

Música oral del Sur

+

PAPELES DEL FESTIVAL
de música española
DE CÁDIZ

Revista internacional

Nº 11 Año 2014

Depósito Legal: GR-487/95 **I.S.S.N.:** 1138-8579
Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Educación, Cultura y Deporte.
Centro de Documentación Musical de Andalucía
Carrera del Darro, 29 18010 Granada

informacion.cdma.ccd@juntadeandalucia.es
www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>
Twitter: <http://twitter.com/CDMAndalucia>

Música Oral del Sur + Papeles del Festival de música española de Cádiz es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural a la recuperación del Patrimonio Musical de Andalucía y a la nueva creación, con especial atención a las mujeres compositoras. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

Presidente

LUCIANO ALONSO ALONSO, Consejero de Educación, Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía.

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO y MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo Asesor

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD (Universidad de Granada)

Consejo Asesor

MARINA ALONSO (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología. INAH – Mexico DF)
ANTONIO ÁLVAREZ CAÑIBANO (Dir. Centro de Documentación de la Música y la Danza, INAEM)
SERGIO BONANZINGA (Universidad de Palermo - Italia)
EMILIO CASARES RODICIO (Universidad Complutense de Madrid)
TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)
MANUELA CORTÉS GARCÍA (Universidad de Granada)
M^a ENCINA CORTIZA RODRÍGUEZ (Universidad de Oviedo)
FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)
ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO (Universidad de Sevilla)
ELSA GUGGINO (Universidad de Palermo – Italia)
SAMIRA KADIRI (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán – Marruecos)
CARMELO LISÓN TOLOSANA (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas – Madrid)
BEGOÑA LOLO (Dir. Centro Superior de Inv. y Promoción de la Música, Universidad Autónoma de Madrid)
JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)
JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ (Director Cátedra Manuel de Falla, Universidad de Granada)
MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)
TOMÁS MARCO (Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid)
JAVIER MARÍN LOPEZ (Universidad de Jaén)
JOSEP MARTÍ (Consell Superior d'Investigacions Científiques – Barcelona)
MANUEL MARTÍN MARTÍN (Cátedra de flamencología de Cádiz)
ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)
ÁNGEL MEDINA (Universidad de Oviedo)
MOHAMED METALSI (Instituto del Mundo Árabe – París)
CORAL MORALES VILLAR (Universidad de Jaén)
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pres. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)
ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)
MANUEL RÍOS RUÍZ (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)
SUSANA SARDO (University of Aveiro)
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)
FRÉDÉRIC SAUMADE (Universidad de Provence Aix-Marseille – Francia)
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)
M^a JOSÉ DE LA TORRE-MOLINA (Universidad de Málaga)

Secretaría del Consejo de Redacción

MARTA CURESES DE LA VEGA (Universidad de Oviedo)

Secretaría

M^a. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Acceso a los textos completos

Web Centro de Documentación Musical de Andalucía

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas>

Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo>

TRINIDAD HUERTA Y LA GUITARRA RASGUEADA "PRE-FLAMENCA"

Norberto Torres Cortés

(Saint-Fons, Lyon, Francia, 1960). Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Lyon II, Diplomado en Guitarra Clásica y Solfeo por el Conservatorio de Vénissieux (Lyon), Profesor Titular de Filología Francesa desde 1987, Doctor en Ciencias Humanas y Sociales por la Universidad de Almería (Tesis: De lo Popular a lo Flamenco: Aspectos Musicológicos y Culturales de la Guitarra Flamenca (Siglos XVI-XIX)). Autor de varios libros y artículos que versan sobre la guitarra flamenca, su principal línea de investigación, y sobre el flamenco como género musical y cultural.

Resumen:

Nuestro trabajo documenta la actividad internacional del guitarrista Trinidad Huerta (Orihuela, Alicante, 1800 - París, 1874), precursor del toque clásico-flamenco de concierto por su composición e interpretación rasgueada de bailes populares españoles que pasarán a llamarse "aires nacionales", recibirán el inevitable impacto de la moda romántica por lo andaluz, pasarán a llamarse "aires andaluces" como repertorio del "género andaluz". En las primeras décadas del XIX, mientras se construían identidades nacionales, inaugurará un repertorio autónomo para guitarra sola, que reunirá la técnica compositiva clásica del momento con el exotismo andaluz demandado por el Romanticismo, contribuyendo de esta manera en la construcción de un género que más tarde se llamará flamenco.

Palabras clave: Trinidad Huerta, guitarra clásico-romántica, guitarra rasgueada, guitarra flamenca, bailes populares españoles, Romanticismo, aires nacionales, aires andaluces, género andaluz, flamenco.

Trinidad Huerta and the 'Pre-Flamenco' Strummed Guitar

Abstract:

Our research documents the international activity of the guitarist Trinidad Huerta (Orihuela, Alicante, 1800 - Paris, 1874), a precursor of the way that the guitar is fingered in classical flamenco concerts today in his composition and strummed interpretation of popular Spanish dances which became known as Spanish airs or *aires nacionales*. Once they had undergone the inevitable impact of the Romantic fashion for all things Andalusian, these airs were considered part of "the Andalusian genre" and renamed *aires andaluces*. In the first decades of the 19th century, while national identities were in the making, an autonomous repertoire for solo guitar was born which fused the classical composing technique of the moment and the Andalusian exoticism sought by the Romantics, giving rise to a new genre which would later be called flamenco.

Keywords: Trinidad Huerta, Classical-Romantic guitar, strummed guitar, flamenco guitar, popular Spanish dances, Romanticism, Spanish airs, Andalusian airs, Andalusian genre, flamenco.

Torres Córtes, Norberto. “Trinidad Huerta y la guitarra rasgueada pre-flamenca”. *Música oral del Sur*, n. 11, pp. 120-140, 2014, ISSN 1138-8579.

Después de iniciar a finales del XVIII la emancipación de su función de acompañamiento, con la búsqueda de un sonido y mayor virtuosismo, la guitarra en España en el XIX profundizará la división entre aquella tradicional y popular práctica de aficionados con acompañamiento rasgueado, y la guitarra “culta” de concertistas del ámbito clásico, cuyo objetivo será integrarla en la nómina de instrumentos solistas del XIX, en el contexto del Romanticismo europeo. A grandes rasgos, dos periodos han sido considerados relevantes en España por la historiografía musical; el de Fernando Sor (1778-1839) y Dionisio Aguado (1784-1849) en las décadas 20 y 30, y el de Francisco Tárrega (1852-1909) en las dos últimas. Entre ambas, parecía que la guitarra en sus aspiraciones “elevadas” había desaparecido, prevaleciendo solamente su antigua función de instrumento “vulgar” para acompañar principalmente en manos de “barberos”. En esta apreciación negativa del instrumento a mediados del XIX intervinieron personalidades influyentes de la guitarra española del siglo XX, como Emilio Pujol o Andrés Segovia¹. Podemos leer por ejemplo en el libro *La guitare selon Segovia* de Vladimir Bobri, amigo personal de “Don” Andrés, editor y director a partir de 1948 de la influyente revista norteamericana *Guitar review*, que:

“Durant la seconde moitié du XIXe siècle, la popularité extraordinaire de la guitare décline rapidement: aux maîtres avaient succédé des amateurs médiocres et des chanteurs de salon. On vit des échoppes de coiffeurs s’orner de guitares accrochées au mur. La vie musicale était déjà dominée par le piano.

Puis, vers la fin du siècle, un groupe de guitaristes, peu nombreux mais fervents, se mit à l’oeuvre, dans plusieurs pays, pour sauvegarder l’acquis de l’Age d’Or et en faire le point de départ de nouveaux progrès. Francesco Tárrega, illustre guitariste espagnol (1852-1909) poursuivit l’oeuvre d’Aguado et de Sor. [...] Si Tárrega et Llobet étaient tous deux des exécutants distingués, très musiciens, ni l’un ni l’autre ne possédaient le tempérament et la technique brillante indispensables pour qu’un large public admît enfin la guitare classique. C’est à Andrés Segovia qu’il appartenait de réussir dans cette entreprise; entre ses mains, la guitare conquiert une audience qui n’avait jamais été la sienne auparavant” (Bobri, 1978: 33-35).

Muy recientemente, Adrián Rius, autor de la biografía de Francisco Tárrega, escribía todavía que:

“Sonaban las cuatro de la madrugada del domingo 21 de noviembre cuando, en una modesta casa de la plaza vila-realense de San pascual, venía al mundo el que muy pronto habría de dar

¹ Sobre la personalidad de este guitarrista, consultar nuestro artículo “Andrés Segovia: le guitariste du XXème siècle” (Torres, 2008).

un giro revolucionario en la concepción técnico-musical de la guitarra, creando la moderna escuela de guitarra y haciéndola resurgir del letargo en el que se hallaba desde los tiempos en que Sor llevó su nombre por toda Europa” (Rius, 2002: 13).

Este planteamiento es rechazado de plano hoy por los estudios sobre guitarra. Javier Suárez-Pajares, cuyas líneas de investigación se orientan hacia la historia de la guitarra, la música nacionalista y el concepto de “lo español”, principal autoridad sobre estos temas desde su titularidad de profesor de Historia de la Música que ocupa en la Universidad Complutense de Madrid, escribe que:

“la guitarra española del s. XIX se articuló históricamente en una serie de grupos, oleadas o generaciones enlazadas temporalmente, diferenciadas geográficamente a veces, y formadas por un número de músicos cuyos nombres apenas aparecen en las publicaciones más especializadas sobre el tema y, si acaso aparecen, lo hace sólo su nombre, como tratando de alumbrar ficticiamente el vacío que siempre se consideró y del que siempre se habló entre las generaciones de Sor y Aguado “los primeros” y la de Tárrega, “la puerta de la modernidad” (en términos figurados de la historiografía guitarrística clásica). Pues bien, ni Sor y Aguado son los primeros desde nuestro punto de vista; ni los precedentes que a veces se les señalan, tales como Federico Moretti y el Padre Basilio, son precedentes efectivos; ni, por supuesto, hay un vacío entre ellos y Tárrega, sino cuatro nutridas generaciones de guitarristas con aportaciones enormemente significativas; ni tampoco fue Tárrega el factor solitario de nada sino que toda su gloria puede cifrarse en ser el primer compositor virtuoso conocido de música para guitarra, como más tarde serían Villa Lobos, Ponce, Rodrigo y, en los términos actuales, lo es Leo Brouwer” (Suárez-Pajares, 1995: 325-326).

Las cuatro generaciones intermedias que, en sentido estricto, según él mediaron entre la época de los “afrancesados” Sor y Aguado y la de Tárrega son las siguientes:

1. Generación de 1796 (nacidos entre 1789 y 1803): Miguel Carnicer, Trinitario Huerta, Florencio Gómez Parreño y Félix Ponzoa y Cebrián.
2. Generación de 1811 (nacidos entre 1804 y 1818): José Brocá, Antonio Cano y José María de Ciebra.
3. Generación de 1826 (nacidos entre 1819 y 1833): Jaime Bosch, Julián Arcas, José Viñas, Tomás Damas y José Costa y Hugas.
4. Generación de 1841 (nacidos entre 1834 y 1848): José Ferrer, Federico Cano, Juan Valler, Domingo Bonet y Juan Parga (Suárez-Pajares, 1995: 341).

La primera generación siguió la orientación clasicista de Sor y Aguado, ¿alejándose del sustrato popular del instrumento, o mantuvo la interpretación de las famosas danzas españolas, tan apreciadas en Europa durante el Barroco? Entre ellos destaca un virtuoso que va a triunfar en Estados Unidos y Europa, precisamente por su composición e interpretación de estos bailes que pasarán a llamarse “aires nacionales”, que recibirán el inevitable

impacto de la moda romántica por lo andaluz, y pasarán a llamarse “aires andaluces” como repertorio del “género andaluz”. En las primeras décadas del XIX, Trinitario Huerta inaugurará un repertorio autónomo para guitarra sola, que reunirá la técnica compositiva clásica del momento con el exotismo español del Romanticismo.

En una reciente monografía sobre su figura, Javier Suarez-Pajares aborda la introducción diciendo que:

“Entre los tiempos de Fernando Sor (1778-1839) y Dionisio Aguado (1784-1849) y los de Francisco Tárrega (1852-1909), hubo dos guitarristas que sobresalieron de manera sustantiva en la historia de la guitarra española: por un lado Trinidad Huerta (1800-1874) y, por otro, Julián Arcas (1832-1882). Ambos crean los puentes históricos que permiten una comprensión mucho más completa de la historia de la guitarra española del siglo XIX y ambos, por distintas razones, han sido figuras muy desatendidas de una historiografía que consideraba los años centrales del siglo XIX como una especie de erial intransitable en el que nada suscitaba interés particular” (Suárez-Pajares y Coldwell, 2006: 6).

El interés de Huerta y Arcas se halla sobre todo en la intensa actividad concertística internacional que llevaron a cabo a lo largo de su vida. Con esta profesión, viajaba un repertorio entre cuyas obras no faltaban “aires nacionales”, basados en danzas populares como el Fandango, el Bolero, la Cachucha, el Caballo, las Folias de España y el Jaleo en el caso de Huerta, completadas posteriormente con Soleá, Rondeña, Panaderos, Boleros, el Punto de la Habana y los Tangos por Arcas. La biografía de Huerta, el primer concertista de guitarra española que actúa en Estados Unidos, sitúa el inicio de la difusión internacional del repertorio de “aires nacionales” y de la afición que despierta, por su brillante y llamativa ejecución rasgueada en el instrumento clásico-romántico. El estudio de su movilidad completa en este sentido los trabajos sobre la difusión internacional del baile de la escuela bolera y su contribución para construir el concepto de “lo español” por el Romanticismo europeo, noción que a su vez repercutirá en la construcción del género flamenco². Con Huerta, “uno de los primeros en llevar en su repertorio aires andaluces” según José Blas Vega (Blas Vega, 2006: 39), comprobaremos que la guitarra clásico-romántica española no reniega del todo del estrato popular en la primera mitad del XIX. El vaciado de noticias periodísticas recopilado por Coldwell y Suárez-Pajares documenta esta presencia constante y recepción internacional de los “aires nacionales”. Vamos por consiguiente a informar de su biografía, a la vez que a seleccionar las gacetas que nos interesa, donde aparecen estos aires nacionales.

Trinitario Pascual Francisco Agustín Pedro Miguel María Huberto Buna Ventura Huerta Caturla nace en 1800 en Orihuela (Alicante) en el seno de una familia relacionada con la oligarquía aristocrática de la zona³. Las anotaciones sobre su biografía divulgadas hasta

² Ver al respecto Plaza Orellana, Rocío.- *Bailes de Andalucía en Londres y París*, Arambel Editores, 2005 y Steingress, Gerhard.-... *Y Carmen se fue a París*, Almuzara, Córdoba, 2006.

³ Montserrat Bergada indica 1803 como fecha de nacimiento en el tomo seis del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, publicado en el 2000. Esta fecha era la oficialmente admitida y la que aparece en las diversas publicaciones donde aparece este guitarrista. Sin embargo,

ahora, proceden de un artículo que publicó Baltasar Saldoni en el *Boletín Oficial* de Málaga el 24 de septiembre de 1835. Según este autor, inicia sus estudios en Salamanca, dejándolos a los quince años. Se sabe ahora que fue en el Colegio de San Pablo de esta ciudad, y que en 1819 participó en la insurrección de Riego. Aunque el hecho sea improbable y su intervención consista más bien en la difusión, se le ha habitualmente atribuido la autoría del Himno de Riego. Pocos días antes de la ejecución de Riego en noviembre de 1823, viaja probablemente a Lisboa, para refugiarse después en Gibraltar, y buscar luego en París la protección del tenor y compositor sevillano Manuel García. Allí toma contacto con Rossini, un habitual del círculo del autor del Polo *Yo soy el contrabandista*⁴. Se tiene avisos de conciertos que da en el salón parisino de M. Pfeifer el 14 y 18 de noviembre de este año, y está testificada su fama entre los mejores ejecutantes musicales de la capital francesa. Se marcha a Londres con García en 1824, para acompañarlo después en su gira por Estados Unidos. Huerta, además de guitarrista virtuoso, posee una nada desdeñable voz de tenor, lo que le permite acomodarse laboralmente en las dos facetas. Hay menciones de prensa de un concierto en el City Hotel de Nueva York en mayo 1824, y en junio en el Washington Hall, con un programa que nos especifica su repertorio:

“Repertory:

Variations, guitar, Mr. Huerta [Huerta]

Sonata, guitar [Huerta]

Duetto on the piano and guitar, Mr. and Mrs. Huerta

Potpourri on the guitar, Mr. Huerta [Huerta]” (Suárez-Pajares y Coldwell, 2006: 9).

El 16 de junio da su primer concierto en Philadelphia, en el Masonic Hall. El periódico *Nacional Gazette* avisa sobre el contenido del programa. Entre otros, aparecen unas “Variations –Patriotic Spanish March called “Inno of riego”, on the Guitar, in imitation of several instruments and full military band, by Mr. Huerta”.

Este tipo de variaciones sobre una marcha militar serán retomadas por el concertista flamenco Sabicas, quien incluirá entre los años 50 a 80 del siglo XX como pieza favorita en sus conciertos *El Sitio de Zaragoza*, imitando varios instrumentos de una banda militar. Curiosamente, Sabicas del mismo modo emigró a Estados Unidos, donde llevó a cabo gran parte de su actividad solista. Esta presencia de variaciones sobre una marcha militar puede interpretarse, por consiguiente, como el inicio del gusto por este tipo de obras guitarrísticas, divulgado por Huerta con sus variaciones sobre el Himno de Riego.

El 22 de junio toca en el mismo lugar. Se publica otra vez el programa y leemos ahora detallado el contenido de su “potpurri”, varios aires nacionales como el Caballo, las Folías, la Cachucha, el Bolero y el Fandango, reunidos en una misma interpretación. Lo reproducimos a continuación, subrayando la parte que nos interesa:

investigaciones recientes han encontrado su partida de nacimiento donde aparece 1800 como fecha de nacimiento. Coldwell y Suárez-Pajares ya rectifican este error en su monografía.

⁴ Sobre este polo y su relación con el flamenco, se puede consultar el artículo de Lola Fernández Marín, “La estética musical del flamenco en El Polo del contrabandista”, en *La Nueva Alboresá*, nº 11, julio-septiembre 2009, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.

“Mr. Huerta’s Second and Last concert, will take place at the Masonic Hall, Chesnut Street, on Tuesday Evening, June 22.

PART I

Overture, Full Orchestra

Solo, Variations on the Guitar; by Mr. Huerta (Huerta)

Duetto on the Piano Forte, in four hands, called Dolce Concento (sic), by Mrs. Huerta and Mr. Carazo (Latour).

Overture, composed and arranged in quintetto, by Mr. Carazo.

Sonata, on the Guitar; by Mr. Huerta (Sor).

PART II

Sinfonia, Full Orchestra.

Solo, on the Flute, Mr. Blondeau.

Pot Pourie, on the Guitar, composed of the following pieces, vz: El Cavallo, las folias, la Cacuccia, el Bollera, el Fandango, Mr. Huerta.

Duo, Variations on the Violoncello, by Mr. Gilles, with accompaniment on the Piano forte by Mrs. Huerta (Gilles)

Grand March, called Inno of Riego (by particular request), with variations and imitations of several instruments, in full Military Band, on the Guitar; by Mr. Huerta.

Doors open at half past 7 o’clock, the performance to commence precisely at 8 o’clock.

Tickets of admission, one dollar each, to be had at Messrs Carey & Lea’s Bookstore, corner of Fourth and Chesnut Streets, at Mr. G. Willing’s Music Store, Chesnut near Fifth Street, at the Hall on the evening of performance.” (National Gazette, 21-VI-1824, en Suárez-Pajares y Coldwell, 2006: 10; negritas nuestras).

Cabe destacar el doble carácter ecléctico de la función: en el tipo de instrumentos solistas aquí congregados (guitarra, piano forte, flauta, violoncello, hasta un quinteto y una orquesta) y en el tipo de repertorio, con obertura, dueto, sonata, aires nacionales españoles y una marcha militar.

Después de Philadelphia, Huerta visita Baltimore, para volver a Nueva York donde ofrece un concierto en Saratoga. El periódico *Saratoga Sentinel* desglosa el programa donde, entre otras obras, volvemos a tener un “Grand Pot Pourri of several spanish Airs, such as Fandango, Bolero, Cachucha, Caballo, Cotillo” (Suárez-Pajares y Coldwell, 2006: 11).

En noviembre regresa a Baltimore. *El Baltimore Patriot* difunde el día 20 un extracto del *New York Evening Post* en el que se alaban sus excelencias como trovador y virtuoso de la “Guitarra Española”. Verificamos como Huerta engaña a la hora de revelar su edad, con el objeto de impactar aún más al público con su virtuosismo:

“MR. HUERTA, the celebrated Young Spanish Troubadour, has arrived in this city, preparatory to giving a concert. This young gentleman, who is only about twenty years of age, is said to have but one successful rival in all Europe, and he is spoken of in terms of high admiration in New York and Philadelphia, for his extraordinary powers, as a guitar player. The New York Evening Post thus notices one of Mr. Huerta’s concerts in that city. “We were among the number of listeners who on Saturday evening thronged to the City Hotel to witness the extraordinary powers of the much talked of young Spanish Troubadour. Certainly his dexterity of execution is a subject of wonder to every one who sees it; and he elicits from his instrument, the Spanish Guitar, every tone of which it is susceptible” (Suárez-Pajares y Coldwell, 2006: 12).

Repite actuaciones en esta ciudad, lo que refuerza su éxito, y el *Baltimore Patriot* del 15 de diciembre adelanta el programa del concierto que dará el 17. Volvemos a localizar como obra para cerrar un “Divertissement on the Guitar, Spanish Fandango Bolero, in which is introduced the Folie d’Espagne, Mr. Huerta Huerta” (Suárez-Pajares y Coldwell: 12). Llama la atención la presencia de las Folías de España como complemento del fandango y bolero. Recordamos que este tema relacionado con la guitarra española desde la época barroca, no ha dejado de estar de moda en Europa desde el siglo XVII, asociado a “lo español”. Huerta parece buscar el aplauso fácil del público, ofreciéndole en este caso lo más pintoresco y conocido del repertorio de danzas españolas.

Otra novedad que da fe de la reputación de Huerta en Estados Unidos radica en la publicación de su versión del Himno de Riego, arreglada para piano fuerte. Lo hace el editor George Willing en Philadelphia en diciembre, advirtiendo en la partitura *The Hymn of Riego. A much admired Spanish Quick Step Performed with unbounted applause on the Spanish Guitar by A.T. Huerta arranged for the Piano Forte*. Existe otra partitura de este periodo, no localizada, fechada en marzo de 1825, dedicada al primer presidente de la república federal mexicana: *Gran marcha á paso doble para la guitarra. Compuesta y dedicada al 1er President (sic) de la Republica Federal Mexicana, Dn. Guadalupe Victoria* (Suárez-Pajares y Coldwell, 2006: 12).

Se supone que en 1826 emigra a La Habana y en 1827 regresa a Londres, donde no tarda en relacionarse con los círculos musicales aristocráticos. Probablemente recorre el Oriente Medio entre julio de 1827 y mayo de 1828, con paradas en Malta, Jerusalem, Constantinopla y Egipto. El 13 de mayo le seguimos la pista otra vez en Inglaterra donde ofrece un concierto en el Town-Hall de Cambridge, con el siguiente programa:

“Repertory

5. *Grand Overture in the Opera “Semiramide” (composed for the Guitar by himself) Senor Herta.*
6. *Grand March of Don Rafael dell Riego, with Imitation of full Military Band. Senor Huerta.*
7. *Fandango and Bolero, with Variations. Senor Huerta.*
8. *Grand Fantasia. Senor Huerta” (Suárez-Pajares y Coldwell, 2006: 15).*

En noviembre se casa por segunda vez, y lo hace con Angiolina Panormo (1811-1900), hija del famoso lutier inglés Louis Panormo. Están documentados varios conciertos en Inglaterra, sobre todo en Londres, y su presencia en Paris en octubre 1830, donde actúa en los salones Petzold. En enero 1831 participa en una función benéfica para familias de refugiados españoles. La *Revue Musicale* del 16-I-1831 se hace eco del evento y destaca su particular ejecución y autodidactismo:

“Au nombre des artistes qui se sont fait entendre dans ce concert se trouvait M. Huerta, guitariste espagnol dont le talent est d’autant plus extraordinaire qu’il sait, dit-on, à peine les éléments de la musique. Sa manière est toute originale, toute différente de ce que l’on connaît; ses procédés pour varier les effets de son frêle instrument sont à lui, enfin son talent test un de ces heureux dons de nature que rien ne peut remplacer. Il exécute des difficultés harmoniques qui tiennent du prodige et qu’on croit à peine possibles quand on connaît les obstacles du manche de la guitare et ses bornes étroites. Les compositions de M. Huerta ne sont pas très bonnes, mais c

'est déjà beaucoup que de composer quand on ne sait pas la musique. En somme, M. Huerta nous paraît être le guitariste le plus habile que nous ayons entendu' (Suárez-Pajares y Coldwell, 2006: 17).

Mientras Sor, Carulli y Carcassi triunfan en los círculos musicales parisinos con la guitarra clásico-romántica y su nuevo lenguaje clasicista, Huerta, a partir de una composición basada más bien en la intuición y el exhibicionismo, luce otra forma de tocar esta guitarra clásico-romántica, más cercana a la de los concertistas de guitarra flamenca.

Esta oposición de estilos e intérpretes es ratificada por el propio Huerta, quien escribe en carta fechada a 10 de marzo 1831, con la soberbia y queja por los “pocos dineros” que pagan en París, propios de un “flamenco”:

“My greatest enemys [sic] here are the guitar players especially Sor and Carulli but that does not grieve me a [moment?] on the contrary it makes me proud – I have given a concert here at wich all the first performers assisted me Kalkbrenner Dizi the first violin and the first horn –but they give so little money here- there is no place like England but however as I am here I must make the best of it-” (Coldwell y Suárez-Pajares, 2006: 17).

La *Revue Musicale* del 27-X-1831 incide en la popularidad de la que goza Huerta, en su condición de exiliado político y en su toque “efectista”:

“L’artiste le plus fêté de la soirée a été sans contredit, M. Huerta, guitariste espagnol, qui tire d’un instrument ingrat des effets prodigieux. On a voulu l’entendre une seconde fois. M. Huerta est un réfugié: honneur au pays qui donne asile à l’infortune! Honneur à l’institution qui recherche et accueille le talent!” (Suárez-Pajares y Coldwell, 2006: 18).

El exotismo del toque y de la música de Huerta asombra al mundo musical parisino. Si su técnica brillante y efectista sorprende, no lo hacen menos sus armonías “extrañas”. La impresión recuerda la que El Murciano causará en Glinka unos años más tarde en Granada. Por otra parte, la crónica vuelve a denunciar las carencias de la guitarra, como su escaso volumen sonoro:

“Les honneurs du triomphe ont été décernés à M. Huerta. Nous avons déjà dit et tout le monde sait que M. Huerta exécute sur la guitare de très grandes difficultés; mais lorsque j’entends un artiste distingué déployer un talent peu ordinaire sur la guitare, la sensation qui domine en moi est celle du regret de voir des facultés appliqués d’une manière peu utile; car un fait qui peut être contesté, c’est que la guitare est destinée à demeurer constamment dans un état complet d’infériorité à l’égard des autres instruments, malgré tout le talent que des artistes tels que MM. Aguado et Huerta emploient à donner plus d’étendue à ses faibles ressources. M. Huerta est peu musicien, et l’harmonie dont il accompagne ses mélodies est quelquefois étrange” (*Revue Musicale, Paris, 21-VII-1832 en Suárez-Pajares y Coldwell, 2006: 18*).

La música y costumbres españolas están de moda en la capital francesa y el 16 de diciembre de 1832 presenciamos a Huerta, Aguado y Sor participar en un concierto histórico organizado por el célebre crítico Fétis. Interpretarán un villancico español de Soto

de la Puebla a seis voces acompañadas por ocho guitarras, según describe el *Journal des débats* el 22 de diciembre:

“On a également crié bis de tous les parties de la salle pour entendre une seconde fois un vilhancico espagnol à six voix de femmes accompagnées par huit guitares” (Suárez-Pajares y Coldwell, 2006: 19).

El organizador François-Joseph Fétis había publicado en París en 1830 *La musique mise à la portée de tout le monde*, donde localizamos una referencia muy interesante sobre la guitarra popular española del momento. Este texto será traducido al español por Fargas y Soler, *La música puesta al alcance de todos*, publicado en 1873 por Andrés Vidal y Roger en Barcelona. Explica que:

“El arte de tocar la guitarra se ha llevado en Francia, Alemania e Inglaterra al mayor grado de perfección; y de nuestros días Sor, Aguado, Huerta y Carcassi la han hecho un instrumento de concierto, llegando a ejecutar en ella música muy complicada a muchas partes. En España, país originario de este instrumento, no sirve sino para acompañar boleros, tiranas y otros aires nacionales, y los que se sirven de ella tocan como por instinto, rasgueando sin arte las cuerdas, por el dorso de los dedos” (Suárez-Pajares y Coldwell, 2006: 21).

Fétis viene a exponernos que la guitarra de concierto se está prodigando en Europa por guitarristas esencialmente españoles fuera de España, país originario del instrumento, donde se utiliza popularmente en función de acompañamiento de aires nacionales. Cabe recordar que este periodo aludido, los años 20 del siglo XIX, corresponde a la “década ominosa”, acusada involución del país llevada a cabo por Fernando VII.

La guitarra como parte del imaginario nostálgico de los exiliados españoles está allí presente donde se encuentra la emigración forzada. En 1833, se tiene constancia de dos conciertos de Huerta en Burdeos, para un público esencialmente compuesto por emigrantes:

“Concerts. M. Huerta, le guitariste, a donné deux soirées musicales. Cet artiste exécute de très grandes difficultés sur son instrument; mais ce même instrument ne jouit pas d’un grand crédit à Bordeaux, en sorte que son auditoire peu nombreux n’était guère composé que des Espagnols qui habitent notre ville” (Revue Musicale, 7-IX-1833, en Suárez-Pajares y Coldwell, 2006: 19).

Llegado el final de la “década ominosa” en 1833 con la muerte de Fernando VII, a partir de mayo de 1834 se tiene seguridad del regreso a España de Huerta, primero a Barcelona, Valencia y Madrid, y luego a Málaga. De este periodo y de su estancia en esta ciudad andaluza data el famoso artículo de Baltasar Saldoni, que se ha venido utilizando hasta muy recientemente como fuente de información sobre su biografía. Aparecen además conciertos en Sevilla en 1836 y en Cádiz en 1837. A partir de junio 1838, le seguimos la pista otra vez en Inglaterra, con conciertos en Londres, Manchester y Dublín, ciudad donde se anuncia un recital el 9-III-1839 con “National Spanish March on the Guitar” y “Spanish Cachucha, with variations, on the Guitar”.

En 1840 lo tenemos de vuelta a París, y nada menos que Berlioz reseña en *Le Journal des débats* del 16-II-1840 uno de sus conciertos, destacando su loca alegría andaluza, y su capacidad para hacer cantar el instrumento con quejidos y llantos, descripción que nos recuerda el cante flamenco:

“Il fait de concert, je n’ai pas grand-chose à dire, à moins d’aborder les séances du Conservatoire, ce que je me réserve de faire une autre fois. Je dirai seulement que j’ai entendu ces jours-ci le célèbre guitariste Huerta. Il nous revient d’Espagne où il était allé jouer du canon et de la carabine dans un grand concert au bénéfice de la Reine, et où il a gagné une profonde décoration sur la jambe gauche. Cet homme a trouvé le moyen de faire non seulement chanter à la guitare, mais d’en tirer même des plaintes et véritables gémissements. Rien de plus délicieusement fou que sa gaité andalouse, mais aussi rien de plus touchant que sa mélancolie, surtout quand il murmure ces chansons irlandaises, qui semblent avoir été composées pour quelque Sylphide par Ariel souffrant d’amour” (Bongrain y Coudroy-Saghai, 2003: vol. 4, 261).

La “loca alegría andaluza”, aplicada a un músico español no andaluz por parte de un compositor y crítico musical de la talla de Berlioz, revela hasta qué punto el andalucismo en su versión frívola es un constructo del Romanticismo. Generará auténticos profesionales artísticos de “lo andaluz”, entre los que quizá se pueda incluir a los flamencos.

Una reseña de un concierto de despedida publicada en la *Revue et Gazette Musicale de Paris* el 22/27-VI-1840 nos señala que entre otras obras Huerta interpretó la Jota aragonesa, imitando dos guitarras a lo lejos, a la vez que nos informa de su intención de visitar Alemania para dar una serie de recitales. A falta de investigar en este país, se supone que estuvo allí en el año 1842. Su posible visita a Alemania fue breve, ya que el 3-III-1842 lo localizamos ofreciendo un concierto en Londres en el Queen’s Concert Rooms of Hannover-Square. En noviembre 1843, el corresponsal de *La Revue et Gazette musicale de Paris* en Bruselas nos da cuenta de un concierto en esta ciudad, con escasa asistencia de público. En 1845 aparece otra vez en París, donde ofrece un concierto en la Sala Pleyel el 17 de abril. *La revue et Gazette musicale de Paris* del 1-VI-1845 reseña otro concierto, aportando como dato que Huerta golpea en la tapa con la punta de sus dedos, técnica percusiva utilizada particularmente por la guitarra flamenca:

“Le célèbre guitariste de la reine d’Espagne, don Francisco Huerta, a donné son dernier concert mercredi passé 27 mai, dans les salons Hesselbein. La séance a commencé par une ouverture pour la guitare, composée et arrangée sur celle del Turco in Italia, et sur des motifs de cet opéra par le bénéficiaire, qui a dit des variations et une polacca sur la guitare, dont, en véritable virtuose espagnol, il fait un orchestre en miniature; il rend perceptibles à l’oreille exercée toutes les richesses et les finesses de la composition, sur cet instrument dont le bois devient même sonore quand il le frappe du bout des doigts, et qui possède ainsi dans toute l’acception du mot, une table d’harmonie” (Suárez-Pajares y Coldwell, 2006: 25).

El 17 de septiembre el Charivari by Cham publica una caricatura titulada “Huerta, 1º guitariste de France et de Navarre” (ver anexo), con un subtítulo que añade “-Après lo bolero et lo fandango, ze zouerai oun air qué enfonce touté lé guitaro dou mondo... y sont plousieurs morceaux arranzés en oun sol et dont zé fais oun Casse-tout-ça...”. No hay

dudas de que Huerta ha conseguido la fama por su interpretación de “aires nacionales” como el bolero y el fandango, los más populares entre el público francés. Seguidamente actúa en el País Vasco en 1846.

No volvemos a encontrar su pista hasta enero de 1848, en Madrid, donde varias noticias falsas aseguran que ha fallecido, haciéndose eco la prensa española de provincias, dando por cierto lo que escriben desde la capital. Pero aparece rápidamente una curiosa nota donde lo vemos utilizar por primera vez una guitarra tiple. Así lo reseña *El Eco del comercio* del 14 de enero:

“Variaciones de muy difícil ejecución fueron hábilmente y con suma delicadeza tocadas por nuestro distinguido compatriota, siendo notable la circunstancia de que anoche tocaba una pequeña guitarra o tiple, instrumento nuevo y tan lindo como armonioso” (Suárez-Pajares y Coldwell, 2006: 26).

¿Por qué Huerta cambia de instrumento? ¿Tiene algo que ver este cambio con las noticias falsas sobre su fallecimiento? ¿Empieza a estar mermado de facultades y necesita un instrumento más pequeño y por consiguiente más fácil de tocar, para poder ejecutar su brillante virtuosismo? ¿Quiere satisfacer el gusto del público español con una guitarra más cercana al folclore? ¿Ha decidido iniciar una nueva época en su carrera de concertista?

Después de Madrid, lo ubicamos en Tortosa y Barcelona, celebrando varios conciertos. *El Diario de Barcelona* del 21-II-1849 narra uno de ellos, realzando su toque fuerte y brillante, su eficaz mecanismo, rasgos habituales en el toque flamenco:

“Anteayer tuvimos la ocasión y el gusto de oír al célebre guitarrista español señor Huerta, y pudimos convencernos de su admirable habilidad, así por la fuerza y brillantez de su ejecución y destreza de mecanismo como por la delicadeza en el cantábil; de modo que no desmiente la merecida y grande reputación artística que ha alcanzado en su especialidad” (Suárez-Pajares y Coldwell, 2006: 27).

Huerta da dos conciertos en el Liceo de Barcelona, y si la primera reseña nos hablaba de las características de su ejecución, el comentario del segundo concierto aparecido en el *Diario de Barcelona* el 24-II-1849 nos aclara el contenido de su repertorio. Aparece una pieza nueva que puede haber motivado el entusiasmo del crítico por el toque de Huerta, el Jaleo de Cádiz:

“Gran Teatro del Liceo. Función extraordinaria núm 372.- Solicita la empresa en proporcionar al público todas las novedades que cree dignas de su atención, ha aprovechado la ocasión de hallarse en esta capital el célebre profesor de guitarra español D. Trinidad Huerta, el cual se presentará ante este ilustrado público, con cuyo objeto se ha combinado la siguiente función: 1º Se pondrá en escena la preciosa comedia en 2 actos, titulada: La solterona ensayada y dirigida por el primer actor Sr. Pacheco. 2º El Sr. Huerta, ejecutará en la guitarra la fantasía sobre un motivo de la sinfonía de la Semiramide composición del mismo. 3º La pareja Espert-Denisse bailará el gran paso a dos de la Azulma. 4º El referido Sr. Huerta ejecutará un gran concierto en si bemol, también composición suya. 5º Se bailará la siempre aplaudida Jota aragonesa (á 16). 6º El mencionado Sr. Huerta tocará la Cachucha con variaciones y el Jaleo de

Cádiz. 7º La función terminara con la divertida pieza en un acto, titulada: La sociedad de los trece – Entrada cuatro reales. Cazuela tres. A las siete” (Suárez-Pajares y Coldwell, 2006: 27).

No solo cambia de instrumento, sino que introduce un nuevo número para terminar su actuación, el Jaleo de Cádiz. Este estilo es considerado habitualmente como el antecedente más inmediato de la soleá, por lo cual no es descabellado pensar que tenemos aquí el primer anuncio en prensa de la interpretación de lo que será escasos años más tarde un toque por soleá en guitarra de concierto. Julián Arcas la incluirá ya con este nombre entre su repertorio de “aires nacionales”, con 1862 como primera fecha de interpretación. Esto significaría que entre 1849 y 1862 se produce el cambio de denominación de este nuevo aire nacional.

Una noticia publicada en el *Diario de Barcelona* el 24-III-1849 confirma que Huerta utiliza una guitarra tiple, haciéndose acompañar por otra guitarra. Con esta precisión, nos retrotraemos al método de Vargas y Guzmán publicado en Cádiz en 1773, en el que se desarrolla todo un capítulo a este tipo de dúo y la parte que tiene que hacer cada instrumento. Aparece el programa completo, lo que nos permite corroborar que Huerta esta cambiando de repertorio. De la misma manera, se puede sospechar que Huerta es ahora el empresario o uno de los empresarios que organizan el concierto; las entradas se pueden adquirirse en la casa donde reside:

“Salón de San Agustín.-Gran concierto instrumental para hoy sábado 24 de los corrientes en el que tomará parte el célebre guitarrista D. Francisco Trinidad Huerta.-Programa.-1ª Parte: 1.º la rebelión, wals fantástico a toda orquesta por D. R. Payrot. 2º Obertura innovada del turco in Italia, compuesta y ejecutada por el señor Huerta. 3º Recuerdos de Olebull y Berrito [sic]. Variaciones de violín con acompañamiento de orquesta compuestas y ejecutadas por D. José Ignacio Miró. 4º Marcha fúnebre dedicada a la memoria de un amigo, compuesta en 1836 en Sevilla, por el señor Huerta.-2.ª Parte.-1.º Sinfonía de Guillermo Tell a grande orquesta. 2º Obertura dedicada a Rossini, compuesta y ejecutada por el señor Huerta. 3º Fantasía en el piano por D. Pedro Tintorer. 4º Variaciones de corno ingles con acompañamiento de piano, compuestas y ejecutadas por D. Carlos Gras. 5º Fantasía española e italiana por el señor Huerta en una guitarra tiple de su invención con la cual tocará el final crescendo de la Lucia, acompañándole en la guitarra su amigo D. Buenaventura Bassols.-Los billetes se expenden en casa el señor Huerta, calle de la Bocaria, posada de Caballeros, y en el almacén de música del señor España, calle de Escudellers.-Entrada y asiento 10 reales. A las ocho” (Suárez-Pajares y Coldwell, 2006: 28).

Fargas y Soler publica la crítica del concierto, cuatro días después, en el mismo periódico, confirmando que Huerta ha renovado parte de su repertorio, entre otras obras, con el jaleo que interpreta en una guitarra tiple de su invención:

“Huerta tocó cuatro piezas, según se anunció, de las cuales dos fueron nuevas para el público de esta ciudad. (...). Si la última fantasía versó en su mayor parte sobre aires del jaleo corónola el motivo del aria final de Lucia seguida del crescendo que tocó el señor Huerta con la bien graduada fuerza y limpieza, acompañándole igualmente con inteligencia en la guitarra su amigo el profesor D. Buenaventura Bassols” (Suárez-Pajares y Coldwell, 2006: 28).

Dos semanas después, interviene de forma espontánea en un concierto que se celebra en la Sociedad Filarmónica de Barcelona. Fargas y Soler está presente y vuelve a reseñarlo en el *Diario de Barcelona* el 6-IV-1849. Ha elegido el jaleo para cerrar de forma brillante sus intervenciones. ¿Estaba de moda entonces? El crítico destaca el carácter andaluz de esta obra, la técnica de rasgueado para interpretarla y su carácter rítmico asociado a lo andaluz-americano:

“Hallándose presente entre los asistentes el célebre guitarrista D. Trinidad Huerta, ofrecióse espontáneamente a tomar parte en la función, y como a este objeto hubiese traído consigo su instrumento, presentóse con él a llenar el intermedio de ella.

Tres piezas tocó el señor Huerta que fueron su marcha fúnebre, otra de capricho y otra de aires nacionales. Preciso es confesar que el célebre artista estuvo muy inspirado, pues que tocó con un gusto y entusiasmo cual ninguna otra vez le hubiésemos oído tocar (...). Mas donde causó mayor entusiasmo el señor Huerta fue en la última pieza; pues dejó oír algunos motivos de jaleo, con aquella gracia propia sólo de un alma andaluza, y a vueltas de diversos rasgueos y arranques tan caprichosos como salerosos y sandungueros. Grande fue el entusiasmo que el señor Huerta causó al lucido concurso que saludó con repetidos y unánimes aplausos al eminente artista que tanto amenizó la función” (Suárez-Pajares y Coldwell, 2006: 28).

El *Diario de Barcelona* reproduce el 31-XII-1849 un artículo de Eduardo Vélaz de Medrano publicado en *La España* el 27. Salen a relucir los nombres de Sor, Aguado y Huerta como primeros concertistas de un instrumento, hasta entonces solo apto para ser utilizado en su función de acompañamiento de aires nacionales, como las tiranas y los boleros. El panorama presentado es bastante desolador:

“La guitarra es el instrumento nacional de nuestro país; de todos los de su clase es el único que ha quedado en el día. Introducido probablemente por los moros, han sabido los españoles perfeccionarlo a tal punto, que, de servir únicamente, en un tiempo, para acompañar las tiranas y los boleros, ha llegado a ser en manos de Sors, Aguado y Huerta, un verdadero instrumento de concierto. Sors, conocido en toda Europa, no sólo como guitarrista afamado, sino como excelente compositor, murió hace veinte años en el extranjero en un estado poco menos que miserable; Aguado acaba de fallecer en esta corte, y en cuanto a Huerta, no sabemos si habrá tropezado efectivamente con la muerte, según lo han anunciado no ha mucho los periódicos, en medio de su vida errante. Este último, a pesar de su indisputable talento, por causa de su original carácter y careciendo de la verdadera educación musical, desaparece sin dejar rastro alguno que sirva para adelantar el arte de tocar la guitarra, al contrario de Aguado y Sors, que con sus obras han contribuido tanto a perfeccionar el instrumento” (Suárez-Pajares y Coldwell, 2006: 29).

En 1850 leemos reseñas de conciertos en Marsella, Barcelona y Palma de Mallorca. Entre ellas, el periódico *El balear* del 2, 4 y 5-VIII-1850 difunde el programa del concierto de Huerta en el convento San Agustín de Palma. Aparecen nuevos temas relacionados con los aires nacionales, como la gaita gallega y la muñeira, el fandango en dos versiones: una antigua basada en las Folías de España, y otra moderna, la rondeña andaluza. Llama la atención esta referencia a las Folías de España como fandango antiguo y a la rondeña como fandango moderno. Huerta parece darnos una pista sobre la evolución de una de las formas

populares asimilada por el género flamenco, el fandango. ¿Por qué las relacionan e interpreta juntas? ¿Por su proximidad modal como hemos referido en capítulos anteriores? ¿La modernidad de la rondeña andaluza consiste en la adaptación del modo frigio de la tonalidad de Re menor (toque por medio, guitarra barroca de cinco órdenes) al de La menor (toque por arriba, guitarra de seis órdenes y seis cuerdas simples)?

“PROGRAMA

Primera parte

1º. Sinfonía de la Norma para la orquesta.

2º. Obertura compuesta para la guitarra, dedicada a su amigo Rossini por el Sr. Huerta.

3º. Intermedio de orquesta.

4º. Un estudio compuesto por Aguado con variaciones compuestas por el Sr. Huerta, a saber, estudio, 1ª. Variación, 2ª. De arpeggio doble, 3ª. Variación ligada a doble tiempo, adagio, final.

5º. Sinfonía por la orquesta.

6º. A solicitud de varios amigos el Sr. Huerta tocará por segunda vez la Gran fantasía de su composición sobre el tema de la sinfonía de Semiramis.

7º. Intermedio de la orquesta.

8º. Marcha fúnebre, composición del señor Huerta, dedicada a la memoria de su amigo el Exmo. Sr.D.Santiago Gurrea muerto en el campo de batalla.

*9º. Fantasía española sobre el tema de **La Cachucha y el Jaleo de Cádiz**, composición del señor Huerta.*

*10º. **La gaíta gallega y la muñeira** con variaciones imitando diferentes instrumentos y una vieja cantando; y dará fin a la función con el **fandango antiguo llamado Follas de España y el moderno, rondeña andaluza**” (Suárez-Pajares y Coldwell, 2006: 31; cursivas y negritas nuestras).*

Otro de los recursos que usaban los guitarristas clásico-románticos de este periodo para “épatar” al público burgués, consiste en incluir entre las variaciones una donde se utiliza únicamente la mano izquierda. El efecto resultaba asombroso. Mientras la mano derecha quedaba quieta, la mano izquierda se movía por todo el mástil como una araña, produciendo inexplicablemente sonido. Para poder realizar este tipo de proeza eran necesarios dos cosas: unos instrumentos con cuerdas bajas como las tenían las guitarras clásico-romántica, una buena técnica de ligados y fuerza en la mano izquierda. La guitarra flamenca heredará estas características organológicas y técnicas, mientras que la guitarra clásica las abandonará, estimando que son de mal gusto. Huerta, que es ante todo un guitarrista que gusta exhibir su virtuosismo, no podía dejar de usar este recurso, como refleja el programa del concierto del XI-VIII-1850 en el mismo convento de Palma:

“Programa

Primera parte

1º. Obertura del Turco en Italia, de Rossini.

*2º. **Variaciones de Sor y de Huerta, una de ellas con la mano sola.***

3º. El Bolero favorito y las manchegas, de la composición de Huerta.

Segunda parte

1º. La primera parte del concierto, composición de Huerta.

2º. Marcha española, del mismo.

3º. Final, Temas italianos y españoles, y el final de la Lucia.

Puntos donde se despachan billetes
Librería de Guasp, calle d'en Morey.
Idem de Gelabert, plaza de Cort.
Idem de Rullan, idem.
En el café de Oriente, plaza del Borne.
En la fonda de las Tres Palomas.
Y por la noche en el local de la misma función” (Suárez-Pajares y Coldwell, 2006: 32;
negritas nuestras).

De vuelta a Barcelona, Huerta sigue cerrando sus conciertos con su impactante “potpurri” de aires nacionales, como leemos en el programa del 20-X-1850 del Teatro Odeón:

“- *Obertura Rossiniana [sic] compuesta y ejecutada por el Sr. Huerta*
- *Fantasia de guitarra, composición de Huerta, sobre un tema de Bériot y la plegaria de Moisés*
- *Fantasia sobre varios motivos de Rossini y una polaca con variaciones compuesta y ejecutada por el señor Huerta*
- ***Potpurri de aires nacionales, compuesto y ejecutado por el Sr. Huerta***” (Suárez-Pajares y Coldwell, 2006: 33; negritas nuestras).

El crítico Fargas y Soler hace referencia a este acto en el *Diario de Barcelona*, volviendo a subrayar la técnica del rasgueado como recurso con el que Huerta se ha hecho célebre en Europa:

“*Diremos tan sólo que habiendo ostentado de nuevo el artista aquellos rasgos de mecanismo y plenitud y brillantez de rasgueo por los cuales ha alcanzado una celebridad, el público aplaudió repetidas veces al Sr. Huerta*” (Suárez-Pajares y Coldwell, 2006: 33).

¿Huerta, guitarrista pre-flamenco? Así parece confirmarlo el comentario de *El Barcelonés*, en la reseña del mismo concierto publicada el 22-X-1850:

“*Concierto de guitarra. El célebre guitarrista señor Huerta dio a la hora de las doce del día del domingo pasado un brillante y escogido concierto en el que concurrió una sociedad choisie. Huerta: este solo nombre como guitarrista, particularmente en el género andaluz, llama la concurrencia de los aficionados a la música; el día que se presenta en público para hacer vibrar las cuerdas de la guitarra es de la manera más diestra y delicada. Huerta que en otro tiempo arrebatava a lo más distinguido de la sociedad inglesa, la cual parecía seguir al artista español como el eco sigue a la voz, pues cuantos conciertos daba en la capital de Inglaterra no sólo eran concurridísimos, sino que obtenía en cada uno de ellos un triunfo el más completo: el señor Huerta que ha admirado al público de las principales capitales de Europa, no puede menos de entusiasmar en su favor el de las populosas ciudades de su patria, tanto que asé [sic] en Madrid, como en Barcelona, Zaragoza, Valencia, etc., siempre nuestro célebre guitarrista ha sido recibido con muestras inequívocas de aprecio y admiración*” (Suárez-Pajares y Coldwell, 2006: 33; negritas nuestra).

La identificación de género andaluz con género flamenco es recurrente durante el periodo en que el flamenco ya se estaba gestando, aunque no se usaba aún el término para definirlo. Estamos en 1850, el género lleva más de dos décadas dando muestras de vida en las “funciones” andaluzas descritas por los viajeros románticos y costumbristas, y solo faltan tres años para que aparezca por primera vez la palabra “flamenco” para definirlo. Huerta tiene todos los ingredientes para haber contribuido en su gestación: el exotismo de los aires nacionales “andaluces”, unido a la demanda e interés de la burguesía europea romántica.

Conserva además otro rasgo de la guitarra barroca, heredado por el toque flamenco: la capacidad de improvisar variaciones sobre motivos populares. El repertorio del concierto que desarrolla en el Teatro Odeón de Barcelona el 6-XI-1850 termina como de costumbre con lo mejor que tiene, lo que el público espera de él, aires nacionales con improvisaciones:

- *Gran fantasía de la “Semiramide”, por el Sr. Huerta*
 - *Gran fantasía sobre la plegaria de “Moisés”, por el Sr. Huerta*
 - *Potpouri, sobre varios temas españoles e italianos, concluyendo con una polka, composición del Sr. Huerta*
 - ***Improvisación sobre la gaita gallega imitando varios instrumentos, por el Sr. Huerta***
 - ***Las folías de España, fandango antiguo y moderno con variaciones improvisadas, por el Sr. Huerta***
- Jota navarra y aragonesa, por el Sr. Huerta***” (Suárez-Pajares y Coldwell, 2006: 33; negritas nuestras).

A partir de este momento, anuncia siempre en sus programas de concierto la improvisación sobre temas populares. ¿Después de cierto declive, gozaba de nuevo este recurso del favor del público? ¿Por qué especificarlo ahora y no antes, cuando los temas populares siempre han formados parte de su repertorio? ¿Tiene algo que ver el hecho de que su actividad se centre ahora en España? Aparentemente, el recurso surte efecto, ya que vuelve a repetir actuación en el Teatro Odeón el 9-XI-1850 con el programa siguiente:

- *A petición de sus muchos amigos el Sr. Huerta ejecutará una fantasía sobre la Semiramis”*
- 9. *Variaciones de Sor, Huerta y Aguado*
- 10. *Gran fantasía de temas ingleses y americanos y el himno Dios guarde a la reina de Inglaterra (God save the Queen)*
- 11. ***Grande improvisación de temas nacionales españoles***
- 12. *Fantasía de la Norma y varias óperas de Bellini*
- 13. ***La jota aragonesa y el Fandango improvisado***” (Suárez-Pajares y Coldwell, 2006: 34; negritas nuestras).

En 1851 actúa en Nápoles para viajar después por Andalucía. Pasa por Cádiz, da un concierto en Ceuta y se queda varios meses en Málaga. La prensa ha dejado testimonio de cuatro conciertos en esta ciudad. *El Avisador malagueño* del 29-VII-1851 reseña el primero en una interesante crónica, donde se alude al uso habitualmente popular del instrumento:

“concierto del guitarrista Huerta.- En la noche del jueves dio este célebre profesor un concierto en uno de los salones del exconvento de Sto. Domingo. La justa fama de que goza por su sobresaliente mérito artístico, y que le ha valido las mayores distinciones no sólo en España

sino en el extranjero, hizo que asistiese a este concierto un concurso numeroso. A parte de las piezas que tocó la orquesta, el Sr. Huertas [sic] ejecutó en la guitarra cinco, todas composiciones suyas. Pretender señalar cuál de ellas desempeñó mejor sería difícil, pues las tocó todas con la maestría, la inteligencia y la finura de ejecución que son tan apreciadas en este artista. La guitarra no es en sus manos el instrumento común de nuestras fiestas populares, el instrumento modesto que se adapta a las manos de todos; es sí un torrente de melodía, un instrumento del que sabe sacar todos los tonos, con el que expresa cuanto quiere por medio de los semitonos más suaves y sonoros. Entre las piezas que tocó, agradaron sobremanera la [1] grande obertura fantástica, adagio cantante, y capricho sobre temas ingleses, o irlandeses y la [2] gaita gallega, que al parecer fue improvisado. Las otras tres piezas fueron: [3] Gran fantasía española sobre temas nacionales; [4] fantasía sobre motivos de la Semiramide de Rossini, de gran mérito, y [5] la jota aragonesa y el fandango, los espectadores aplaudieron infinito el mérito de nuestro compatriota, el concierto concluyó a las once y media e la noche” (Suárez-Pajares y Coldwell, 2006: 35; negritas nuestras).

El 3-IX-1851, *El Porvenir* de Sevilla anuncia que pronto llegará a la capital andaluza para dar dos conciertos. La prensa de provincia hace constantemente eco de su prestigio internacional como reclamo para los conciertos, con lo que hoy se llamaría campaña de promoción para crear la expectativa previa a todo acto. Por otra parte, aparece de nuevo su famosa guitarra atiplada. ¿Por qué utiliza este instrumento en sus conciertos españoles? ¿El gusto en España es todavía por los instrumentos agudos de pequeño tamaño, por el sonido de las cuerdas dobles, sean con guitarras o con instrumentos de púa?

“El guitarrista Huertas. Por cartas que tenemos a la vista, se nos dice que el tan célebre concertista, que se halla de regreso del extranjero en Málaga, va a trasladarse a esta capital, con el objeto de dar dos conciertos. El público que tanto ha aplaudido al sentimental guitarrista que tanta gloria ha sabido conquistarse en París, Londres y San Petersburgo, va a volver a escuchar a esa notabilidad artística, cuya expresión en el nacional instrumento ha herido tantos corazones. Celebramos la bella ocasión que se nos proporciona para escuchar los melancólicos ecos de su guitarra, y con nosotros cuantos no han oído aún a ese genio que tanto resplandece en el arte. Huertas, que no ha tenido rival en la ejecución y sentimiento con que expresa sus inspirados trozos musicales, se dejará oír en la pequeña guitarra atiplada. Deseamos con ansia la hora de verle sobre nuestra escena, porque instrumentistas como Huerta jamás cansan; antes al contrario, siempre ofrecen una novedad. Es de esperar que sus compatriotas acojan con entusiasmo al que, con su envidiable talento, ha elevado tanto a la España musical en esas capitales extranjeras, donde el apasionado guitarrista ha brillado cual ninguno” (Suárez-Pajares y Coldwell, 2006: 36).

La llegada a Sevilla se produce en julio de 1852. *El Porvenir* vuelve a preparar el terreno propagandístico, en una breve nota del 26-V-1852 donde se alude a su faceta como cantador andaluz:

“El guitarrista Huerta. Dice El Conciliador, que muy pronto tendremos el placer de escuchar al concertista que tanto ha honrado la patria española en el extranjero y cuyo talento ha sido premiado por nuestra graciosa reina con una condecoración, que luce al lado de otras de reyes extranjeros sobre el pecho del artista. Creemos que se presentará en la escena de San Fernando, donde el pueblo en general, que tanto gusta del nacional instrumento, podrá oír y volver a

aplaudir al que supo en otras ocasiones impresionarle con sus cantos andaluces. La empresa del teatro de San Fernando, que siempre se ha apresurado a presentarnos cuantos artistas de mérito ha podido contratar, abrirá el palenque a esta notabilidad, que ha elevado la guitarra a ser instrumento de concierto. Ya se desea volver a escucharle” (Suárez-Pajares y Coldwell, 2006: 36-37; negritas nuestras).

José Luis Ortiz Nuevo inicia precisamente su vaciado de la prensa sevillana con el programa de este concierto en el teatro San Fernando aparecido en *El Porvenir* el 8 de junio, en el capítulo sobre noticias de guitarristas:

“TEATRO SAN FERNANDO.- Gran función en la que tomará parte el célebre señor Huertas. La compañía lírica pondrá en escena la ópera en 3 actos Linda Chamounix. Concluido el primer acto tocará el señor Huertas La Obertura de cámara, de Rossini, y en seguida El Favorito, jaleo de Cádiz, composición del señor Huertas. En el intermedio del segundo al tercer acto tocará el señor Huertas una improvisación. Gran fantasía española” (Ortiz Nuevo, 1990: 165).

Huerta vuelve a sacar de la manga el jaleo de Cádiz y anuncia una improvisación castiza, como reclamo para complacer la demanda del público.

Los conciertos se repiten en Sevilla. El 5-II-1853, *El Porvenir* adelanta el programa donde aparece el jaleo de Cádiz, y para cerrar sus inevitables variaciones o improvisaciones sobre el bolero y fandango. El 8 lo reseña, destacando las improvisaciones sobre aires nacionales como parte más aplaudida:

“CONCIERTO. Como estaba anunciado, verificose en el teatro de Hércules en la noche del último domingo el del guitarrista Huerta. No nos equivocábamos al presagiarle a aquél un resultado satisfactorio, puesto que el público acudió en número muy crecido. Huerta fue estrepitosamente aplaudido, sobre todo en las improvisaciones sobre aires nacionales, pues fue llamado a escena, no sin tener que repetir aquel trozo, en el que el pueblo que acudió a oírle entusiasmó. Bien es verdad que Huerta, no obstante hallarse enfermo, estuvo inspirado. La compañía dramática que puso en escena El Quevedo, agradó en la ejecución, pues todos los que tomaron parte en ella se esmeraron” (Ortiz Nuevo, 1990: 167).

Desde Sevilla, destino a Cuba, pasa por Cádiz, donde la prensa local se encarga de cultivar la expectativa. Así lo comenta la nota que publica *El Nacional* el 1-III-1853:

“Deberá llegar de un día a otro a esta ciudad el célebre concertista Huertas, conocido y celebrado ya del público de Cádiz, en cuya ciudad ha dejado gratos recuerdos en las veces que en ella ha estado. El célebre profesor pasa a la Habana, según nos dicen, pero permanecerá en Cádiz algunos días” (Suárez-Pajares y Coldwell, 2006: 37).

Hay referencias de conciertos en el Círculo Filarmónico y en el Café del Correo de Cádiz, y otro en San Fernando. En la capital gaditana, patria de “La Pepa”, su presencia es acogida con una expectativa añadida, la de ser protector de liberales exiliados. Además de esta referencia política, *El Nacional* del 9-VIII-1853 vuelve a incidir en los problemas de

volumen sonoro que tiene la guitarra para su nueva función concertística en salas de concierto. Es precisamente esta falta de proyección del sonido lo que llevará a Antonio de Torres, aconsejado por Julián Arcas, a investigar las posibilidades acústicas del instrumento y establecer la plantilla definitiva de la guitarra actual:

“El oírlo como sucedió en el teatro Principal no es escucharlo; aquel edificio es muy grande para percibir las delicadezas de sus melodías, lo exquisito, lo sublime de su ejecución. Nosotros que hemos tenido el placer de oírlo en más estrecho recinto, no hace muchas noches, nos admiramos del incomprendible partido que el señor Hertas [sic] saca de un instrumento tan ingrato como la guitarra. Después de oírlo en una sala, se comprende cómo este artista española [sic] haya merecido deferencias retribuciones de la reina de Inglaterra, de la esposa de Luis Felipe, del rey de Bélgica, y sobre todo de nuestra reina que no sólo lo remuneró más espléndidamente que ningún otro soberano, sino que lo distinguió con la cruz de Carlos III. El señor Huertas tiene otro mérito que el de su arte para merecer la deferencia el aprecio de los liberales. Durante las diferentes expatriaciones que éstos han experimentado, ha sido el señor Huertas en donde quiera que ha estado más que un amigo de cuantos han solicitado su influjo o su caridad ¿Cuántas miserias no ha aliviado ya con el producto de su habilidad, ya haciendo recomendaciones a los personajes extranjeros que lo apreciaban por su mérito artístico? Por todas estas atendibles razones, nosotros creemos que el señor Huertas será favorecido esta noche con una numerosa concurrencia” (Suárez-Pajares y Coldwell, 2006: 38).

Mientras el término “flamenco” hacía su aparición en Madrid, un guitarrista singular, ubicado entre lo culto y lo popular, cosechaba éxitos con sus improvisaciones sobre aires nacionales, su guitarra tiple y su estilo rasgueado exhibicionista en los teatros burgueses de ciudades tan emblemáticas para el flamenco como Málaga, Sevilla, Cádiz y San Fernando. ¿Se puede considerar como guitarrista “pre-flamenco” o “flamenco”? La respuesta ciertamente sería negativa, ya que Huerta, a pesar de su repertorio parcialmente popular, solo lo utilizaba como color local y pretexto para complacer a un público burgués y aristocrático extranjero y español, ávido del pintoresquismo musical puesto de moda por el Romanticismo. Sin embargo, ha contribuido a desarrollar el gusto por un tipo de repertorio y de interpretación guitarrística que asumirá la incipiente guitarra flamenca, aún sujeta a su tradicional función de acompañamiento de danzas y bailes populares.

Huerta abre el camino para que toda una serie de guitarristas clásicos de formación académica estén receptivos a los aires populares del momento y los integren en su repertorio. Es así como entre estos aires nacionales, luego llamados “andaluces”, encontraremos varias formas del género flamenco. Pero ocurrirá en la segunda mitad del siglo XIX, con Julián Arcas como principal artífice.

Bibliografía

BLAS VEGA, José

2006 *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*, Guillermo Blázquez Editor, Madrid.

BOBRI, Vladimir

1978 *La guitare selon Segovia*, Payot, Paris.

BONGRAIN, Anne y COUDROY-SAGHAÍ, Marie Hélène

2003 *Hector Berlioz: Critique musical, 1823-1863*, 4 volúmenes, Bouchet-Chastel, Paris.

ORTIZ NUEVO, José Luis

1990 *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX*, El Carro de la Nieve, Sevilla.

RIUS, Adrián

2002 *Francisco Tárrega, 1852-2002. Biografía oficial*, Ayuntamiento de Vila-Real (Castellón).

SUÁREZ-PAJARES, Javier

1995 “Las generaciones guitarrísticas españolas del siglo XIX”, en *La música española en el siglo XIX*, editores Casares, E. y Alonso, C., Universidad de Oviedo.

SUÁREZ-PAJARES, Javier Y COLDWELL, Roberto

2006 *A.T. Huerta (1800-1874). Life and Works*, DGA Editions, <http://www.DigitalGuitarArchive.com>

TORRES, Norberto

2008 “Andrés Segovia: le guitariste du XXème siècle”, en *Guitariste Classic Acoustic n° 4*, Bobigny.

Anexo: caricatura con Trinitario Huerta. (Fuente: Suárez-Pajares y Coldwell, 2006).

A. T. HUERTA

LIFE AND WORKS



DGA EDITIONS
301