XVIII: el manuscrito "Cifras selectas" de Santiago de Murcia (1722)*. Documento digital disponible en: <http://repositorio.uc.cl/xmlui/bitstream/handle/123456789/1016/399098.pdf?sequence=1>