

Comparativa Textual y Musical de *Las golondrinas*, obra de Ramiro Luis Guerra con un texto de Gustavo Adolfo Bécquer

Textual and Musical Comparison of Las golondrinas, work by Ramiro Luis Guerra with text by Gustavo Adolfo Bécquer

Alberto Jordán Valdez Villar

Alonso Hernández Prado

Universidad de Guanajuato

Universidad Autónoma de Querétaro,

México

valdezjordan613@gmail.com,

alonso.hernandez@uaq.mx

Original recibido: 03/02/2022

Dictamen enviado: 08/02/2022

Aceptado: 15/03/2022

Resumen

El catálogo vocal del compositor mexicano Ramiro Luis Guerra González (1933-2003) incluye la pieza para voz y piano *Las golondrinas*, esta obra se basó en el texto de la rima LIII del escritor español Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870). Se encontraron dos fuentes de esta pieza en el Archivo Musical Guerra, el cual está ubicado en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, bajo la supervisión de María Luisa Guerra González, hermana del compositor. La interacción entre las métricas textual y musical, así como la precisión de la fuente que mejor expresa las decisiones finales del compositor sobre la pieza, son los puntos en los que se centra este trabajo.

Palabras clave: música vocal, música mexicana, romanticismo español, fuente autógrafa, catálogo.

Abstract

The vocal catalog of the Mexican composer Ramiro Luis Guerra González (1933-2003) includes the piece for voice and piano Las golondrinas, this com-

position was based on the text of the rhyme LIII by the Spanish writer Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870). Two sources of this piece were found in the Guerra Musical Archive, which is located in the city of Monterrey, Nuevo León, under the supervision of María Luisa Guerra González, sister of the composer. The interaction between textual and musical metrics, as well as specifying the source that best expresses the composer's final decisions about the piece, are the points on which this work focuses.

Keywords: vocal music, Mexican music, Spanish romanticism, autograph source, catalog.

Introducción

Los poemas de Gustavo Adolfo Bécquer han sido inspiración para distintos artistas, tal es el caso del compositor mexicano Ramiro Luis Guerra quien escribió una pieza para voz y piano titulada *Las golondrinas*, catalogada bajo el registro GVv-25 y basada en la rima LIII del escritor mencionado. Ramiro Guerra nació el 26 de noviembre de 1933 en la ciudad de Monterrey, Nuevo León. A lo largo de su vida padeció de retinitis pigmentosa hereditaria, lo que le provocó la pérdida de la vista alrededor de los 35 años. Comenzó a estudiar piano a una edad temprana de forma autodidacta y, posteriormente, de manera formal. Viajó a la Ciudad de México para estudiar composición con Carlos Chávez y Alfonso de Elías. En 1959, la Orquesta Sinfónica de Bellas Artes estrenó su obra *Suite Bucólica* para orquesta y coro de voces blancas bajo la dirección de Daniel Ibarra. En 1960, tomó clases con los compositores italianos Boris Porena y Goffredo Petrassi en Italia. En 1997, le fue otorgada la Medalla Mozart por la embajada de Alemania en México. Ramiro Guerra falleció el 18 de julio de 2003 en la ciudad de Monterrey a causa de linfoma no-Hodkin (Valdez, 2019, pp. 8-16).

Las golondrinas fue estrenada en 1950 en la etapa en la que Ramiro Luis Guerra tomó clases con el violinista Antonio Ortiz en la ciudad de Monterrey. De acuerdo al programa de mano (ver Figura 1), María del Carmen Flores fue la cantante que interpretó *Las golondrinas* en el estreno (Ortiz, 1950), sin embargo, no se especifica quién ejecutó la parte del piano, se puede suponer que lo hizo el mismo Ramiro Luis Guerra. Cabe mencionar que todas las piezas que se muestran en el programa de mano son de la autoría de Ramiro Luis Guerra.

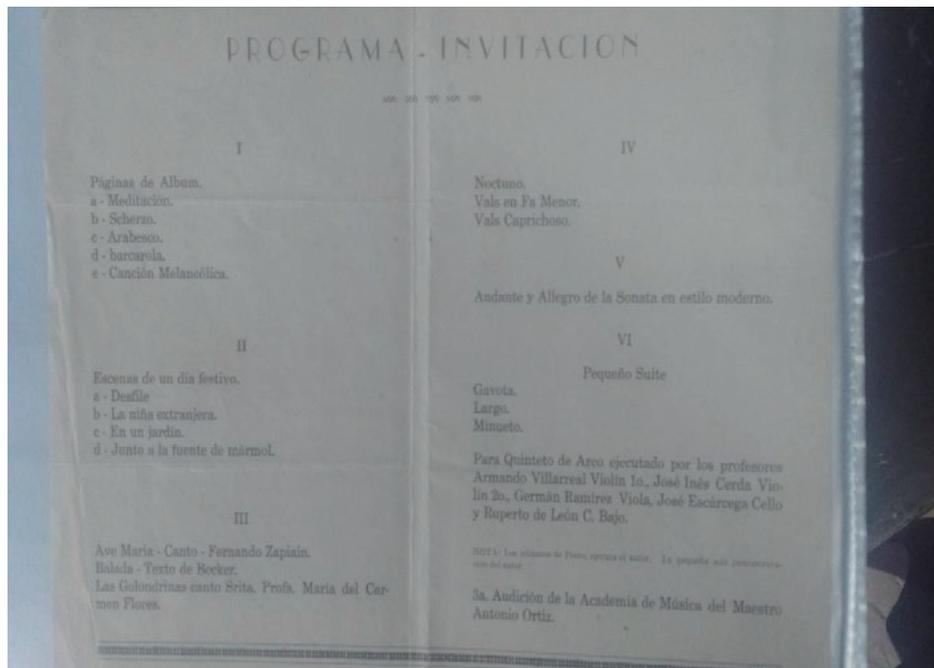


Figura 1. *Las golondrinas*, programa de mano del estreno en 1950, Archivo Musical Guerra.

De los datos del catálogo temático, en la categoría de música vocal se puede encontrar que 21 piezas son de música vocal sacra mientras que 16 piezas pertenecen a la música vocal profana. De estas últimas, solo 11 piezas (incluido GVv-30 *Cinco canciones*) indican estar completas. El bajo número de piezas para música profana, y el aún más bajo número de piezas completas, le da relevancia al estudio de estas composiciones. Por otra parte, la edición de esta obra presenta una problemática al tener más de una fuente de la que habrá que identificar cuáles son autógrafas para, en un trabajo posterior, realizar el estudio filológico correspondiente que proporcione una edición acorde con la idea del compositor.

En el Archivo Musical Guerra, de acuerdo a lo expuesto por Valdez (2019, pp. 185-186), y en conjunto con Ammetto (2020, p. 5), se encuentran dos fuentes manuscritas de *Las golondrinas* (texto de Bécquer) para piano y voz GVv-25 con fecha de 1950. La fuente A es autógrafa y la fuente B también es autógrafa, pero con anotaciones no autógrafas.

La fuente A consta de 3 folios y se describe a continuación:

Las Golondrinas 3-2 2-3
(Texto de Bequer) [sic]
Ramiro L. Guerra

La fuente B consta de 1 folio, en el cual se observa una limpieza en la escritura y dice:

Las golondrinas
(texto de Bécquer) [sic] Ramiro L. Guerra

Son 62 compases los que componen esta pieza. Su estructura general es: A (cc. 1-23), B (24-41) y A' (42-62) con las tonalidades de do mayor, do menor y do mayor con un uso frecuente del IV menor en las secciones de tonalidad mayor y breves modulaciones al V. Las frases vocales poseen una anacrusa de corchea con puntillo y semicorchea. El compás es de 4/4 y 5/4. El registro de la voz abarca de fa sostenido⁴ a la⁵.

Este trabajo filológico-musical analiza tanto el ritmo de la poesía como el de la música en conjunto, y da justificación lógica a las diferencias musicales encontradas entre ambas fuentes para responder a la pregunta: ¿cuál fuente se escribió primero?, y, una vez determinado el orden de las fuentes, ¿contiene la segunda fuente las decisiones finales del compositor?

Análisis textual

Existen diversos análisis literarios de este poema como el realizado por el uruguayo Fernando Chelle en su libro *Cadencias que el aire dilata en la sombra*, por ello, el siguiente análisis no pretende considerar al poema desde un punto de vista literario, sino musical. Para esto, se necesita conocer la métrica de cada verso como se presenta a continuación:

NÚMERO	VERSO	PALABRA/SÍLABAS
4	Volverán las oscuras golondrinas,	llana 11
	en tu balcón sus nidos a colgar,	aguda (10+1) 11
	y otra vez con el ala a sus cristales	llana 11
	jugando llamarán;	aguda (6+1) 7
8	pero aquellas que el vuelo refrenaban	llana 11
	tu hermosura y mi dicha al contemplar,	aguda (10+1) 11
	aquellas que aprendieron nuestros nombres,	llana 11
	esas... ;no volverán!	aguda (6+1) 7
12	Volverán las tupidas madre selvas	llana 11
	de tu jardín las tapias a escalar,	aguda (10+1) 11
	y otra vez a la tarde, aún más hermosas,	llana 11
	sus flores se abrirán;	aguda (6+1) 7

16	pero aquellas cuajadas de rocío, cuyas gotas mirábamos temblar y caer, como lágrimas del día... esas... ¡no volverán!	llana 11 aguda (10+1) 11 llana 11 aguda (6+1) 7
20	Volverán del amor en tus oídos las palabras ardientes a sonar; tu corazón de su profundo sueño tal vez despertará;	llana 11 aguda (10+1) 11 llana 11 aguda (6+1) 7
24	pero mudo y absorto y de rodillas, como se adora a Dios ante su altar, como yo te he querido... desengaña-te, ¡así no te querrán!	llana 11 aguda (10+1) 11 esdrújula (12-1) 11 aguda (6+1) 7

La rima está compuesta por seis estrofas con cuatro versos endecasílabos (de arte mayor) y uno heptasílabo (de arte menor). En cada estrofa los versos pares tienen una rima asonante, mientras que los versos impares son de rima libre. El recurso poético es el sistema del paralelismo.¹

Análisis silábico-musical

Para este análisis se utilizará el índice acústico, es decir, determinar a qué octava pertenece una nota determinada. En lo que respecta al do central, éste tendrá el índice 4 con base en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* de Sadie (1980, p. 788).² Para ubicar el o los compases que se citen en el desarrollo del trabajo, se usarán las abreviaturas "c." y "cc." para referirse al compás y a su plural, respectivamente. El tiempo dentro del compás se indicará con números romanos. Entonces, si se quiere referir el tiempo 3 del compás 1 se hará así: c. 1/III.

¹ De acuerdo con la Real Academia Española, el paralelismo es un recurso literario en el cual existe un orden simétrico de los elementos de unidades sintácticas sucesivas, por ejemplo: cómo quisiera vivir sin aire | cómo quisiera vivir sin ti. *DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA* s.f., acceso el 8 de julio de 2021.

² El índice acústico adoptado en Estados Unidos para trabajos científicos establece aproximadamente 20 Hz (16.352 Hz) como la frecuencia audible, esto sería do⁰, lo que dejaría al do central como do⁴ con 256 Hz.

En ambas fuentes, el primer verso alterna entre el compás de 5/4³ y el de 4/4. Este primer verso comienza de forma anacrúsica con una corchea con puntillo y doble corchea que sigue a una blanca (ver Figura 2). En la palabra ‘volverán’, la acentuación silábica coincide con el tiempo fuerte en el c. 3/I. En el c. 3/III-IV, la palabra ‘oscuras’ sugiere que la marcación del compás 5/4 es 3+2, ya que la sílaba tónica de ésta se asienta en el tiempo IV; esta consideración se puede notar en la descripción de la fuente A (3-2 2-3). Por otra parte, en el final del verso, la palabra ‘golondrinas’ está ordenada con la sílaba tónica en el tiempo débil (c. 3/V), y la última sílaba, la cual es átona, se ubica en el tiempo fuerte en el cambio del compás a 4/4. Esto muestra una discrepancia entre el balance silábico-musical que se presentó hasta la mitad del verso.



Figura 2. *Las golondrinas*, fuentes A y B, cc. 2-4/II.

En la siguiente imagen (ver Figura 3), se observa el verso 5 con un tratamiento silábico similar al ejemplo anterior. La palabra ‘pero’, así como la sinalefa, se ubican en la anacrusa para asentar la sílaba tónica de la palabra ‘aquellas’ en el tiempo fuerte del c. 15, mientras que la palabra ‘vuelo’ sugiere la misma marcación 3+2 en el compás de 5/4. De igual forma, en el final del verso, en la palabra ‘refrenaban’, la sílaba tónica se coloca en el tiempo débil (c. 15/V) y la última sílaba, que es átona una vez más, se observa en tiempo fuerte del c. 16/I



Figura 3. *Las golondrinas*, fuentes A y B, cc. 14-16/II.

³ Los compases irregulares se forman por la conjunción de dos o más compases regulares con diferente numerador, pero con el mismo denominador en un mismo compás, también son conocidos como compases de amalgama (Moncada, 1988, pp. 54-55).

En el verso 21 (ver Figura 4) se presenta el mismo caso que los dos anteriores, el desfase de la sílaba tónica hacia el último tiempo en el c. 54 y la colocación de la sílaba átona en el primer tiempo del compás c. 56. Llama la atención el hiato (interrupción de la sinalefa) en el c. 55/III, donde pareciera forzada la silabación para repetir el patrón de acentuación que se ha analizado hasta ahora.



Figura 4. *Las golondrinas*, fuentes A y B, cc. 54/IV-56/II.

En el ejemplo de abajo (ver Figura 5), en la tercera palabra el verso 14 'cuyas gotas mirábamos temblar', la cuarta sílaba, la cual es átona, se ubica en el tiempo fuerte del c. 36/I, mientras que la sílaba tónica de la cuarta palabra recae en tiempo débil del mismo compás (c. 36/II).

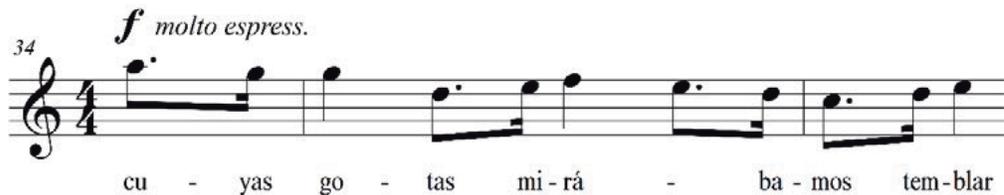


Figura 5. *Las golondrinas*, fuentes A y B, cc. 34/IV-36/II.

Estructura y comparativa musical

En la imagen (ver Figura 6), se observan los cc. 2-4 de la fuente A en la que el acorde quebrado de los cc. 3-4/I se presentan en la figura de tresillo de corchea, mientras que en la siguiente imagen (ver Figura 7), correspondiente a la fuente B, en los mismos compases los acordes quebrados son expuestos en las figuras de dos triples corcheas en conjunto con una doble corchea. El movimiento rítmico que brinda la fuente A es estable, aunque poco ágil en comparación al ritmo expuesto en la fuente B, el cual es más dinámico y llamativo. Otro detalle es que en la fuente A, c. 3/I, el do³ con figura de redonda en la mano izquierda, establece un intervalo de décima con el mi⁴, esto forzaría al instrumentista, si su mano no es lo suficientemente grande, a romper el acorde. La nota do³ es omitida en la fuente B. Otra diferencia no menos importante, se aprecia en la cadencia del c. 4/IV de la mano derecha: mientras que en la fuente A se observa una

melodía, en la fuente B se puede ver cuatro veces el adorno de dos triples corcheas en conjunto con una doble corchea.

Figura 6. *Las golondrinas*, fuente A, cc. 2-4.

Figura 7. *Las golondrinas*, fuente B, cc. 2-4.

Se examinan ahora los cc. 6 y 7 y se comparan ambas fuentes entre sí. En la fuente A, en la mano izquierda del piano, se observa el ritmo de blanca, negra, dos corcheas, negra, blanca y negra (ver Figura 8). También, en el c. 7/1 de la voz, el bordado inferior do⁵ es natural, esto es intrascendente hasta que se compara con la fuente B.

Figura 8. *Las golondrinas*, fuente A, cc. 6-7.

El ritmo presente en la mano izquierda del piano en los dos compases de la fuente B es de blanca seguido de seis negras. Además, el do⁵ en el c. 7/1 ahora es sostenido (ver Figura 9).

The image displays a musical score for two sources, labeled '6' at the beginning of each system. The top staff (Source A) is a vocal line in 4/4 time, with lyrics: 've - ez con el a - la a sus cris - ta - les ju'. The middle staff (Source B) is another vocal line for the same measures. The bottom staff is a piano accompaniment in 4/4 time, featuring chords and melodic lines. The key signature has one sharp (F#).

Figura 9. *Las golondrinas*, fuente B, cc. 6-7.

Con estas observaciones surgen las preguntas: ¿qué ritmo es el correcto? En el c. 7/1 de la voz, ¿es do sostenido o do natural?, o ¿habrá sido solamente un olvido?

En el análisis rítmico de ambas fuentes en la parte del bajo se arroja una mayor densidad en el c. 6/IV de la fuente A, la cual coincide con la textura de dobles corcheas de la voz. Por otra parte, la mayor densidad rítmica de la fuente B se logra en el c. 7/III, permitiendo así un balance rítmico cuando la voz descansa en el re del c. 7/II. Esto indica que el compositor eligió el balance deseado, sin embargo, no es claro cuál de las dos fuentes plasma mejor las decisiones del compositor. En cuanto al do natural de la fuente A y el do sostenido de la fuente B, el primero es justificable como parte de la armonía de IV con séptima mayor, mientras que el segundo se sustenta como un bordado cromático a la nota re, que pertenece a la armonía de II menor con séptima menor.

Posteriormente hacia los cc. 8 y 9 hay un par de discrepancias entre las fuentes. La primera ocurre en c. 8/I-II, ya que en la fuente A se observa una indicación de octava en la mano derecha del piano dando como resultado las notas re⁶ y si⁵. En el mismo compás, la fuente B no tiene escrito el cambio de octava, esto deja las notas re⁵ y si⁴. Además, la duración del re es de corchea en la fuente A y de negra en la fuente B. La siguiente diferencia se aprecia en los cc. 8/IV-9/I, en la mano derecha de la parte del piano de la fuente B está escrito sol⁵ que no tiene la fuente A. En adición, las notas de la mano derecha en el c. 9/1 no pertenecen a la armonía en turno que es de do mayor. En el mismo lugar y semejante al ejemplo expuesto, pero en la mano izquierda del piano, el acorde contiene las notas do³, mi³, sol³, do⁴, mi⁴, lo que da un intervalo de décima. Quizá lo interesante de esta observación es que en la fuente B el compositor añade un silencio de corchea que permite tocar solamente el bajo para después tocar el resto de las notas del acorde (ver Figura 10 y 11).

8
gan do lla - ma - rán

8
pp

Figura 10. *Las golondrinas*, fuente A, cc. 8-9/II.

8
gan do lla - ma - rán

8
poco rit.

Figura 11. *Las golondrinas*, fuente B, cc. 8-9/II.

En el c. 12/III-IV de ambas fuentes, la textura de dobles corcheas tiene ornamentos: en la fuente A son mordentes superiores o trinos y en la fuente B son mordentes inferiores.⁴ ¿Cuál es el adorno correcto?

En la primera opción los mordentes superiores no implican alteraciones añadidas en el adorno. Además, la escritura de las notas y de los adornos es con el mismo lápiz (ver Figura 12), con lo que podemos concluir que los adornos son autógrafos.

⁴ Según Latham (2008), se anota el uso del trino antes del siglo XVIII, sobre todo en obras para teclado (p. 1527). En ese contexto, su uso y notación es muy variada. Los principales signos son: *tr*, *m* y *+*. Por otra parte, el mordente superior recibe el mismo signo, mientras que el mordente inferior se escribe *My* comúnmente se ejecuta una 2ª menor hacia abajo (Moncada, 1988, p. 144).

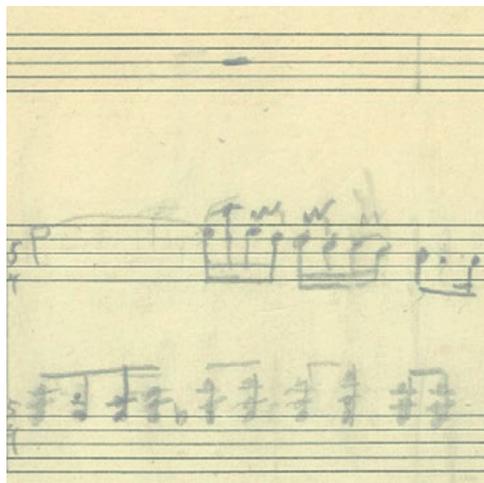


Figura 12. Ramiro Luis Guerra. *Las golondrinas*, fuente A, c.12.

En la segunda opción, los mordentes inferiores, tradicionalmente ejecutados medio tono hacia abajo, sugieren una disonante alteración de la nota inferior en cada adorno. Esto es notorio si comparamos los adornos de la fuente A, los cuales son curvos y con una inclinación hacia arriba, mientras que en la fuente B los trazos son rectos y, en conjunto, horizontales (ver Figura 13). Resulta evidente que estas anotaciones no son autógrafas.

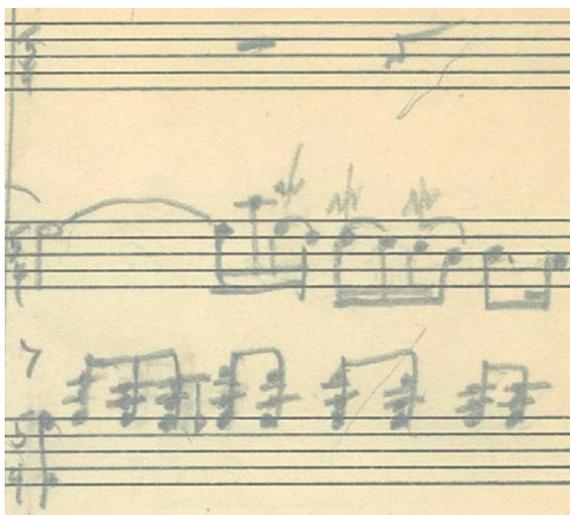


Figura 13. Ramiro Luis Guerra. *Las golondrinas*, fuente B, c.12.

En el c. 13/II, las fuentes discrepan en la figuración melódica de la mano derecha en la parte del piano, en el que la fuente B tiene una nota de paso y un anticipo a la armonía de do mayor que la fuente A no presenta. Además, en la fuente A está escrito la, do y re en el c. 13/III (ver Figura 14), mientras que las notas en la fuente B son sol, do y re (ver Figura 15). Considerando

Conclusión

Tras analizar la problemática en la distribución silábico-musical, se observan las sílabas tónicas en tiempos débiles del compás y, por consiguiente, sílabas átonas en tiempos fuertes del compás. Esto produce una disparidad de acentuación en la relación texto-música, lo que lleva a la conclusión de que es una pieza en la que el compositor exploró la silabación en una etapa temprana de su formación. También se puede notar que, por la igualdad en las proporciones en las frases (ver Figura 2 y 3), Ramiro Luis Guerra tenía o, al menos, intuía un sistema de composición.

Otro punto de discusión se da en la mano derecha de la parte del piano (ver Figura 6 y 7), donde habría que decidir cuál figura es la que mejor se adecúa a proporcionar el sonido del canto de una golondrina: las figuras de semicorcheas o las de fusas. Por otro lado, en la fuente B, en la mano izquierda de la parte del piano y debido a una razón práctica para el instrumentista, se encuentra de forma recurrente la eliminación del intervalo de décima en los acordes que lo contienen. También, en los cc. 6-7 de la fuente A, en la mano derecha y en la voz más baja de la mano izquierda de la parte del piano, se observa el punto de mayor densidad en los tiempos III-IV; en la fuente B sucede un cambio en la figuración rítmica en cuyo punto más denso del bajo en la mano izquierda es desplazado hacia el c. 7, lo que otorga un balance entre las texturas que suceden en la parte del piano en estos compases.

Aun cuando no se encuentra completa la fuente B, con base en las observaciones hechas, se puede concluir que es una corrección de la fuente A. Un signo inicial de lo anterior se observa en la descripción de la fuente A, donde el compositor señala la marcación del compás de $5/4 -3+2 2+3-$. Otro signo de esto es el cuidado en la escritura en la fuente B, lo que deja pensar que es una transcripción “en limpio” de la fuente A. Sin embargo, el hecho de que se tenga incompleta la fuente corregida, por lo tanto con las decisiones finales en ésta, se exige una metodología distinta de lo habitual, la cual indica que no se deben mezclar varias fuentes en una edición. Una opción para su edición crítica, en la que se tomen en cuenta ambas fuentes y cohabiten en la misma edición sin mezclarse, sería hacer una distinción de las anotaciones pertenecientes a cada fuente con un cambio de tamaño de punto o añadirlas al pie de página con la indicación de su origen.

Anexo

Con la finalidad de dar una amplia perspectiva de la música vocal de Ramiro Luis Guerra González, se muestra a continuación la música vocal en el catálogo musical *Guerra Verzeichnis* (Valdez y Ammetto, 2020, pp. 4-5).

Música vocal (sacra)

- GVv-1. *Alleluia*, incompleta. Dotación: SAA, pf. Bibliografía: Palma y Meza - Ayala, 2015, p. 124.
- GVv-2. [*Aleluya*]. Dotación: SATB.
- GVv-3. [*Aleluya*] (1988). Dotación: SATB.
- GVv-4. [*Antífona*]. Dotación: [¿SS?, B].
- GVv-5. [*Antífona*]. Dotación: SSA, org/pf.
- GVv-6. *Ave María*. Dotación: SATB. Bibliografía: Palma y Meza - Ayala, 2015, p. 123.
- GVv-7. *Ave María* (1950). Dotación: SATB, org. Estreno: Monterrey, 1950. Bibliografía: Neira, 1950; Ortíz, 1950; Palma y Meza - Ayala, 2015, pp. 120-123.
- GVv-8. *Domine non sum dignus* (1966). Dotación: [ST]. Bibliografía: Soto, 1996, i, p. 187; Palma y Meza - Ayala, 2015, p. 121.
- GVv-9. [*Credo*], incompleto. Dotación: [¿SAA?, B, org].
- GVv-10. [*Credo*], incompleto. Dotación: [¿S?, TB].
- GVv-11. [*Credo*], incompleto. Dotación: [S ¿A?, org].
- GVv-12. [*Kyrie eleison*]. Dotación: [SAB].
- GVv-13. [*Kyrie eleison*] (post 1960), incompleto. Dotación: SSA. Bibliografía: Palma y Meza - Ayala, 2015, p. 123.
- GVv-14. *Misa* (1957). Dotación: C voc bl, SAATB, org. Bibliografía: Palma y Meza - Ayala, 2015, p. 121.
- GVv-15. *Santa Cecilia* (enero de 1993). Dotación: SATB, org. Estreno: Alemania, [ciudad desconocida], parroquia de San Andrés. Bibliografía: Palma y Meza - Ayala, 2015, p. 121.
- GVv-16. *María inmaculata* (17 de enero - 13 de marzo de 1996), incompleta. Dotación: SATB, 2 vl, 2 tr, org/pf. Bibliografía: Palma y Meza - Ayala, 2015, p. 121.
- GVv-17. *Misa*, incompleta. Dotación: [SAB, org] [SA, org].
- GVv-18. *Ave verum* (26 de noviembre de 1959). Dotación: SSA. Bibliografía: Soto, 1996, i, p. 186; Palma y Meza - Ayala, 2015, p. 121.
- GVv-19. *Anunciación* (diciembre de 1979 - mayo de 1988). Dotación: SSAA. Bibliografía: Palma y Meza - Ayala, 2015, p. 121.
- GVv-20. *Nacimiento* (mayo de 1988). Dotación: SATB, [¿vl?]. Bibliografía: Palma y Meza - Ayala, 2015, p. 121.
- GVv-21. *Jesús entre los doctores* (mayo de 1988). Dotación: TB, fl, cl, pf, vl, vlc, cb. Bibliografía: Palma y Meza - Ayala 2015, p. 121.

Música vocal (profana)

- GVv-22. *Canción de cuna*, fragmento. Dotación: SSAABarB.
- GVv-23. *Ascender*. Dotación: V, pf. Bibliografía: Palma y Meza – Ayala, 2015, p. 123.
- GVv-24. [*Canción*], incompleta. Dotación: V, pf.
- GVv-25. *Las golondrinas* (1950). Dotación: [V, pf]. Estreno: Monterrey, 1950. Bibliografía: Ortíz, 1950; Palma y Meza – Ayala, 2015, p. 120.
- GVv-26. [*Canción*], fragmento. Dotación: [V, pf].
- GVv-27. [*Canon*]. Dotación: SATB.
- GVv-28. *Cañón* [¡sic!] a 30 voces. Dotación: [¿AA?].
- GVv-29. [*Cantata*] (ca. 1980), perdida. Dotación: no definida. Bibliografía: Palma y Meza – Ayala, 2015, p. 124.
- GVv-30. [*Cinco canciones*] Luz fértil, Canción de cuna, Retorno, Juegos naturales, Palíndromo (octubre 20 de 1959). Dotación: V, pf. Bibliografía: Soto, 1996, i, p. 186; Palma y Meza – Ayala, 2015, pp. 120-121.
- GVv-31. [*Coral*] (23 de mayo de 1978). Dotación: SATB. Bibliografía: Palma y Meza – Ayala, 2015, p. 124.
- GVv-32. *Lied*, incompleto. Dotación: [V], pf.
- GVv-33. *El principito - Ópera en 3 partes* (1960), fragmento. Dotación: picc, fl, ob, cl, fag, cor, tr, trb, trb b, tb, SB, timp en Re, timp en Sib, timp en Mi, 2 vl, vla, vlc, cb. Bibliografía: Palma y Meza – Ayala, 2015, p. 123.
- GVv-34. *Villancico*, fragmento. Dotación: V, pf. Bibliografía: Palma y Meza – Ayala 2015, p. 123.
- GVv-35. *El rosal de María* (octubre de 1963). Dotación: SSA. Bibliografía: Soto 1996, i, p. 187; Palma y Meza – Ayala, 2015, p. 121. Edición: Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2010 (“Veritatis Colección Musical”).
- GVv-36. [Sin título], fragmento. Dotación: SATB, fl/picc, ob, cl, fag, tr, trb, cor, timp, 2 vl, vla, vlc, org.
- GVv-37. [Sin título], fragmento. Dotación: [¿TTB?]

Referencias bibliográficas

- Guerra, R. (1950). *Las golondrinas*. Monterrey: Archivo Musical Guerra.
- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica.
- Moncada, F. (1988). *La más sencilla, útil y práctica teoría de la música*. Ciudad de México: Framong.
- Ortíz, A. (1950). *Antonio Ortíz presenta a su discípulo el joven Ramiro Luis Guerra González*. Monterrey: Archivo Musical Guerra.

- Real Academia Española. (s.f.). Paralelismo. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/paralelismo>.
- Sadie, S. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan.
- Valdez, J. y Ammetto, F. (2020). Una hojeada a las composiciones de Ramiro Luis Guerra González. *Revista Iberoamericana de Ciencias*, 7 (1), pp.1-10.
- Valdez, J. (2019). *El catálogo temático de Ramiro Luis Guerra González (1933-2003): problemas metodológicos y nuevas aportaciones* (Tesis de Doctorado). Universidad de Guanajuato, Guanajuato.