



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA

Guillermo Gómez Vernet (1880-1953) en México, una aproximación al *Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números* desde un punto de vista educativo- musical.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN MÚSICA – EDUCACIÓN MUSICAL

PRESENTA

LUCIA GENOVEVA DÍAZ FRANCO

Asesora Parte Teórica:

Dra. Luisa del Rosario
Aguilar Ruz

Asesora Parte Práctica:

Lic. Eloísa Lafuente
García

México, CDMX

2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

SÍNODO:

Presidenta: Dra. Luisa del Rosario Aguilar Ruz

Secretaría: Lic. Eloísa Lafuente García

Vocal: Lic. Patricia Arenas y Barrero

Suplente: Dra. Jocelyn Paola Vázquez Toledano

Suplente: Dra. Sonia Rangel Espinosa

DEDICATORIA

- A mi madre y a mi padre por su respeto, paciencia y apoyo en los caminos que he decidido ir forjando.
- A “Dado”, por elegirme y ser mi compañero de aventuras.
- A mi querida tutora: Dra. Luisa del Rosario Aguilar Ruz. Haber tenido el privilegio de caminar unos cuantos pasos a su lado me permitió momentáneamente subir a hombros de gigante, con mi sincera admiración, respeto y cariño...GRACIAS.
- A mi estimada profesora Lic. Eloísa Lafuente García, mi agradecimiento por el enorme apoyo y paciencia.
- Con mi más franca estima para mi profesora Patricia Arenas y Barrero, gracias por su constante escucha, consejo, ejemplo y apoyo.
- En memoria de: Manuel León Joaquín Carrillo Soriano (†), Fernando Cruz Vázquez (†), Dr. Juan García Cortés (†), mi amigo y colega Mtro. Roberto Chávez Hernández (†).

AGRADECIMIENTOS

- A la UNAM porque ser parte de sus filas es mi mayor orgullo y es de los más grandes logros en mi vida.
- A mis estimadas profesoras: Dra. Luisa del Rosario Aguilar Ruz, Dra. María de los Ángeles Chapa Bezanilla y Dra. Jocelyn Vázquez Toledano, gracias por mostrarme la belleza de la música decimonónica mexicana.
- A la Dra. Sonia Rangel Espinosa por su paciencia y tiempo.
- A la Dra. Jocelyn Vázquez Toledano, gracias por su disposición, ánimo y paciencia.
- Al septimista Jorge Martín Valencia Rosas, por compartir su tiempo y experiencias, así como por su enorme generosidad al permitirme acercarme a tantos tesoros dentro de su colección particular.
- Al Maestro Enrique Salmerón por su tiempo y generosidad.
- A la violinista Margarita Blanco y a Mireya Martínez López por su paciencia y disposición.
- Gracias a la Mtra. María del Consuelo García Martínez por haberme facilitado en todo momento el acceso a lo más profundo de la Biblioteca Cuicamatini.
- Mi agradecimiento a Lupita Torres por ser guía en varios momentos.
- A mi querida Marimo Senseí.
- Mi total y más sincero agradecimiento a mi amiga y colega: Dra. Berenice Silva Banda, por su amistad, ánimo y disposición durante tantos años.
- Al Dr. José Sabás Medrano Calderón por su profesionalismo.
- A mis queridas colegas Dra. Marisol Casas y Lic. Lizbeth Pineda, gracias por la compañía y las palabras de aliento.
- A las familias Russ Galicia e Híjar Xochipa, gracias por su amistad, cariño y constante apoyo.
- A Diana C. Cano Martínez por el cariño, compañía y hermandad durante tantos años.
- A todos los involucrados voluntaria o involuntariamente en este arduo proceso ¡¡¡muchas gracias!!!

Índice

Introducción	2
Capítulo I – ¿Quién fue Guillermo Gómez?	12
Guillermo Gómez Vernet: Biografía y Llegada a México.....	12
Málaga en el Siglo XIX – Cuna de Gómez Vernet.....	15
Métodos y obras	15
Producciones Fonográficas.....	25
Alumnos de Guillermo Gómez	27
Capítulo II – <i>Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números</i> de Guillermo Gómez.....	30
Descripción del <i>Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números</i>	30
Parte Teórica	36
Capítulo III – <i>Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números</i> de Guillermo Gómez – Segunda Parte	51
Parte Práctica, ejercicios técnicos y preparatorios	51
Parte Práctica “Sección Recreativa”	63
Recreo (Berceuse)	63
Marcha	65
Plegaria.....	65
Gavota	66
Tu recuerdo (Danza).....	67
Conchilla - Vals Lento.....	67
Jota – Spanish Dance.....	70
El legado del <i>Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números</i> visto en publicaciones posteriores.....	71
Hallazgos y Conclusiones	76
Hallazgos.....	76
Conclusiones	80
Fuentes y Bibliografía.....	83

Introducción

El guitarrista y compositor Guillermo Gómez Vernet es un personaje prácticamente desconocido para las nuevas generaciones de guitarristas mexicanos. Basta con echar un vistazo a los programas de mano de ejecutantes consagrados y jóvenes estudiantes de las escuelas profesionales de música, para corroborar que cuando se piensa en guitarra mexicana de finales del siglo XIX e inicios del XX, difícilmente veremos programadas obras de Gómez Vernet, a pesar de la gran popularidad de la que gozaron sus composiciones. No obstante, gracias al trabajo realizado por investigadores como José Luis Navarro, Luis Díaz Santana, Alejandro Rodríguez, Martín Valencia, Anastasia Guzmán, Randall Kohl y Enrique Salmerón, por mencionar algunos, el panorama mexicano de compositores para las seis cuerdas se ha ampliado.

Aunque varios de los investigadores ya mencionados han incluido a Gómez Vernet como parte del marco contextual dentro de sus objetos de estudio, Enrique Salmerón ha ido más allá, dedicando conferencias y un artículo exclusivamente a la figura de Gómez Vernet (Salmerón Córdoba, 2000). Los textos consultados abordan aspectos biográficos y generalidades de su trayectoria, partiendo de fuentes documentales primarias. Con esto se ha logrado promover el conocimiento y estudio de este personaje.

Si bien el trabajo de Enrique Salmerón ha contribuido de manera muy importante a la historiografía relacionada con Guillermo Gómez Vernet, no existe aún alguna fuente escrita que nos hable de su trayectoria desde una perspectiva educativo-musical que coadyuve a comprender el impacto de su labor, tanto en el desarrollo técnico

del instrumento como en la formación de numerosas generaciones de guitarristas mexicanos durante el siglo XX.

A pesar de la innegable influencia de Gómez Vernet en la historia de la guitarra en México, su obra pedagógica y artística es poco conocida entre las nuevas generaciones de intérpretes del instrumento y ha sido poco valorada hasta el momento. En virtud de lo anterior, con este trabajo se pretende un primer acercamiento a la trayectoria pedagógica de Guillermo Gómez Vernet a partir del estudio de su *Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números* desde una óptica educativo-musical. A partir de un ejemplar publicado en 1938 se analizarán elementos que la autora de estas líneas considera importantes para comprender la trascendencia de Guillermo Gómez en la enseñanza de la guitarra académica en México.

Mi interés por este autor surge tanto de la trascendencia artística de su obra como de las innovaciones que introdujo desde el punto de vista de la técnica guitarrística, así como de otros recursos técnico-musicales aplicados sobre el instrumento. En este tenor es importante considerar su condición de migrante, pues en los procesos de migración las ideas viajan junto con las personas, enriqueciendo los lugares a los que llegan. Este fue el caso de Guillermo Gómez Vernet, quién trajo a México lo aprendido en España y con ello abonó el valor de su creatividad, dando como resultado una extensa y significativa obra artística y pedagógica.

Con base en lo ya expresado, se puede formular la pregunta central de esta investigación: ¿Qué elementos técnico-musicales propuso

Guillermo Gómez en el *Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor*, que permitan poner en valor la propuesta de enseñanza plasmada en el mismo?

Gómez Vernet es un personaje vital en la historia de la enseñanza instrumental en México por ser una figura de transición del siglo XIX al XX. Tuvo un fuerte impacto en la técnica y la estilística de la guitarra en nuestro país. Su trabajo fue pionero en cuanto a la forma de enseñar y aprender a tocar la guitarra, a partir de la cual la escuela guitarrística mexicana transitaría por maestros e intérpretes como Francisco Salinas, Eduardo Vázquez y Guillermo Flores Méndez.

Con este devenir de la escena musical-guitarrística mexicana cobra utilidad la hipótesis que guía este trabajo: aquella que coloca al *Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números*, de Guillermo Gómez Vernet, como un condensador de conocimientos anteriores y como precursor de una forma particular de expresión de contenidos para la enseñanza de la guitarra en nuestro país.

Así pues, con la presente investigación se busca, además, ampliar el conocimiento de la historia y desarrollo de la guitarra en México a partir de la revalorización de la vida y obra de Guillermo Gómez Vernet y de sus aportaciones a la escuela guitarrística mexicana, tanto a nivel de enseñanza como de enriquecimiento del repertorio, pues fue autor de varios métodos y numerosas composiciones para las seis cuerdas.

Con la intención de cumplir dichos objetivos, a lo largo de este texto se presentarán datos encontrados en diversas fuentes en torno a la vida y obra de Guillermo Gómez; posteriormente, se propondrá un análisis del *Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números* de Gómez Vernet desde el punto de vista técnico-musical, enfatizando la presencia de los elementos técnicos que Guillermo Gómez había asimilado en la España de finales del siglo XIX y que impactarían en el desarrollo de la técnica guitarrística en México durante el siglo XX.

De tal manera, para lograr un acercamiento informado se pretende, en un primer momento, utilizar herramientas propias de los enfoques historiográfico y documental que coadyuven a la recopilación de datos y contextos en los que se vio envuelto Guillermo Gómez Vernet.

En un segundo momento, con la ayuda de una óptica educativo-musical, se propondrá un análisis del *Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números*, del profesor Gómez Vernet. Esto permitirá reconocer los elementos técnico-musicales que dicho autor retomó de su etapa europea, los cuales fueron desarrollados durante su estancia en México, en su dimensión como profesor de guitarra, con un enfoque particular.

Estado de la Cuestión

Con el propósito de cumplir los objetivos planteados al inicio del presente estudio, se realizó un primer acercamiento de tipo documental a partir del cual, es posible afirmar que hasta el día de hoy no existe un libro publicado o una tesis dedicada específicamente a Guillermo Gómez. Si bien existen publicaciones e investigaciones donde ha sido incluido, también es verdad que hay trabajos de corte historiográfico que no lo mencionan.

Entre las publicaciones que incluyen a Gómez Vernet encontramos el *Diccionario de música en México* (Pareyón, *Diccionario de Música en México*, 1995) en el que se hace alusión a Guillermo Gómez como profesor de Francisco Salinas Villalba y como intérprete y profesor en la entrada de “guitarra”.

Del mismo autor se consultó el *Diccionario enciclopédico de música en México*, donde se encuentra a Guillermo Gómez como “Gómez (Vernet) Guillermo”. El apartado es digno de transcribirse en su totalidad:

(n. Málaga, España, 5 ago. 1880; m. cd. de México, 10 may. 1953). Guitarrista, compositor, director y pedagogo. Muy pequeño inició sus estudios de violín, pero poco después se consagró a la guitarra. En 1900 se estableció en la ciudad de México, donde trabajó como violinista, violista y director en orquestas teatrales, donde más tarde conoció a Luis G. Jordá y José Rocabruna, con quienes cultivó una profunda amistad. Desde 1903 ofreció frecuentes recitales como guitarrista, que lo llevaron a giras artísticas por toda la República Mexicana. Sobre todo, desde los años 1909-1915

integró sus programas con obras propias y arreglos de canciones y aires mexicanos y españoles. Naturalizado mexicano emprendió giras por España, Francia y EU, y en este último país grabó discos fonográficos para las compañías Columbia y Polydor. Impartió clases de guitarra en su propio domicilio, en la ciudad de México, y tuvo innumerables discípulos, de los cuales destacaron Alfonso Entrambasaguas, Francisco Salinas y Eduardo Vázquez. Compuso abundante música para guitarra; de manera especial se pueden citar sus Aires andaluces, que interpretó en varias ciudades de México; y su mazurca Pilar. Guillermo Flores Méndez escribió en su obituario: "Muy discutido ha sido este maestro, pero a pesar de lo negativo que se le encuentre, tiene el enorme mérito de haber sido el primero en traer a México, de un modo definitivo, las enseñanzas de la escuela guitarrística moderna. (Pareyón, 2007, p. 435).

En el caso del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* se puede encontrar una entrada con el nombre de: "Gómez Veruet (sic), Guillermo", donde se menciona lo siguiente:

Málaga, siglo XIX. Guitarrista y compositor. Estudio con Ocón en el Conservatorio María Cristina. Se dedicó a la guitarra y dio numerosos conciertos por España. Más tarde se trasladó a México, en cuya capital fijó su residencia, dedicándose a la enseñanza y desarrollando también actividades empresariales (Cuenca, 1999, p. 725).

Por otra parte, en el pequeño texto titulado *La Guitarra en México*, Juan Helguera menciona a guitarristas extranjeros que visitaron nuestro país como Antonio Manjón, Agustín Barrios y Andrés

Segovia, haciendo hincapié en la ausencia de representantes de la escuela Tárrega, a diferencia de América del Sur donde vivieron, actuaron y enseñaron Miguel Llobet, Domingo Pratt y Josefina Robledo (Helguera, 1996, p. 8). Más adelante, el mismo autor mencionará a Guillermo Gómez nuevamente como el profesor de Francisco Salinas (1996).

En contraposición a la afirmación de Helguera, dentro de la *Enciclopedia de la guitarra* se encuentra una breve biografía sobre Guillermo Gómez que afirma lo opuesto, ya que lo menciona como heredero directo de los preceptos de Francisco Tárrega en México:

n. 1880 en Málaga- m. 1955.

En principio tocó violín, siendo componente de orquesta. A poco de trasladarse su familia a Sevilla, en 1897, tiene ocasión de conocer el arte de Francisco Tárrega y ello lo impulsa a hacerse guitarrista, lo que consigue relativamente en poco tiempo. En 1900 emigra a México, donde se da a conocer como concertista e imparte clases de guitarra, haciéndolo con el método de Tárrega. Allí crea y dirige además conjuntos de cámara, con guitarra y compone para esta una serie de piezas, tales como "Aires Andaluces", de 1904, y "Suite Andaluza", que incluso llega a orquestarse y estrenarse en Nueva York con la Orquesta Filarmónica en mayo de 1929. Entre los discípulos más aventajados de Guillermo Gómez se cuenta Francisco Salinas, que fuera nombrado en 1935 profesor de guitarra del Conservatorio Nacional. Se le cita también como autor de un tratado pedagógico, en español e inglés, inspirado en las doctrinas de Tárrega. Luego perdemos sus huellas. (Herrera, 2011, p. 189).

Otra publicación referente a la música de finales del siglo XIX e inicios del XX, es la de Dan Malmström (1977), en la cual sólo se refiere a Ponce y a su *Concierto del Sur* al mencionar la guitarra a inicios del siglo XX en México.

La más reciente publicación consultada al respecto *Tiempo, ciudad y guitarra* de Alejandro Rodríguez; menciona varios datos relevantes, entre ellos:

El autor indica que el hueco dejado por Octaviano Yáñez en la escena guitarrística mexicana sería ocupado por Guillermo Gómez y lo ubica como ejecutante de violín, viola y guitarra.

- Se menciona a Eduardo Ocón y Riva como uno de sus profesores más importantes en el Conservatorio María Cristina, en Málaga.
- Se afirma que fue el único guitarrista español que llegó a radicar a México. Ya que otros guitarristas españoles se asentaron en Argentina y se atribuye a esta oleada de guitarristas la introducción de la llamada “Técnica de Francisco Tárrega” a América Latina.
- Entre sus alumnos se incluye a Eduardo Vázquez, Alfonso Entrambasaguas y Francisco Salinas (Rodríguez Maciel, 2018).

El mismo Rodríguez Maciel afirma, en contraposición al texto de Helguera, lo siguiente:

Una vez establecido en México, Guillermo Gómez se convirtió en el maestro que aportó la técnica de la escuela guitarrística española de finales del siglo XIX, fundamentalmente por medio de clases particulares. Es el vínculo que modifica sustancialmente las bases técnicas guitarrísticas que imperaban en el México de entonces, y siembre lo que posteriormente se consolidará en la enseñanza académica. (Rodríguez Maciel, 2018, p. 110).

En cuanto a fuentes electrónicas, se ubicaron los siguientes datos:

El texto de Héctor Guerrero *Los guitarristas clásicos de México* menciona la llegada de Guillermo Gómez Vernet a México en el año de 1900 y destaca su labor como un artista con gran sensibilidad, sólido y serio en su labor creativa (Guerrero, 1990).

En el recurso electrónico de Ramos Altamira titulado *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles* se incluye la labor de Guillermo Gómez como profesor de Francisco Salinas y como seguidor de la escuela de Francisco Tárrega en México:

Otro gran concertista y profesor mejicano (sic) fue Francisco Salinas Villava (1872-1979), quien se había formado en el instrumento con el guitarrista malagueño Guillermo Gómez (1880 -1955), un gran admirador de la técnica y obra de Tárrega que se había asentado en Méjico (sic) en 1900, y que además de profesor y concertista, sería autor de una notable Suite andaluza que interpretaría en Nueva York con la Filarmónica de la ciudad. (Ramos Altamira, 2013).

La búsqueda en medios electrónicos realizada para este trabajo arrojó únicamente un artículo que aborda específicamente a Guillermo Gómez y su obra, titulado “Guillermo Gómez una tradición española hecha mexicana”, de la autoría de Rafael Enrique Salmerón. En dicho texto se mencionan algunas generalidades de Guillermo Gómez, como datos biográficos, su migración, actividades en México, así como su labor docente; además, se enlista parte de su obra, según criterios de estructura formal, música de salón, música española y música mexicana. También se habla de su actividad como transcriptor de grandes obras para la ejecución en guitarra, afirmándose al final de dicho texto que Guillermo Gómez debe

considerarse como uno de los pilares fundamentales de la guitarra en México (Salmerón Córdoba, 2000).

A partir de la revisión de las fuentes antes mencionadas surgió el interés de visibilizar a Gómez Vernet, particularmente desde un enfoque educativo; pues las referencias encontradas son mayoritariamente de corte biográfico, las cuales aportan solidez en un plano contextual, pero no abonan en cuanto a la aportación de su práctica musical.

Si bien este trabajo está enfocado a su labor como educador, siendo Gómez Vernet un personaje polifacético se vuelve imperativo mencionar su participación en otras áreas del quehacer musical. Por ello, además de su aportación como profesor, se incluirá información referente a su actividad como intérprete, compositor, arreglista, empresario y editor musical.

Capítulo I – ¿Quién fue Guillermo Gómez?

Guillermo Gómez Vernet: Biografía y Llegada a México

Como se mostró en la Introducción de este trabajo, Guillermo Gómez Vernet es un personaje complejo pues su labor abarcó múltiples ámbitos de la práctica musical. En este capítulo se presenta un esbozo biográfico que llevará a conocer generalidades sobre la vida de Gómez Vernet, al mismo tiempo que podremos asomarnos brevemente a su ciudad natal. Asimismo, se abordarán aspectos de su obra como editor, compositor, arreglista e intérprete, finalmente se distingue su labor como docente de guitarra.

En el aspecto biográfico las fuentes encontradas y consultadas coinciden en el lugar de nacimiento de Guillermo Gómez: Málaga, España (Pareyón, *Diccionario de Música en México*, 1995), en el año de 1880 (Herrera, 2011); e incluso en el llamado *Diccionario Enciclopédico de Música en México* se da la fecha del 5 de agosto de 1880 (Pareyón, 2007) como la fecha precisa de su nacimiento. En la misma fuente se afirma que Gómez Vernet tocaba violín (2007), sin embargo, se sabe que en su juventud estudió violín, viola y guitarra (Rodríguez Maciel, 2018) dedicándose la mayor parte de su vida a esta última. Por otro lado, Salmerón refiere que, además de los instrumentos antes mencionados, también era ejecutante de Viola de Amor, Violoncello, Mandolina y Piano (Salmerón, Guillermo Gómez Vernet, un español en la guitarra mexicana, 2020b). Sobre sus estudios musicales, sólo se sabe que estudio con Eduardo Ocón y Riva en el Conservatorio María Cristina, en Málaga. (Cuenca,

1999).

Por otra parte, Salmerón afirma que, mientras corría el año de 1897, Gómez se mudó a Sevilla con su familia, donde tuvo la oportunidad de escuchar a Francisco Tárrega, y que, en este momento, Gómez decidió dedicarse completamente a la guitarra adoptando los preceptos del célebre guitarrista y compositor (Salmerón, Guillermo Gómez Vernet, un español en la guitarra mexicana, 2020b).

Sobre su vida personal se sabe que contrajo matrimonio con la Señorita Pilar Fernández, en ese mismo año de 1897, y que la pareja concibió ocho hijos, de los cuales sólo sobrevivieron cuatro: Guillermo, María del Carmen, Francisco y María de los Ángeles (2020b).

Este dato fue confirmado por el investigador musical Martín Valencia, quien afirma que Gómez desempeñó una nutrida actividad empresarial en la puesta en escena de zarzuelas. De igual manera fue integrante de la entonces famosa agrupación Quinteto Rocabruna (Valencia Rosas, 2020) donde colaboraba con las figuras de nivel internacional mencionadas con anterioridad: Luis G. Jordá al piano y José Rocabruna, quien más adelante sería profesor del Conservatorio Nacional de Música en la cátedra de violín. En cuanto a su llegada a la Ciudad de México, varios investigadores la sitúan en el transcurso del año 1900. Ya avecindado en la capital se dedicó a trabajar como violinista, violista y director de orquesta en funciones teatrales (Pareyón, 2007) al mismo tiempo que forjaba amistades con personalidades culturales y artísticas del momento como Luis Gonzaga Jordá y José Rocabruna (2007).

Referente a su actividad como concertista de guitarra, Pareyón menciona lo siguiente:

Desde 1903 ofreció frecuentes recitales como guitarrista, que lo llevaron a giras artísticas por toda la República Mexicana. Sobre todo, en los años de

1909 a 1915 integró sus programas con obras propias y arreglos de canciones y aires mexicanos y españoles. Naturalizado mexicano emprendió giras por España, Francia y EU, y en este último país grabó discos fonográficos para las compañías Columbia y Polydor (Pareyón, 2007, p. 435).

Sobre la producción fonográfica de Gómez Vernet, Enrique Salmerón comentó en el marco de una entrevista realizada para este trabajo, que él tiene documentados más de 20 discos grabados por Guillermo Gómez en distintas compañías, entre ellas *Hannover* y *Deutsche Grammophon*. En cuanto a dichas pistas fonográficas, menciona que aún en la actualidad circulan en el mercado canadiense y norteamericano como parte de la colección llamada *Segovia y sus contemporáneos* (Salmerón, 2020a).

Además de sus múltiples compromisos en los escenarios, Guillermo Gómez dedicaba gran parte de su tiempo a la enseñanza particular y al desarrollo de actividades empresariales (Cuenca, 1999). Gracias a su labor docente se convirtió en un difusor de los preceptos de Francisco Tárrega en la escuela guitarrística mexicana (Cuenca, 1999) desde su llegada al país y hasta su muerte, en 1953 (Pareyón, 2007). Muestra de ello son sus obras dedicadas a la enseñanza tales como el *Método Práctico para aprender a tocar la guitarra sin Profesor, por música, o sin saber música por sistema de números*, su *Método Ilustrado*, su *Método Miniatura* y *La guitarra sin profesor, método para guitarra séptima y sexta*; así como la aparición de su llamado “sistema de números”, el cual incluyó en sus diversos métodos, ejercicios, obras originales y arreglos.

Málaga en el Siglo XIX – Cuna de Gómez Vernet

La ciudad de Málaga, situada en la costa mediterránea española, vivió un auge económico a mediados del siglo XIX debido, en gran medida, a la industrialización en áreas siderúrgicas, textiles y vinícolas. Sin embargo, a finales del siglo XIX Málaga cayó en una profunda crisis social y económica, en parte, por la llegada de un parásito llamado *Filoxera* que causaría múltiples estragos en los viñedos, dañando directamente al sector vitivinícola a finales de 1870.

Esta circunstancia causó un movimiento migratorio, al que se sumaría Guillermo Gómez dadas las precarias condiciones de su entorno, que no favorecían su desarrollo profesional.

Métodos y obras

Una faceta poco explorada de Guillermo Gómez Vernet es su labor editorial. Publicó tanto composiciones propias como arreglos de obras populares para guitarra. En este mismo sentido, Gómez logró publicar bajo el sello de editoras musicales reconocidas de la época y por su propia cuenta. Al respecto, Valencia Rosas mencionó en entrevista a la autora del presente trabajo su conocimiento acerca de la publicación de *La guitarra sin profesor* en el año de 1922, impreso por el establecimiento de Murguía (Valencia Rosas, 2020), ubicado entonces en la Avenida 16 de septiembre número 54.

La guitarra sin profesor del año 1922 se convertiría, en palabras de Valencia, en el registro más antiguo de la actividad editorial de Gómez Vernet hasta la realización del presente trabajo. Valencia

Rosas infiere tal dato a partir del ejemplar que él posee y que ha sido cotejado con otras colecciones públicas y privadas.

Lo anterior nos habla de la alta demanda que tenían las publicaciones de Guillermo Gómez, así como de la sensibilidad de dicho personaje al observar la predilección de la sociedad mexicana por un instrumento musical como la guitarra, ya que Gómez Vernet, siendo multi-instrumentista, dedicaría la mayor parte de su labor docente y editorial a la guitarra; tanto séptima como sexta. Evidencia de lo anterior son las siguientes publicaciones, en las que incluiría obras de compositores mexicanos: *La guitarra sin profesor* agregaría piezas del famosísimo Octaviano Yáñez (Valencia Rosas, 2020); y *La guitarra sin profesor- segunda parte del método* en la cual propondría una *Colección de aires nacionales mexicanos* y otra de *Aires andaluces*, ambas obras de la autoría del propio Gómez Vernet (2020).

Tomando en cuenta lo expuesto, Valencia Rosas propone la siguiente cronología de las publicaciones mencionadas, según su aparición en el mercado mexicano: *El método de guitarra séptima mexicana*, *La guitarra sin profesor* y, posteriormente, *La guitarra sin profesor- segunda parte del método*. Esta tercera obra, en opinión de Valencia, es la más compleja y desarrollada en términos técnicos desde el punto de vista instrumental (2020).

Sobre la complejidad y desarrollo de las lecciones de Gómez Vernet en las ya mencionadas publicaciones, Valencia Rosas afirma que están dirigidas a un público con cierta experiencia en el estudio del instrumento, ya que dichos ejercicios aparecen de forma progresiva técnicamente hablando, complejizando las rutinas de estudio a partir de ejercicios seguidos por variantes de mayor dificultad (Valencia Rosas, 2020). Asimismo, subraya la relevancia que Guillermo Gómez

otorgó en sus variadas lecciones al desarrollo de la mano derecha del guitarrista, siendo las tres publicaciones ya mencionadas, en opinión de Valencia Rosas (2020), ejemplo tangible de ello.

Con lo previamente expuesto es posible esbozar a un profesor Guillermo Gómez preocupado por la sistematización de sus lecciones y ejercicios, pues proponía nuevas ediciones como continuación de las previas, e incluía obras originales en las que el alumno podía aplicar lo aprendido en esa publicación específica, por lo que la práctica de las habilidades adquiridas en cada lección estaba asegurada.

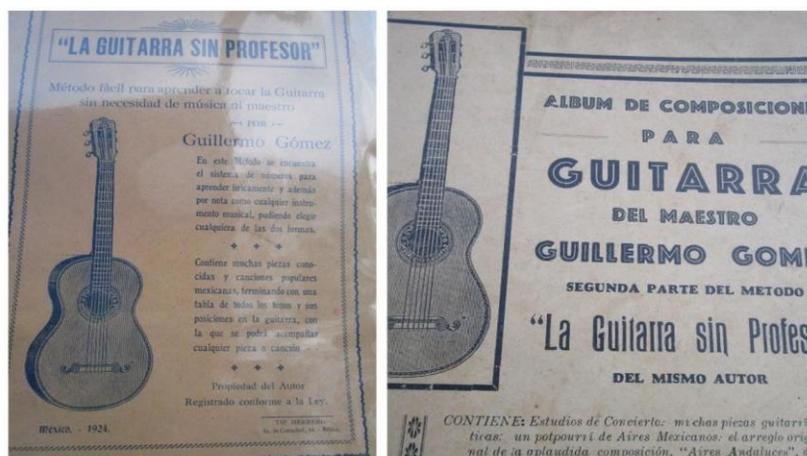


Figura 1. (Izq.) Método fácil para aprender a tocar la guitarra sin necesidad de música ni maestro, G. Gómez, Registro propiedad del Autor, Tipografía Herrero, 4ta de Comonfort 44 México, México (1924); (Der.) Álbum de composiciones para guitarra del Maestro Guillermo Gómez- segunda parte del método La guitarra sin profesor, G. Gómez, Registro propiedad del Autor, Imprenta E. Gómez, Uruguay 43 México D.F., México (1922-1930); Colección Particular de Jorge Martín Valencia Rosas

Colección Particular de Jorge Martín Valencia Rosas

Fotografías y edición digital: Lucia G. Díaz Franco.

La trayectoria de Guillermo Gómez como editor de sus propias obras dio comienzo en la década de 1930. Sobre este tema Valencia Rosas menciona que en esos años Gómez Vernet hizo circular ediciones de

sus composiciones elaboradas de forma manuscrita y más tarde echaría mano de los avances tecnológicos de su época como la fotocopia y la cianotipia en aras de alcanzar un mayor tiraje y llegar a una mayor cantidad de público (Valencia Rosas, 2020).

Gómez Vernet realizaría sus impresos por medios propios y, de igual manera, se encargaría de distribuirlos en la Ciudad de México y sus alrededores. Entre las formas de difusión empleadas por Guillermo Gómez es digna de mencionarse la práctica de anunciar el catálogo de obras disponibles en las contraportadas de las propias publicaciones de Gómez Vernet. Este método de difusión fue profusamente utilizado por los editores musicales y no musicales durante el siglo XIX, y desde luego durante el periodo en el que Gómez Vernet publicó sus obras.

Como dato curioso, Guillermo Gómez no sólo utilizaba las contraportadas de sus ediciones para publicar su catálogo musical, sino también anunciaba que las obras podían adquirirse en su Farmacia; pues sepa el lector que Gómez Vernet después de su llegada a México había realizado estudios de Homeopatía y contaba con su “Farmacia” en la entonces Calle 3ra del Carmen N°33, México D. F.

[...] él estudio en la Escuela Nacional de Homeopatía, ya investigué, esa escuela si existió, se fundó en la época de Vasconcelos, en el Porfiriato (20: 05) y Gómez estudió ahí, y tenía una farmacia homeopática [...] (20:13). (Salmerón, 2020a)

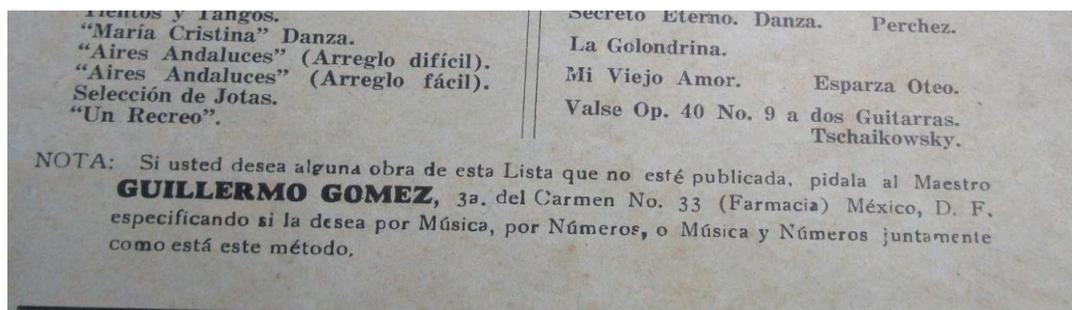


Figura 2. Detalle de la contraportada de *Álbum de composiciones para guitarra del Maestro Guillermo Gómez- segunda parte del método La guitarra sin profesor, G. Gómez, Registro propiedad del Autor, Imprenta E. Gómez, Uruguay 43 México D.F, México (1922-1930); Colección Particular de Jorge Martín Valencia Rosas*

Colección Particular de Jorge Martín Valencia Rosas

Fotografías y edición digital: Lucía G. Díaz Franco.

Utilizando como fuente las contraportadas en las que Gómez Vernet anunciaba sus publicaciones, encontramos que la lista de obras dirigidas a la enseñanza publicadas por esa vía son las siguientes:

- *“Método Práctico” (en inglés y español) para aprender a tocar correctamente la guitarra sin Profesor por música o sin saber música por sistema de números.*
Contiene todo el mecanismo necesario para adquirir una buena ejecución conforme a la escuela moderna de la Guitarra, en forma concisa y de fácil comprensión; y una selección de composiciones del Maestro Guillermo Gómez mundialmente conocidas por estar grabadas algunas de ellas en discos “Columbia”, “Regal” y “Polydor” por el mismo autor.
- *Además de los ejercicios tiene algunos estudios de concierto y una parte recreativa que consta de las obras siguientes: “Berceuse”, “Marcha”, “Plegaria”, “Gavota”, “Tu Recuerdo” (Danza), “Conchilla”, (Vals) y “Jota”.*
- *“La Guitarra española” (en inglés y español) Álbum que se compone exclusivamente de música andaluza; llamada generalmente flamenca.*
- *“Método Ilustrado” (en español) con 75 fotografías de las posiciones de los tonos mayores y menores; por números para aprender sin música. Como parte*

recreativa contiene piezas de muy fácil ejecución.

- *“La Guitarra sin profesor” Método para guitarra séptima y sexta (en español) con ejercicios y piezas por el sistema de números combinados con el pentagrama y las notas (para poder aprender por los números o por las notas). Contiene además de los ejercicios, las piezas siguientes “Vals Fácil”, “Peteneras”, “Dos danzas mexicanas”, “Paso Doble”, “Plegaria”, “Torna a Sorrento”, “La Golondrina”, “Himno Nacional Mexicano”, y una tabla de todos los tonos mayores y sus relativos menores. Este método, aunque está escrito para Guitarra séptima, lo mismo se puede estudiar en él, la Guitarra sexta.*
- *“Método Miniatura”; (en español) Con este método se puede aprender a tocar sin música ni maestro por el sistema más sencillo que se conoce.*

Contiene después de la explicación necesaria para hacer los estudios, una demostración del sistema de números: 36 fotografías de las posiciones de los tonos mayores y menores más usuales; son las tres figuras que corresponden: la 1ra, a la Tónica; la 2da, a la Dominante y la 3ra, a la Subdominante y un Vals facilísimo, “Las Mañanitas”, “La Paloma” y “La Golondrina”. (Gómez, 1938).

Cabe destacar que estas contraportadas son fuentes invaluables para conocer la producción de Gómez Vernet, dado que algunas de esas obras no están disponibles en repositorios o aún no se han encontrado.

Es de hacer notar el carácter bilingüe de dos de las publicaciones referidas. Esta característica permite suponer que estaban dirigidas a un amplio público, tanto nacional como extranjero, y que pudieron ser exportadas a otros países.

En cuanto a la publicación denominada *La Guitarra sin profesor. Método para guitarra séptima y sexta (en español) con ejercicios y piezas por el sistema de números combinados con el pentagrama y las notas (para poder aprender por los números o por las notas)*; es de resaltar su utilidad y adaptabilidad a ambos instrumentos, la guitarra séptima y la sexta; lo que nos habla de que ambos instrumentos convivían en aquellos años. Si bien no existen grandes diferencias técnicas entre ellos, la existencia de un séptimo orden amplía las posibilidades de

resonancia armónica, lo que nos muestra el conocimiento organológico de Gómez Vernet sobre ambos instrumentos al escribir obras que mantuvieran su calidad sonora independientemente de la cantidad de órdenes de la guitarra con la que se interpretaran.

De especial relevancia es el *Método Miniatura*, donde Gómez Vernet utiliza la fotografía en vez de dibujos para dar claridad a su texto, pues en esta publicación incluyó más de 30 fotografías ejemplificando los acordes mayores y menores, facilitando la comprensión en cuanto a la digitación de mano izquierda para sus lectores. Esta característica se convertiría en una cualidad en la mayoría de sus publicaciones dirigidas a la enseñanza de aspectos técnicos en el instrumento, pues en dichos métodos suele repetir el uso de imágenes fotográficas, ya sea para mostrar la posición ideal del instrumento, o bien la colocación de ambas manos sobre el mismo.

Por otra parte, dentro de sus obras originales se pueden mencionar los siguientes títulos:

<i>Sonata en Re</i>	<i>Tu recuerdo – Danza</i>	<i>Soleares y Panaderos</i>
<i>Nocturno</i>	<i>Potpurrí de Aires españoles</i>	<i>Guajiras Flamencas</i>
<i>La Gitana</i>	<i>Potpurrí de Aires mexicanos</i>	<i>Tientos y Tangos</i>
<i>Trémolo</i>	<i>Sentimiento – Vals</i>	<i>Aires Andaluces</i>
<i>Marcha Fúnebre</i>	<i>Amor y Martirio – Vals</i>	<i>Selección de Jotas</i>

<i>Angelita – Vals Español</i>	<i>Serenata Mexicana</i>	<i>Un Recreo – Berceuse</i>
<i>Suite Andaluza</i>	<i>Seguidillas Gitanas</i>	<i>La Petenera</i>
<i>Pilar- Mazurka</i>	<i>Selección de variaciones de Soleares</i>	<i>Jota Facilitada</i>
<i>Conchilla – Vals</i>	<i>Granadinas Flamencas</i>	<i>Dos Danzas mexicanas para dos guitarras</i>
<i>Arpa de Oro – Danza</i>	<i>Mimia, Plegaria</i>	<i>Fantasía sobre un tema de Peteneras</i>

Fuente: Gómez, G; (1938) *Método práctica para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música o sin saber música por sistema de números*. Edición del autor, México

Elaboración: Lucia G. Díaz Franco.

En cuanto a arreglos de Guillermo Gómez para guitarra de obras de otros autores, Salmerón afirma conocer 54 obras de compositores varios como Chopin, Bach, Beethoven, Villanueva, Tchaikovsky, Carrasco (Salmerón, 2020b), entre las que destacan las siguientes:

<i>Preludio – Bach</i>	<i>Preludio N°4 – F. Chopin</i>
<i>Fur Elise – Beethoven</i>	<i>Oí Viena – Godowsky</i>
<i>Andante – Beethoven</i>	<i>Solvejg Song – Grieg</i>
<i>Vals Op.39 N°15 – J. Brahms</i>	<i>La Huérfana – Granados</i>
<i>El Paño Moruno – M. de Falla</i>	<i>Momento Musical – Schubert</i>
<i>Romanza – Massenet</i>	<i>Sobre las Olas, Vals – J. Rosas</i>

Berceuse – B. Godard

Alejandra, Vals – Mora

Nere Amac Balequi, Zortzico – Iparraguirre

Vals Poético – F. Villanueva

Serenata de los Ángeles – G. Braga

*Vals Op.40 N°9, para dos guitarras – P.
Tchaikowsky*

Preludio N°6 – F. Chopin

Fuente: Gómez, G; (1938) *Método práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música o sin saber música por sistema de números*. Edición del autor, México

Elaboración: Lucia G. Díaz Franco.

De la misma manera, Gómez Vernet realizó arreglos y transcripciones para guitarra, en partitura y en su sistema de números tanto de canciones populares de la época - *Cielito Lindo, Adelita, La Golondrina, Jarabe Tapatío* – como de obras de otros compositores. Ejemplo de ello son *Lágrima y Adelita*, de Francisco Tárrega; *Cádiz, Granada, Sevilla, Córdoba, Leyenda y Torre Bermeja*, de Albéniz; *Anita*, de Yáñez; *Minueto*, de Sor; *El Deseo*, de Beethoven (Gómez, 1938), entre otros.

Enrique Salmerón propone una clasificación de algunas de las obras de Gómez Vernet de acuerdo con el género de las composiciones que consideró relevantes, independientemente de ser obras originales de Guillermo Gómez o arreglos. El mencionado investigador las agrupa en cuatro ejes, como podemos ver en la siguiente imagen:

a).- Música al estilo español y andaluz

1. *Fantasia sobre temas de peteneras*
2. *La gitana*
3. *Angelita, vals español*
4. *Popurrí de aires españoles*
5. *Seguidillas gitanas*
6. *Suite Andaluza*
 - Trianerías*
 - Bulerías*
 - Granadinas*
 - Zambra gitana*
7. *Selección de variaciones de soleares*
8. *Granadas flamencas*
9. *Guajiras flamencas*
10. *Tientos y tangos*
11. *Aires andaluces. Arreglo fácil (sic)*
12. *Aires andaluces. Arreglo difícil (sic)*
13. *Selección de jotas*

b).- Música mexicana

1. *Tu recuerdo. Danza*
2. *Arpa de oro. Danza*
3. *Serenata mexicana*
4. *Dos danzas mexicanas para dos guitarras*
5. *Popurrí de aires mexicanos*

c).- Música de salón

1. *Amor y Martirio. Vals*
2. *Arabeske*
3. *Conchilla. Vals lento*
4. *Gavota*
5. *Marcha Fúnebre*
6. *Pilar. Mazurka*
7. *Mimia. Plegaria*
8. *Nocturno*
9. *Plegaria*
10. *Sentimiento. Vals fácil*
11. *Un recreo*

d).- Música con estructura académica

1. *Sonata*
2. *Estudios*

Nota. Recuperado de Salmerón, Enrique (2020) Guillermo Gómez Vernet, un español en la guitarra mexicana[Conferencia-Recital], Recuperado de: <https://www.facebook.com/336327698265/videos/1045236892567383>

La clasificación propuesta por Enrique Salmerón permite ver en la obra de Gómez Vernet influencias del romanticismo español, así como su dominio de las estructuras musicales formales más usuales en la primera mitad del siglo XX. También se puede observar el influjo de la música mexicana y de la llamada música de salón.

Vale la pena hacer notar que esta propuesta de clasificación no incluye obras de carácter didáctico o de enseñanza, rubro que la autora del presente estudio sugeriría para complementar dicha clasificación. Sin embargo, por exceder los alcances de esta investigación, dicho punto quedará como una posibilidad abierta para futuros trabajos.

Producciones Fonográficas

Durante su vida, Guillermo Gómez Vernet realizó grabaciones para diversos sellos discográficos como *Polydor Records* (Salmerón, 2020a), *Doremi Recordings* que produjo la colección “*Segovia y sus contemporáneos*”, la colección “*Pioneers of the classical guitar*” de *Classical Moments*, *Columbia Recordings* y algunas obras en *Frontera Collection*, *RCA Victor*. Esta información fue proporcionada por los maestros Enrique Salmerón y Jorge Martín Valencia (Valencia Rosas, 2020), los cuales en distintos momentos compartieron con la autora del presente su conocimiento de dichas grabaciones realizadas por Guillermo Gómez durante su vida, al menos veinte discos (Salmerón, 2020a, p. 11:32).

Sin embargo, debido a la distancia temporal, la mayoría de ellas son difíciles de adquirir hoy en día. Afortunadamente, y gracias a la tecnología, pueden consultarse algunas de estas grabaciones en diversos repositorios, bases de datos y plataformas digitales como *Youtube*, *Spotify*, *Frontera Collection*.

Dichas grabaciones son referentes para conocer a Guillermo Gómez como intérprete pues arrojan evidencia sonora y material de la manera en la que el mismo compositor concebía sus obras y nos da una idea más clara de su estilo e influencias sobre el instrumento; así como cuestiones estilísticas que muchas veces no aparecían en sus ediciones impresas, ya fuera en sus publicaciones de piezas sueltas o en sus diversos métodos de enseñanza de la guitarra.

En este mismo tenor, la página de la DAHR (*Discography of American Historical Recordings*) proporciona la siguiente información acerca de las grabaciones de Guillermo Gómez datadas en el año de 1928:

Guillermo Gómez

Date Range of DAHR Recordings: 1928

Roles Represented in DAHR: composer, guitar, arranger

Facets

Use facets below to limit or refine search.

Company

Show All

Role

Show All

Audio

Show All

Issued

Show All

Recordings

Company	Matrix No.	Size	First Recording Date	Title	Primary Performer	Description	Role	Audio
Victor	BVE-42236	10-in.	4/27/1928	Aires andaluces	Orquesta Típica Fronteriza	Orchestra	composer	
Victor	BVE-42237	10-in.	4/27/1928	Aires andaluces	Orquesta Típica Fronteriza	Orchestra	composer	
Columbia	W96573	10-in.	June 1928	Suite andaluza	Guillermo Gómez	Guitar duet	composer, instrumentalist, guitar	
Columbia	W96574	10-in.	June 1928	Suite andaluza	Guillermo Gómez	Guitar duet	composer, instrumentalist, guitar	
Columbia	W96577	10-in.	June 1928	La huérfana	Guillermo Gómez	Guitar solo	instrumentalist, guitar, arranger	
Columbia	W96578	10-in.	June 1928	Playera-danza no. 5	Guillermo Gómez ; Guillermo Gómez	Guitar solo	arranger, instrumentalist, guitar	
Columbia	W96583	10-in.	June 1928	Fantasia sobre temas de Peteneras	Guillermo Gómez	Guitar solo	instrumentalist, guitar, composer	
Columbia	W96584	10-in.	June 1928	Fantasia sobre temas de Peteneras	Guillermo Gómez	Guitar solo	instrumentalist, guitar, composer	
Columbia	W96587	10-in.	June 1928	Trémolo	Guillermo Gómez	Guitar solo	composer, instrumentalist, guitar	
Columbia	W96588	10-in.	June 1928	El rosario	Guillermo Gómez	Guitar duet	arranger, instrumentalist, guitar	
Columbia	W96593	10-in.	June 1928	Angelita	Guillermo Gómez	Guitar solo	composer, instrumentalist, guitar	
Columbia	W96594	10-in.	June 1928	Serenata morisca	Guillermo Gómez	Guitar solo	arranger, instrumentalist, guitar	
Brunswick	MX599	10-in.	May 1928	Aires andaluces	Banda de Policía de México	Band	composer	
Brunswick	MX600	10-in.	May 1928	Aires andaluces	Banda de Policía de México	Band	composer	

Citation

Chicago Style

Discography of American Historical Recordings, s.v. "Gómez, Guillermo," accessed December 8, 2021, <https://adp.library.ucsb.edu/names/318176>.

DAHR Persistent Identifier

URI: <https://adp.library.ucsb.edu/names/318176>

Figura 3. Recuperado de *Discography of America Historical Recordings* (08 Diciembre 2021, 21:15hrs.) "Guillermo Gómez", [Captura de Pantalla], Recuperado de: [Gómez, Guillermo - Discography of American Historical Recordings \(ucsb.edu\)](https://adp.library.ucsb.edu/names/318176)

Con la ayuda del gráfico anterior (Figura 3) es posible notar la popularidad de las obras de Guillermo Gómez. Observe el lector que al menos una de las composiciones mencionadas, *Aires andaluces*, fue arreglada y grabada tanto para Orquesta como para Banda de alientos. Paralelamente, el cuadro nos muestra que hubo obras que, si bien se grabaron una vez, fueron incluidas en más de un fonograma incluso por la misma compañía discográfica, como es el caso de la *Suite Andaluza*; dueto de guitarra; bajo el sello de *Columbia*. Lo mismo ocurre con la *Fantasía sobre tema de peteneras*, grabado en junio de 1928, también bajo el respaldo del sello *Columbia*.

Otro caso similar es el arreglo de los *Aires Andaluces*, grabados por la Banda de Policía de México en mayo de 1928, pista que apareció en dos fonogramas del sello *Brunswick*. Cabe hacer notar que se trata de diez grabaciones distintas realizadas de abril a junio de 1928 que aparecen en algunos casos en distintas compañías. Se trata de una cantidad importante de títulos registrados en tan sólo tres meses. Esto nos habla de la gran aceptación y mercado de consumo que encontraron las composiciones de Gómez Vernet tanto en formato impreso como audible, en el mercado mexicano y extranjero de su tiempo. Si bien la pertinencia del análisis de este cuadro es evidente, excede los límites del presente trabajo, por lo que se incluye aquí como referencia para un estudio posterior.

Alumnos de Guillermo Gómez

Se conocen con certeza algunos de los alumnos más destacados de Guillermo Gómez por encontrarse bien documentados en diversas fuentes. Tal es el caso de Francisco Salinas, quien acabaría

convirtiéndose en profesor del entonces naciente Conservatorio Nacional de Música y que es mencionado en varios textos, dando fe de ello los siguientes párrafos:

Francisco Salinas: “[...]Tuvo por maestros particulares de guitarra a Miguel Yáñez, Octaviano Yáñez y a Guillermo Gómez. [...]” (Pareyón, 1995, p. 502).

Helguera, en su texto de 1996, al hablar de la entonces actual generación de guitarristas mexicanos, llegó a afirmar que dichos profesionales partían de la enseñanza de Francisco Salinas, quien a su vez se formó con Guillermo Gómez (Helguera, 1996).

De la misma forma en la *Enciclopedia de la Guitarra*, en la entrada concerniente a Guillermo Gómez, se menciona lo siguiente:

“[...] Entre los discípulos más aventajados de Guillermo Gómez se cuenta Francisco Salinas, que fuera nombrado en 1935 profesor de guitarra del Conservatorio Nacional. [...]” (Herrera, 2011, p. 189).

Otros alumnos destacados fueron Alfonso Entrambasaguas y Eduardo Vázquez (Pareyón, 2007, p. 435).

Del mismo modo, puede afirmarse que las enseñanzas de Guillermo Gómez trascendieron y dieron frutos en varios de sus alumnos, tal vez el más destacado Francisco Salinas, y llegaron a generaciones subsecuentes encontrando abrigo en figuras posteriores como Ramón Noble y Guillermo Flores Méndez, quién solía mencionarlo continuamente en sus entrevistas y conversaciones (Rodríguez Maciel, 2018).

En este capítulo se mostraron múltiples dimensiones de Guillermo Gómez: Editor, intérprete, compositor, empresario y docente. Su labor dentro de la enseñanza de la guitarra, específicamente a partir de sus métodos, será abordada en el capítulo siguiente, y dicho

acercamiento se realizará a partir del *Método Práctico para aprender a tocar la guitarra con o sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números*, el cual se presenta en la siguiente sección de este trabajo.

Capítulo II – Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números de Guillermo Gómez

Descripción del Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números

En esta sección se aborda la publicación eje del presente trabajo, por lo que se expone una descripción física y de contenido; igualmente, se aborda una propuesta para su análisis: la comparación de aspectos específicos y técnicos ofrecidos en el método de Gómez Vernet a partir de otras publicaciones relevantes para la enseñanza de la guitarra.

El ejemplar objeto de estudio está constituido por materiales sencillos: la portada y la contraportada están impresas en cartoncillo y los interiores en papel con tinta negra, con un total de 48 páginas numeradas en el margen superior.

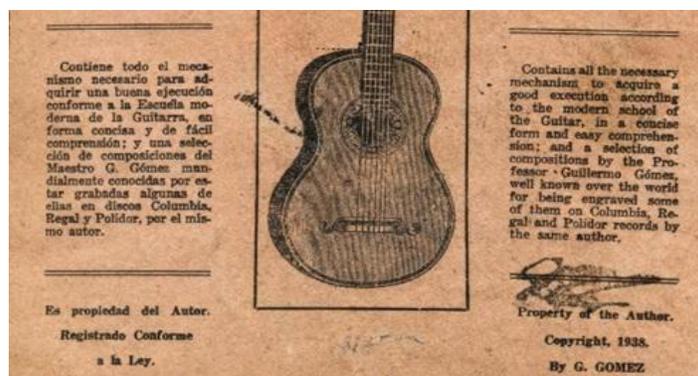


Figura 4. Detalles de la portada de “Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números”, Gómez, Guillermo, Registro propiedad del Autor; Edición del autor, México (1938)

Colección Particular de Lucía G. Díaz Franco

Fotografías y edición digital: Lucía G. Díaz Franco

En la portada aparece el registro o Copyright del año de 1938 por el mismo autor. Se trata de un texto bilingüe, español-inglés, que es una característica digna de hacer notar dentro de sus publicaciones dedicadas a la enseñanza del instrumento. Esta peculiaridad nos permite suponer que estaban dirigidas a un amplio público.

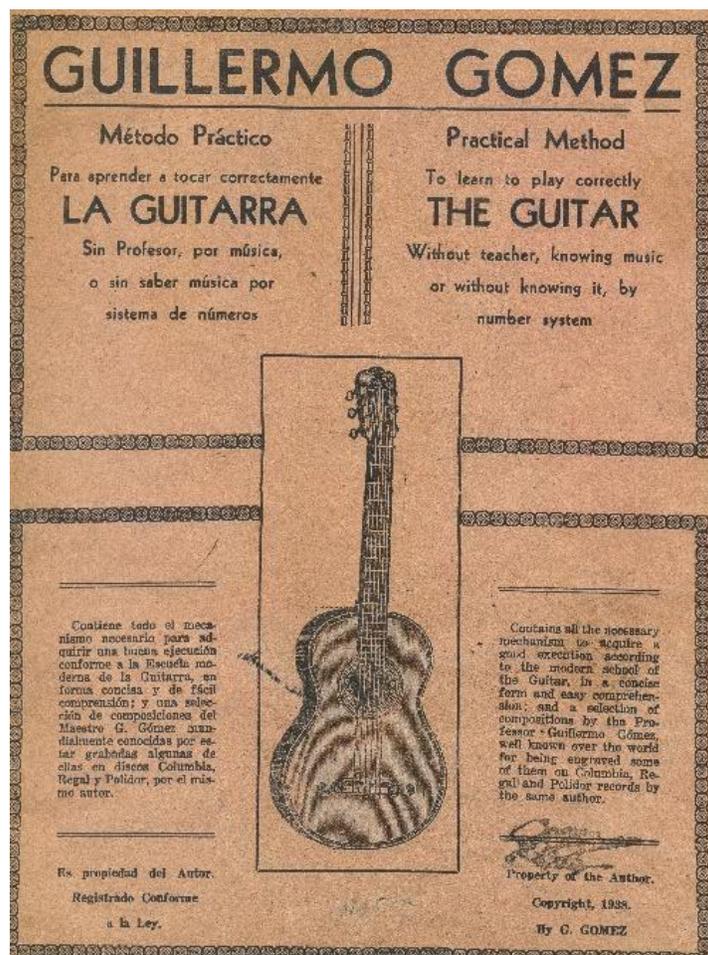


Figura 5. Portada de "Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números", Guillermo Gómez, Registro propiedad del Autor; Edición del autor, México (1938)

Colección Particular de Lucía G. Díaz Franco

Fotografías y edición digital: Lucía G. Díaz Franco

Es relevante mencionar que en el ejemplar se anuncian obras que, para ese momento, ya habían sido grabadas por el mismo Guillermo Gómez en sellos discográficos como *Columbia*, *Regal* y *Polidor* (Gómez Vernet, 1938).

INDICE DE LAS MATERIAS	
Descripción de la Guitarra. (Grabado de la Guitarra)	3
Posición de la Guitarra. (Grabado)	4
Del modo de tener la mano izquierda y los dedos. Mano derecha. (Grabado)	4
Sistema de tocar la Guitarra por medio de números. (Grabado de líneas)	4
Los números que se colocan sobre las líneas. (Grabado)	5
Demostración de la pauta y el pentagrama unidos. (Grabado tabla Sinóptica)	5
Modo de afinar la Guitarra. (Tabla)	5 y 6
Afinación por octavas. (Grabado)	6
Signo de repetición. (Grabado)	6
Números para indicar los dedos de la mano izquierda	6
Letras para indicar los dedos de la mano derecha	6
Modo de pulsar con el dedo Pulgar. (Ejercicio de las cuerdas al aire)	6 y 7
Pulsación de los dedos I, m, a ,	7
Modo de pisar con los dedos de la mano izquier-	

Figura 6. Índice de las Materias del “Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números”, Gómez, Guillermo, Registro propiedad del Autor, Edición del autor, México (1938)

Colección Particular de Lucia G. Díaz Franco

En su primera página aparece la portada antes vista en el cartoncillo, y en la página siguiente se encuentra un “Índice de las materias” o tabla de contenidos, en la que el autor divide el texto en dos partes:

La primera incluye elementos teóricos como la descripción y posición de la guitarra, disposición de ambas manos en el instrumento; una breve explicación del llamado “sistema de números” y el modo de afinación. También incluye una pequeña exposición acerca de algunos símbolos

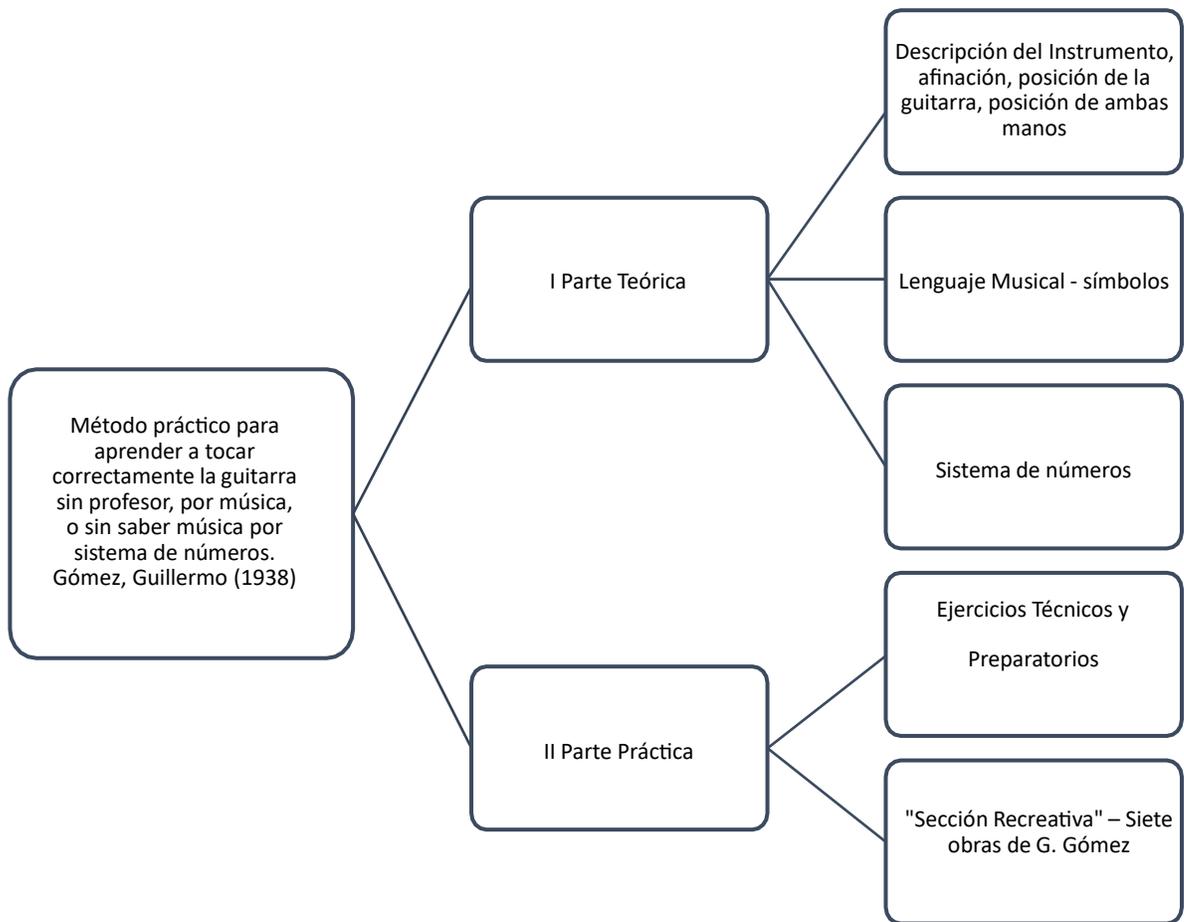
musicales; así como algunas especificaciones para el novel intérprete que cubren las formas de colocar los dedos de ambas manos y el uso del pulgar, además de una breve exposición referente a escalas, ligados, combinaciones en mano derecha y adornos.

Sección Recreativa	
Recreo	38
Marcha	39
Plegaria	41
Gavota	42
Tu Recuerdo. (Danza)	43
Conchilla. (Vals lento)	44
Jota	46

Figura 7. Índice de la Sección Recreativa del “Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números”, Gómez, Guillermo, Registro propiedad del Autor, Edición del autor, México (1938).

Colección Particular de Lucía G. Díaz Franco.

La segunda parte, de carácter práctico, se titula “Sección Recreativa” e incluye siete piezas originales de Guillermo Gómez, entre las que encontramos las siguientes: *Recreo*, *Marcha*, *Plegaria*, *Gavota*, *Tu recuerdo (Danza)*, *Conchilla (Vals Lento)* y *Jota* (Gómez Vernet, 1938). En aras de simplificar la información anterior se agrega un gráfico con la división de secciones que el mismo autor propone para el método objeto de estudio.

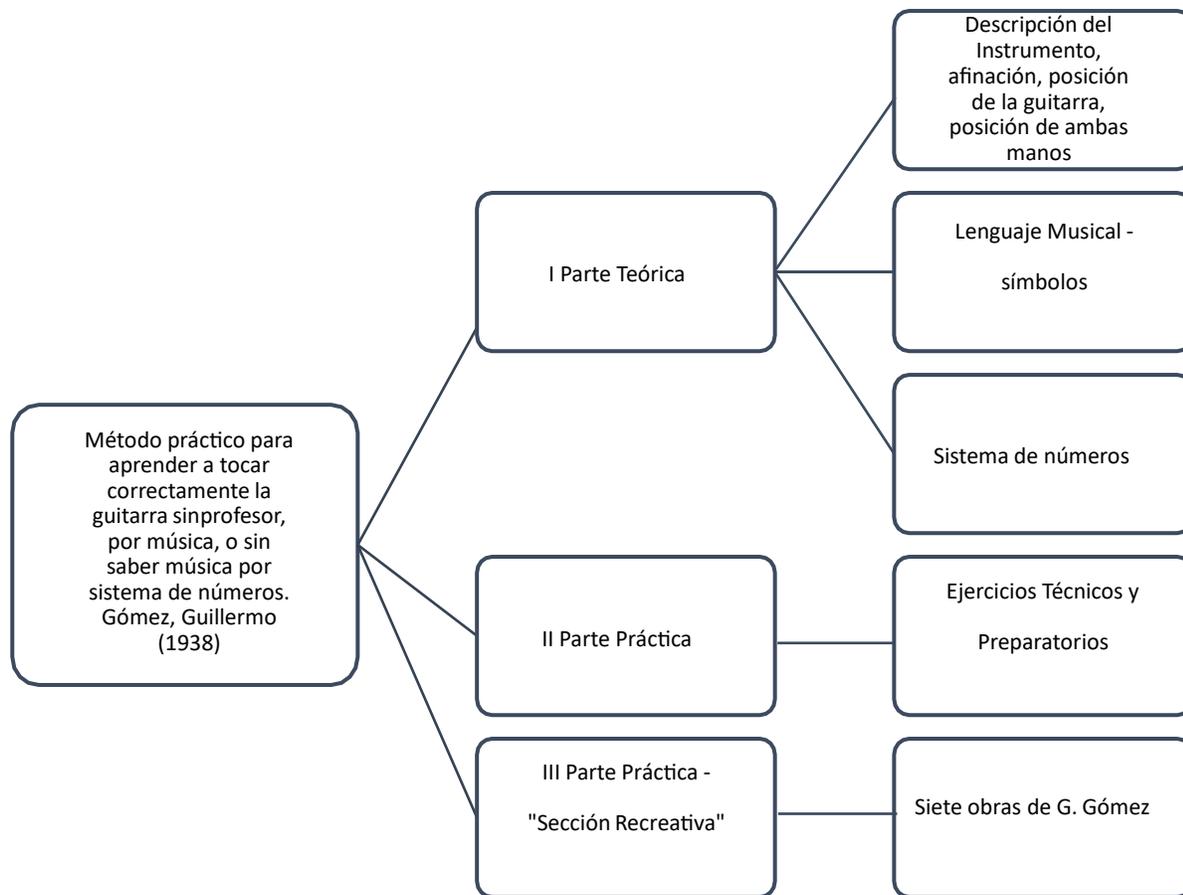


División de Guillermo Gómez sobre su “Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números”,

Elaboración: Lucía G. Díaz Franco

A partir de la estructura establecida por Gómez Vernet, y con la intención de realizar el análisis propuesto, planteo distribuir el contenido de la mencionada publicación en tres partes: por un lado, la parte teórica que ha sido dividida, a su vez, en tres secciones; por otro lado, una

sección práctica que incluye ejercicios técnicos y preparatorios y, finalmente una tercera parte, también práctica, nombrada “Sección Recreativa” por el mismo Guillermo Gómez. Para mejor comprensión del lector, muestro el siguiente gráfico con dicha propuesta.



Propuesta de División por Lucia G. Díaz Franco para análisis del “Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números” de Guillermo Gómez Vernet.

Elaboración: Lucia G. Díaz Franco.

Parte Teórica

En su totalidad la denominada “Parte Teórica” abarca de la página tres a una breve parte de la página 37. Como ya se mencionó anteriormente, esta sección comienza presentando una descripción del instrumento y las partes que lo conforman. También se exponen generalidades en cuanto a la posición de la guitarra en el momento de la ejecución y la posición de ambas manos, así como una breve explicación sobre la notación musical. Dichos aspectos se detallarán a continuación para su mayor comprensión.

Descripción del instrumento

La sección descriptiva se encuentra en las primeras páginas del método abarcando de la página tres a la seis.

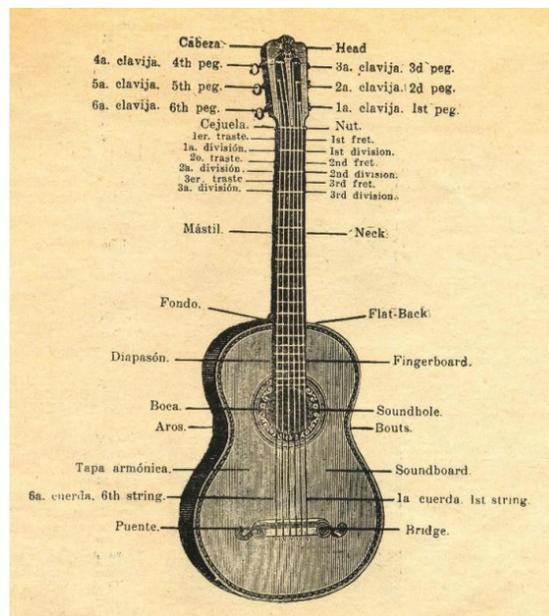


Figura 8. Referente a la Descripción de la Guitarra, “Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números”, Gómez, Guillermo, Registro propiedad del Autor, Edición del autor, México (1938).

La sección incluye generalidades de la guitarra y un diagrama con las partes que la conforman, haciendo notar el tipo de guitarra al que está dirigida la publicación: la guitarra sexta. En este tenor el autor acota: “La guitarra puede tener, seis, siete o más cuerdas, siendo la de seis la que más se usa” (Gómez Vernet, 1938, p. 3).



Figura 9. Referente a la Posición de la Guitarra, “Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números”, Gómez, Guillermo, Registro propiedad del Autor, Edición del autor, México (1938).

Colección Particular de Lucía G. Díaz Franco.

A continuación, en la página cuatro, Guillermo Gómez nos regala una breve explicación sobre la posición de la guitarra que él recomienda. Ésta es la más conocida actualmente: con el guitarrista sentado elevando el pie izquierdo sobre un banco o taburete alto, descansando el instrumento sobre el muslo izquierdo y apoyando la

parte inferior de la guitarra en la pierna derecha. En esta misma página cuatro puede apreciarse una pequeña foto del Maestro Guillermo Gómez, ejemplificando dicha posición la cual ha sido reproducida en este trabajo (Figura 9).

Análisis sobre la postura con la guitarra

Uno de los elementos más notables desde el punto de vista de la postura del guitarrista es el uso de un dispositivo que mantenga levantada la pierna izquierda, pues de esa manera la guitarra queda en una posición elevada, que es más cómoda para el intérprete.

Esta propuesta fue hecha por Fernando Carulli en su *Método Completo para Guitarra*, publicado alrededor de 1810 en París. En su texto Carulli menciona que “el alumno debe sentarse en una silla normal, sin apoyabrazos, y colocar el pie izquierdo sobre un taburete que debe tener una altura de unos quince centímetros (Carulli, 1983, p. 2)”.

Gómez Vernet, por su parte, retomó la propuesta de Carulli para plasmarla en su *Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música, o sin saber música por sistema de números*; de la siguiente manera: “...el discípulo debe estar sentado en una silla de altura apropiada: el pie izquierdo se colocará sobre un taburete de doce centímetros de alto aproximadamente” (Gómez Vernet, 1938, p. 4).



Figura 10. Taburete Plegable Modelo J.V., “Escuela Razonada de la Guitarra”, Vol. 1, Pujol, Emilio, Ricordi, Argentina (1952) p. 77.

En el caso de Sudamérica, el uso del taburete fue propuesto por profesores e intérpretes de tradición europea como Emilio Pujol, guitarrista, transcriptor, compositor y profesor de guitarra quién publicó su método *Escuela razonada de la guitarra (Libro Primero)* editado por la Casa Romero y Fernández, en Argentina en el año 1934 (Hernández Ramírez, 2021). En el mencionado método, Pujol incluye la propuesta del uso del taburete de la siguiente manera:

El guitarrista debe tocar sentado sobre una silla sin brazos [...] apoyando la guitarra por la curva cóncava de su aro inferior sobre el muslo izquierdo arrimando suavemente el dorso de la caja armónica hacia el pecho ...la pierna izquierda formará con el cuerpo un ángulo ligeramente agudo, descansando el pie sobre un taburete (Pujol, 1952).

Con lo anterior podemos afirmar que Emilio Pujol y Guillermo Gómez introdujeron el uso del taburete que había sido propuesto por Fernando Carulli a principios del siglo XIX, a la práctica guitarrística de América Latina. Los beneficios de esta posición perduran hasta nuestros días, pues tener la guitarra en posición elevada sigue siendo vigente por su funcionalidad.

Colocación de mano derecha e izquierda

Más adelante, en la misma página cuatro de la publicación que nos ocupa, se encuentran un par de imágenes con sus correspondientes explicaciones referentes a la correcta posición, tanto de la mano derecha como de la mano izquierda, sobre el instrumento.

Algo que vale la pena remarcar es la colocación de la mano derecha a la usanza de la época:

Apóyese el antebrazo, la parte cerca del codo, sobre el borde de la curvatura derecha en su parte más ancha, de modo que la extremidad de los dedos, toquen las cuerdas, entre el diapasón y el puente, cuidando que esté bien arqueada la mano con el antebrazo (Gómez Vernet, 1938, p. 4).



Figura 11. Referente a la posición de Mano Derecha, "Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números", Gómez, Guillermo, Registro propiedad del Autor, Edición del autor, México (1938).

Colección Particular de Lucia G. Díaz Franco.

También podemos encontrar en este apartado la explicación de lo que Gómez Vernet define como "sistema de números". Por tratarse este de un tema de relevancia para el presente trabajo será desarrollado más adelante.

**TABLA SINOPTICA DE LAS NOTAS Y EQUISO-
NOS QUE CONTIENE EL DIAPASON**

**SYNOPTIC TABLE OF THE NOTES AND UNI-
SON TONES THAT CONTAIN THE KEYBOARD**

1a. cuerda. 1st string.
 2a. cuerda. 2d string.
 3a. cuerda. 3d string.
 4a. cuerda. 4th string.
 5a. cuerda. 5th string.
 6a. cuerda. 6th string.

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18
 Mi Fa Fe Sol Sol# La La# Si Do Do# Re Re# Mi Fa Fa# Sol Sol# La La#
 E F F# G G# A A# B C C# D D# E F F# G G# A A#

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19
 0 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19
 0 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19
 10 15 16 17 18 19

Si Do Do# Re Re# Mi Fa Fe Sol Sol# La La# Si Do Do# Re Re# Mi Fa Fe Sol Sol# La La# Si
 B C C# D D# E F F# G G# A A# B C C# D D# E F F# G G# A A# B

Figura 12. Tabla Sinóptica de las notas y equisonos que contiene el diapason, “Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números”, Gómez, Guillermo, Registro propiedad del Autor; Edición del autor; México (1938).

Colección Particular de Lucia G. Díaz Franco.

Posteriormente, en la página cinco, se encuentra una breve explicación acerca de los equisonos en la guitarra: su notación musical y su expresión en el “sistema de números” propuesto por Gómez Vernet, así como la explicación del autor referente a la afinación de la guitarra utilizando los equisonos previamente descritos.

Sistema de números

El “sistema de números” ubicado en la segunda parte de la página cuatro y parte de la página cinco, es descrito por Gómez Vernet de la siguiente manera: [...] “una pauta que consta de seis líneas, que

representan las seis cuerdas de la guitarra. Cada línea tiene en el principio un número indicando la cuerda que representa” (Gómez Vernet, 1938, p. 4).

Dicha representación gráfica ubica las cuerdas de arriba hacia abajo, es decir, la primera cuerda se ubica en la parte superior del diagrama y la cuerda más grave, la sexta cuerda, se ubica en la parte inferior.

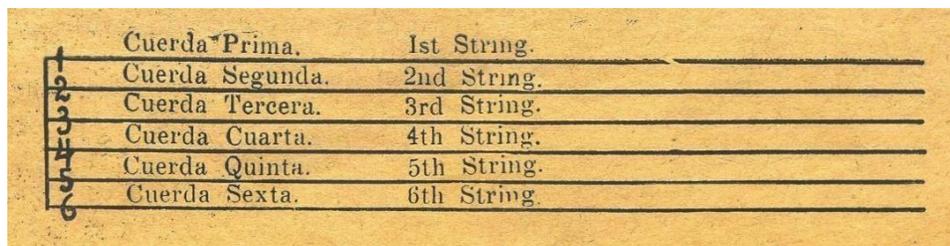


Figura 13. Referente al Sistema por números, “Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor; por música, o sin saber música por sistema de números”, Gómez, Guillermo, Registro propiedad del Autor, Edición del autor, México (1938).

Colección Particular de Lucia G. Díaz Franco.

Asimismo, Guillermo Gómez indica que los trastes a pisar con los dedos de la mano izquierda se expresan con un número sobre la representación de la cuerda, correspondiendo cada número al traste a pisar y siendo el “cero” la representación de la cuerda al aire.

Vale la pena acotar que el mismo autor, al finalizar este apartado, menciona lo siguiente:

Además de emplear este sistema de números para aprender a tocar sin necesidad de saber música, ha sido necesario colocar debajo de cada pauta de este sistema, un pentagrama musical, conteniendo en notas lo mismo que lo escrito con números. Esto servirá, tanto para que, en caso de alguna duda en la

interpretación de los ejercicios y piezas, pueda el discípulo aconsejarse de alguien que sepa música, así como si se desea hacer estos estudios por música en vez de por número (Gómez Vernet, 1938, p. 5).

Lo anterior nos muestra el interés de Gómez Vernet por hacer de su método una guía que fuera útil para el más amplio espectro de los potenciales consumidores de su tratado: alumnos sin profesor y sin conocimientos musicales, autodidactas con algunas nociones de lectura musical, estudiantes con acceso a la guía de un profesor, entre otras posibilidades. Este interés por cubrir la mayor cantidad de supuestos en el proceso de aprendizaje de la guitarra nos habla tanto del conocimiento del autor de las necesidades de los posibles interesados en su método, como de su competente manejo de la tablatura y del pentagrama.

Análisis sobre el “sistema de números”

Para el estudio de esta materia se realizó un análisis comparativo a la luz de un tratado emblemático para la enseñanza de la guitarra en la entonces Nueva España del siglo XVIII: *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo* de José Antonio Vargas y Guzmán publicado en Veracruz en 1776.

Esta es una obra relevante por su variedad y complejidad en cuanto a los temas que aborda: teoría musical, historia de la guitarra, repertorio guitarrístico, técnica, uso de bajo continuo, afinaciones, notaciones, repertorio popular, en el que justamente se propone un sistema de tablatura o, como se le denomina en la publicación “por cifra”. Sobre este tema de escritura Juan José Escorza y José

Antonio Robles-Cahero mencionan que Vargas y Guzmán dedica los capítulos 23, 24 y 25 de su tratado a abordar las equivalencias entre el sistema de cifrado y el de notación convencional (se utiliza la numeración arábica para referirse a los capítulos tal como aparece en la fuente original), haciendo énfasis en la utilidad de la cifra para la mayoría de los guitarristas de la época y haciendo notar las debilidades del sistema de cifrado, pues genera problemas a nivel de equivalencias rítmicas. Este inconveniente exigía un conocimiento aceptable de la notación musical convencional y de la clave apropiada para la guitarra, así como la capacidad de deducir la tonalidad a partir de la cifra y la equivalencia del compás en los dos sistemas (de Vargas y Guzmán, 1986, pp. 71-72). Para ejemplificar su postulado, el autor presenta una obra titulada “Folías Italianas”, en la que muestra tanto cifrado como notación musical convencional.



Figura 14. Ejemplo referente al Sistema por cifra, “Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo”- Tratado Primero Explicación de la Guitarra de Punteado. Reproducción Facsimilar Volumen II, de Vargas y Guzmán, Juan Antonio, Estudio Analítico de Escorza, Juan José y Robles Cahero, José Antonio, AGN, 1ra edición, México (1986) p. 79.

También vale la pena destacar la colocación de los órdenes en el sistema por cifra de De Vargas y Guzmán, donde los órdenes agudos se ubican en la parte superior y los más graves en la parte inferior. En cuanto a los valores rítmicos, estos se indican con el sistema de notación convencional, ubicados en la parte superior de la cifra, con la indicación de que cada figura se mantiene activa mientras no se presente una figura rítmica distinta.

En cuanto al sistema de notación de cifra, Vargas y Guzmán advierte que retoma a Santiago de Murcia y Gaspar Sanz para las digitaciones de mano izquierda, por lo que utiliza un sistema de representación para la cifra que incluye números romanos y arábigos: los primeros representan al traste y los segundos al dedo: I-1, II-2, III y IV-3, V-4 (Escorza & Robles-Cahero, 1986, p. 28). En este punto es importante considerar las características organológicas de la guitarra presentes en la época de Santiago de Murcia (1673-1739), pues un mismo dedo podía hacerse cargo de varios trastes sobre el diapasón sin mayor complejidad técnica, ya que las distancias eran menores a las actuales. Eso explica que en el ejemplo arriba mencionado el dedo 2 se ocupe tanto del traste II como del III.

Con respecto a la digitación para la mano derecha, el autor refiere que “sólo sirven para el punteado” los dedos pulgar, índice y medio; el primero de ellos para las cuerdas más graves o bordones y el resto para los órdenes restantes (Escorza & Robles-Cahero, 1986).

Para mayor comprensión del lector, en el volumen dedicado al análisis de dicho tratado de Vargas y Guzmán, Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero nos proponen la siguiente transcripción a partir de la realizada por el mismo Vargas y Guzmán (Figura 15).

FOLIAS ITALIANAS

The image shows a page from a music book titled "FOLIAS ITALIANAS". It features three staves of music. The top staff is labeled "Tablatura" and contains guitar-specific notation with numbers on a six-line staff. The middle staff is labeled "Transcripción Vargas y G." and contains standard musical notation in treble clef. The bottom staff is labeled "Transcripción J.J.E. y J.A.R.C." and contains standard musical notation in bass clef. The music is in 3/4 time and includes various rhythmic patterns and trills. A page number "f. 50" is visible in the bottom right corner.

Figura 15. Transcripción de Escorza y Robles-Cahero a partir del Sistema por cifra, “Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo”. Volumen I - Estudio Analítico, Escorza, Juan José y Robles Cahero, José Antonio, AGN, 1ra edición, México (1986) pp. 33-34.

Colección Particular de Lucia G. Díaz Franco.

En la transcripción de Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero se hace notar la conveniencia, mencionada por De Vargas y Guzmán, de que el ejecutante conociese tanto el sistema de cifra como la notación musical convencional. Lo anterior, porque en la convivencia gráfica de ambos sistemas es posible la confusión a nivel rítmico y de digitación, así como de desarrollo polifónico. Por ello, la cifra no sólo debía estar colocada de forma precisa, sino también era necesario tener un conocimiento suficiente de las formas musicales y el estilo de la época para resolver convenientemente dichas obras.

Aunado a lo anterior, Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero realizan una acotación importante considerando los órdenes dobles que se usaban en la época de De Vargas y Guzmán, ya que

en su transcripción no considera las cuerdas agudas de los órdenes octavados y solamente escribe el sonido de la octava inferior. (Escorza & Robles-Cahero, 1986).

El análisis comparativo realizado entre las obras de Gómez Vernet y de Vargas y Guzmán nos permitió notar diferencias entre el sistema de números propuesto por ambos. Los principales se refieren a la colocación de los dedos de la mano izquierda, pues mientras De Vargas y Guzmán propone utilizar el dedo 1 en traste I, el dedo 2 tiene a su cargo los trastes II y III; y los dedos 3 y 4 se ocupan de los trastes subsecuentes, es decir, el IV y V respectivamente. Gómez Vernet establece que los dedos de la mano izquierda debían pisar el traste correspondiente; es decir, dedo 1 en traste I, dedo 2 en traste II, y así sucesivamente. En este punto es importante hacer notar las diferencias organológicas entre el instrumento conocido por De Vargas y Guzmán en el siglo XVIII, y la guitarra a la que se refiere Gómez Vernet que corresponde a un periodo de transición, ubicado a principios del siglo XX, en el que las dimensiones y los materiales cambiaron respondiendo a la búsqueda de una mayor proyección sonora. Es posible que estas modificaciones hayan influido en la propuesta de Gómez Vernet a propósito de la mano izquierda.

En cuanto a semejanzas, encontramos que tanto Gómez Vernet como De Vargas y Guzmán colocan la notación convencional junto a su sistema de cifras o números. Sin embargo, en este punto también podemos notar diferencias pues mientras Gómez Vernet coloca la notación convencional en la parte inferior y la cifra en la parte superior, De Vargas y Guzmán lo plantea de manera inversa.

Respecto a la lectura de elementos rítmicos, Gómez Vernet no proporciona mayor indicación. En ese punto sólo menciona que “en caso de alguna duda en la interpretación de los ejercicios y piezas, pueda el discípulo aconsejarse de alguien que sepa música” (Gómez

Vernet, 1938, p. 5). Esto nos habla de la complicación que representa la lectura rítmica en la notación cifrada, misma que también había hecho notar De Vargas y Guzmán en su tratado.

En este punto, y tomando la sugerencia de Gómez Vernet, vale la pena recordar que en la contraportada de su método publicitaba tanto sus obras como sus grabaciones, por lo que es posible que algunos de los usuarios de su método recurrieran a los ejemplos que Guillermo Gómez había grabado en aras de aclarar sus dudas rítmicas.

A partir de este pequeño esbozo del uso de un sistema de notación más accesible para los probables ejecutantes no necesariamente instruidos en los términos musicales, es posible dimensionar la sensibilidad de Gómez Vernet al buscar dirigirse a la mayor cantidad de público, independientemente de sus antecedentes musicales, a través de arreglos de obras populares y de sus propias composiciones.

Por otro lado, la existencia de un método como el de Gómez Vernet nos muestra a un público heterogéneo de aficionados, melómanos y músicos profesionales, interesado tanto en aprender a tocar la guitarra, como en incluir en su repertorio las obras de Guillermo Gómez.

Lenguaje musical

Este apartado está dedicado a abordar la representación, significado y uso del signo de repetición explicando la manera de utilizarlo, así como las indicaciones propias de cada mano.

Para la representación de los dedos de la mano izquierda, el autor aclara que a lo largo de la publicación se señalarán con números arábigos, a un costado de las notas, sobre el pentagrama musical.

Los dedos de la mano derecha serán indicados con letras: la “p”, para el dedo pulgar, “i” para el índice, “m” para el dedo medio y “a” para el dedo anular, indicando expresamente que dichas anotaciones se ubicarán únicamente en el pentagrama musical y no en la pauta de números.

Análisis sobre el apartado de lenguaje musical

El método de Gómez Vernet evidencia la práctica de presentar diversos elementos del lenguaje musical, descripción del instrumento, colocación de los dedos de ambas manos, afinación, entre otros, en publicaciones dedicadas a la enseñanza de la guitarra, como era costumbre desde inicios del siglo XIX, y que permaneció vigente a inicios del siglo XX. Recordemos que el método objeto del presente estudio fue publicado en 1938. Muestra de ello es el *Método para guitarra* de Mateo Carcassi dado a las prensas por vez primera en 1836, donde el autor destina todo un apartado titulado “Rudimentos de la Música” a abordar los elementos más comunes, que se podían hallar en las partituras, referentes a aspectos del lenguaje musical: ubicación de las notas en el pentagrama a partir de la clave de Sol, los valores rítmicos, sus equivalencias, el valor de los silencios, además de la escritura sobre el pentagrama de alteraciones, armaduras, intervalos, formación de escalas (mayores y menores), escritura de ligaduras, tipos de ligaduras, escritura y equivalencia del puntillo, explicación de signos de dinámicas y *tempo*, etc. (Carcassi, 1906).

Continuando con el análisis de la publicación que nos ocupa, es evidente que, si bien Gómez Vernet no destinó una sección tan amplia a la explicación de los elementos musicales expuestos por Mateo Carcassi, sí incluyó aquellos que consideró relevantes para la correcta interpretación de los ejercicios y composiciones musicales propuestas en su método.

**Capítulo III – Método Práctico para aprender a tocar
correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber
música por sistema de números de Guillermo Gómez – Segunda
Parte**

Parte Práctica, ejercicios técnicos y preparatorios

Esta sección comienza con la explicación de Guillermo Gómez acerca del modo de pulsar las cuerdas haciendo uso del dedo pulgar de la mano derecha, sin mover la mano, usando uña y formando una cruz respecto al dedo índice. Para los principiantes el autor recomienda apoyar los dedos índice, medio y anular en la primera cuerda, permitiendo el movimiento independiente del dedo pulgar, y sugiere realizar este ejercicio cuatro veces por cuerda: de la sexta a la segunda y de regreso a la cuerda más grave, todo en cuerdas al aire. Un ejemplo de ello puede verse expresado gráficamente en la siguiente imagen.



Figura 16. Referente a la Pulsación de los dedos índice, medio y anular, “Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números”, Gómez, Guillermo, Registro propiedad del Autor, Edición del autor, México (1938).

El próximo ejercicio se ubica en la página siete y aborda el modo de pulsar con los dedos índice, medio y anular de mano derecha, para lo cual sugiere comenzar alternando el dedo índice y medio en cuerdas al aire. Se propone realizar este ejercicio de la prima a la sexta cuerdas y de regreso con un ritmo de corcheas, en un compás de 4/4 excepto la nota final que tendrá el valor de una negra. Posteriormente, se propone invertir la fórmula en la mano derecha alternando medio e índice.

Más adelante, se encuentra el modo para pisar el diapasón con los dedos de la mano izquierda. Guillermo Gómez sugiere trabajar por cuádruplos; es decir, un dedo por traste, proponiendo tocar la cuerda con la punta de los dedos, colocando el dedo pulgar por detrás del diapasón y a la mitad de la anchura de éste.

Para poner en práctica lo anteriormente abordado, Gómez Vernet propone un ejercicio sobre una escala cromática (Figura 17) donde la mano izquierda, junto con la cuerda al aire, integra el movimiento anterior por cuádruplos con la fórmula 1,2,3,4, mientras que la mano derecha realiza la pulsación del dedo pulgar de la sexta a la cuarta cuerda y de la tercera cuerda a la primera, alternando los dedos medio e índice (m - i).

cuerdas al aire, partiendo desde el mi de la sexta cuerda hasta el sol de la primera cuerda y haciendo uso de los dedos 1, 2 y 3 de la mano izquierda, mientras que en la mano derecha el pulgar pulsa las cuerdas graves y el índice hace sonar el resto de las cuerdas (Aguado, 2022). Carulli, por su parte, construye el primer ejercicio de su *Método Completo para Guitarra* sobre una escala de mi menor natural con cuerdas al aire y desplazando el dedo 4 por la primera cuerda. Esto manifiesta que esta práctica ha permanecido a través del tiempo.

ESCALA CROMÁTICA. N.º 1.

	SEXTA.	QUINTA.	CUARTA.	TERCERA.	SEGUNDA.	PRIMA.
Cuerdas...						
Trastes...	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4 0	1 2 3 4 0	0 1 2 3 0	1 2 3 4 0	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

Voces... MI FA SOL LA SI DO RE MI FA SOL LA SI DO RE MI FA SOL LA SI DO RE MI FA SOL LA

Séries. Regraves. Graves. Agudos. Sobregudos.

ESCALA DIATÓNICA. N.º 1.

Voces... MI FA SOL LA SI DO RE MI FA SOL LA SI DO RE MI FA SOL

	6. ^a	5. ^a	4. ^a	3. ^a	2. ^a	1. ^a
Cuerdas...	SEXTA	QUINTA	CUARTA	TERCERA	SEGUNDA	PRIMA
Trastes...	0 1 3	0 2 3	0 2 3	0 2 3	0 1 3	0 1 3

Dedos de la mano izquierda.

Figura 18. N.º1 Escala Cromática y N.º2 Escala Diatónica, “Nuevo Método para guitarra” Op. 6, Aguado, Dionisio, Edición de 1843, Pp. 13, Recurso Electrónico. Mediateca Educa Madrid. Ver Bibliografía para dato completo.

Como se observa en el ejercicio de la escala cromática Gómez Vernet no sólo buscaba desarrollar la coordinación de ambas manos, sino también la correcta colocación de los dedos de la mano izquierda sobre el diapason. En cuanto a la mano derecha, el ejercicio está encaminado a trabajar la pulsación de las cuerdas, ya no sólo alternando índice y medio, sino también marcando el uso del pulgar en las cuerdas graves. El objetivo de este ejercicio es desarrollar la precisión, tanto en la pulsación de las cuerdas con la mano derecha como en el desplazamiento del dedo pulgar.

Acordes y arpeggios

Para concluir esta octava página el autor explica el modo en que aparecerán los acordes a lo largo del texto, ya sea como acordes cerrados o arpeggios. En la página nueve se presenta el primer ejercicio de arpeggios, en Do Mayor para mano derecha, en el que se alternan los dedos pulgar, índice y medio.

Figura 19. Ejercicio en Do Mayor (fragmento), “Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números”, Gómez, Guillermo, Registro propiedad del Autor, Edición del autor, México (1938).

Colección Particular de Lucia G. Díaz Franco.

Vale la pena observar que a cada explicación que Gómez Vernet proporciona respecto a la ejecución y colocación de ambas manos, corresponde un ejercicio sobre el instrumento, como en el ejemplo anterior.

desplazamiento de la mano derecha sobre las cuerdas va de las notas graves a las agudas, como los anteriores ejercicios y, posteriormente, la mano se desplaza de las notas agudas a las graves con el objetivo de lograr mayor precisión en el movimiento.

Es necesario recalcar que en la ejecución de los ejercicios anteriores basta con dominar el movimiento por cuádruplo (colocación de los dedos de forma sucesiva) a partir del primer traste en mano izquierda, mientras que la mano derecha trabaja en su estabilidad y precisión, dando por resultado la coordinación entre ambas manos.

The image shows two systems of handwritten musical notation for guitar. The top system is titled "Sol Mayor." and the bottom system is titled "Mi Menor Relativo de Sol Mayor." Both systems use a six-string guitar staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes fingerings (0-4) and rhythmic markings (3, 4) above the notes. The bottom system includes additional markings "c2-i" and "c2-7" at the end.

Figura 21. Escala de Sol Mayor y su relativa menor; cadencia al final del sistema, "Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números", Gómez, Guillermo, Registro propiedad del Autor, Edición del autor, México (1938).

Colección Particular de Lucía G. Díaz Franco.

Escalas

En la siguiente sección Gómez Vernet propone continuar con la práctica de las escalas diatónicas mayores: Do Mayor, Sol Mayor,

Re mayor, La mayor, Mi Mayor, Si Mayor, Fa Mayor, Sib Mayor, Mib Mayor, Lab Mayor, Reb Mayor, Solb Mayor, junto con sus relativas menores. De igual manera, el autor propone realizar una breve cadencia al terminar cada escala, estructurada de la siguiente manera: en modo mayor I – IV- V7- I y en modo menor i – iv – V7 – i; correspondiendo esta estructura a las conocidas como cadencias perfectas.

Análisis sobre la sección de escalas

Es menester señalar que agregar cadencias a cada ejercicio en distintas tonalidades es una característica que puede observarse en guitarristas precedentes. Fernando Carulli, por ejemplo, presentó algo similar en su *Método completo para guitarra*, en el que propone la práctica de las escalas de la siguiente manera: en primer lugar, presenta la escala con digitaciones sugeridas, seguida de un ejercicio que comienza con tres acordes a manera de cadencia I – V7 - I (Figura 22). Dicha estructura se propone para las siguientes tonalidades: Sol Mayor, Re Mayor, La Mayor, Mi Mayor, Fa Mayor, La menor, Mi menor y Re menor (Carulli, 1983).

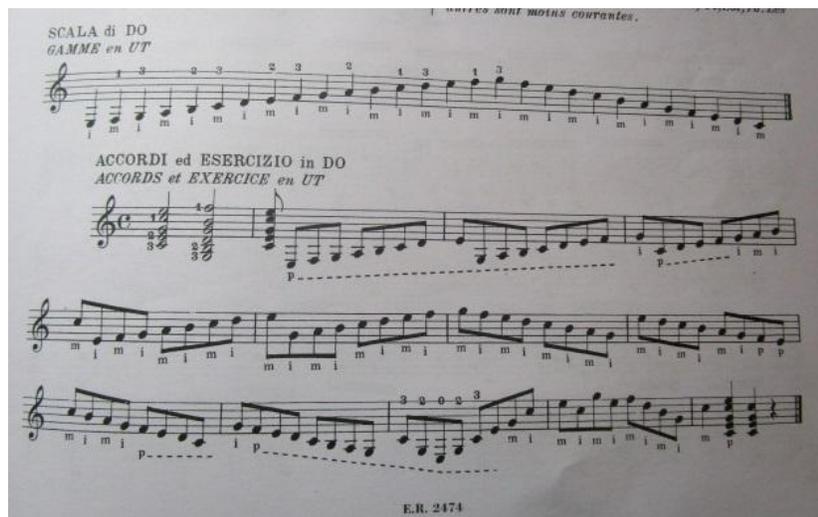


Figura 22. Escala de Do Mayor, Acordes y Ejercicio en Do. “Método Completo para guitarra”, Carulli, Ferdinando, Revisión de Denvenuto Terzi, Casa Ricordi, Milano (1983) p. 9.

Uso de ceja y equisonos

A continuación, en la página dieciocho, se encuentran dos temas relativos a la naturaleza del instrumento. El primero de ellos es el empleo y ejecución de la ceja y la media ceja; y el segundo es la existencia de equisonos en la guitarra, ya que en dicho instrumento una misma nota puede encontrarse en cuerdas distintas.

<p>Ejemplo: Indica que esta nota que corresponde a la prima al aire, debe ejecutarse en la segunda cuerda en quinto traste; siendo éste su primer Equisono.</p>		<p>Example: indicates that this note that corresponds to the 1st. open string, must be executed on the second string on the fifth fret; being this its first equisono.</p>
<p>Indica que el mismo Mi se ejecuta en la tercera cuerda en el noveno traste: segundo Equisono.</p>		<p>Indicates that the same E should be executed on the third string on the ninth fret: second equisono.</p>
<p>Indica que la misma nota debe tocarse en la cuarta cuerda en el traste catorce: tercer Equisono.</p>		<p>Indicates that the same note must be produced on the fourth string on the 14th fret: third equisono.</p>

Figura 23. Equisonos. “Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números”, Gómez, Guillermo, Registro propiedad del Autor, Edición del autor, México (1938).

Colección Particular de Lucia G. Díaz Franco.

En este apartado el compositor acota que la cuerda sugerida para la ejecución será la encerrada en un círculo al lado de la nota respectiva, indicándolo en la pauta musical y no en el sistema de números, como puede apreciarse en la Figura 23.

En las páginas siguientes se encuentran ejercicios en donde se aplican los conceptos previamente explicados con distintas combinaciones de mano derecha, desplazamientos por distintas cuerdas y ejecución de cejas.

Trémolo

Las páginas 21 y 22 se centran en la explicación y ejercicios para la preparación del trémolo. En primer lugar, se presenta un ejercicio alternando los dedos pulgar e índice de la mano derecha junto con la ejecución de equisonos y silencios de corchea. Posteriormente,

Gómez Vernet propone una segunda fórmula de mano derecha para el mismo ejercicio: pulgar, medio, índice (p, m, i).

Como última indicación en este apartado, el autor propone realizar el ejercicio previo con la combinación de mano derecha: pulgar, anular, medio, índice (p, a, m, i), que es la fórmula de trémolo más usual en la guitarra.

En las siguientes páginas se halla la explicación de las ligaduras descendentes, ascendentes y dobles ligaduras, seguidas de ejemplos de notación y de ejecución. También se presentan en este apartado tanto los ligados que van de una cuerda a otra, así como otros efectos conocidos como *portamento* y *glissando*.

De la página 25 a una primera parte de la 28 se encuentran un par de ejercicios propuestos en los que indica alternar los cuatro dedos de la mano derecha. El primero de ellos es un ejercicio en Mi Mayor y el segundo en La Mayor.

Scordatura

De esta manera llegamos a la sección dedicada a la *scordatura*, en la que encontramos una breve explicación de la afinación en Re; es decir, de una *scordatura* para la sexta cuerda, pues hay repertorio que la utiliza con la intención de enriquecer las posibilidades armónicas y sonoras del instrumento. Al final de dicha explicación Gómez Vernet propone un ejercicio de arpeggios usando la afinación en Re.

De la página 30 a la 34 el autor propone nuevamente la realización de escalas, sólo que en esta ocasión las plantea recorriendo todo el diapasón con combinaciones de mano derecha: índice-medio, medio-índice, medio-anular, anular-medio (i, m / m, i / m, a / a, m). De igual

forma Gómez Vernet presenta las escalas diatónicas mayores seguidas por sus relativas menores en el orden correspondiente a las alteraciones en la armadura, tanto bemoles como sostenidos.

Posteriormente, Guillermo Gómez presenta una tabla de armónicos naturales sobre el diapasón de la guitarra, acotando que dichos sonidos pueden ubicarse en los trastes XII, IX, VII y V de cada cuerda. En la página 36 se da una breve explicación de los armónicos octavados y la forma de obtenerlos sobre el instrumento y de igual forma se indica su notación tanto en el pentagrama como en la notación por números. Para finalizar esta sección, en la página 37, Gómez Vernet nos regala un pequeño Vals para poner en práctica el último tema abordado: los armónicos octavados.

The image shows a page from a guitar method book with two musical pieces. The top piece is titled 'Vals en Armónicos 8dos.' and the bottom piece is 'Waltz in Harmonicals 8dos.'. Both pieces are written for guitar and feature a system of six staves. The top two staves of each system are for the left hand, with fret numbers written above the notes. The bottom two staves are for the right hand, with notes and fingerings written below. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The piece concludes with a 'Fin' marking.

Figura 24. Vals en armónicos 8dos. (fragmento), “Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números”, Gómez, Guillermo, Registro propiedad del Autor, Edición del autor, México (1938).

Colección Particular de Lucia G. Díaz Franco.

Parte Práctica “Sección Recreativa”

Esta última sección va de la página 38 hasta la página 48 y en ella se encuentran obras originales de Guillermo Gómez. El mismo autor recomienda intercalar el estudio de dichas obras con la realización de los ejercicios antes propuestos, considerando los avances del alumno. En sus propias palabras: “Las siguientes obras deben ser intercaladas convenientemente con los ejercicios anteriores, de acuerdo con el adelanto y habilidad del discípulo” (Gómez Vernet, 1938, p. 38). Vale la pena remarcar que en cada obra aparece el título en español y en inglés.

Se ha de aclarar que, para referirme a aspectos relacionados con la estructura de las obras, utilizaré los preceptos de Joaquín Zamacois respecto de las estructuras binarias y ternarias. Es decir, que una obra binaria será la cual conste de dos partes principales y, por otro lado, una obra ternaria tendrá tres secciones claramente definidas.

Es importante señalar que la “Sección Recreativa” está integrada mayoritariamente por danzas, género de amplia difusión a finales del siglo XIX e inicios del S. XX. Dichas obras se presentan de manera individual, por lo que es posible reconocer las generalidades en cuanto a forma musical de cada una de ellas.

Recreo (Berceuse)

Ubicada en la página 38, “*Recreo - Berceuse*” es la primera obra presente en la “Sección Recreativa” propuesta por Gómez Vernet. A partir del título es posible vislumbrar características de la obra, pues

el vocablo “Berceuse” significa literalmente “canción de cuna”. Un suave balanceo puede sentirse en el ritmo del acompañamiento al tiempo que se escucha una melodía expresiva, en carácter *Andante*, que es el centro de la composición.

Escrita en un compás de 2/4, en la tonalidad de Mi menor, tiene una estructura binaria: la parte A abarca de la anacrusa al compás 24, donde predomina la tonalidad principal, Mi menor. En la parte B reafirma la tonalidad comenzando con un VI grado que va a V y resuelve a I. Tanto la melodía como el acompañamiento y el bajo se mantienen rítmicamente estables a lo largo de la obra.

Desde el punto de vista de la técnica instrumental encontramos el uso de cuerdas al aire, la coordinación de ambas manos y el uso de cejilla.

Es necesario recalcar que en el compás 24 se comienza en primera posición y se mantiene hasta el compás 26, donde para resolver al compás 27 se debe saltar con mano izquierda hasta la posición VII sobre el diapasón con cejilla y luego hasta el traste XII con el dedo 4 en compás 28. Esta fórmula se repite exactamente igual hasta el compás 32 (Figura 25).

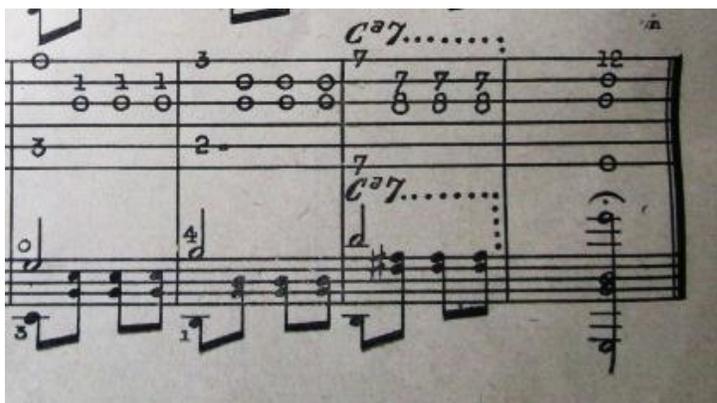


Figura 25. “Recreo” Compases 29 – 32, “Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números”, Gómez, Guillermo, Registro propiedad del Autor, Edición del autor, México (1938).

Marcha

Esta composición abarca las páginas 39 y 40, con la indicación de *tempo di marcha*, en compás de 2/4 y tonalidad principal de La menor.

Al tratarse de una marcha, cuenta con acentos enfáticos ajustados a modelos rítmicos sencillos y repetitivos (Kappey, 2009, p. 692). Su estructura es binaria, con una breve introducción en los primeros cuatro compases, donde se presenta la tonalidad. La parte A abarca del compás cinco al veinte en la tonalidad principal. La parte B abarca del compás 21 al compás 36, que es el final de la obra y en ella se presenta el relativo mayor, La Mayor.

En cuanto a los recursos técnicos necesarios para resolver la obra, se puede ubicar el uso de ceja, ligados ascendentes y descendentes, así como ejecución de acordes cerrados y escalas.

Plegaria

Esta obra, escrita en compás de $\frac{3}{4}$ con indicación de carácter *Lento*, se encuentra ubicada en la página 41 de la publicación. La tonalidad principal es Mi menor y presenta una estructura binaria donde la parte A abarca del compás uno al dieciséis. Es interesante resaltar que esta obra comienza sobre la posición V del diapasón hasta el compás cuatro y con digitaciones en posición I hasta el quinto compás. El patrón se repite hasta llegar a la parte B que abarca los compases 17 al 32 donde la obra se centra en la tonalidad del homónimo mayor (Mi Mayor). Al concluir esta parte hay un regreso a la tonalidad de inicio con un *Da Segno*, hasta la indicación de "Fin" en el compás dieciséis.

Los recursos técnicos presentes en el método y utilizados en la

interpretación de esta obra incluyen el uso de ligados descendentes y medias cejillas, así como el empleo de armónicos naturales.

Gavota

Se ubica en la página 42 de la publicación, en compás binario, con las características que menciona Bruce Gustafson (Gustafson, 2009) en cuanto a la presencia de frases de cuatro compases que comienzan y terminan en la mitad del compás.

Su centro tonal se encuentra en La menor, aunque hay momentos en que transita a la tonalidad de la dominante, Mi mayor, así como a su homónimo Mayor: La Mayor, para concluir en la tonalidad de origen.

Desde el punto de vista de la estructura, se puede considerar como una obra de estructura binaria donde la parte A va de la anacrusa al compás veinte, comenzando en la tonalidad principal, La menor, y concluyendo un primer episodio de esta parte en el octavo compás con un acorde de tónica, tanto en la primera vuelta como en su repetición.

Posteriormente, del compás nueve al dieciséis, hay otro episodio que concluye en el acorde de Dominante para dar paso a otro pequeño episodio, del compás diecisiete al veinte, en el que se reitera la tonalidad a la vez que se prepara la modulación de la siguiente sección que nos llevará al homónimo mayor: La Mayor. Este episodio concluye en el acorde dominante, Mi Mayor, por ser un acorde común entre la tonalidad de la sección A y la sección B. De tal manera, en el compás 21 nos encontramos en la tonalidad de La Mayor hasta el compás 28, y a partir de este punto el autor pide un *Da Segno*, regresando a la tonalidad original y concluyendo en el octavo compás de la segunda casilla, reafirmando la tonalidad menor.

En cuanto a los recursos técnicos necesarios para resolver esta obra encontramos los siguientes: cierto dominio de los ligados

ascendentes, descendentes, ligados dobles y acordes cerrados, así como la ejecución de ornamentos como arrastres y armónicos naturales.

Tu recuerdo (Danza)

Está ubicada en la página 43 de la publicación con la indicación de *Tempo de Danza*. Se trata de una danza escrita en compás binario.

A nivel estructural podemos distinguir dos partes contrastantes. La parte A comienza en el primer compás y dura dieciséis compases manteniendo su centro tonal en Mi menor. A partir del compás diecisiete encontramos la parte B en la tonalidad del homónimo mayor, es decir, Mi mayor, para concluir repitiendo la parte A y reafirmando la tonalidad de inicio.

Dentro de los recursos técnicos requeridos en esta obra se encuentran medias cejas, cejillas, ligados descendentes y dobles, así como armónicos naturales y apoyaturas.

Conchilla - Vals Lento

El subtítulo de esta pieza ubicada en la página 44 y 45 del método de estudio, "Vals Lento" nos ubica en el carácter de la obra, así como en su respectivo compás ternario: $\frac{3}{4}$.

Se trata de la única obra en este Método en el que se requiere de una *scordatura*. El autor pide bajar la afinación de la sexta cuerda a Re, en aras de consolidar la tonalidad con el uso de la cuerda al aire, pues la tonalidad principal de la composición es Re menor con una modulación al homónimo mayor, es decir, Re Mayor.

Respecto a su estructura podría afirmarse que es ternaria, pues

pueden diferenciarse tres partes. En la primera de ellas que comienza en el primer compás y termina en el dieciséis, el autor establece la tonalidad principal, presentando los acordes V y I tanto en forma de ligados, como con figuras rítmicas típicas del vals. Es relevante acotar que esta primera sección, Parte A, concluye en un tajante acorde de tónica, sobre la posición I del diapasón.

La sección B inicia en el compás diecisiete, presentando el acorde de la tonalidad homónima mayor, Re Mayor, en una posición más aguda al acorde final anterior, posición VII, donde la nota más alta: re, da pie a la melodía que será acompañada durante varios compases por el usual ritmo de vals en el resto de las voces. Vale la pena resaltar que en el transcurso de la sección B hay varios momentos donde el compositor pide acordes con ciertos colores al acotar la digitación en posiciones altas del instrumento, como es el caso de los compases 27 y 28 (Figura 26), y que se repiten en los compases 31 y 32. Si bien no son posiciones que exijan mucha fortaleza de la mano izquierda, sí requieren precisión en primera instancia para llegar a dichas posiciones de registro alto ya que parten de una posición más baja. También se requiere el uso de cejilla completa tanto en posición V como en posición VII, lo que nos indica que para el momento de abordar esta obra el alumno debe tener resueltos varios aspectos técnicos y de coordinación sobre la guitarra. La última frase de esta sección B reitera la tonalidad mayor ya que los últimos compases desglosan una cadencia V-I, concluyendo en el compás 48 con un decisivo acorde cerrado de Re Mayor.



Figura 26. "Conchilla" Compases 25 – 29, "Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor; por música, o sin saber música por sistema de números", Gómez, Guillermo, Registro propiedad del Autor, Edición del autor, México (1938).

Colección Particular de Lucia G. Díaz Franco.

En la parte C, que va del compás 49 al 64, Gómez Vernet retoma la tonalidad de Re menor. Sin embargo, para que el cambio no sea tan directo, comienza de una forma sutil con un armónico natural de la dominante para posteriormente tener como acompañamiento el acorde de tónica. La sección se completa con el uso de armónicos naturales en distintas posiciones acompañados con acordes cerrados, en el típico ritmo del vals.

Al concluir la parte C, Gómez Vernet indica volver a tocar la parte A hasta su indicación de "Fin"; por lo que la obra concluye en la tonalidad de inicio, Re menor.

Como se sabe, el vals ha sido uno de los ritmos que más ha atraído a los grandes compositores de todas las épocas (Zamacois, 2007), por su gran adaptabilidad a los cambiantes estilos y situaciones sociales. En este caso se trata de una obra meramente instrumental que requiere de cierta solvencia técnica de parte del intérprete ya que, como anteriormente se señaló, esta obra exige mayor precisión y experiencia en la ejecución de algunos recursos técnicos, tales como ligados ascendentes y descendentes, uso de medias cejillas y cejas completas, precisión en el cambio de posiciones y mayor conocimiento del diapason, así como la ejecución de armónicos naturales.

Jota – Spanish Dance

Esta obra es la última pieza de la “Sección Recreativa” y es también la más larga, pues va de la página 46 a la 48, con un total de 116 compases de extensión. Se sabe que la Jota es un género de canción y danza especialmente característico de Aragón, pero esparcido profusamente por toda la Península Ibérica (de la Rea Palacín, 2009). Sin embargo, Gómez Vernet incluye el subtítulo “Spanish Dance”, es decir, danza española, por si algún lector desconociese dicho género. Se trata de una composición con carácter de *Allegro* en un tradicional compás 3/4, ubicada en la tonalidad de La Mayor.

Armónicamente la obra se centra en su tonalidad principal, sin inflexiones o modulaciones relevantes, ya que prácticamente todas sus secciones comienzan y terminan en el acorde de primer grado. Sin embargo, en cuanto a texturas utilizadas por el autor, sí hay variaciones de sección a sección donde se observa el dominio de Gómez Vernet en cuanto a los recursos que la guitarra podía ofrecerle.

Ejemplos contrastantes podrían observarse en la primera sección donde la melodía es acompañada de un ritmo en figuras negras y corcheas en *plaqué*. Dicho acompañamiento se convierte en arpeggio en la siguiente sección y ya en la tercera parte se presenta una nota larga en el bajo que abarca todo el compás. Por otro lado, hay secciones donde la textura cambia de forma más radical, como en los compases pertenecientes a la séptima sección en la que, si bien comienza de manera similar a la primera parte, la mano izquierda realiza una serie de ligados por la cual se vislumbra la fortaleza y precisión del ejecutante.

Para lograr los mencionados contrastes en cuanto a la textura, Gómez Vernet indica la necesidad de que el alumno/ejecutante domine el uso de posiciones fijas, la realización de ligados ascendentes, descendentes, medias cejillas y cejillas completas. Igualmente se requiere cierta fortaleza en mano izquierda, pues ya al final de la obra Guillermo Gómez decide que la última cadencia sea realizada en la zona aguda y sobreaguda del diapasón, pues coloca el acorde de dominante sobre una posición IX y el acorde de tónica adentro de la trastera en una posición XIV, donde difícilmente se indicaría ejecutar a un alumno principiante.

La descripción física y posterior estudio del contenido del *“Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números”* permitieron hacer un análisis comparativo de distintos aspectos que son abordados, tanto en la obra de Gómez Vernet como en otras publicaciones relevantes y emblemáticas en la enseñanza de la guitarra como los métodos de Dionisio Aguado, Fernando Carulli, Emilio Pujol, y Juan Antonio Vargas y Guzmán.

El legado del *Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números* visto en publicaciones posteriores.

El legado de Guillermo Gómez Vernet puede apreciarse en publicaciones posteriores a su muerte. Tal es el caso de la revista titulada *Guitarras y Canciones*, distribuida a inicios de 1962 por Ediciones Musicales, publicación mensual donde participaron algunos de sus alumnos como Francisco Salinas y Guillermo Flores Méndez.

En esta revista se encuentran rasgos propios de las ediciones de Guillermo Gómez como la que es eje de este trabajo, el *Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números*.

Una primera característica por resaltar es que, si bien la revista *Guitarras y Canciones* se encuentra en su totalidad redactada en español, desde su portada es posible apreciar que se encontraba dirigida no sólo a público mexicano sino a hispanohablantes en el extranjero, específicamente en Estados Unidos, Centro y Sudamérica (Figura 27).



Figura 27. (Izq.) Portada de *Guitarras y Canciones*, Número 1, Ediciones Musicales, Puente de Alvarado N°76 -30, México D.F. (1962); (Der.) Detalle de portada del Número 1 de *Guitarras y Canciones*, Ediciones Musicales, Puente de Alvarado N°76 -30, México D.F. (1962).

Colección Particular de Lucia G. Díaz Franco.

Fotografías y edición digital: Lucia G. Díaz Franco.

En la presentación del primer número, el contenido de la publicación aparece organizado en tres principales secciones de la siguiente manera: una primera parte dedicada a mostrar diagramas con las posiciones correspondientes a partir de una tonalidad, así como su

“círculo armónico”, indicando digitaciones y bajos principales para el acompañamiento de canciones populares. En este tenor cabe señalar que cada número incluía un total de veinte canciones con su respectiva letra y acompañamiento. En la segunda parte se presenta una lección de guitarra utilizando el lenguaje musical convencional y en el último apartado aparece una partitura con algún arreglo popular o una obra del repertorio del instrumento.

Conforme avanzó la distribución y venta de dicha revista, se ampliaron sus secciones: este desarrollo puede notarse a partir del segundo número donde es posible ubicar una sección dedicada a la historia de la guitarra por Salvador Flores Rivera, mientras que a partir de la tercera entrega aparece por primera vez la biografía de un músico célebre, en este caso se trata de una editorial dedicada en su totalidad a la semblanza biográfica de Manuel M. Ponce. La sección editorial de la mencionada publicación se dedicó a diversas temáticas musicales, pues a partir de la onceava entrega se incluyeron “Consejos útiles para los estudiantes de guitarra”, mientras que en el número trece fue dedicada a “El origen de la Música” y en el número catorce fue dedicada a “La técnica”.

Vale la pena remarcar el contenido de la sección de “Guitarra por nota” de la segunda entrega de esta publicación donde se aborda la manera de tomar la guitarra, ya sea con el ejecutante de pie o sentado. En este apartado sale a relucir el uso de la fotografía para clarificar la explicación dada.



Figura 28. *Guitarra por nota – Lección primera, Modo de coger su guitarra, Guitarras y Canciones, Número 2, Ediciones Musicales, Puente de Alvarado N°76 -30, México D.F. (1962) p. 46.*

Colección Particular de Lucía G. Díaz Franco.

[...] debemos advertir que la posición preferida universalmente por los concertistas es la que se muestra en la fotografía del caballero sentado; ósea colocando la curvatura inferior del instrumento sobre el muslo izquierdo. Dicho pie, apoyado en un banquito de unos quince o diecisiete centímetros de altura. (s/a, 1962, pág. 46).

También en este mismo número de *Guitarras y Canciones* se incluye por primera vez en esta publicación un arreglo en notación convencional, en este caso se trata de “Los tres ratones” de Roberto Schumann.



Figura 29. Detalle de *Los tres ratones* de Roberto Schumann, *Guitarras y Canciones, Número 2, Ediciones Musicales, Puente de Alvarado N°76 -30, México D.F. (1962) p. 58.*

Colección Particular de Lucia G. Díaz Franco.

De esta forma se observa que varios de los preceptos de Guillermo Gómez fueron retomados por sus alumnos en, al menos, una publicación posterior. Tal es el caso del uso de géneros populares, el uso del taburete, la presentación de ejercicios inmediatos a la práctica, la inclusión de una obra en notación convencional para adentrar al alumno al repertorio clásico del instrumento y las propuestas, tanto de la postura del guitarrista como de la posición del instrumento, apoyadas en imágenes fotográficas.

Lo anterior, junto con los hallazgos derivados del estudio comparativo mencionado serán presentados en la siguiente sección de este trabajo.

Hallazgos y Conclusiones

Hallazgos.

El estudio de Guillermo Gómez Vernet tanto a nivel biográfico como desde el punto profesional, particularmente su labor como educador de la guitarra a partir de su *Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números* permitió un primer acercamiento a la complejidad de su vida y obra.

Guillermo Gómez Vernet es una figura que vale la pena observar desde varias dimensiones, ya que no sólo dedicó su vida a la ejecución de la guitarra o a la publicación de métodos y composiciones para dicho instrumento, sino que fue también multi-instrumentista (guitarrista, violinista, violista), empresario, transcriptor, director de orquesta, repertorista, compositor, profesor, impresor y homeópata. También fue un intérprete de gran calidad que participó en la naciente industria fonográfica dejando plasmadas varias de sus obras en grabaciones que han perdurado hasta nuestros días, y que nos permiten apreciar la calidad de Gómez Vernet como guitarrista y compositor. Existen algunos ejemplos de grabaciones realizadas por Guillermo Gómez y otros intérpretes de algunas obras incluidas en la “Sección Recreativa” del *Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números*. Se trata de “Gavota”, grabada por el mismo Guillermo Gómez bajo el sello de *Columbia*, la cual se encuentra disponible en Youtube y en la página de Frontera Collection con el número de catálogo 3167-X, Número Matriz 96586;

así como “Conchilla” y “Tu recuerdo” en interpretación de Francisco Salinas, publicadas como parte de la colección “Andrés Segovia and his contemporaries Vol. 7, Legendary Treasures”, por la empresa *DOREMI*.

Tanto las composiciones originales como los arreglos de Gómez Vernet abordan géneros variados que incluyen música de salón, música mexicana, música de estructura académica y música española o andaluza.

Digna de resaltarse es también su trayectoria como editor de sus propias obras. En este mismo tenor es preciso hacer notar que sus primeras publicaciones fueron concebidas tanto para la guitarra séptima como para la guitarra de seis órdenes, lo que nos habla de la presencia de ambos instrumentos en el espacio-tiempo en el que se encontraba Guillermo Gómez. De igual forma, el hecho de que mencione la existencia de guitarras de seis, siete o más cuerdas (Gómez Vernet, 1938, p. 3) indica la coexistencia de dichos instrumentos. Sin embargo, el mismo autor acota que es la guitarra de seis cuerdas la que más se usaba en ese momento (Gómez Vernet, 1938, p. 3). De tal manera, su *Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números* respondería a la demanda e interés del público por la guitarra de seis órdenes.

Más adelante, y para seguir difundiendo su obra impresa, encontramos que Guillermo Gómez optó por realizar y distribuir sus propias publicaciones haciendo uso de los avances tecnológicos de la época, fotocopia y cianotipia, así como de la impresión de su catálogo en ese momento disponible en las contraportadas de sus publicaciones.

En cuanto a su *Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema*

de números se encontraron varios rasgos dignos de resaltarse, entre ellos que se trata de un texto bilingüe, español-inglés; posiblemente por el amplio público al que estaba dirigido, tanto nacional como extranjero, lo que lleva a presuponer que fue objeto de exportación. Por otro lado, el método también publicitaba, en su contraportada, las grabaciones de Guillermo Gómez en sellos discográficos como *Columbia*, *Regal* y *Polidor* (Gómez Vernet, 1938).

Respecto a los hallazgos en la parte teórica, resaltan dos elementos. El primero de ellos es el uso de un banco o taburete alto en aras de colocar más cómodamente el instrumento, sugerencia que ya había sido propuesta en tierras europeas por Carulli, alrededor de 1810. Dos publicaciones realizadas por los guitarristas Emilio Pujol y Gómez Vernet son pioneras en América Latina respecto del rescate de dicha práctica. Hablamos de la *Escuela Razonada de la Guitarra – Volumen 1*; publicada en Argentina en 1934 como parte de la llamada “Escuela de Tárrega”, y del *Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números*, editado en 1938 en la Ciudad de México por Gómez Vernet.

Otro elemento digno de resaltar es el llamado “sistema de números”, que parte de la representación gráfica de las cuerdas sobre los trastes. El mismo Guillermo Gómez acotó en la página cinco de su método que el uso del sistema de números, junto al tradicional sistema de notación musical (pentagrama), permitía que su método fuera útil para la mayor cantidad de alumnos, ya fueran principiantes, aficionados a la música o personas con conocimientos musicales o con la posibilidad de costear un profesor particular. Si bien el uso de un hexagrama o tablatura no es novedad para el momento de la publicación del *Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de*

números, sí lo es la manera en la que Gómez Vernet propone su uso, colocando la notación convencional en la parte inferior y la cifra en la parte superior para la ejecución de obras populares y propias, con variada exigencia técnica, en un contexto instrumental-concertístico.

Por otro lado, los ejercicios técnicos y preparatorios incluidos en la “Parte Práctica” son presentados por Guillermo Gómez de manera tal que el avance del alumno sea continuo y progresivo. Asimismo, cabe destacar que, desde un aspecto técnico, el autor pareciera buscar un mayor desarrollo de habilidad en la extremidad derecha, pues la mayoría de los ejercicios previos a la “Sección Recreativa” se centran en diversas combinaciones de dedos de dicha mano, a excepción de las escalas a lo largo de todo el diapasón, donde la mano izquierda trabaja más en su desplazamiento y saltos.

En la “Sección Recreativa” se encuentran condensadas las lecciones y ejercicios propuestos con anterioridad, pero esta vez presentadas en composiciones originales de Gómez Vernet. En ellas buscó agregar formas musicales populares en ese momento, posiblemente con miras a que fueran un aliciente para que el alumno siguiera adelante. Sin embargo, es pertinente mencionar que existen pasajes en dichas obras que requieren de experiencia y una técnica sólida, pues se trata de exigencias musicales y técnicas complejas para un guitarrista principiante. Esta observación nos da pie a suponer el gran nivel técnico no sólo del autor sino de su posible público lector.

Un último hallazgo se ubicó al revisar una publicación posterior al *Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números*: una revista que cuenta con la participación de sus alumnos Francisco Salinas y Guillermo Flores Méndez; *Guitarras y Canciones* donde es posible apreciar el legado de su profesor

Gómez Vernet, al presentar secciones donde se trabajan canciones y obras de géneros populares en aras de propiciar un acercamiento más sencillo al lenguaje musical y a la ejecución de la guitarra; además de echar mano de herramientas tecnológicas como la fotografía y hacer uso de la exportación de sus materiales para llegar al mayor público posible.

Conclusiones

Con todo lo expuesto y de acuerdo a la pregunta central de investigación que dio origen a este trabajo, acerca de qué elementos técnicos propuso o plasmó Guillermo Gómez en su *Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números*, se observan elementos técnicos-musicales como el uso de un banco para posar el pie izquierdo buscando la posición más cómoda y estable para la ejecución, así como el desarrollo en el control de los movimientos de la mano derecha, los ejercicios de escalas con sus respectivas cadencias, la puesta en práctica de la explicación teórica a través de piezas musicales presentadas en la misma publicación; y la posibilidad de abordar este método con o sin ayuda de un profesor de música gracias a su “sistema de números”. También encontramos en esta obra el uso de la fotografía para ilustrar a manera de ejemplo la posición del instrumento propuesta por Gómez Vernet y la mención de las producciones fonográficas realizadas por el autor. Todo lo anterior nos muestra la vocación de Guillermo Gómez como profesor, pues se trata de elementos de apoyo para la enseñanza.

De igual manera, la hipótesis redactada en un apartado inicial se ve contestada de manera afirmativa al observar al *Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por*

música, o sin saber música por sistema de números de Guillermo Gómez Vernet, como un condensador de conocimientos anteriores, y a su vez como un precursor de una forma particular de expresión de contenidos para la enseñanza de la guitarra en nuestro país. Se trata de un trabajo condensador debido a que incluye prácticas anteriores como la presentación de escalas y cadencias; posición con el instrumento, el uso del taburete, así como el reforzamiento de los conceptos explicados a través de ejercicios propuestos a inmediata continuación de cada lección; el desarrollo de ejercicios de coordinación y la propuesta original del repertorio de su “Sección Recreativa”.

También es posible reconocer que es un método precursor por el modo en que presenta la información en aras de facilitar la enseñanza y acercamiento al instrumento. Ejemplo de ello es el uso de imágenes para ejemplificar la postura del cuerpo y de las manos, así como la explicación de los principios técnicos musicales de manera accesible.

Algunas de las propuestas de Gómez Vernet fueron retomadas por sus alumnos en publicaciones como *Guitarras y Canciones*, donde se observa la apertura a distribuir la obra a un público más allá de las fronteras mexicanas, así como el uso de la imagen fotográfica para aclarar postura y digitaciones. Igualmente se observan dentro de la publicación secciones dedicadas a conocer el instrumento y el lenguaje musical; así como la inclusión, a partir del segundo número, de una obra del repertorio o un arreglo para guitarra de alguna pieza popular.

De esta manera, puede observarse la contribución de Gómez Vernet al desarrollo de la forma de enseñanza de la técnica guitarrística. Su propuesta se distingue por un carácter incluyente que le da cabida tanto a los profesionales de la música como a estudiantes y aficionados en diversas circunstancias de conocimiento musical y de

acompañamiento durante el aprendizaje. En otras palabras, el sistema de Gómez Vernet incluye a personas interesadas en aprender a tocar la guitarra con o sin conocimientos musicales y con o sin profesor. En este punto podemos ver que el método de Guillermo Gómez es, al mismo tiempo, un objeto cultural dedicado a la enseñanza y un producto comercial, pues la intención de llegar a la mayor cantidad de usuarios nos habla del interés del autor por acercar la enseñanza de la guitarra a más personas lo que se traduciría en mayores ventas.

Así pues, a partir de la compilación de datos biográficos y el análisis propuesto, la autora de estas líneas confía en que el presente sea un aliciente para el desarrollo de mayores investigaciones sobre la trayectoria de Guillermo Gómez Vernet que resulten en una mayor comprensión de su obra lo que, sin duda, enriquecerá el conocimiento de la historia de la guitarra en México.

Fuentes y Bibliografía

Aguado, D. (11 de Agosto de 2022). *Mediateca. Educa Madrid*. Obtenido de Nuevo Método para guitarra por Dionisio Aguado, Edición de 1843. (París - SCHONENBERGER), Op. 6.:

<https://mediateca.educa.madrid.org/documentos/qg1qxu8zjdrj71l2>

Carcassi, M. (1906). *Carcassi Method for the guitar. Revised by G.C. Santisteban*.

Pennsylvania: Oliver Ditson Company.

Carulli, F. (1983). *Método Completo per Chitarra*. Milán: RICORDI.

Cuenca, F. (1999). Gómez Veruet, Guillermo. En E. Casares Rodicio, *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*. (Vol. 5). España: Sociedad General de Autores y Editores.

de la Rea Palacín, A. (2009). Entrada "Jota". En D. Randel, *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Alianza Editorial.

de Vargas y Guzmán, J. A. (1986). *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo*.

Reproducción Facsimilar. (Vol. 2). Distrito Federal. México: Archivo General de la Nación.

Escorza, J. J., & Robles-Cahero, J. A. (1986). *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo*. Juan Antonio de Vargas y Guzmán. *Estudio Analítico* (Vol. 1). Distrito Federal, México: Archivo General de la Nación.

Gómez Vernet, G. (1938). *Método Práctico para aprender a tocar correctamente la guitarra sin profesor, por música, o sin saber música por sistema de números*. Distrito Federal: Editorial del autor.

Guerrero, H. (1990). *Los guitarristas clásicos de México*. (E. N. Me, Editor) Recuperado el 03 de 09 de 2019, de Google Books: <https://books.google.com.mx/books?hl=es&id=75laAAAAMAAJ&focus=searchwithinvolume&q=guillermo+g%C3%B3mez>

Gustafson, B. (2009). Entrada "Gavota". En D. Randel, *Diccionario Harvard de Música*.

Madrid: Alianza Editorial.

Helguera, J. (1996). *La Guitarra en México*. México: La torre de Lulio.

Hernández Ramírez, F. (2021) *La música para guitarra de Emilio Pujol*. (Polícromía Servicios Editoriales) Recuperado el 01 de 12 de 2022, de Repositorio Institucional Caxcan: <http://ricaxcan.uaz.edu.mx/jspui/handle/20.500.11845/2241>

Herrera, F. (2011). *Enciclopedia de la Guitarra* (Vol. 2). España: Piles.

Kappey, J. (2009). Entrada "Marcha". En D. Randel, *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Alianza Editorial.

Malmström, D. (1977). *Introducción a la música mexicana del siglo XX*. México: FCE.
Pareyón, G.

_____. (1995). *Diccionario de Música en México*. México: Secretaría de cultura del Gobierno de Jalisco / CONACULTA.

Pareyón, G. (2007). (U. Panamericana, Ed.) Recuperado el 18 de septiembre de 2019, de https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/24893/TOMO_UNO.PDF

Pujol, E. (1952). *Escuela Razonada de la Guitarra* (Vol. Libro Primero). Buenos Aires, Argentina: RICORDI.

Ramos Altamira, I. (2013). *Historia de la Guitarra y los guitarristas españoles*. (E. C. Universitario, Ed.) Recuperado el 03 de 09 de 2019, de Google Books: <https://books.google.com.mx/books?id=KGoZDwAAQBAJ&pg=PT172&dq=guillermo+g%C3%B3mez+y+francisco+salinas&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwjek5PnyrPkAhUKS60KHSBrCawQ6AEIKTAA#v=onepage&q=guillermo%20g%C3%B3mez%20y%20francisco%20salinas&f=false>

Rodríguez Maciel, A. (2018). *Tiempo, Ciudad y Guitarra*. México: Edición del Autor.

_____. s/a. (Marzo de 1962). Guitarra por nota - Lección primera. *Guitarras y Canciones*, 2. (E. Musicales, Ed.) Distrito Federal, México.

_____. s/a. (2009). Entrada "Vals". En D. Randel, *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Alianza Editorial.

_____. s/a. (s.f.). *Málaga en la Historia*. Recuperado el 20 de Noviembre de 2021, de Ayuntamiento de Málaga: <https://www.malaga.eu/la-ciudad/historia-de-la-ciudad/>

Salmerón Córdoba, R. (agosto de 2000). *Revista Resonancia*. Recuperado el 11 de septiembre de 2019, de

https://www.academia.edu/33269360/GUILLERMO_GOMEZ_guitarrista_espanol.pdf?auto=download

Salmerón, E. (02 de Diciembre de 2020a). Entrevista personal sobre Guillermo Gómez y su obra. (L. Díaz Franco, Entrevistadora)

_____. (18 de Noviembre de 2020b). Guillermo Gómez Vernet, un español en la guitarra mexicana. *5to Festival Internacional de Guitarra Zapopan 2020*. Zapopan, Jalisco, México. Recuperado el 06 de Julio de 2021, de <https://www.facebook.com/336327698265/videos/1045236892567383>

Valencia Rosas, J. (18 de agosto de 2020). Entrevista personal sobre Guillermo Gómez, vida y obra. (L. Díaz Franco, Entrevistadora).

Zamacois, J. (2004). *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Mundimúsica Ediciones S. L.; IDEA Books.