

La continuidad del pasado y el presente

Javier SUÁREZ-PAJARES

En los primeros años del siglo XX, los guitarristas españoles estaban bastante cómodos con su instrumento y con la música que podían tocar con él. La guitarra había alcanzado una cierta perfección con el modelo desarrollado por Antonio de Torres en la segunda mitad del siglo XIX. Había una nutrida afición al instrumento que permitía la existencia de un mercado de partituras, métodos didácticos, guitarras de estudio, clases particulares y unos circuitos nacionales de conciertos que apenas diferían de aquellos a los que tenían acceso los pianistas. El repertorio se había adaptado sin mayor problema a los nuevos gustos con arreglos de música de los compositores que conformaban el canon occidental, desde Johann Sebastian Bach hasta Chopin, pasando por Haydn, Schubert, Beethoven y Schuman. Los guitarristas abordaban estos arreglos con la confianza de que, en la guitarra, resultaban mejor que en los instrumentos originales, porque se tenía conciencia clara de que la guitarra sonaba poco, pero muy bien gracias a una riqueza tímbrica incomparable que, definitivamente, les agradaba más que el martilleo de los pianistas, el punzante registro del violín o el frío punteo de las arpas o los claves.

Además, una figura carismática se había impuesto como modelo de perfección de una supuesta escuela guitarrística: Francisco Tárrega. Surgido al mismo tiempo que las guitarras de Torres y decidido defensor de las mismas, Tárrega fue fundamental en la configuración del nuevo repertorio de arreglos conforme a los gustos de moda y además había compuesto algunas piezas originales de enorme éxito que sus numerosos e influyentes discípulos elevaron, junto con la figura del maestro, a la categoría de clásicas dentro de un repertorio vigente todavía hoy. Y, por si fuera poco, los guitarristas, en general, estaban en paz con una doble tradición que les permitía abordar, a la vez que tocaban música de Bach, todo un conjunto de piezas populares –habaneras, malagueñas, fandangos, sevillanas, jotas, valeses, polcas, chotis o arreglos de piezas favoritas de zarzuelas célebres– entre las que las obras relacionadas con el flamenco representaban, cada vez con más fuerza, una tradición alternativa, pero accesible y atractiva tanto para los aficionados como para los profesionales.

Pronto, sin embargo, surgirían narrativas de renacimiento y redención de la guitarra, divulgadas sobre todo por los discípulos directos de Tárrega y, más efectivamente aún, por un “discípulo espiritual” como Andrés Segovia que se empeñó en comunicar –con bastante éxito– que una nueva guitarra había nacido con él. Nada de eso. Sin restar un ápice de mérito a Tárrega, sus discípulos y Segovia, lo que planteamos aquí es la continuidad, por lo menos hasta finales del siglo XX, de una tradición boyante de la guitarra a cuyo repertorio se sumaron músicas de muy distinto tipo que lo fueron actualizando, ampliando y adecuando a los gustos de un público cada vez más numeroso gracias al impacto de grandes concertistas –Segovia a la cabeza, pero no solo él– y de los medios de difusión masiva, como los discos y la radio, que

cambiaron para siempre el alcance de la música. Frente al relato dominante hay otro posible y un programa como el que presenta Miguel Trápaga ejemplifica bien las continuidades sobre las que queremos llamar la atención en estas notas.

Empecemos, sin más, con los arreglos de música de **Isaac Albéniz** (1860-1909), que forman parte del repertorio más tempranamente instalado en la guitarra del siglo XX a través, primero, de los arreglos de Francisco Tárrega que, inmediatamente después, retocaron y aumentaron Miguel Llobet y Andrés Segovia en franca competencia. Esta forma de incorporar al repertorio de la guitarra piezas compuestas previamente para otro instrumento encontró su mejor veta en aquellas obras que los pianistas españoles compusieron evocando de algún modo músicas populares que eran feudo de la guitarra. A los pianistas compositores no les parecía mal y los guitarristas podían presentar estas apropiaciones como la restitución a su instrumento de algo que nació inspirado en él. Solo tenía ventajas: los compositores ampliaban el alcance de sus obras y los guitarristas elegían entre las piezas de los pianistas, como si de un muestrario se tratara, lo que más les interesaba para luego aplicarse a hacer que esa música quedara bien en su instrumento. El resultado era, en los mejores casos, una obra que tenía la altura de la concepción musical impresa por pianistas virtuosos como Albéniz, Malats o Granados, y la adecuación precisa a la guitarra resultante de la habilidad del arreglista. Los mejores arreglos acumulan así dos procesos sucesivos de creación. Y esto es algo que, pese a que se demonizó dentro del complejo de relatos que pretendieron que una nueva guitarra había nacido en los años 20 huyendo precisamente de la hegemonía de los arreglos, los guitarristas –con muy buen criterio y sin necesidad de excusas– han hecho siempre y seguirán haciendo porque les conviene mucho. Piezas de Albéniz como *Torre bermeja*, final de las *Doce piezas características* op. 92, o el *Capricho catalán* de *España* op. 165 fueron arreglos célebres realizados por Llobet, sucesivamente reinterpretados y reapropiados por los guitarristas en una búsqueda constante de perfección y efecto instrumental. Miguel Trápaga interpreta aquí la versión de Konrad Ragossnig de *Torre bermeja* y la de David Russell del *Capricho catalán*, mientras que del arreglo de *Asturias* de *Chants d’Espagne* op. 232 que popularizó Andrés Segovia, se puede decir que cada guitarrista tiene su propia versión y aquí tenemos nosotros la de Trápaga.

Cuando Segovia estrenó su arreglo de *Asturias* en el teatro Jovellanos de Gijón el 17 de diciembre de 1920, el *Homenaje a Debussy* de **Manuel de Falla** (1876-1946) –su única composición para guitarra– estaba en el limbo: Falla lo había acabado el 8 de agosto, pero aún no se había estrenado. El estreno para guitarra lo realizó Miguel Llobet en el teatro Principal de Burgos el 13 de febrero de 1921, aunque el mes anterior se había estrenado en París en un instrumento híbrido conocido como *harpe-luth*, más arpa que laúd, no obstante. Los defensores del renacimiento de la guitarra en el siglo XX encuentran en el *Homenaje a Debussy* de Falla su mejor argumento: la piedra miliar que marcaría el inicio de la nueva época. Ojalá hubiera sido así, pero, en realidad, pasaron

largos años antes de que esta obra entrara verdaderamente en el repertorio de la guitarra como algo más que una inexplicable rareza. De hecho, con la excepción de dos registros fonográficos realizados por Albert Harris y Julio Martínez Oyanguren, los guitarristas importantes –Segovia, Yepes, Rey de la Torre, Bream ...– no la empezaron a incluir en sus discos hasta entrados los años cincuenta. Es más: consciente de la dificultad que encontraría el público de sus conciertos para “digerir” una obra de armonía ultramodal como el *Homenaje a Debussy*, Llobet anticipó su estreno con dos arreglos de piezas de *El amor brujo* con las que, sin duda, se encontraba más a gusto: el **Romance del pescador** seguido por la **Canción del fuego fatuo**. Escuchamos así en este disco el tríptico en el cual se estrenó la obra de Falla significando, a nuestro juicio de manera muy clara, la perfecta unión entre un pasado inmediato –los arreglos de *El amor brujo*– y un futuro más lejano representado por el *Homenaje a Debussy*.

Uno de los espectadores privilegiados del alumbramiento del *Homenaje a Debussy* sería **Ángel Barrios** (1882-1964), probablemente el primero en hacer escuchar a Falla el efecto guitarrístico de su composición. Las veladas en las que improvisaba en la guitarra y acompañaba el canto de su padre, Antonio Barrios “El Polinario”, eran una institución en la Granada a la que llegó Falla al mismo tiempo que componía el *Homenaje* y donde se afincó definitivamente en los años 20 para escapar del bullicio de Madrid y buscar silencio y sosiego al lado de La Alhambra. Allí mismo, en el patio de la taberna de “El Polinario” –tapadera de un verdadero ateneo artístico granadino–, Falla pudo familiarizarse con el sonido de la guitarra. ¿Qué música tocaba Barrios? Pues seguramente las piezas que, ya al final de su vida, ciego, entre finales los años 50 y los pocos años que vivió en la década siguiente, dictó a un amigo y discípulo suyo: veleidades de un compositor de obras líricas y sinfónicas que cultivó la guitarra en la intimidad, pero que, al fin y al cabo, la nutrió inesperadamente de un repertorio “de salón” lleno de frescura y gracia. Dos obras representan aquí distintas facetas de su arte: una de inspiración clásica, el **Minueto**, original y elegante en la cuadratura de su forma, y otra popular, **De Cádiz a La Habana**, una guajira que va y viene entre luces de fiesta flamenca y leves toques caribeños como queriendo poner en escena la ida y la vuelta de esas músicas que tendieron un puente espiritual de costa a costa del Atlántico. Una vez más, lo nuevo y lo antiguo, de la mano.

No es casualidad que las obras de Ángel Barrios aparecieran publicadas en la editorial de **Federico Moreno Torroba** (1891-1982) porque la forma de entender la guitarra de ambos tiene cierta afinidad. Sin embargo, a diferencia de Barrios, que dejó para el final de sus días su contribución guitarrística, Moreno Torroba fue, con Falla, uno de los primeros compositores no guitarristas que comenzaron a escribir para guitarra. Antes de convertirse en uno de los zarzuelistas con más éxito de su tiempo, Moreno Torroba dio a nuestro instrumento una suite de piezas de carácter castellano y, en 1923, su **Sonatina** una composición en tres movimientos, de un vuelo nada común entonces en el repertorio de la guitarra y un estilo que anticipa en muchos años la vena

neocasticista de Joaquín Rodrigo. *Sonatina* es un título que va bien a esta obra y, sobre todo, la identifica con claridad entre el universo de suites y conjuntos de pequeñas piezas con las que se conformó el nuevo repertorio en los años 20 y 30, pero, como concepciones de un músico llamado a dar una nueva vida y actualizar la zarzuela romántica, estos tres movimientos parecen tres números desgajados de una pieza teatral: preludio, intermedio y danza. Castilla y la zarzuela, fueron una buena alternativa al imperio de lo andaluz e introdujeron aires nuevos en la guitarra basados, no obstante, en la tradición más castiza.

Fue Andrés Segovia quien realizó el estreno absoluto de la *Sonatina* de Moreno Torroba en su primera gira por México en mayo de 1923. Testigo de excepción de aquel concierto fue el compositor mexicano **Manuel Ponce** (1882-1948), autor de una célebre crítica (“El espléndido recital de Andrés Segovia”, *El Universal*, 6 de mayo de 1923) en la que alabó las extraordinarias dotes técnicas e interpretativas de Segovia a la vez que destacó la *Sonatina* como la obra más relevante del programa. Ese fue el comienzo de la amistad entre Ponce y Segovia que iba a dar lugar a uno de los conjuntos de música para guitarra más importantes de la primera mitad del siglo XX. Una parte importante de este repertorio la forman obras en las que Ponce remedaba el estilo de compositores clásico-románticos con una técnica compositiva y una altura estética sorprendentes. Aprovechando esta capacidad del compositor y sus lógicas reticencias a darse a conocer con músicas de estilos que no eran el suyo, surgió la idea de atribuir al laudista silesio Sylvius Leopold Weiss una suite en estilo barroco compuesta por Ponce que se estrenó en el Town Hall de Nueva York en enero de 1930. Es la *Suite en La menor*, la impostura más célebre en la historia de la guitarra que, restituida ya a Ponce, su autor, se ha convertido en una obra favorita del repertorio por esa capacidad que tenía el compositor mexicano para dar relieve artístico a sus imitaciones de los estilos pretéritos. No hay forma más sólida de soldar el presente y el pasado formando una unidad indisoluble.

Contemporáneo estricto de Manuel Ponce y Ángel Barrios, **Joaquín Turina** (1882-1949) se incorporó también en los años 20 al conjunto de compositores no guitarristas que empezaron a escribir para guitarra. De hecho, fue en diciembre de 1923, en el mismo concierto en el que presentó Andrés Segovia en Madrid la *Sonatina* de Moreno Torroba, cuando estrenó la primera composición de Turina para guitarra: *Sevillana*. Un par de años después estrenaría el *Fandanguillo* y, en enero 1932, en un recital en la Accademia di Santa Cecilia de Roma, la *Sonata*. No tuvo tanta fortuna esta obra como las dos anteriores: Segovia la tocó mucho menos y, cuando la presentó en Madrid, en el concierto que dio en el Teatro de la Comedia en mayo de 1932, Rodolfo Halffter, en funciones de crítico del diario *El Sol*, la maltrató con una comparación hiriente: “Turina no sabe o no puede renovarse. Todas sus obras son iguales. Con Falla sucede todo lo contrario. Como se trata de un genio auténtico y generoso, cada obra suya significa un nuevo camino que se abre para los demás”. Palabras muy injustas de

las que Turina se quejó amargamente a su amigo Falla. No había enfrentamiento entre ellos, pero algunos jóvenes de entonces –en particular el Grupo de los Ocho de Madrid– los querían colocar en dos polos opuestos: el de la trascendencia y el del conservadurismo, la modernidad y la tradición.

Con la perspectiva que da el tiempo, se ve mejor que las contribuciones de Falla y Turina a la guitarra no fueron contrarias sino complementarias. Eso enriqueció nuestro repertorio tanto como las transcripciones o enfoques tan diversos como los pastiches de Ponce, las obras sencillamente populares, de salón, de Ángel Barrios, la cantidad de piezas salidas de la fértil imaginación de Moreno Torroba o, ya al final del programa que nos propone aquí Miguel Trápaga, una obra como *Agur Maitia*. Esta fue la única composición para guitarra de **Arturo Dúo Vital** (1901-1964), un músico de la generación de Halffter –pero con más luces y mucho más oficio que él–, quien, para su acercamiento a la guitarra, hizo una adaptación de la primera de sus *Tres canciones vascas* para coro de 1955, “Goizeko izarra”, tomando para el título de la pieza guitarrística el principio de la última estrofa de la canción coral. La obra permaneció inédita y sin estrenar hasta que la interpretó por primera vez Miguel Trápaga en 2019. Lástima que Dúo Vital no escribiera más música para guitarra porque esta reinterpretación muy elaborada de una canción popular es una preciosa puesta al día del modernismo de las canciones catalanas de Llobet. Otra continuidad.