



## LA INFLUENCIA DE LA GUITARRA FLAMENCA EN LA CLÁSICA

GINÉS PEDROSA PARRA

Titulado Superior de Guitarra  
Profesor de Educación Secundaria en  
el IES Atalaya (Casariche, Sevilla)

### RESUMEN

La guitarra clásica y la flamenca hoy en día son instrumentos claramente diferenciados desde el punto de vista sociológico, organológico y del repertorio. No siempre fue así, hasta el punto de que durante la primera mitad del siglo XIX solo existían sutiles diferencias entre ambos instrumentos. En este artículo se analiza el grado de influencia ejercido por la guitarra flamenca hacia la clásica, al contrario de como tradicionalmente se ha abordado. Veremos que esta se basa principalmente en el repertorio de compositores nacionalistas españoles no guitarristas, tanto del siglo XIX como del XX.

**PALABRAS CLAVE:** timbre, flamenca, clásica, clásico-flamenco, Nacionalismo, cadencia andaluza, rasgueado, transcripción, ritmo, técnica, picado, abandolao, concertismo, intérprete.

### ABSTRACT

Nowadays, flamenco and classical guitar are differentiated from a sociological as well as organological point of view, in addition to their repertoire. It was not always so; in fact, during the first half of the nineteenth century there were only subtle differences between both instruments. In this article the degree of influence of the flamenco guitar upon the classical one is analyzed, just the opposite of how this issue has been traditionally studied. As we will see, it is based on the repertoire by several non-guitarist nationalist composers, both in the nineteenth and twentieth centuries.

**KEYWORDS:** timbre, flamenco, flamenco-classical, Nationalism, Andalusian cadence, strummed, transcription, rhythm, technique, picado, abandonado, concertism, performer.

### Fecha de recepción:

01/11/2014

### Fecha de publicación:

01/01/2015

# ***La influencia de la guitarra flamenca en la clásica***

*a Juan Manuel Cañizares y Mariko Ogura,  
dos personas maravillosas  
cuya amabilidad no conoce límites*

## **Instrumentos hermanos**

La guitarra flamenca y la clásica son instrumentos hermanos. La mayor semejanza es la evidente: el objeto, el mueble, siendo pequeños matices relativos al uso de algunas maderas, la altura del puente, el uso del golpeador o la anchura de la caja, entre otros aspectos, los que las diferencian<sup>1</sup>. Aun así, se puede interpretar el repertorio de ambas con el mismo instrumento sin perder el carácter estético, siempre que cuidemos la mano derecha, clave en la sonoridad flamenca. La mano derecha es la encargada del ritmo y de la pulsación, logrando un sonido característico que, por sí mismo, sonará propio del género flamenco, del clásico o incluso de otros<sup>2</sup>. Un caso singular en este aspecto de la mano derecha lo constituye el guitarrista Pepe Romero, quien complementa el repertorio clásico de sus conciertos y grabaciones, por el que ha sido mundialmente galardonado con las más insignes distinciones, con el flamenco. La singularidad de dicha doble faceta nos permite ejemplificar la importancia de la mano derecha para el sonido característico del toque flamenco. Pepe es un virtuoso y lo demuestra (repertorio clásico aparte) cada vez que ejecuta largas escalas, que con la técnica clásica pueden ser ejecutadas apoyando o tirando mientras que en el toque flamenco solo se usa la primera forma, con el nombre de “picado”. La limpieza, velocidad y exactitud rítmica con la que el malagueño realiza el picado recuerda a un guitarrista flamenco<sup>3</sup>; sin embargo, el rigor rítmico y el timbre resultante de la pulsación, ambos dependientes de la mano derecha, resultan defectuosos en cuanto a la estética flamenca en cualquier otra técnica guitarrística (arpeggios, acordes, etc...). La figura del malagueño sirve también como paradigma a la hora de comparar el timbre de la guitarra flamenca y la clásica como instrumentos, como objetos sonoros, en tanto que usa guitarras clásicas, lo que contribuye, todavía más, a aumentar las diferencias tímbricas.

## **Origen común**

A esta diferenciación tímbrica, de sonido, habría que añadir otra evidente: la música, el repertorio. El de la guitarra flamenca se asemeja más al de la clásica cuanto más viajamos hacia atrás en el tiempo, llegando a

---

<sup>1</sup> El flamencólogo Norberto Torres detalla las características diferenciadoras de la construcción de ambos instrumentos en su *Historia de la guitarra flamenca* (p. 29).

<sup>2</sup> Un ejemplo de la utilización de la técnica de la mano derecha para obtener un timbre de un género musical diferente a la música clásica o flamenca lo podemos lograr pulsando con pulgar e índice la misma cuerda, simulando la sujeción de una púa, con lo que conseguimos imitar el sonido del plectro empleado en la guitarra eléctrica o acústica, característicos de géneros de músicas urbanas, como el pop o el rock.

<sup>3</sup> No abundan los intérpretes clásicos dotados de dichas características, mientras que en el flamenco es algo muy habitual en los concertistas, especialmente desde la aparición de Paco de Lucía.

confundirse en la obra de los pioneros compositores clásico-flamencos. Paradigmas de estas pioneras composiciones son, entre otras, la malagueña-rondeña de El Murciano<sup>4</sup> (Granada, 1795 – Granada, 1848), el Fandango Nacional de Trinidad Huerta<sup>5</sup> (Orihuela, 1800 – París, 1875) o la rondeña (1860<sup>6</sup>) y la soleá (1867) de Julián Arcas (María, 1832 – 1882, Antequera), todas ellas anteriores a 1870. A este repertorio primitivo de grandes guitarristas híbridos, muy exitosos en vida, podríamos añadir otro coetáneo de personalidades que bien no se dedicaron tanto al concertismo, como Tomás Damas<sup>7</sup>, o bien no escribieron sus piezas, como Paco el Barbero o el maestro Patiño<sup>8</sup>, entre otros. Las obras que nos han llegado de estos primitivos intérpretes de la naciente guitarra flamenca, bien a través de las obras propias publicadas en vida o de forma póstuma, así como por alumnos e investigadores a través de manuscritos, presentan características propias de este incipiente género, diluidas en una música de estética bolera, de carácterailable.

Un importante episodio sobre la relación entre ambos instrumentos, anterior incluso a la obra de los primeros guitarristas híbridos antes mencionados, lo suponen las figuras de Fernando Sor (1778-1839) y Dionisio Aguado (1784-1849). Claros representantes de la guitarra clásica de finales del siglo XVIII y principios del XIX, escribieron una serie de obras que pueden ser consideradas los primeros claros antecedentes de la guitarra flamenca y que revelan la importancia de dicho género, sobre todo teniendo en cuenta la manifiesta animadversión por esta incipiente música por parte de Sor<sup>9</sup>. Brian Jeffery escribió en 1982 un detallado artículo en torno a las *Variaciones sobre el Fandango op. 16*, de Aguado, en el que se detalla el contexto de dichas obras. Para ilustrar lo anterior, veamos unos extractos de los facsímiles más clarificadores de las mismas:

---

<sup>4</sup> Fechada por Eusebio Rioja en torno a 1845-1846.

<sup>5</sup> Javier Suárez-Pajárez nos sitúa una fecha tan temprana como el 22 de junio de 1824 como la primera la interpretación pública de un fandango para guitarra, por parte de Trinidad Huerta. Fue en el *Masonic Hall* de Philadelphia, lo que muestra la rápida internacionalización del guitarrista de Orihuela. Fue la primera de muchas ocasiones en las que interpretó este estilo y posiblemente la primera documentada de la historia de guitarra flamenca: 1824.

<sup>6</sup> 1860 es la fecha de publicación pero Eusebio Rioja aclara que hay constancia de que Arcas la tocaba desde 1854.

<sup>7</sup> La figura de Tomás Damas es clave en la formación del repertorio primitivo flamenco y está aún por estudiar de forma seria.

<sup>8</sup> En el nº 42 de *Guitar Review* (1977), Vladimir Bobri, su editor, publica una selección de falsetas por soleá, dos de Paco de Lucena y una del Maestro Patiño, manuscritas por Andrés Segovia.

<sup>9</sup> Una clara muestra de la contenida admiración y manifiesta animadversión hacia el nuevo toque flamenco nos la muestra Faustino Núñez en su blog El afinador de noticias, donde cita a Soriano Fuertes quien, a su vez, atribuye la expresión “sublime barbero” a Fernando Sor, refiriéndose al estilo interpretativo de Trinidad Huerta.



(\*) Depuis cette mesure jusqu'à la fin il est impossible de bien rendre l'effet, ni même jouer simplement les notes sans être initié dans la manière espagnole de conduire la main droite dans le genre appelé rasgueado.

Ilustración 1. *Fantasía para 2 guitarras op. 54 bis* (F. Sor) (2ª guitarra). Fuente: <http://www.free-scores.com>

Este fragmento corresponde a la parte de la 2ª guitarra del final de la *Fantasía para 2 guitarras op. 54 bis*, de Sor, publicada en París en torno a 1833. Al final podemos ver un escrito en francés que nos dice que es imprescindible conocer la técnica española de la mano derecha del “género llamado rasgueado”. Desde una fecha tan temprana, Sor, indiscutible referencia de la guitarra clásica, enemigo explícito de la flamenca, da carta de naturaleza a una técnica propiamente española y alude a un nuevo género (rasgueado) que forma una parte fundamental en la identidad del flamenco. Como vemos, la música (mano izquierda) es tonal, en modo mayor, aunque las características preflamencas las vemos en el ritmo, tanto en el uso del compás ternario de  $\frac{3}{4}$  en estilo abandonao como en el de la técnica del rasgueado (mano derecha).



Ilustración 2. *Fandango variado op. 16 (D. Aguado) (fragmento)*. Fuente: Biblioteca Digital Hispánica

Este fragmento corresponde a un extracto de *Le Fandango Varié* (llamado Fandango Variado o Variaciones sobre el Fandango) op. 16, publicado por Aguado en París en torno a 1836. En este caso vemos la clara sonoridad del fandango, estilo ya empleado con anterioridad desde finales del siglo XVII (Castro, 2014), con la insistente alternancia entre I y V tonales en modo menor, con predominio de la V, resultando una sonoridad tendente a la alternancia I-IV flamencos. La tonalidad de Re menor coincide en armadura con el La flamenco o el toque “de patilla”. Destacar el intervalo melódico de 2<sup>a</sup> aumentada, prohibido por la armonía tonal occidental del XVIII y tan característico de la música flamenca, que podemos ver del Si bemol al Do sostenido semicorcheas, en los compases segundo y cuarto de este extracto.

### Guiños a la guitarra flamenca desde la música clásica

Posteriormente, y en un término medio entre la música de aquellos guitarristas clásico-flamencos y la de la ya claramente diferenciada guitarra clásica, algunos compositores del Nacionalismo Español, tanto del siglo XIX como del XX, realizaron en algunas de sus obras ciertos guiños a la joven guitarra flamenca. Es importante señalar que nos referimos a la guitarra flamenca y no al flamenco como género, más general, por las siguientes razones:

- 1) En el caso de los compositores decimonónicos, ninguno fue guitarrista ni compuso originalmente para este instrumento pero casi con toda probabilidad pensó en la música tocada por el mismo a la hora de inspirarse para escribir notas que evocaran el nuevo género andaluz, calificado como “flamenco” desde 1847 (Núñez, 2012), nombre que

acabará por imponerse para describir esta nueva música. La música interpretada por el canto o el baile no se transcribía. La primera, además, presentaba la dificultad rítmica derivada de su gran variedad, además del enorme rango de notas no incluidas en la distribución de semitonos de la escala temperada que la música tradicional escrita, la clásica, venía usando tradicionalmente.

- 2) La relación de los compositores nacionalistas del siglo XX con la guitarra se produce en una época en la que las guitarras clásica y flamenca estaban claramente diferenciadas, en todos los sentidos (organológico, sociológico, técnico y musical –repertorio-). Todos fueron músicos no guitarristas pero escribieron piezas originales para guitarra, aunque clásica; esto es, pretendieron un acercamiento, un guiño al flamenco desde la música clásica.

El primer grupo alberga a grandes compositores españoles de música clásica cuyo estilo compositivo se generaliza con el calificativo de Nacionalismo. Ciertas de sus obras, la mayoría para piano, muestran un claro acercamiento al entonces joven género flamenco (teniendo siempre en mente el modelo musical de la guitarra). Las propias notas de una composición pueden caracterizar a un género musical, caracterización que puede intensificarse o reducirse en función de la instrumentación empleada (ver página 2 de este artículo). La guitarra ha sido partícipe de la evolución armónica y musical del género flamenco desde sus orígenes. Así pues, su música se presentaba como el claro referente de los compositores nacionalistas a la hora de intentar imitar dicho género, debido a su importancia dentro del mismo y la mayor similitud del lenguaje musical empleado con el de los instrumentos clásicos, en comparación al de los otros componentes: baile y canto. Las transcripciones para guitarra de estas obras para piano de la época inmediatamente posterior a la de las pioneras de la guitarra flamenca antes aludidas suponen, como decimos, un importante acercamiento al flamenco por parte de la guitarra clásica. Algunas han llegado a adquirir, incluso, más fama que la versión original pianística, como es el caso de algunas de Isaac Albéniz. El guitarrista Javier Riba, en su artículo *Albéniz y los guitarristas de su tiempo*<sup>10</sup>, analiza la influencia de la obra de este genial pianista en la guitarra pero no se pronuncia sobre la que puede ser su obra más influyente en el repertorio flamenco: *Asturias*. Esta obra, escrita en Sol menor y publicada en 1892 (que comenzó como el Preludio de la colección *Cantos de España*, y que más tarde acabaría incorporada como V movimiento de *Suite española, op. 47*), es un estándar del repertorio guitarrístico clásico y ha sido muy versionada por tocaores flamencos, así como por diversos grupos de baile, de los que se puede destacar el de Sara Baras en la película-documental *Iberia*, de Carlos Saura, estrenada en 2005. Mucho antes de esta fecha tan reciente, numerosos tocaores emplearon y grabaron el “estribillo” de *Asturias* pero, en lugar de hacerlo a compás, por

---

<sup>10</sup> La página web del Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco”, editor de la revista *Musicalia*, a la que pertenece este artículo, no especifica su fecha. Se ha localizado el año, 2007, en el portal bibliográfico Dialnet.

bulerías, como sucede en las versiones de baile, lo hicieron como parte de falsetas por granaínas, libre, y en una tonalidad diferente a la original, Mi menor, para aprovechar el empleo de las cuerdas al aire, muy característico en el flamenco (imitado ya por Scarlatti en las obras preflamencas dieciochescas). Este segundo caso, el toque sin compás o libre, puede ejemplificarse en la grabación que el guitarrista flamenco catalán Paco Aguilera hizo de una granaína titulada “Variaciones en Si”, publicada en 1953<sup>11</sup>. El motivo del genérico título de dicha granaína puede deberse a derechos de autor<sup>12</sup>. La tonalidad de Si flamenco tiene la misma armadura que la de Mi menor, a la que se transcribe tradicionalmente *Asturias*. Además, la sección más o menos literal del “estribillo” de la obra del pianista decimonónico es solo un recurso más, que cuadra perfectamente con la estética flamenca, siempre que se transcriba a dicha tonalidad, para sonar a granaínas y aprovecharse de las cuerdas al aire. Así pues, el caso más claro de influencia de la música flamenca hacia la clásica durante el siglo XIX se da en la figura del pianista Isaac Albéniz (1860-1909). No es casualidad que Albéniz sea el compositor nacionalista más transcrito para guitarra. Veamos en partitura las principales características musicales de esta obra del genial pianista catalán del XIX:

---

<sup>11</sup> Según catalogación de la Biblioteca Digital Hispánica.

<sup>12</sup> De hecho, de acuerdo con la información facilitada por la Biblioteca Nacional Hispánica, el citado tocaor aparece como mero coautor secundario, atribuyendo el calificativo de “autor personal” a Nicasio Tejada (1898-1971).

## SUITE ESPAGNOLE.

I. ALBENIZ.

## N.º V. ASTURIAS. (LEYENDA)

Propiedad.

Pr. 5 Pts.

ALLEGRO MA NON TROPPO.

Piano. *pp*

*moroso il canto.*

*ppp*

*pp*

*cresc.*

*cresc.*

*f sempre.*

ZOZALA, Editor.

2 12125 2

34, Carl de S<sup>a</sup> Jerónimo 34, MADRID.

Ilustración 3. (Página anterior) Asturias (I. Albéniz) (página inicial). Edición: Sociedad Anónima Casa Dotesio (circa 1911). Fuente: Biblioteca Digital Hispánica

En esta edición, fechada por la Biblioteca Digital Hispánica en torno a 1911, 2 años después de la muerte del compositor, podemos contemplar el marcado carácter ternario junto a las semicorcheas en picado que, añadido a la estructura armónica de la obra, se presta a su interpretación por bulerías. La extraordinaria cercanía al carácter flamenco no tardó en aprovecharse al transcribirse para guitarra, transportando la tonalidad a Mi menor (Si flamenco<sup>13</sup>), aprovechando sonoridades propias de tonos característicos de dicho género, así como solucionando importantes problemas de digitación, antes comentados:

<sup>13</sup> Con la misma armadura.

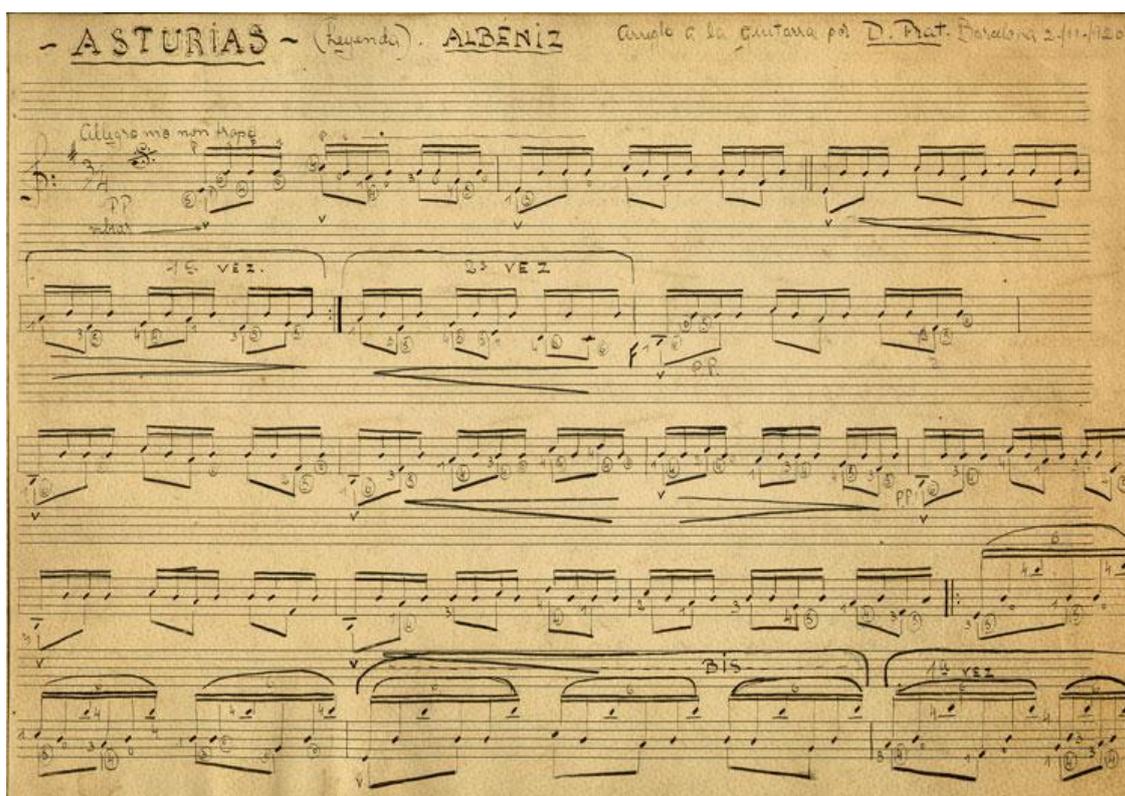


Ilustración 4. Manuscrito de Domingo Prat de la transcripción de Asturias (Albéniz) fechado el 2 de noviembre de 1920

Tal como explica y demuestra documentalmente Matanya Ophee en su artículo *Early Transcriptions of Isaac Albéniz' Leyenda*, este manuscrito fue copiado el 6 de septiembre de 1942 por Blanca Prat, hija del transcriptor, bajo la supervisión de su padre. En este fragmento, correspondiente a una de las primeras transcripciones que existen, podemos observar el empleo de los equisónos (esto es, el uso de la misma nota en diferentes cuerdas, con el correspondiente enriquecimiento rítmico y tímbrico) así como la multiplicación de figuras con el empleo de seisillos (no incluidos en la versión original pianística) que acabará por imponerse en la interpretación guitarrística de esta obra.

Continuando con el acercamiento a la guitarra flamenca desde los compositores del Nacionalismo Español, debemos abordar las correspondientes obras escritas durante el siglo XX. Los principales autores que escribieron música de estas características durante esta centuria fueron Joaquín Turina (1882-1949), con obras originales para guitarra, y Manuel de Falla (1876-1946), con obras orquestales, algunas de cuyas transcripciones son clásicos en la discografía de la guitarra clásica y flamenca.

A esta selección de grandes compositores del Nacionalismo Musical Español podrían incorporarse los nombres de Joaquín Rodrigo (1901-1999), cuya sonoridad “flamenca” está demasiado escondida en un lenguaje

neoclásico<sup>14</sup>, o el de Federico Moreno Torroba (1891-1982), en cuya obra se escuchan giros melódicos y armónicos comunes con el flamenco, como la cadencia andaluza, pero que están también muy disueltos en una música de claro carácter zarzuelístico<sup>15</sup>.

El acercamiento al flamenco en la obra de Manuel de Falla está más claro en su música orquestal. Su única obra original para guitarra, el *Homenaje. Pièce de guitare écrite pour “Le tombeau de Claude Debussy”*<sup>16</sup>, tiene carácter impresionista y solo ciertos detalles provocan reminiscencias flamencas:

---

<sup>14</sup> Mención aparte merece la versión que Paco de Lucía grabó del Concierto de Aranjuez (1939) en 1991, que aportó el timbre flamenco derivado de la técnica de pulsación de este instrumento, así como la exactitud rítmica, cuya ausencia resaltó el mismo maestro de Algeciras en el documental británico *Paco de Lucía. Light and Shade*, grabado en 1993.

<sup>15</sup> Un curioso experimento supone su *Concierto Flamenco para guitarra y orquesta*, grabado de forma artificiosa en 1961 (la música orquestal sobre 4 piezas seleccionadas del disco *Flamenco Puro*, de Sabicas, grabadas dos años antes por el pamplonica) y consistente en una extraña mezcla de estilos que, sin embargo, supone la primera obra para guitarra flamenca y orquesta de la que se tiene constancia, a pesar de que su estreno, en directo, se produjo en 2007 por Pepe Romero y la Orquesta Filarmónica de Málaga dirigida por su hermano, el guitarrista Ángel Romero, en la Segunda Bienal de Flamenco de Málaga.

<sup>16</sup> Compuesta para guitarra en agosto de 1920 y editada en el suplemento musical del número especial de *La Revue Musicale*, publicado en París en diciembre del mismo año y dedicado a la memoria de Claude Debussy, fallecido en la capital francesa dos años antes. Un arreglo para arpa-laúd lo estrenó Marie Louise Henri-Casadesus el 24 de enero de 1921 en París, mientras que 20 días después hizo lo propio Miguel Llobet en Burgos con la versión original para guitarra.

**Homenaja pour Guitare**

**Mesto e calmo**  $\text{♩} = 80$   
Effet: une 8<sup>ve</sup> au dessous

GUITARRA (\*)

(\*) Les sons marqués du signe x doivent être accentués, d'après les nuances, et très légèrement retenus.  
Copyright 1920 by J. W. Chester and Co

Ilustración 5. Homenaje a Debussy (Falla). Primera página de la primera edición (París, 1920). Fuente: Biblioteca Musical Ottaviano Petrucci

La ausencia de alteraciones en la armadura y la insistencia en la sexta cuerda al aire recuerda (más en el análisis que en la escucha) al modo flamenco, pero el gran número de notas y acordes extraños (que nada tienen que ver con la cadencia andaluza) lo enmascaran. Sin embargo, el acercamiento al género flamenco es más exitoso en los siguientes aspectos:

- 1) El empleo de acordes con bordones al aire arrastrando el pulgar<sup>17</sup> (hacia abajo, de grave a agudo), poco usual en la guitarra clásica (vanguardias aparte) que, aunque no se indica en la partitura, es como tradicionalmente se interpreta y logra sacar de la guitarra un timbre más flamenco que con la ejecución de las notas tirando (pulgares, índice y medio).

<sup>17</sup> En este extracto de la primera edición de la obra podemos verlos en los compases 1º, 3º y 16º, entre otros.

- 2) El uso de cuerdas al aire, como notas extrañas al acorde. Este recurso ofrece varias lecturas, de las que se elige el acercamiento a la sonoridad flamenca derivada del empleo de cuerdas al aire cuyas notas son diferentes a las de la tríada correspondiente y que se emplean en múltiples estilos flamencos, como las tres primeras cuerdas en la tónica y en la dominante del toque por levante, así como en los grados III y II del toque por arriba en el modo flamenco, entre otros. Sin embargo, este guiño o acercamiento se diluye con notas muy alejadas de la estética o incluso con la exageración de este recurso, al emplear todas las notas al aire. Podemos ver ejemplos de estos 2 casos en los acordes del compás 2 y del 25 (armónicos), respectivamente.

El acercamiento al género flamenco de la obra orquestal de Falla está más logrado. Prueba de ello es la cantidad de versiones que diferentes artistas de este género han hecho en diferentes épocas, de las que aquí se destaca *Paco de Lucía interpreta a Manuel de Falla*, que el maestro de Algeciras publicó en 1978, y la reciente *Trilogía de Falla por Cañizares*, publicada entre 2013 y 2014<sup>18</sup> por Juan Manuel Cañizares. La primera supone una versión muy libre de una selección de diferentes obras de Falla en la que la inclusión de bajo eléctrico y percusión, así como del compás flamenco y la improvisación logran un resultado comercial (sin que ello implique pérdida de calidad, por supuesto) y exquisito, aunque posiblemente alejado de la intención del compositor. La versión de Cañizares respeta más la original y consigue un resultado muy distinto aunque también exquisito. El maestro catalán detalló los criterios de su transcripción de la obra de Falla y Albéniz en su conferencia “Visión flamenca en la transcripción de la música española” el pasado 15 de noviembre, dentro del I Congreso de Guitarra Flamenca de Córdoba, celebrado en la ciudad califal entre los días 12 y 16 de noviembre del año pasado.

Algunas de las obras originales para guitarra de Joaquín Turina presentan rasgos más explícitos de la música flamenca, aunque la estética general sea clásica nacionalista. De todas sus obras, la más interesante desde el punto de vista del análisis de la influencia de la guitarra flamenca en el lenguaje de la clásica, tanto cuantitativa como cualitativamente, es el *Fandanguillo*<sup>19</sup>, de la que se analizan una selección de fragmentos significativos a continuación:

---

<sup>18</sup> *La vida breve* (2013), *El sombrero de tres picos* (2013) y *El amor brujo* (2014).

<sup>19</sup> Compuesto del 25 de mayo al 4 de junio de 1925 y publicado por la editorial Schott en Mainz en 1926. La obra está dedicada a Andrés Segovia, quien la estrenó en 1932.

R-13604  
LIT-P-8-55

A. Andrés Segovia

**Fandanguillo**

Joaquín Turina  
op. 36.

Digitada por A. Segovia

**Allegretto tranquillo**  $\text{♩} = 99$   
(Percusion con el dedo pulgar junto a la puente y sobre la VI y la V cuerdas.)

Copyright 1934 by B. Schott & Co. Mainz  
91540  
G. A. 104

Legado Joaquín Turina. Biblioteca Fundación Juan March

Ilustración 6. Fandanguillo (J. Turina) (página inicial). Fuente: Fundación Juan March

En esta página inicial podemos apreciar la ausencia de alteraciones en la armadura, que en música tonal equivaldría a Do Mayor o La menor. La insistencia en el bordón al aire podría llevarnos a pensar más bien el modo flamenco de Mi, disimulado con giros y acordes ajenos a la estética flamenca.

Esta interpretación viene reforzada por la secuencia armónica proveniente de la cadencia andaluza I-II-III-II-III-I, repetida en los compases 16 y 17.

6

*rapido*

*ff*

*subito p*

*p*

*en calma*

*ceitendo*

*Andantino*

*pp*

*pp*

*ppp*

31569

FUNDACION JUAN MARCH

Oració e Verlag von B. Schott's Söhne in Mainz

Legado Joaquín Turina. Biblioteca Fundación Juan March

Ilustración 7. Fandangillo (J. Turina) (página final). Fuente: Fundación Juan March

En este fragmento final, al igual que en el anterior, podemos observar la secuencia rítmica  $\gamma$  propia del acompañamiento de los estilos abandolaos. En aquel aparecía sobre un solo grado, el I flamenco (Mi), mientras que en este lo hace en acordes que dibujan la cadencia andaluza, de forma ascendente, primero, y descendente, a continuación (pentagramas 5<sup>o</sup> y

6º). Turina resta flamencura a este recurso rítmico-armónico tan característico debido a 2 aspectos: el empleo de la percusión en el fragmento de la página inicial y la digitación escrita en la final, totalmente diferente a la utilizada en el acompañamiento de dicho estilo, así como con el tempo indicado,  $\text{♩} = 72$ , demasiado lento en comparación al empleado en el acompañamiento de dichos cantes abandolaos. La indicación de percusión es ambigua, ya que puede realizarse de múltiples maneras. Escuchando la grabación de Andrés Segovia (a quien está dedicada, amigo personal del compositor, a quien asesoró en su factura), vemos que el maestro de Linares la ejecuta mediante la tambora, técnica no empleada en el flamenco y muy alejada de su estética. Presuponemos, por la coyuntura, que Segovia conocía las intenciones de Turina más allá de lo escrito en la partitura. Finalmente, es importante mencionar el uso del rasgueado. Este recurso, “primer rasgo del toque flamenco”, propio “del uso popular y luego flamenco del instrumento” (Torres, 2010) atenúa su carácter flamenco debido a la tradicional técnica defectuosa del mismo por parte de los guitarristas clásicos, ya sea por la inexactitud rítmica o por la falta de fuerza en la mano derecha, clave en la sonoridad flamenca, como hemos visto.

Gran parte de las obras originales para guitarra creadas en el siglo XX por grandes compositores nacionalistas de la talla de Joaquín Turina, Federico Moreno Torroba, o Joaquín Rodrigo, así como de otra estética, por parte de Mario Castelnuovo-Tedesco, Manuel María Ponce o Heitor Villa-Lobos, entre otros muchos, surgieron gracias a la labor de difusión del instrumento que ejerció Andrés Segovia, máximo exponente de la guitarra clásica de concierto durante el pasado siglo y cuya relación con el flamenco fue cambiante y polémica, no exenta de múltiples declaraciones desafortunadas y prejuiciosas<sup>20</sup>. Dada la importancia de su figura en la creación de nuevo repertorio por grandes compositores de la música clásica, parte del cual bebe del lenguaje de la guitarra flamenca, es importante estudiar su pensamiento en tanto en cuanto los autores en muchas ocasiones desconocían el lenguaje de la guitarra, por lo que colaboró en su creación, no solo a nivel de los recursos técnicos del instrumento, sino también musicales. Su figura resultó igualmente importante por el significativo aumento de repertorio propio de la guitarra clásica lo que, sin duda, contribuyó a una mayor aceptación como instrumento serio, digno de ser incluido en planes de estudios oficiales, así como un instrumento concertista más en las grandes salas: la guitarra clásica gozaba a finales del siglo XIX (fecha inmediatamente posterior a las obras antes aludidas como pioneras del flamenco) de un repertorio propio muy reducido, por lo que los escasos guitarristas clásicos profesionales de finales de siglo y comienzos del pasado acompañaban sus obras de transcripciones de grandes pianistas más las pocas escritas para este instrumento.

Para concluir esta visión del nuevo repertorio para guitarra clásica que bebe de la flamenca podemos generalizar que emplean elementos rítmicos y técnicas comunes con el flamenco, como el rasgueado, así como el desarrollo

---

<sup>20</sup> Un completo estudio de la figura del maestro linaresense se encuentra en la voluminosa biografía que del mismo hizo su paisano Alberto López Poveda, quien la publicó en 2009.

la cadencia andaluza. Sin embargo, el grado de acercamiento ha sido variado, lo cual puede interpretarse de múltiples formas:

- a) Desconocimiento del lenguaje flamenco en su totalidad. Es posible pero poco probable, ya que en la mayoría de los casos los autores son grandes músicos.
- b) Limitación de los elementos flamencos para evitar la degradación de la calidad musical (dada la mala fama que dicha música tenía desde finales del XIX y principios del XX)<sup>21</sup>.
- c) La sonoridad buscada era la obtenida, sin más.

Además, es importante añadir que, sin variar una sola nota de lo escrito, la flamencura de sus obras puede alterarse enormemente en función del toque de la mano derecha: tal es su poder en la guitarra flamenca.

### **La figura del intérprete**

Los factores que diferencian esta música de la flamenca pueden observarse tanto en la naturaleza musical (con el uso de otras armonías, la exactitud rítmica o una técnica de mano derecha propia) como sociológicamente, tanto en los lugares frecuentados para su práctica (cafés cantantes y, posteriormente, teatros, tablaos y peñas, en el caso de la guitarra flamenca) como en la costumbre de interpretar música propia, a extinguir en la guitarra clásica tras la aparición de la figura del intérprete, ya en el siglo XIX. Esta diferenciación aumenta y se consolida a lo largo del siglo XX, quedando la interpretación profesional flamenca de repertorio no propio relegada a casos muy excepcionales de los que destaca el del guitarrista cacereño Javier Conde, símbolo del virtuosismo interpretativo en la guitarra flamenca, ya que toca obras de otros músicos, con una destreza digna de uno de los mayores prodigios técnicos de la guitarra de todos los tiempos. Posiblemente suponga el mejor exponente de intérprete flamenco de la actualidad.

---

<sup>21</sup> Algunos anuncios de prensa que aluden a Rafael Marín, autor del primer método para guitarra flamenca del que se tiene noticia (publicado en 1902), son muy ilustrativos sobre la mala fama que tenía el flamenco a comienzos del siglo XX. Destacaré el que recoge Domingo Prat en la página 193 de su *Diccionario de guitarristas* (1934), que reporta una noticia del diario El Imparcial, del 15 de febrero de 1903, donde se lee: “Academia de Guitarra a cargo de D. Rafael Marín. Género flamenco y serio”. Otra impactante noticia al respecto la recoge el flamencólogo Faustino Núñez en su blog El afinador de noticias, quien reproduce las palabras del crítico Antonio Fargas, fechadas el 27 de febrero de 1849, que se manifiesta con estas palabras: “nosotros prefiriéramos que el señor Huerta en vez de piezas de jaleo o variantes sobre aires nacionales eligiera para sus conciertos otras en que, como en la música de Sor, abundasen las melodías sentidas y tiernas (...) pues no es el rasgueo lo que prueba el mérito artístico de un guitarrista.”. Sin embargo, el mismo blog nos hace ver que no faltan las crónicas positivas hacia la guitarra flamenca, incluso por parte del mismo Fargas, quien elogió el 6 de abril del mismo año en el diario de Barcelona el toque flamenco (sin usar dicha palabra) de Huerta.

## Conclusiones

-La guitarra clásica y la flamenca son instrumentos similares pero no idénticos como objeto sonoro. Sus repertorios se confunden a comienzos de siglo XIX y van diferenciándose progresivamente.

-La sonoridad flamenca depende más de la pulsación que del instrumento físico, aunque este influye en su personal sonido.

-La figura del intérprete aparece en la guitarra clásica en el siglo XIX, mientras que en la flamenca existe de forma residual, con geniales exponentes.

-Existe un abundante repertorio a caballo entre el de la guitarra clásica y la flamenca, original para guitarra o transcrito, escrito por reconocidos compositores no guitarristas, como Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Joaquín Turina o Federico Moreno Torroba, entre otros muchos, que muestra un claro guiño o sutil acercamiento al lenguaje flamenco. Cada uno lo combina con su propio lenguaje, neoclásico (Joaquín Rodrigo), nacionalismo zarzuelístico (Torroba), nacionalismo e impresionismo (Falla), etc... dando como resultado una música claramente española que se acerca pero evita la semejanza demasiado explícita al lenguaje flamenco, muy posiblemente adrede, para no “desprestigiar” la música “cult”, o simplemente no “pisar” la flamenca, ya existente, enriqueciendo otra, la clásica, mediante semejanzas estilísticas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Torres, N. (2010). *Historia de la guitarra flamenca*. Córdoba: Editorial Almuzara.
- Suárez-Pajares, J y Coldwell, R. (2006). *A.T. Huerta. Life and Works*. San Antonio (Texas): Digital Guitar Archive.
- López Poveda, A. (2009). *Andrés Segovia. Vida y obra*. Jaén: Universidad de Jaén y Ayuntamiento de Linares.

## RECURSOS DE INTERNET

- Biografía de Pepe Romero. (fecha de consulta: 28 de diciembre de 2014). Disponible en <http://www.peperomero.com/shop/pages.php?pageid=23>
- Rioja, E. (2008). *Un guitarrista granadino en los albores del flamenco: Francisco Rodríguez Murciano: El Murciano. Su Malagueña o rondeña para guitarra*. Publicado en [www.flamencoenmalaga.es](http://www.flamencoenmalaga.es) el 23 de enero de 2008.
- Blog El afinador de noticias (fecha de consulta: 28 de diciembre de 2014). Disponible en <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2013/02/el-tocador-huerta-discipulo-de-fernando.html>

- Blog El afinador de noticias (fecha de consulta: 28 de diciembre de 2014). Disponible en <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2012/07/cuando-el-bolero-se-hizo-flamenco.html>
- Riba, J. *Albéniz y los guitarristas de su tiempo*. Publicado en la revista digital *Musicalia*, nº 5 (2007) (fecha de consulta: 28 de diciembre de 2014). Disponible en <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-5/216-albeniz-y-los-guitarristas-de-su-tiempo>
- Foro de guitarra.artepulsadocom (fecha de consulta: 28 de diciembre de 2014). Disponible en <http://guitarra.artepulsado.com/foros/showthread.php?16506-Ansetonius-%28Andr%E9s-Segovia%29>
- Jeffery, B. Prólogo de *Variations on the Fandango, op. 16 for solo guitar (Tecla 0025)* (fecha de consulta: 28 de diciembre de 2014). Disponible en <http://www.tecla.com/extras/0001/0025/0025pref.htm>
- Castro, G. *Formas musicales anteriores al género flamenco*. Publicado en *Revista Sinfonía Virtual* nº 27, julio 2014 (fecha de consulta: 28 de diciembre de 2014). Disponible en <http://www.guillermocastrobuendia.es/formas.html>
- Ophée, M. *Early Transcriptions of Isaac Albeniz' Leyenda*. Publicado en la web Guitar and lute issues (fecha de consulta: 28 de diciembre de 2014). Disponible en <http://www.guitarandluteissues.com/asturias/asturias.html>
- Web de la Fundación Archivo Manuel de Falla (fecha de consulta: 28 de diciembre de 2014). Disponible en <http://www.manueldefalla.com/es/obras/obras-para-instrumentos-a-solo/homenaje-pour-le-tombeau-de-claude-debussy>
- Página oficial de Joaquín Turina (fecha de consulta: 28 de diciembre de 2014). Disponible en <http://www.joaquinturina.com/opus36.html>
- Legado Joaquín Turina. Publicado en la web Fundación Juan March (fecha de consulta: 28 de diciembre de 2014). Disponible en <http://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A47986>
- Catalogación de la Biblioteca Digital Hispánica de las *Variaciones en Si* (fecha de consulta: 28 de diciembre de 2014). Disponible en <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000010056>
- Web Ignacio Rodes. Classical Guitar (fecha de consulta: 28 de diciembre de 2014). Disponible en <http://www.ignaciordes.com/ventacd.html>