

# Una nueva fuente para la música del siglo XVIII: el manuscrito *Cifras Selectas de Guitarra* de Santiago de Murcia(1722)\*

ALEJANDRO VERA  
Instituto de Música  
Pontificia Universidad Católica de Chile

\* Este texto constituye un primer avance del proyecto VRAID/046/2005 de la Pontificia Universidad Católica de Chile, destinado a la Investigación, interpretación y grabación de obras inéditas del manuscrito *Cifras Selectas de Guitarra*.

**RESUMEN.** El presente trabajo constituye la primera noticia sobre una nueva fuente del conocido guitarrista y compositor español Santiago de Murcia, titulada *Cifras Selectas de Guitarra*. Este manuscrito, descubierto por el autor de este artículo, fue copiado en 1722 y se conserva actualmente en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Se trata del manuscrito de guitarra más antiguo conservado en Latinoamérica y, además de sus piezas preexistentes, contiene cerca de cuarenta danzas que no figuran en las otras fuentes de dicho compositor. Este hecho, y el interés que Murcia tiene para la historia musical hispanoamericana y española, demuestran la extraordinaria importancia de esta nueva fuente musical.

De los compositores españoles que escribieron música para guitarra en los siglos XVII y XVIII Santiago de Murcia es sin duda uno de los más relevantes y, al mismo tiempo, enigmáticos. Relevante, entre otras cosas, por la importancia de su tratado de acompañamiento publicado en 1714 bajo el título de *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*, que ocupa un lugar principal entre los manuales dedicados a este instrumento;<sup>1</sup> relevante, también, por tratarse del primer compositor español de música para guitarra que absorbe de manera sistemática las influencias musicales foráneas, francesas e italianas; y relevante, así mismo, por el interés que ha generado su figura en el mundo musical y musicológico, habiendo sido objeto de un sinnúmero de estudios (entre ellos tres tesis doctorales) y al menos una quincena de ediciones discográficas.<sup>2</sup> Enigmático, paradójicamente, por lo poco o casi nada que sabemos sobre su vida y actividad profesional: es seguro que fue maestro de guitarra de la reina María Luisa de Saboya, como

1. Murcia 1980.

2. Remito a la bibliografía y discografía final, a completar con Gasser 2001 y Russell 2006.

consta en la portada de su tratado de acompañamiento, y que tuvo alguna vinculación con dos nobles influyentes de la época, pero los aspectos restantes de su biografía se basan en conjeturas más o menos fundadas sobre las cuales no se ha encontrado evidencia concluyente. Esta doble dimensión del músico, en principio contradictoria, constituye su mayor atractivo y demuestra la necesidad de profundizar en la investigación sobre su persona.

En este contexto, adquiere una notable importancia el descubrimiento que he realizado de un nuevo manuscrito musical de Santiago de Murcia, que lleva por título *Cifras Selectas de Guitarra* (1722) y que se conserva ahora en la Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Se trata, como explicaré en detalle posteriormente, de un libro de setenta folios que aporta una buena cantidad de piezas nuevas de este autor, junto con otras ya existentes en sus fuentes conocidas, pero que figuran aquí con variantes de gran interés. El presente artículo tiene por objetivo ofrecer una primera noticia acerca del manuscrito –el más antiguo de música para guitarra conservado en Hispanoamérica– reflexionando acerca de su significado en la época en la cual fue escrito. Se trata del inicio de una investigación más amplia que espero completar en el futuro con nuevas contribuciones sobre la fuente y su contexto, incluyendo una edición crítica de su repertorio.<sup>3</sup>

### Antecedentes: el compositor, las fuentes previas y su contexto

La información disponible sobre Santiago de Murcia proviene de dos de las fuentes de su autoría conocidas previamente. La más antigua es el citado *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*, publicado en 1714, aparentemente en Madrid. En la portada Santiago de Murcia se autodenomina como maestro de guitarra de la reina María Luisa de Saboya, fallecida poco antes de la impresión del libro. Además, dedica su tratado al “ilustrísimo señor don Jácome Francisco Andriani caballero del orden de Santiago y enviado extraordinario de los Cantones Católicos”, a quien agradece “tan diversos, y tan continuados favores”.<sup>4</sup> Esta expresión hace pensar que Murcia había ya tocado para Andriani –personaje influyente en el Madrid de la época– o trabajaba permanentemente a su servicio, quizás de forma simultánea a su condición de empleado de la reina. Por otra parte, el tratado lleva un poema laudatorio escrito por Francisca Chavarri, hija del “protomédico” de Carlos II, a quien Murcia declara como “apasionada y favorecedora suya”.<sup>5</sup>

El otro dato de interés figura en un manuscrito intitulado *Pasacalles y obras de guitarra*, conservado actualmente en la British Library, Additional, Ms. 31640.<sup>6</sup> Este libro, datado en 1732, está dedicado a “don Joseph Álvarez de Saavedra”, quien probablemente, como propone Russell, corresponda a Joseph Álvarez del Valle, caballero de la orden de Santiago residente en Madrid hacia 1719.<sup>7</sup>

3. Me encuentro realizando una transcripción del manuscrito con la colaboración de Oscar Ohlsen. Quiero agradecer también a Carmen Peña su ayuda en la adquisición de esta valiosa fuente por parte de nuestra universidad.

4. Los Cantones Católicos estaban situados, al parecer, en la frontera entre Italia y Suiza – Russell 1995: 237. Russell 1995: 117.

5. Russell 1995: 117.

6. Murcia 1979; Cf. con Hall 1983: 47 y la transcripción de Pennington 1979.

7. Russell 1995: 117-118. La madre de Álvarez del Valle era Isabel González de Rellán de Saavedra. Al parecer Murcia emplea libremente el apellido materno más conocido. Hay más detalles sobre Andriani y Álvarez del Valle en Russell 1981: 40-52.

8. Russell 1995: 122-126. La hipótesis fue originalmente planteada por Lowenfeld 1975, que aún no he podido consultar.

9. Romanillos y Harris 2002: 265. Se conserva un violonchelo construido por Gabriel de Murcia en 1709, en el Museo Nacional de Antropología, España.

10. Romanillos y Harris 2002: 264. Russell propone que tanto Santiago como Antonio pudieron ser hijos de Gabriel de Murcia –Russell 1995: 128. Sin embargo, la actividad de Antonio coincide con la de Gabriel de Murcia, y éste último le sobrevivió por lo menos en once años.

11. Hall 1983: 57.

12. González Marín 1999: 740.

13. Archivo General del Palacio Real de Madrid, Sección Registros, libro 185, fols. 198 y 214v. Clair había ingresado a la Casa de la Reina en 1712.

14. Hall 1983: 77.

15. Archivo General del Palacio Real de Madrid, Legajos 1482 y 1484, villancicos “Felices mortales” (1743) y “Al que de pastorcico” (1748). Cf. con Torrente 2002: 43-48, en cuya investigación colaboré personalmente.

16. Subirá 1953: 442-445.

Aunque respecto a la relación del músico con estos nobles –que sin duda facilitó la difusión de su obra– no se conoce más información, sobre sus vínculos con Palacio existen algunos datos indirectos pero interesantes. En cuanto a sus posibles parientes, ha sido apuntada la posibilidad de que Gabriel de Murcia, sobrino del compositor Juan Hidalgo, violero de la Casa de la Reina desde 1682 y guitarrero de la Real Capilla en 1689, fuese el padre de Santiago.<sup>8</sup> Esto parece probable por la época en que vivió, su oficio de guitarrero (constructor de guitarras) y su posición como empleado de la Casa de la Reina, que pudo facilitar la contratación de nuestro compositor como maestro de guitarra en Palacio. Cabe agregar que Gabriel de Murcia fue nombrado examinador del oficio de violero en Madrid en 1719 y su rastro se pierde después de 1720, por lo que probablemente falleciese en esta época.<sup>9</sup> Es también posible que Antonio de Murcia, quien sucedió a Marcos Jiménez como violero de la Casa de la Reina en 1704, tuviese algún parentesco con Santiago, aunque el hecho de que muriese sin testar en 1709 reduce algo las posibilidades de comprobarlo.<sup>10</sup> Por otra parte, la propia reina señala estar aprendiendo guitarra, clavecín y música en una carta de 1705 dirigida a su abuela,<sup>11</sup> lo que se ve confirmado en parte por el nombramiento del organista Diego Jaraba y el tenor Francisco Larraz como maestros de música de la reina en enero de dicho año.<sup>12</sup> Algún tiempo después figuran como empleados suyos el violinista Jacome Clair y el maestro de danzar Nicolás Fonton.<sup>13</sup>

Pero existe otro aspecto que relaciona a Santiago de Murcia quizás de manera más directa con Madrid y el círculo musical de la corte. El manuscrito *Pasacalles y obras* de 1732 lleva una marca de agua consistente en las letras SP unidas en su parte inferior. Monica Hall señaló en su momento la existencia de una marca similar, aunque más compleja, en tres manuscritos madrileños cercanos a 1730.<sup>14</sup> Pero en realidad dicha marca de agua figura exactamente de la misma forma por lo menos en dos manuscritos de Francisco Corselli, maestro de la Real Capilla, que datan de la década de los cuarenta y se conservan en el Archivo de Palacio,<sup>15</sup> lo que indica que el papel utilizado por Murcia en su manuscrito era el mismo empleado por los músicos de la corte.

Los vínculos del compositor con la corte de Madrid parecen también relacionarse con uno de los aspectos más interesantes de su obra musical: la incorporación sistemática de influencias foráneas en sus piezas para guitarra. Como es sabido, la corte fue uno de los principales receptores y difusores de música extranjera en la España del siglo XVIII, a partir de la llegada de la dinastía borbónica en 1700: Felipe V llevó a España a sus propios instrumentistas y durante su reinado se introdujo en abundancia el repertorio francés e italiano,<sup>16</sup> sin que la música en el estilo tradicional español desapareciese. Sin embargo, este proceso se había gestado ya en la centuria anterior: Felipe IV tuvo a su servicio desde 1651 a importantes

personajes ligados al teatro (Calderón de la Barca, Baccio del Bianco e incluso el nuncio Rospigliosi) que favorecieron la introducción del recitativo en España; <sup>17</sup> durante el reinado de Carlos II se llevó a cabo un movimiento de reforma a partir de 1677, en el bienio de Juan José de Austria como primer ministro, el cual “cristalizó musicalmente en el uso de piezas italianas y de agrupaciones instrumentales relacionadas con la sonata en trío”; a partir de ese momento se contrató a más cantores e instrumentistas italianos, flamencos y alemanes, algo también relacionado con los gustos de la reina Mariana de Neoburgo; <sup>18</sup> esto daría pie a la visita madrileña del célebre cantante Mateo Sassano en 1698 y a la posible contratación de Antonio Bononcini como compositor de cámara de Carlos II, lo que sugiere la interpretación de óperas italianas en las fiestas cortesanas de la época. <sup>19</sup>

Tanto el *Resumen de Acompañar* como *Pasacalles y obras* contienen numerosas danzas francesas, sueltas y agrupadas en suite. En el primero, éstas proceden de las antologías de danza publicadas por Feuillet en París a comienzos del siglo XVIII, mientras que en *Pasacalles y obras* provienen fundamentalmente de la obra de François Campion, profesor de tiorba y guitarra de origen inglés pero que se desempeñó en París por cerca de cincuenta años. <sup>20</sup>

Además de ello, *Pasacalles y obras* contiene una “tocata” de cuatro movimientos atribuida a Corelli, más una giga del mismo autor. <sup>21</sup> Los dos primeros movimientos de la tocata (grave, allegro) pertenecen en efecto a la *sonata op. 5 n°8* de Corelli; para el tercero (despacio) no se ha encontrado concordancia alguna; el último (giga) procede de la *sonata op. 5 n°5*; y la giga suelta proviene de la *sonata op. 5 n°3*. <sup>22</sup> Corelli fue probablemente el compositor italiano más influyente y admirado durante el período que nos ocupa: el hecho de que sea el único mencionado por Murcia en *Pasacalles y obras* constituye una prueba de ello. Hasta hace poco se situaba la llegada de su música a España hacia 1702, pero investigaciones más recientes indican que fue hacia 1680 cuando llegaron sus primeras obras, dado que una copia de una de sus sonatas recientemente descubierta en la catedral de Segovia data de esta época. <sup>23</sup> En sus transcripciones Murcia adapta el original coreliano para violín y bajo continuo al ámbito mucho más limitado de la guitarra barroca. <sup>24</sup> Lo hace limitándose a captar la armonía general de cada fragmento, sin transcribir cada nota del continuo, y transformando en rasgueados algunos pasajes que presentan actividad contrapuntística o demasiada amplitud de registro. En la giga de la *sonata op. 5 n°3*, en cambio, preserva las melodías del violín y el continuo la mayor parte del tiempo, o las combina para formar una sola línea melódica acompañada, transformando a este movimiento en una de sus transcripciones mejor logradas. <sup>25</sup>

Un hermoso movimiento lento en estilo coreliano se encuentra en la sonata final de la tercera y última fuente de Murcia que se conocía hasta ahora: el

17. Stein 1993: 130 ss.

18. Rodríguez 2003: 4 ss.

19. Carreras 2001: 208-209.  
Stein 1993: 130 ss.

20. Para el *Resumen* véase Russell 1981: 154-161, y para *Pasacalles* Hall 1983: 489-507.

21. Murcia 1979: 86-89, 95v-97.

22. Russell 1981: 273; Hall 1983: 497-499.

23. Rodríguez 2003: 360-374.

24. Como es sabido, la guitarra barroca consta de cinco órdenes afinados como las cinco primeras cuerdas de la guitarra clásica actual. Sin embargo, el quinto orden y en ocasiones también el cuarto dependiendo del autor contienen solo cuerdas agudas, con lo que la armonía carece de sonidos graves.

25. Russell 1981: 275-278. Hay una bella versión en el disco de Waters 1996.

llamado *Códice Saldívar n.º4*. Este manuscrito fue comprado en 1943 por el musicólogo mexicano Gabriel Saldívar a un anticuario de León, Guanajuato, y desde entonces se conserva en su biblioteca particular, actualmente a cargo de sus herederos. Carece de portada y no lleva indicación de autor ni fecha, sin embargo su relación con Santiago de Murcia fue defendida convincentemente por Michael Lorimer en su edición de 1987, y posteriormente aceptada por Russell y otros. Lorimer se basó en la similitud del formato y el copista con los de *Pasacalles y obras*, y la presencia en el *Códice* del mismo “abecedario” (tabla de acordes) contenido en el *Resumen de acompañar*, entre otros aspectos.<sup>26</sup> Pero fue incluso más allá: considerando que *Pasacalles y obras* parece ser el segundo de dos tomos con repertorio para guitarra,<sup>27</sup> afirmó que el *Códice* era su “compañero” que hasta ese momento se daba por perdido. Esta última hipótesis ha sido aceptada por Russell, pero me parece algo discutible por ciertos aspectos que explicaré más adelante.

26. Lorimer 1987: v-vi.

27. Murcia 1979: 2. El título del índice de *Pasacalles* es “Índice de lo contenido en el T.º 2.º”.

Desde el punto de vista musical el *Códice Saldívar* se distingue de las otras dos fuentes previas de Murcia por la preponderancia de danzas españolas tradicionales (jácara, villanos, canarios...) sobre las cuales Murcia compone extensas variaciones. Junto a ellas figuran algunas danzas de origen francés (Rigodón, La cadena, Fustamberg...) y una sonata en estilo italiano que consta de tres movimientos.<sup>28</sup> La capacidad de Murcia para escribir extensas variaciones en una especie de *crescendo* expresivo, rítmico y virtuosístico es justamente uno de los rasgos más sobresalientes de su estilo.<sup>29</sup> De esta manera desarrolla y enriquece esquemas *armónicos* que por lo general involucran un número limitado de acordes. Además de ello, el *Códice Saldívar* contiene dos danzas aparentemente de procedencia americana, el “Zarambeque” y el “Cumbé”, cuyas sonoridades y ritmos poco tradicionales han constituido un especial atractivo para los intérpretes de música antigua, como prueba su presencia en varias de las grabaciones discográficas listadas al final de este trabajo.

28. Russell 1995: 23-25.

29. Cf. con Gasser 2001.

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 manuscrita 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.<sup>30</sup> Sin embargo, los vínculos del compositor con Andriani y Álvarez y la marca de agua SP de *Pasacalles y obras* lo sitúan más bien en Madrid,<sup>31</sup> 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

30. Hall 1983: 65; Lorimer 1987: v. Las concordancias del Ms. 1560 con Santiago de Murcia pueden verse en Arriaga 1982: 117.

31. Lamentablemente, ni Lorimer ni Russell describen la(s) marca(s) de agua del *Códice Saldívar*, lo que impide verificar si este manuscrito pudo o no tener un origen madrileño.

su figura un significado importante para la historia musical a ambos lados del Atlántico.

### El manuscrito *Cifras Selectas de Guitarra*

En el año 2004, durante una extensa investigación destinada a localizar fuentes musicales de los siglos XVII y XVIII en archivos y librerías de Santiago, encontré la valiosa fuente musical que da origen al presente artículo. Se trata de un volumen de 24 X 16,5 cms., encuadernado en piel y que consta de dos partes. La primera y más importante es un manuscrito cuyo autor, título y fecha se señalan en la portada:

Cifras Selectas / de Guitarra / por / Don Santiago de Murcia  
/ Maestro de la Reina, N. S. / Doña María Luisa de Saboya  
/ Año de MDCCXXII.<sup>32</sup>

La segunda parte es el citado *Resumen de acompañar* de Santiago de Murcia, seguramente uno de los tratados de acompañamiento más completos dedicados a la guitarra: en él se explica la manera de realizar en el instrumento las cadencias finales características de cada modo, los acordes y retardos más frecuentes y la forma de armonizar distintos tipos de escala; contiene además once ejemplos de bajos cifrados en diferentes compases, para concluir con una amplia sección con repertorio para guitarra en tablatura. Este nuevo ejemplar del tratado de acompañamiento viene a ser el cuarto conocido,<sup>33</sup> lo que contribuye a acrecentar el valor del volumen en su conjunto. Sin embargo, es evidente que la parte más valiosa de la fuente está constituida por el manuscrito inicial, al cual dedicaré esta apartado.

Respecto a su procedencia, esta fuente perteneció antiguamente a Alfredo García Burr, asiduo coleccionista que reunió durante más de medio siglo en su residencia particular de Santiago, la llamada “Casa de los Diez”, una impresionante cantidad de objetos y libros de arte nacionales y extranjeros.<sup>34</sup> Durante el remate de sus bienes, realizado en 2001, el manuscrito fue adquirido por D. César Soto, en cuya librería lo encontré posteriormente.<sup>35</sup> Tras verificar su autenticidad y comprobar que parecía contener piezas nuevas de Santiago de Murcia, realicé diversas gestiones para conseguir su adquisición por parte de la Universidad Católica.<sup>36</sup> Éstas se materializaron a comienzos de 2005, cuando el libro fue adquirido por la universidad e ingresado en su biblioteca. Cabe señalar que se trata del primer manuscrito musical anterior a 1880 con que cuenta dicha institución y, por los datos disponibles a esta fecha, es también el más antiguo conservado en nuestro país.<sup>37</sup> Sin embargo, su importancia esta lejos de circunscribirse al ámbito local, puesto que se trata también del manuscrito con música para guitarra más antiguo de Latinoamérica.

32. La portada está además firmada por “Castillo”, probablemente un antiguo propietario que aún no he identificado.

33. Hall 1983: 67. Los ejemplares mencionados por esta autora son los siguientes: Biblioteca Nacional de Madrid, R 5048; Chicago, The Newberry Library, C. 7Q1; Los Angeles Public Library, accession number 181256.

34. Para una visión muy general de la vida de García Burr y su colección véase Larraín 2000.

35. El certificado adjunto de la casa de remates Enrique Gigoux Renard indica que el libro fue vendido el 30 de noviembre de 2001 en subasta pública.

36. Conté para ello con la valiosa colaboración de Carmen Peña y el respaldo posterior de Octavio Hasbún (director del Instituto de Música) y Jaime Donoso (decano de la Facultad de Artes).

37. Sin contar los libros de coro con canto llano que preservan algunos conventos, hasta este momento los manuscritos musicales más antiguos conocidos eran los conservados en la catedral de Santiago, que datan aproximadamente de 1770 en adelante –véase el catálogo de Claro Valdés 1974. Sin duda este panorama continuará modificándose con futuras investigaciones.

En su estado actual, *Cifras Selectas de Guitarra* comienza con la portada, una hoja de menor tamaño con apuntes sobre lectura musical (de un nivel elemental) y un folio pautado con anotaciones relativas a la afinación de la guitarra. A mi juicio estos tres folios fueron agregados posteriormente, puesto que el papel y la mano son diferentes del resto del manuscrito. De hecho, la portada lleva un error en el año que fue corregido (originalmente decía “MCCXXII”) y el folio pautado lleva un número 9 en el extremo superior derecho, que indica que procede de otra fuente.<sup>38</sup> Sigue otra sección con el índice (1 folio) y un escrito del autor titulado “Explicación para facilitar la ejecución en aquellas cosas más estrañas de estas obras” (2 folios), al cual me referiré más abajo. Finalmente, hay 70 folios con música en tablatura para guitarra que contienen ochenta y siete piezas, algunas de las cuales forman parte de una misma suite. Faltan, sin embargo, los folios 33, 42 y 44. Además, el índice demuestra que el manuscrito tenía originalmente 85 folios, lo que implica que se perdieron los últimos quince. Esto nos priva, quizás para siempre, de conocer las últimas piezas del libro: una suite en re menor de tres movimientos; una suite de Corelli en la misma tonalidad, de cuatro movimientos; otra suite del mismo autor, en Mi menor; y “diferentes piezas” en Do Mayor que el índice no especifica.

38. Cabe señalar que también en *Pasacalles y Obras* la portada pudo haber sido agregada posteriormente –Hall 1983: 81.

La “explicación” que figura al comienzo del manuscrito describe prácticamente los mismos signos de notación ya conocidos para la escritura de guitarra en la época.<sup>39</sup> Más interesantes son los comentarios que nos ilustran acerca de la técnica de ejecución considerada apropiada por el propio Murcia:

39. Véase un resumen en Lorimer 1987: xviii-xix.

El común estilo a todos los principiantes es: que pongan el dedo meñique fuera de la puente de la Guitarra, para que esté más firme la mano, por que muchos no pueden entonces herir las cuerdas puesta la mano en el aire, sino de la suerte dicha. Lo cual no se verá practicado en ningún diestro, que trate a este instrumento con algún primor, mayormente cuando son obras delicadas, y en ellas hay golpes rasgueados, pues debe en estos casos tocarse en el medio de el instrumento y solo usar de la mano puesta en la puentecilla, cuando se necesita que suene más, como cuando se acompaña a otro instrumento. Los dedos con que se hieren las cuerdas son, el pulgar, el índice, y el de el corazón. Advirtiendole que el pulgar sirve para terceras, cuartas, y quintas. Los otros dos, para segundas, y primas: con el cuidado que nunca se hiere dos veces con un mismo dedo, pues siempre índice, y el de el corazón, han de herir alternativamente.

Existen varios aspectos que permiten despejar las dudas respecto a la autenticidad del manuscrito: la mano que copia la música es muy similar a la de *Pasacalles y obras* y el *Códice Saldívar*, y los símbolos empleados

para indicar los ornamentos y la digitación de la mano izquierda son idénticos; por otra parte, el manuscrito presenta concordancias con las tres fuentes anteriores de Santiago de Murcia, como puede comprobarse en la Tabla que figura como apéndice de este trabajo; pero, sobre todo, *Cifras Selectas de Guitarra* lleva la misma marca de agua SP que, como se ha señalado, está presente en *Pasacalles y obras* y algunos manuscritos musicales del Palacio Real de Madrid, lo que demuestra su pertenencia a Santiago de Murcia e indica que fue probablemente realizado en Madrid. Por esta misma razón, considero más factible que llegase a nuestro país en una época relativamente reciente y no en la colonia, aunque se trata por el momento de una conjetura. En cuanto a su repertorio, predominan en el manuscrito las danzas tradicionales hispanas (españoletas, gallardas, cabañero...), en las cuales Murcia demuestra su dominio del arte de la variación. Figuran también algunas danzas de procedencia francesa, sueltas y agrupadas en dos suites que no se hallan en las otras fuentes del autor, con excepción del preludio de la suite en do menor (fol. 50v), que encontramos también en *Pasacalles y obras* transpuesto medio tono bajo (Apéndices, Tabla).

Las diecinueve piezas de *Cifras Selectas* que se hallan también en el *Códice Saldívar* (Apéndices, Tabla) confirman la relación de este último con Santiago de Murcia, que por lo demás ha sido ya aceptada de forma generalizada. Pero, al mismo tiempo, debilitan uno de los argumentos esgrimidos para afirmar que el *Códice* era el “compañero” de *Pasacalles y obras*: el hecho de tratarse de dos fuentes manuscritas *únicas* del autor.<sup>40</sup> El descubrimiento de un nuevo manuscrito de Santiago de Murcia hace pensar que las fuentes que conocemos hasta ahora constituyen solo una parte de las varias que debió escribir durante su vida, y hace probable que sean volúmenes independientes. Por otro lado, el título *Pasacalles y obras* corresponde al contenido del libro, que contiene un grupo de pasacalles en varias tonalidades seguido fundamentalmente por suites de danzas;<sup>41</sup> en contraste, el *Códice Saldívar* está compuesto principalmente por danzas sueltas tradicionales de la Península Ibérica. Por último, el allegro que inicia la suite final del *Códice* (fols. 91-92) figura también en *Pasacalles y obras* (fols. 71-73) con mínimas variantes, en cuyo caso cabría preguntarse por qué un libro de música, compuesto por dos volúmenes, contiene una misma pieza en dos lugares diferentes. No quiero con esto descartar la hipótesis sobre la correspondencia entre estas dos fuentes, pero creo que el hecho merecería algunas consideraciones adicionales antes de darse por válido.

*Cifras Selectas* presenta también veinticinco concordancias con *Pasacalles y obras* y dos con el *Resumen de acompañar*. Estas últimas corresponden a un minueto en Re Mayor que figura también en el tratado de acompañamiento y unas “Marsellas” que coinciden en algunos puntos (Apéndices, Tabla). Las piezas concordantes con otras fuentes constituyen, contra lo que pudiera pensarse, uno de los aspectos más interesantes del manuscrito, por las

40. Lorimer señala: “...it would be difficult to explain how the *Codex* could be anything other than the companion volume to *Pasacalles*. The format and handwriting of the two manuscripts are identical and they are unique” –Lorimer 1987: V.

41. Hall 1983: 47; Russell 1995: 12. El término “obra” es empleado por Murcia como equivalente hispano de “suite”.



numerosas diferencias que suele haber entre ambas versiones. Éstas van desde un simple cambio en el orden de las variaciones hasta la inclusión de otras nuevas, en cuyo caso podrían ser consideradas, según la propuesta de Russell, como “módulos” que pueden suprimirse, agregarse o intercambiarse para crear piezas diferentes.<sup>42</sup> Un ejemplo de interés es el de las “Jácaras por la E” que dan inicio a *Cifras Selectas* (véase una reproducción en los Apéndices), vinculadas con la pieza del mismo título que da inicio al *Códice Saldívar*.<sup>43</sup> La primera parte de la versión del *Códice* es diferente a la del manuscrito, pero en la segunda coinciden la mayor parte de las variaciones, siendo más extensa la versión de *Cifras Selectas*, que incluye pasajes en escala y ligados para la mano izquierda de mayor exigencia técnica (véase Apéndices, Ejemplo Musical). En este caso es cuestionable incluso que el repertorio de Murcia se adapte al concepto tradicional de obra, aspecto de gran interés que no obstante dejó para otra oportunidad.

Para terminar, la Tabla final nos muestra también que el manuscrito aporta cuarenta y dos piezas nuevas con relación a las otras fuentes del autor. Si bien no he realizado aún un estudio de concordancias más exhaustivo con piezas de otros compositores (Campion, Corbetta...), el hecho de que se trate preferentemente de danzas españolas hace muy probable que la mayor parte de ellas fuese compuesta por el propio Murcia, aspecto que pone en evidencia, una vez más, la enorme relevancia de esta nueva fuente musical.

### Bibliografía citada

- Arriaga, Gerardo. “Un manuscrito mexicano de música barroca”, en *Revista de Musicología*, 5, 1982, pp. 111-26.
- Carreras, Juan José. “Amores difíciles: la ópera de corte en la España del siglo XVIII”, en Emilio Casares y Álvaro Torrente (eds.): *La ópera en España e Hispanoamérica* (actas del congreso internacional *La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia*, Madrid, 29.XI/3.XII de 1999), vol. 1, Madrid: ICCMU, 2001, pp. 205-230.
- Claro Valdés, Samuel. *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile*, Santiago de Chile: Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, 1974.
- Gässer, Luis. “Murcia, Santiago de”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 7, ed. de Emilio Casares, Madrid: SGAE, 2001, pp. 896-902.
- González Marín, Luis Antonio. “Bruna. 2. Jaraba Bruna, Diego”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*,

42. Russell y Topp Russell 1982: 8.

43. Es llamativo el que coincidan las tres primeras piezas de ambos manuscritos. Esto podría indicar que fueron copiadas de una fuente común, o incluso que el inicio del *Códice Saldívar* fue realizado por Murcia a partir de *Cifras Selectas*. Véase Apéndices, Tabla 1.

- vol. 2, ed. de Emilio Casares, Madrid: SGAE, 1999, pp. 737-741.
- Hall, Monica. *The guitar anthologies of Santiago de Murcia*, vol. 1, Tesis doctoral, The Open University, 1983.
- Larraín, María Paz. "El grupo de Los Diez", en *Revista ED*, 52 (2000), pp. 90-97.
- Lorimer, Michael. *Saldívar Codex No. 4*, Complete facsimile edition, Vol. 1. *The Manuscript*, Santa Bárbara: Michael Lorimer, 1987.
- Lowenfeld, Elena. *Santiago de Murcia's Thorough-Bass Treatise for the Baroque Guitar (1714), Introduction, Translation and Transcription*, tesis de maestría, U. City of New York, 1975.
- Murcia, Santiago de. *Passacalles y obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales (1732)*, edición facsímil con una introducción de Michael Macmeeken, Monte Carlo, Monaco: Editions Chanterelle S. A., 1979.
- Murcia, Santiago de. *Resumen de acompañar la parte con la guitarra (1714)*, edición facsímil a cargo de Monica Hall, Mónaco: Éditions Chanterelle S. A., 1980.
- Pennington, Neil. *The Development of Baroque Guitar Music in Spain, including a Commentary on and a Transcription of Santiago de Murcia's Pasacalles y obras (1732)*, tesis doctoral, U. Maryland, 1979.
- Rodríguez, Pablo L. *Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II (1665-1700)*, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2003.
- Romanillos, José L. y Marian Harris Winspear. *The Vihuela de Mano and The Spanish Guitar. A Dictionary of the Makers of Plucked and Bowed Musical Instruments of Spain (1200-2002)*, Guijosa, Guadalajara, Spain: The Sanguino Press, 2002.
- Russell, Craig H. *Santiago de Murcia: Spanish Theorist and Guitarist of Early Eighteenth Century*, vol. 1, Tesis doctoral, The University of North Carolina at Chapel Hill, 1981.
- Russell, Craig H.. *Códice Saldívar N.º. 4. A Treasury of Secular Guitar Music from Baroque Mexico*, vol. 1, Urbana: University of Illinois Press, 1995.
- Russell, Craig H. "Murcia, Santiago de", *Grove Music Online*, ed. L. Macy, <<http://www.grovemusic.com>>, 2006.
- Russell, Craig y Astrid, K. Topp Russell. "El arte de recomposición en la

música española para guitarra barroca”, *Revista de Musicología*, 5, 1, 1982, pp. 5-23.

Stein, Louise K. *Songs of mortals, dialogues of the gods: music and theatre in seventeenth century Spain*, Oxford: Clarendon Press, 1993.

Subirá, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona: Salvat S. A., 1953.

Torrente, Álvaro (ed.). *Fiesta de Navidad en la Capilla Real de Felipe V. Villancicos de Francisco Corselli, 1743*, Madrid: Fundación Caja Madrid, 2002.

### Discografía

Arriaga, Gerardo. *Santiago de Murcia. Obras para guitarra barroca*, RTVE, 1987.

Chatham Baroque. *Sol y sombra. Baroque Music of Latin America*, Dorian DOR-90263, 1998.

Lawrence-King, Andrew. *Missa Mexicana*, Harmonia Mundi HMU 907293, 2000.

Lawrence-King, Andrew. *¡Jácaras! 18 Century Spanish Baroque Guitar Music of Santiago de Murcia*, Harmonia Mundi HMU 907212, 1997.

Lislevand, Rolf. *Santiago de Murcia Codex*, Paris, Astrée, 2000. O’Dette, Paul. *Portrait*, Harmonia Mundi, 2000.

Paniagua, Gregorio. *Tarentule-Tarentelle*, Harmonia Mundi, 1999.

Parkening, Christopher. *A Tribute to Segovia*, EMI Classics 1991.

Rivera, Juan Carlos. *Zarambeques*, Harmonia Mundi HMI 987030, 2002.

Savino, Richard. *Santiago de Murcia. Danzas y diferencias*, Koch KIUC CD7445, 1997.

Segovia, Andrés. *The Segovia Collection*, 4 discos, DG – 4714302, 2002.

Waters, William. *Santiago de Murcia. Pasacalles y obras de guitarra*, Barcelona, La Mà de Guido, 1996.



## Apéndices

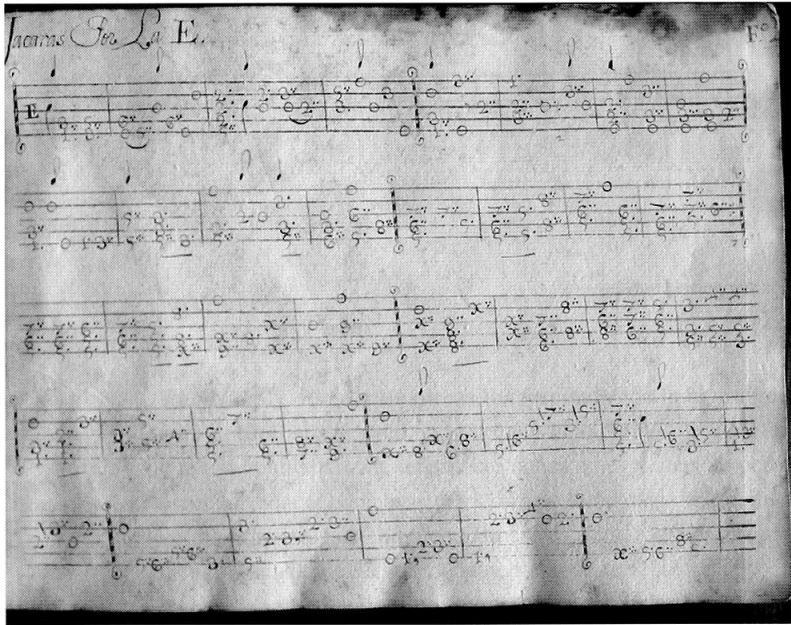
Tabla 1: índice del manuscrito y concordancias con otras fuentes de Santiago de Murcia

Folio Inicial	Título de la pieza	Fuente concordante y folio	Observaciones
1	Jácaras por la E	Códice Saldívar, 1	Todas las piezas concordantes presentan variantes, en algunos casos muy significativas (a veces coinciden solo unas pocas secciones de la pieza). Por el espacio asignado, me es imposible consignar aquí estos detalles. Las letras del título indican el acorde principal de la pieza, de acuerdo al "Abecedario" que se halla en el <i>Resumen de acompañar</i> y el <i>Códice Saldívar</i> (E=re menor, etc.).
2	Marionas por la B	Códice Saldívar, 3	
3v	Diferencias de gallardas por la E	Códice Saldívar, 4v	
4v	Pavanas por la E		No corresponde a las pавanas del <i>Resumen de Acompañar</i> , p. 65.
6	Españoletas por la E	Códice Saldívar, 6	
7v	Folías Españolas por la E	Códice Saldívar, 20v	
8v	Jácaras Francesas por la D	Códice Saldívar, 29	
9v	El Amor por la E	Códice Saldívar, 27v	
10	Tarantelas por la E	Códice Saldívar, 18v	No corresponde a las tarantelas del <i>Resumen de Acompañar</i> , p. 111-112.
11	Las Vacas por la E	Códice Saldívar, 23v	
13v	Folías despacio al estilo de Italia	Códice Saldívar, 60v	
18v	Pasacalles de compasillo por la E	Pasacalles y Obras de Guitarra, 23v	
19v	A proporción por este tono	Pasacalles y Obras de Guitarra, 25v	
20v	Villanos por la C	Códice Saldívar, 7	
21	Caballero por la C	Códice Saldívar, 8.	
22	Paradetas por la C		
23v	Canarios por la C	Códice Saldívar, 9	
24v	Menuet facil	Resumen de Acompañar, 90	
25	Menuet		
25	Otro [Menuet]		
25	Otro [Menuet]		
25v	Otro [Menuet]		
25v	Otro [Menuet]		
26	Otro [Menuet]		
26	Otro [Menuet]		
26v	El Menuet Inglés		No corresponde al minueto de <i>Pasacalles y obras</i> , fol. 95.
27	Menuet		Misma observación.
27	Otro [Menuet]		Misma observación.

27v	Otro [Menuet]		
27v	Otro [Menuet]		
28	Otro difícil [Menuet]		
28	Otro [Menuet]		
28v	Otros [Menuet]		
28v	Otro [Menuet]		No corresponde al minueto de <i>Pasacalles y obras</i> , fol. 74v.
29	Jácaras de la Costa	Códice Saldívar, 39	
29v	El Torneo por la C		
30	Batallas		
30	Reverencias		
30	Últimas reverencias		
30v	Jácaras del torneo		
31	Gallardas del torneo		
31v	La Azucena por la E		
32	Los Imposibles por la D	Códice Saldívar, 12v	
34	Cumbé por la A	Códice Saldívar, 43	Falta el inicio de esta pieza en el manuscrito por haberse arrancado el fol. 33. La concordancia puede permitir reconstruirla de forma hipotética.
35	Zarambeques por la C	Códice Saldívar, 45	
35v	Obra por la C. Alemanda		No corresponde a la Alemanda en Re Mayor que figura en el <i>Códice Saldívar</i> fol. 78v, que también está en el <i>Resumen de Acompañar</i> , p. 67.
36 y	[Obra por la C] Correnta		No corresponde a la correnta de <i>Pasacalles obras</i> , fol. 52.
36v y	[Obra por la C] Zarabanda		No corresponde a la zarabanda de <i>Pasacalles obras</i> fol. 52v.
37	[Obra por la C] Giga		No corresponde a la Giga en Re Mayor de <i>Pasacalles y obras</i> , fol. 54. Tampoco a la que le sigue inmediatamente en el fol. 55.
37v	Bailad Caracoles por la C	Códice Saldívar, 11v	
38	Marsellas por la B	Códice Saldívar, 56v; Resumen de acompañar, 107.	
39v	Canción		
40	Marcha de los Oboes		
40	Marcha Balona		
40v	Marcha de los Carabineros		
41v	Marcha de las guardias de la Reina Ana		Después de esta pieza faltan casi por completo el "Paspied viejo" y "Paspied nuevo" que se mencionan en el índice, por haber sido arrancado el fol. 42. Casi con seguridad corresponderían a las piezas del mismo título del <i>Códice Saldívar</i> , fol. 79.
43	Buree por la D		
43v	Gavota		
43v	Gavota	Pasacalles y Obras de Guitarra, 109	Esta concordancia permite reconstruir hipotéticamente la versión de <i>Cifras Selectas</i> , incompleta por haber sido arrancado el fol. 44.
45	Idea nueva de Clarines Primoroso por la C.	Pasacalles y Obras de Guitarra, 58	

46	Canción Airosa	Pasacalles y Obras de Guitarra, 63	Esta pieza constituye al parecer una suite con las que siguen, dado que se encuentran también juntas en <i>Pasacalles y obras</i> .
46	Llamadas	Pasacalles y Obras de Guitarra, 63v	
47	Marcha	Pasacalles y Obras de Guitarra, 65	
48	Canción de ecos	Pasacalles y Obras de Guitarra, 64v-65	
48	Fagina	Pasacalles y Obras de Guitarra, 66v	
48v	Idea de dos clarines	Pasacalles y Obras de Guitarra, 58	Fragmentos de esta pieza y la del fol. 45 se encuentran en la "Idea especial de clarines" de <i>Pasacalles y obras</i> .
50v	Preludio por la K3. que es lo mismo que la L [suite en do menor]	Pasacalles y Obras de Guitarra, 124v	En <i>Pasacalles y obras</i> el prelude figura, transpuesto, en la suite en si menor.
51	Alemanda [de la suite en do menor]		No corresponde a la Alemanda de la suite en do menor de <i>Pasacalles y obras</i> , fol. 121v.
51v	Correnta [de la suite en do menor]		No corresponde a la correnta de <i>Pasacalles y obras</i> , fol. 122v.
52	Zarabanda [de la suite en do menor]		No corresponde a la zarabanda de <i>Pasacalles y obras</i> , fol. 123.
52	Giga [de la suite en do menor]		No corresponde a la giga de <i>Pasacalles y obras</i> , fol. 123v.
52v	Buree	Pasacalles y Obras de Guitarra, 108v	
53	Pasacalles de Compasillo por la O	Pasacalles y Obras de Guitarra, 43v	
54	A proporción [Pasacalles por la O]	Pasacalles y Obras de Guitarra, 45v	
55	Pasacalles de Compasillo por el +	Pasacalles y Obras de Guitarra, 4	
56v	A proporción [Pasacalles por el +]		
57v	Pasacalles de Compasillo por la B		No corresponde a los pasacalles en Do Mayor de <i>Pasacalles y obras</i> , fol. 10v.
58	A proporción [Pasacalles por la B]	Pasacalles y Obras de Guitarra, 12	
59	Pasacalles de Compasillo por la G	Pasacalles y Obras de Guitarra, 30	
61	A proporción [Passacalles por la G]	Pasacalles y Obras de Guitarra, 32	
62	Pasacalles de Compasillo por la D	Pasacalles y Obras de Guitarra, 20	
63v	A proporción [Passacalles por la D]	Pasacalles y Obras de Guitarra, 22	
64v	Pasacalles Aclarinados por la C a Compasillo	Pasacalles y Obras de Guitarra, 13v	
66	Pasacalles a Compasillo por la H	Pasacalles y Obras de Guitarra, 33	
67v	A proporción [Passacalles por la H]	Pasacalles y Obras de Guitarra, 35	
68v	Pasacalles de compasillo por la A	Pasacalles y Obras de Guitarra, 7v	
69v	A proporción [pasacalles por la A]	Pasacalles y Obras de Guitarra, 9	

Santiago de Murcia, *Cifras Selectas de Guitarra*, fol. 1, "Jácaras por la E"



Ejemplo musical: transcripción parcial de las "Jácaras por la E", indicando pasajes concordantes con el *Códice Saldívar*