

EL FLAMENCO EN LA OBRA PARA GUITARRA DE ANDRÉS SEGOVIA

Leopoldo Neri de Caso
IES Hermanos Medina Rivilla, Bailén

David Monge García
Universidad Complutense de Madrid

<https://doi.org/10.5281/zenodo.14772538>

Resumen:

Andrés Segovia fue el guitarrista clásico más influyente del pasado siglo XX, pero el flamenco también formó parte de su extensa trayectoria artística con unas connotaciones particulares que le hicieron, por ejemplo, alinearse con algunos de los preceptos del ideario de Falla sobre lo jondo, participar de manera activa en la celebración del Concurso de Cante Jondo de 1922, o aplicar recursos compositivos de este género en piezas de su propia creación. Esta última faceta, una de las menos estudiadas del maestro de Linares, puede seguirse sobre todo en obras como *Fandango de la madrugada*, *Macarena* o el grupo de falsetas por soleá de históricos tocaroes que recuperó para la guitarra. Con el análisis musical de estas fuentes queremos poner en evidencia la fuerza creativa del flamenco en el universo sonoro de Segovia.

Palabras clave:

Andrés Segovia, Manuel de Falla, guitarra, Concurso de Cante Jondo, *Fandango de la madrugada*, *Macarena*, soleá, granáinas.

FLAMENCO IN THE WORK FOR GUITAR BY ANDRÉS SEGOVIA

Abstract:

Andrés Segovia was the most influential classical guitarist of the 20th century, but the flamenco was also part of his extensive artistic career with special connotations which made him, for example, align with some precepts of Falla's ideas about jondo, participate actively in the celebration of the Concurso de Cante Jondo of 1922, or apply compositional resources of this genre in pieces of his own creation. This last facet, one of the least studied of the Linares master, can be followed in pieces such as *Fandango de la madrugada*, *Macarena* or the group of solea's falsetas of historical guitarists. The analysis of these sources wants to highlight the creative force of flamenco in the musical universe of Segovia.

Keywords:

Andrés Segovia, Manuel de Falla, guitar, Concurso de Cante Jondo, *Fandango de la madrugada*, *Macarena*, soleá, granaínas

Fecha de recepción: 20-5-2024

Fecha de aceptación: 23-9-2024

Neri de Caso, L., & Monge García, D. (2024). El flamenco en la obra para guitarra de Andrés Segovia. *Música Oral del Sur*, 21, 147-175. ISSN 1138-8579.

INTRODUCCIÓN

Las raíces andaluzas de Andrés Segovia¹ fueron una de las señas de identidad que modelaron su temperamento artístico desde la más tierna infancia. En aquel tiempo entró en contacto con músicas populares, pero disponemos de algunos datos que lo relacionan ya con el flamenco.² Así, tras haber nacido en Linares en 1893³ se trasladó al poco tiempo a Villacarrillo en compañía, posiblemente —según Julio Gimeno—,⁴ de su madre y del que luego se convertiría en su padrastro: el guitarrista flamenco Francisco Sabán Rojas “Niño de Lucena chico”.⁵ En esta pequeña localidad jienense se produjo un hecho trascendental en la vida del pequeño

¹ Para todo lo relacionado con la vida y la obra de Andrés Segovia debe consultarse la magna biografía de LÓPEZ, Alberto. *Andrés Segovia. Vida y obra*. Jaén: Universidad de Jaén, 2 vols., 2009.

² Para una aproximación a la temática de Segovia y el flamenco conviene consultar los trabajos de RIOJA, Eusebio. “Andrés Segovia y la guitarra flamenca”. *La Caña. Revista de flamenco*, 1993, pp. 29-39; id. “Andrés Segovia: sus relaciones con el flamenco”. En Viedma, Francisco (coord.), *XXX Congreso de arte flamenco*. Jaén: Federación Provincial de Peñas Flamencas de Jaén, 2003, <guitarra.artepulsado.com/guitarra/segovia_flamenco.php>, (consultada el 8 de mayo de 2022). Véase también WADE, Graham. *Segovia. A Celebration of Man and his Music*. Londres: Allison & Busby Limited, 1983, pp. 89-96; WADE, Graham y GARNÓ, Gerard. *A New Look at Segovia. His Life & His Music*. Pacific: Mel Bay Publications, 1997, vol. 2, pp. 46-49.

³ Para una panorámica sobre el flamenco en este tiempo en Jaén, véase NÚÑEZ, Faustino. “Cantes y artistas flamencos de Jaén”. En Pedro Jiménez, Javier Marín, Virginia Sánchez e Isabel M.^a Ayala (coords.). *Estudios sobre música y músicos en Jaén, Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, enero-junio, 2020, pp. 437-464, <dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7865631> (consultada el 18 de mayo de 2022).

⁴ GIMENO, Julio. “Andrés Segovia y Villacarrillo”. En Manuel López Fernández (coord.). *XIII Jornadas de Estudios Histórico-Artísticos sobre las Cuatro Villas*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, 2021, p. 291.

⁵ Este guitarrista no debe confundirse con Francisco Díaz Fernández “Paco de Lucena”, aunque —según Gimeno— parece ser que a ambos les unía algún tipo de parentesco. *Ibidem* p. 292.

Segovia: su primer contacto con la guitarra que, según relató él mismo, se produjo cuando escuchó a un “ambulante 'tocaor' de flamenco”:⁶

El “tocaor” desenfundó la guitarra sarnosa, despegada a trechos y remendada en otros, con las cuerdas anudadas por encima del listoncillo que, atado al mástil, le servía de cejuela. Pidió un sorbo de vino para desvergonzarse, lo que debió dar mayor pesadez y torpeza a sus dedos. Al primer rasgueo, saltaron chispas más ruidosas que sonoras de las cuerdas, y viene a mi memoria, como si hubiera ocurrido ayer, el susto que me produjo aquella catarata brutal de sonidos, seguida de papirotazos en la tapa de la maltrecha guitarra. Me había sentado muy cerca de él y al retroceder ante aquel barullo me caí de espaldas. Sin embargo, cuando “arañó” alguna de aquellas simples “farsetas” que decía ser de “soleares”, las sentí dentro de mí, como si hubieran penetrado por los poros de todo mi cuerpo. La viva atención con la que yo miraba sus dedos debió hacerle concebir la esperanza de asegurar su puchero sin tener que echarse de nuevo a la carretera, y me preguntó: —“¿Quieres que te enseñe a tocar?”—. Yo moví varias veces mi cabeza de arriba abajo = Al cabo de mes y medio, ya había yo aprendido todo lo que el pobre hombre sabía, esto es, muy poco. Mi tío comentaba frecuentemente con sus amigos algo que yo oía sin comprender —“este muchacho tiene tal facilidad que no parece que aprenda sino que recuerda”—⁷

El supuesto familiar⁸ que se menciona en la cita anterior es Eduardo Bueno de los Herreros, quien desempeñaba funciones de escribano en el juzgado de Villacarrillo y que de joven —según Segovia— fue también “muy aficionado al ‘cante’, al ‘toque’ y al baile”.⁹ Además, en la casa de esta persona que le prohió estuvo sirviendo como criado, durante unos 12 o 15 años,¹⁰ nada menos que Diego Bermúdez Cala “El Tenazas” (1850-1933) quien luego ganó el primer premio del Concurso de Cante Jondo de 1922, siendo Segovia miembro del jurado. En 1905, Segovia se trasladó a Granada donde siguió vinculado a los ambientes flamencos (de los que empezaría a distanciarse)¹¹ y durante su juventud sintió admiración por el toque de

⁶ SEGOVIA, Andrés. *Mi mundo, la guitarra y yo*. Texto en castellano que sirvió de base a la autobiografía de Segovia publicada en inglés. Fundación Casa-Museo “Andrés Segovia”, Linares.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Julio Gimeno ha demostrado que Segovia fue dado en una especie de adopción a Eduardo Bueno de los Herreros cuando este ya no vivía con Matilde Sansón Granados. Ambas personas no tenían ninguna vinculación parental con los progenitores del guitarrista. Véase GIMENO. “Andrés Segovia y Villacarrillo”, *op. cit.*, pp. 286-289; comunicación de Julio Gimeno a Leopoldo Neri, 22-IX-2022.

⁹ SEGOVIA, Andrés. *Mi mundo, la guitarra y yo*, *op. cit.*

¹⁰ BOBRI, Vladimir. “Segovia on Flamenco”. *Guitar Review*, n.º 42 (1977), p. 9.

¹¹ “Busqué compañía de los mejores tocadores de flamenco y poco a poco tuve que imponerme la áspera tarea de desaprender lo que me enseñaron, a medida que iba naciendo en mi espíritu la creencia de que tan bello instrumento había de contar con música escrita para él, tan vasta, noble y añeja como para los otros. Y tras numerosas pesquisas hallé algunas piezas de Arcas, de Sor y de Tárrega”. SEGOVIA, Andrés. “La Guitarra y yo”. *Guitar Review*, n.º 4, 1947, p. 83. También cabe mencionar, como curiosidad, que por aquel tiempo conoció a una de sus primeras novias, Encarnita, en una velada en la que ella tocó una granaína. SEGOVIA. *Mi mundo, la guitarra y yo*, *op. cit.*

Manolo Gómez Vélez “Niño de Huelva” (1892-1976).¹² Asimismo también mostró un extraordinario entusiasmo, por ejemplo, por las seguiriyas de Manuel Soto Loreto, artísticamente conocido como Manuel Torre “Niño de Jerez” (1880-1933) o las de Pastora María Pavón Cruz “La Niña de los Peines” (1890-1969),¹³ e incluso calificó de “experiencia inolvidable” una velada en la que ambos artistas cantaron juntos.¹⁴ Todo este substrato sonoro, sin querer ser exhaustivos —ya que no es el objeto de esta investigación—, nos da una idea de la trascendencia del género en la conformación iniciática del universo sonoro de Segovia, pero el presente artículo pretende aproximarse, primero, a los posibles factores que le llevaron a involucrarse en el Concurso de Cante Jondo, que estudiaremos a través de las analogías entre su ideario sobre el cante jondo y el de Falla, para luego centrarnos en la huella que a lo largo de los años, de una manera más o menos velada, dejó ese poso “jondo” en una de sus facetas musicales más íntimas, la composición, que apenas divulgó en sus recitales, pero que fue constatada y paralela a su exitosa carrera como intérprete. El análisis de algunas de sus piezas nos permitirá delimitar el grado y la manera en que Segovia manejó algunos de los elementos más característicos del flamenco.

FALLA, SEGOVIA Y EL CONCURSO DE CANTE JONDO DE 1922

Existe una notable historiografía que analiza los detalles de este evento trascendental para el devenir del flamenco, celebrado durante las fiestas del Corpus de 1922 en la Plaza de los Aljibes de la Alhambra de Granada, y que puso sobre la mesa el debate entre los partidarios de la autenticidad del cante jondo y los que contemplaban su recuperación como un impedimento en el camino hacia la modernidad.¹⁵ Segovia participó de una manera bastante

¹² “Manolo de Huelva played in a very simple manner - very flamenco, just as it should be, being folklore. He never resorted to a cheap display of pyrotechnics; his playing was simple, emotional, and expressive. He was a distinguished follower of Paco Lucena. Yes, Manolo de Huelva was the best during the time of my youth”. BOBRI. “Segovia on Flamenco”, *op. cit.*, p. 7.

¹³ “Manolo de Huelva was accompanying Manolo de Jerez ('Er Niño de Jerez - *el niño* (boy) - a 'boy' (fifty years old!) (*er* is Andalusian pronunciation of *el*), who sang the *siguiriya* better than anybody, save La Niña de los Peines”. *Ibidem*.

¹⁴ “Then El Niño de Jerez began to sing... And is not all! Alter he had been singing only a short time, La Niña de los Peines arrived, and she immediately joined our group. And so it became a kind of singing contest between El Niño and La Niña, each inspired by the other, being both the very best *cantaores* of *seguiriyas* And we were fortunate to hear their extensive repertoires of the *cante jondo*, so profound, intense and moving. An unforgettable experience”. *Ibid*.

¹⁵ MOLINA FAJARDO, Eduardo. *Manuel de Falla y el “cante jondo”*. Granada: Universidad de Granada, 1962; PERSIA, Jorge de. *I Concurso de Cante Jondo. Edición conmemorativa 1922-1992*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 1992; GALLEGO, Antonio. “El concurso de cante jondo en la Granada de 1922”. *Revista de flamencología*, 2003, n.º 17, pp. 72-7; PÉREZ, Carmen. “Influencias del Concurso de Granada de 1922 en la definición de 'lo jondo'”. *Música oral del sur*, n.º 14, 2017, pp. 35-67, <centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/influencias_del_concurso_de_granada_de_1922_en_la_definicion_de_lo_jondo.pdf>; LEÓN, José Javier. *Burlas y veras del 22*. Sevilla: Athenaica, 2021; VALDERRAMA, Gregorio. *Adiós a Granada*.

activa ya que, además de ofrecer una serie de recitales antes del Concurso, formó parte del jurado; pero, a diferencia de Falla o, por extensión, de García Lorca, quienes plasmaron su pensamiento en sendos textos de referencia (*El “cante jondo” (cante primitivo andaluz)* e *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “cante jondo”*), el maestro de Linares nunca manifestó de forma estructurada o desarrollada sus opiniones sobre los fines que perseguía el Concurso. Sus comentarios, breves y algo someros, los encontramos trufados entre numerosas anécdotas, y aunque la mayoría proceden de entrevistas que le realizaron con posterioridad a 1950, creemos que pueden ser utilizados para valorar el grado de concordancia con el marco teórico que propuso Falla. Así, el compositor gaditano concibe el cante jondo como un ideal que debe preservarse y en su escrito encontramos la polémica sobre la idea de “pureza” y la búsqueda de esta ante el avance de nuevas y modernas formas de espectáculo, de reproducción y registro musical: “Este canto andaluz es acaso el único europeo que conserva en toda su pureza, tanto por su estructura como por su estilo, las más altas cualidades inherentes al canto primitivo de los pueblos orientales”.¹⁶ Segovia prefirió mantener cierta discreción frente a los juicios vertidos por los especialistas, pero sí reconoció de manera sintética que le gustaba el flamenco “auténtico, el flamenco puro y viejo, la raíz del pueblo”.¹⁷ De esta manera, creemos que en ambas afirmaciones puede detectarse un sustrato musical similar, el discurso esencialista de legitimación del cante jondo como uno de los elementos más genuinos del patrimonio musical español que hunde sus raíces en el pensamiento decimonónico de Pedrell y su opúsculo *Por nuestra música*.¹⁸

Siguiendo esta línea argumental, la guitarra fue descrita en aquellos días, utilizando una expresión escrita por el vicepresidente del Centro Artístico de Granada, Antonio Gallego Burín, tras escuchar el recital que Segovia ofreció el 1 de junio de 1922 en el Alhambra Palace, como el “límpico vaso de esencias populares”.¹⁹ El instrumento fue considerado el

El Concurso de Cante Jondo (1922). Écija: La Droguería Music, 2021; GONZÁLEZ, José Antonio. “Jondistas y antiflamencistas en el concurso de 1922”. *Andalucía en la Historia*, n.º 74, marzo (2022), pp. 14-19; LLANO, Samuel y GARCÍA, Carlos (eds.). *Contra el flamenco. Historia documental del Concurso de Cante Jondo de Granada, 1922*. Madrid: Libros Corrientes, 2022.

¹⁶ FALLA, Manuel de. *El “cante jondo” (cante primitivo andaluz)*. En Manuel de Falla. *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1988, p. 168.

¹⁷ IGLESIAS, M.^a Antonia. “Andrés Segovia”. *Los Españoles*, n.º 23, 1973, p. 231. En este sentido, en los años 70 Segovia declaró que el guitarrista Manuel Cano era el único que parecía haber seguido su consejo, es decir, tocar este género de forma “pura e inalterable”. “Only one of today’s flamenco guitarist, Manuel Cano, seems to have taken my advice and has followed the pure, unadulterated tradition”. STEWART, Jules. “El maestro”. *Lookout*, diciembre, 1973, p. 30.

¹⁸ Sobre el nacionalismo de las esencias, véase TORRES, Elena. “El ‘nacionalismo de las esencias’: ¿una categoría estética o ética?”. En Pilar Ramos (ed.). *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Logroño: Universidad de La Rioja, 2012, pp. 27-51.

¹⁹ GALLEGO BURÍN, Antonio. “En el Palace: concierto Segovia”. *Noticiero Granadino*, 2-VI-1922, p. 1. Sobre la consideración de la guitarra como depositaria de la tradición popular, véase TRANCART, Vinciane. *Visiones desafinadas. Prácticas y representaciones de la guitarra en Madrid y en Andalucía*

depositario de un abundante y rico fondo de recursos y formas guitarrísticas tradicionales que Segovia comenzó a investigar poco después de la celebración del Concurso, como mínimo desde enero de 1923.²⁰ No tenemos constancia de que el proyecto lo finalizase, pero es probable que estuviera alentado por los mismos propósitos conservacionistas que Falla estaba aplicando al cante jondo, aunque pensamos que también tuvo como objeto encontrar elementos musicales autóctonos que fueran utilizados luego de manera estilizada en las composiciones de nueva creación,²¹ en lo que Salazar denominó como “nacionalismo de las esencias”.²² Todo este proceso dio poco a poco sus frutos como, por ejemplo, cuando Segovia arrojó el *Homenaje a Debussy*, de Falla, en el programa del recital en el Teatro de la Comedia del 17 de diciembre de 1923, con el estreno del *Romancillo* de Salazar y *Peacock-Pie* de Ernesto Halffter, entre otras obras, o interpretando por primer vez en Madrid la *Sonatina* de Moreno Torroba.

Otra de las teorías fallianas que podemos encontrar en *El “cante jondo” (cante primitivo andaluz)* es la personal distinción entre cante jondo y flamenco, en donde la segunda es considerada una derivación deformada y moderna de la primera al perder gran parte de la autenticidad proveniente del pueblo: “lo que queda en vigor del canto andaluz [cante jondo] no es más que una triste y lamentable sombra de lo que fue y de lo que debe ser. El canto grave, hierático de ayer, ha degenerado en el ridículo *flamenquismo* de hoy”.²³ Esta diferenciación entre ambos términos la vemos asumida por el guitarrista en varias fuentes,²⁴ pero la hizo muy evidente tras la lectura en 1977 del artículo de Brook Zern, “Flamenco: an

(1883-1922). Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2019.

²⁰ “Aprovecharé, sin embargo, la primera ocasión que me permita ocuparme de su arte. Ello podrá muy bien ser con motivo de sus estudios sobre las formas guitarrísticas populares que espero y deseo vivamente continúe Vd. a su regreso a Granada”. Borrador manuscrito de Manuel de Falla a Andrés Segovia, Granada, 30-I-1923, AMF, carpeta de correspondencia n.º 7613-048. Véase GIMENO, Julio y NERI, Leopoldo. “El epistolario entre Manuel de Falla y Andrés Segovia. Una amistad en torno a la guitarra”. *Roseta*, n.º 9-10, 2015-2016, pp. 114-149. Falla también había realizado trabajos analíticos de piezas de Rafael Marín, Julián Arcas, Juan Parga o Francisco Cimardevilla, entre otros. Sobre este punto, véase CHRISTOFORIDIS, Michael. “La guitarra en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla”. En Eusebio Rioja (ed.). *La guitarra en la historia*. Córdoba: La Posada, vol. IX, 1998, pp. 31-57.

²¹ En el apartado “Guitarra” de *El “cante jondo” (cante primitivo andaluz)*, Falla destaca dos dimensiones de la guitarra popular (la rítmica y el valor tonal-armónico) y puso a Debussy como ejemplo de cómo se podían incorporar ambos elementos a la música nueva. FALLA. *El “cante jondo” (cante primitivo andaluz)*, op. cit., p. 178.

²² Carta de Adolfo Salazar a Manuel de Falla, Madrid, 5-II-1923 en CARREDANO, Consuelo (ed.). *Manuel de Falla Adolfo Salazar. Epistolario 1916-1944*. Madrid: Residencia de Estudiantes-Archivo Manuel de Falla, 2021, pp. 50-53; TORRES. “El ‘nacionalismo de las esencias’...”, op. cit., pp. 27-51.

²³ FALLA. *El “cante jondo” (cante primitivo andaluz)*, op. cit., p. 171. Véase también PÉREZ. “Influencias del Concurso de Granada de 1922 en la definición de ‘lo jondo’”, op. cit., pp. 55-56.

²⁴ MEDINA, Tico. “Andrés Segovia y su guitarra”. *Careta*, Madrid, 19-XI-1957, p. 23; HUMPHREYS, Henry S. “Segovia Explains Flamenco”. *The Cincinnati Enquirer*, 12-VI-1965, p. 14. Esta distinción no siempre la tuvo clara, véase GOLS, Juan. “Música y los grandes músicos contemporáneos. Andrés Segovia”. *Música*, n.º 14, octubre, 1930, p. 274.

Overview”, publicado por la revista *Guitar Review*,²⁵ donde delimitó claramente las diferencias entre ambos estilos: calificó al flamenco de “alegre y superficial”, mientras que al cante jondo de “serio y profundo”,²⁶ para luego apostillar que este se “producía gracias una cierta simplicidad de enfoque”.²⁷ Estos últimos comentarios son muy significativos porque podemos emparentarlos con la austeridad que Falla asoció al cante y al toque de algunos palos, sobre todo la siguiriya y la soleá, en los que además había una ausencia del baile.²⁸

Asimismo, en el trasfondo de todo este planteamiento encontramos una serie de factores que fueron incompatibles con los principios morales de Falla y que acentuaron su visión peyorativa del flamenco, como el profesionalismo o los ambientes de mala reputación (café y teatros urbanos)²⁹ en los que se desarrollaba, y a los que se sumó la impotencia ante el proceso de descomposición social y económica por el que transitaba el país. Este *flamenquismo*, como despectivamente acabó llamándose, también fue repudiado por el movimiento renovador de la guitarra en el que Segovia estaba inmerso, el cual quería elevar la guitarra a la categoría de instrumento de concierto, es decir, legitimarlo más allá del ámbito popular. Así, el maestro de Linares vio como un error considerar el “instrumento exclusivamente desde el punto de vista ‘típico’... folklórico”,³⁰ de ahí que se preocupara por “redimir a la guitarra de los jolgorios flamencos y darle un repertorio musical serio”.³¹ En este sentido, los comentarios que José Parada Barreto escribió a Tomás Bretón en 1917, a propósito de la creación de una cátedra de guitarra en el Conservatorio de Madrid, fueron mucho más tajantes: “Serviría para dignificar el instrumento nacional, hoy prostituido por el flamenquismo y la impericia de sus vulgares tocadores. Daría a conocer la música de guitarra en la que hay obras admirables”.³²

²⁵ ZERN, Brook. “Flamenco: An Overview”. *Guitar Review*, n.º 41, 1977, pp. 4-7.

²⁶ “He has clearly delineated the difference of value between the two styles, cante jondo and flamenco, the one serious and profound the other gay and superficial”. Carta de Andrés Segovia a Vladimir Bobri, San Francisco, 5-II-1977. En BOBRI. “Segovia on Flamenco”, *op. cit.*, p. 7.

²⁷ “This noble art was prized for a depth of emotion which could be produced by a certain simplicity of approach”. *Ibidem*.

²⁸ Conviene puntualizar que Rosario Monge Monge “La Mejorana” (1858-1920), madre de Pastora Imperio a quien Falla dedicó *El amor brujo*, ya bailaba por soleares en las últimas décadas del XIX. Por lo tanto, cabría preguntarse si el compositor gaditano tenía conocimiento de que estos palos se bailaban.

²⁹ Sobre los factores que corrompieron el flamenco, véase STEINGRESS, Gerhard. *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2005, pp. 31-53, 82-90.

³⁰ GOLS. “Música y los grandes músicos contemporáneos. Andrés Segovia”, *op. cit.*, p. 274.

³¹ GUINDAL, Mariano. “Andrés Segovia cumplió ayer noventa años”. En BUSTAMANTE, Juan Antonio. *Tras la huella de Andrés Segovia*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1990, p. 186. Parecidos comentarios aparecen en LÉON, José. “Andrés Segovia: ‘mi decadencia está lejana’”. *Hilo musical*, noviembre 1973, p. 30; SOLER, Joaquín. Andrés “Segovia”. *A Fondo*, RTVE, 1976.

³² PARADA, José. “La guitarra española. Al eminente maestro Tomás Bretón”. *Heraldo de Madrid*, 10-IV-1917, pp. 1-2.

Además, este “renacimiento de la guitarra”, como se denominó a este proceso en aquella época, pasaba, entre otros factores, por presentar el instrumento en los espacios de “Alta Cultura” que estuvieran avalados por la intelectualidad. Así había ocurrido en el ámbito madrileño, como ha estudiado la profesora María Palacios, por ejemplo, con las críticas musicales que Salazar publicó en *El Sol*, o la presencia del instrumento en las temporadas de conciertos de la Asociación de Cultura Musical o en el ambiente musical de la Residencia de Estudiantes.³³ En este sentido, el Concurso de Cante Jondo reunía esta premisa ya que una larga lista de personalidades, entre ellas, Ignacio Zuloaga, Santiago Rusiñol, Fernando de los Ríos, Joaquín Turina, Miguel Salvador o Ramón Pérez de Ayala, apoyaron la iniciativa de Falla desde el primer momento. Segovia consideró el soporte de la intelectualidad³⁴ como un elemento indispensable para que el evento se llevara a cabo, pero lo más importante es que su figura y la guitarra que él representaba, la “clásica” o “cultura”, fue incluida sin discusión dentro de la nómina de ese selecto grupo.

Por lo tanto, la identificación de Segovia con el marco teórico que Falla manejó sobre el cante jondo debió de ser una de las principales razones por las que el intérprete se involucró en la celebración del Concurso, aunque pensamos que debemos tener en cuenta que, en aquellos años, el guitarrista también se había propuesto renovar y ampliar el repertorio que interpretaba en sus recitales con piezas de nueva creación escritas por compositores que, en muchos casos, no habían tenido un contacto directo con el instrumento. Bajo su estímulo había recibido una *Danza castellana* de Federico Moreno Torroba, la *Romanza* de José M.^a Franco y, poco después del Concurso, Gaspar Cassadó le entregaría *Catalanesca*; pero su ambición artística buscaba que el compositor más relevante de su tiempo, Manuel de Falla, le dedicara una pieza después de que este hubiera compuesto en 1920 el *Homenaje a Debussy* que, por cierto, Segovia ejecutó por primera vez en Granada en el segundo y cuarto concierto organizados por el Centro Artístico, y que tuvieron lugar el 22 de mayo y el 1 de junio de 1922 en el teatrillo del Alhambra Palace.³⁵ La difusión que el guitarrista comenzó a realizar de la

³³ PALACIOS, María. “La guitarra como parte de la ‘Alta Cultura’ en el Madrid de la década de 1920”. En NERI, Leopoldo (ed.). *Los Sainz de la Maza y la Generación del 27*. Córdoba: IMAE Gran Teatro-Ayuntamiento de Córdoba, 2017, pp. 53-78.

³⁴ “Se hizo con el apoyo de la intelectualidad de la época para salvar el auténtico y primitivo canto andaluz”. GÓMEZ, Rafael. “Andrés Segovia prepara sus conciertos de Europa y América en su finca ‘Los Olivo’s’”. *Hoja del Lunes*, Granada, 11-IV-1977, p. 5.

³⁵ Véase FUENTE, N. de la. “En el Alhambra Palace. Conciertos Segovia. Segunda audición”. *El Defensor de Granada*, 24-V-1922, p. 1; G., F. “Centro Artístico. Conciertos Segovia”. *Gaceta del Sur*, 24-V-1922, p. 1; FUENTE, N. de la. “En el Alhambra Palace. Conciertos Segovia”. *El Defensor de Granada*, 2-VI-1922, p. 3; G., F. “Centro Artístico. Conciertos Segovia”. *Gaceta del Sur*, 2-VI-1922, p. 3; G., A. “En el Palace. Concierto Segovia”. *Noticiero Granadino*, 2-VI-1922, p. 1. En un principio, el Centro Artístico organizó a Segovia dos recitales, el 20 y el 22 de mayo, pero debido al éxito alcanzado y a petición del público el maestro de Linares ofreció dos recitales más, el 25 de mayo y el 1 de junio. Véase GIMENO, Julio. “Los conciertos de Andrés Segovia”, <guitarra.artepulsado.com/foros/shorthead.php?21031-Los-conciertos-de-Andr%E9s-Segovia> (consultada el 23 mayo de 2022).

pieza falliana a partir justamente ese año,³⁶ junto al éxito arrollador de público y crítica de sus recitales nacionales e internacionales y su participación como miembro del jurado del Concurso, creemos que trataban de captar la atención creativa del gaditano, hecho que desgraciadamente no consiguió —a pesar de su insistencia posterior, como lo demuestra la correspondencia mantenida con Falla—³⁷ hasta que su amistad se vio perturbada por un incidente musical que les mantuvo distanciados de 1926 a 1932.³⁸

Segovia evocó con agrado su participación en un acto preliminar al concurso cuya finalidad fue la de recaudar dinero para mejorar la financiación del evento y traer a España a Maurice Ravel, si bien este último propósito no pudo cumplirse.³⁹ Tuvo lugar el 7 de junio a las seis de la tarde en el teatrillo del Alhambra Palace y participaron, primero, el por entonces vicepresidente del Centro Artístico de Granada, Gallego Burín, quien leyó partes del texto sobre el cante jondo de Falla; luego, Manuel Jofré deleitó al público con unas peteneras y una siguiiriyas y García Lorca recitó fragmentos del *Poema del cante jondo* que fueron ilustrados a la guitarra por Jofré; finalmente, Segovia tocó —según las reseñas publicadas— unas soleares de su propia creación con las que el público quedó encantado,⁴⁰ si bien en otra fuente el intérprete recordaba que también ejecutó otras de Paco de Lucena⁴¹ (ambas piezas serán analizadas en el siguiente apartado):

Andrés Segovia, descubrió su secreto de que también el “toque jondo” lo siente su alma con todo fuego, y así, en las *soleares* que tocó levantó al público que le ovacionó con fervor.⁴²

Además, el maestro de Linares reveló que, para componer o reconstruir esa música, le había ayudado el guitarrista flamenco José Cuellar⁴³ quien luego fue galardonado con el segundo premio en la modalidad “Guitarra”, y que —según el crítico de *La Publicidad*— era “sin discusión el que con más sabor y clasicismo imprime el flamenco a la guitarra”.⁴⁴

³⁶ Para un seguimiento detallado de las interpretaciones realizada por Segovia de esta pieza, véase GIMENO. “Los conciertos de Andrés Segovia”, *op. cit.*

³⁷ GIMENO y NERI. “El epistolario entre Manuel de Falla y Andrés Segovia...”, *op. cit.*, pp. 114-149

³⁸ Véase NERI, Leopoldo. “Los desencuentros de Andrés Segovia en el *affaire* Falla de 1926”. *Roseta*, núm. 9-10, 2015-2016, pp. 50-63.

³⁹ Véase IGLESIAS. “Andrés Segovia”, *op. cit.*, pp. 243-244; Carta de Andrés Segovia a Vladimir Bobri, San Francisco, 5-II-1977, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁰ JAO. “En el Palace. Una velada musical”. *El Defensor de Granada*, Granada, 8-VI-1922, p. 1; G., F. “Centro Artístico. Festival del *Cante jondo*”. *Gaceta del Sur*, Granada, 8-VI-1922, p. 1; “En El Palace. La fiesta de ayer”. *Noticiero Granadino*, Granada, 8-VI-1922, p. 1; “En el Palace. El *Cante jondo*”. *La Publicidad*, Granada, 8-VI-1922, p. 2; “El concurso de cante *jondo*”. *El Sol*, Madrid, 9-VI-1922, p. 3; “El concurso de *cante jondo*”. *La Época*, Madrid, 9-VI-1922, p. 4.

⁴¹ Carta de Andrés Segovia a Vladimir Bobri, San Francisco, 5-II-1977, *op. cit.*, p. 8.

⁴² “En El Palace. La fiesta de ayer”. *Noticiero Granadino*, Granada, 8-VI-1922, p. 1.

⁴³ “En el Palace. El *Cante jondo*”. *La Publicidad*, Granada, 8-VI-1922, p. 2.

⁴⁴ *Ibidem*.

Aunque Andrés Segovia formó parte del jurado del concurso,⁴⁵ omitió dar detalles o valoraciones sobre la organización o el discurrir de la competición más allá de recordar la sorpresa que experimentó cuando se encontró con Diego Bermúdez Cala “El Tenazas” quien, recordemos, había sido sirviente en la casa que lo adoptó en Villacarrillo, la admiración que supuso oírle cantar en las diferentes fases del concurso⁴⁶ o la indignación que sintió cuando un grupo de gitanos emborracharon al cantaor justo antes de la final del concurso.⁴⁷

En definitiva, la favorable predisposición de Segovia con todo lo que implicaba la celebración del Concurso de Cante Jondo vino dado en gran medida por la aceptación de parte del ideario de Falla, pero también por la influencia transversal de otros factores exógenos a este acontecimiento que sirvieron al intérprete para alcanzar sus propios propósitos de legitimación instrumental.

EL FLAMENCO EN LA OBRA PARA GUITARRA DE SEGOVIA

Una de las facetas musicales menos estudiadas del legado artístico de Segovia es su obra creativa, que se concreta en un catálogo de piezas escritas exclusivamente para guitarra.⁴⁸ Su producción debió de surgir, al igual que muchos guitarristas-compositores de su tiempo, de la práctica instrumental diaria más que de un planteamiento compositivo premeditado y

⁴⁵ El jurado estuvo compuesto por los guitarristas Manuel Jofré, Ramón Montoya y Amalio Cuenca; los cantaores Antonio Chacón y Rafael Gálvez Aragón, excelente aficionado granadino; el presidente del Centro Artístico y Literario de Granada, Antonio Ortega Molina; Joaquín Cuadros, Gregorio Abril y José López Ruiz, quien hizo de secretario.

⁴⁶ Segovia recordó que, en la fase preliminar, el cantaor cantó delante de Rusiñol, Falla, Cerón, Zuloaga, Antonio Barrios y su hijo Ángel Barrios, y que su interpretación fue tan espectacular que “Chacón delante de todos empezó a decir ‘¡Eso es cantar, eso es cantar!’”. MONTEJANO, Isabel. “Andrés Segovia, maestro”. *Ideal*, Granada, 30-IV-1972.

⁴⁷ *Ibidem*. Véase también Carta de Andrés Segovia a Vladimir Bobri, San Francisco, 5-II-1977, *op. cit.*, p. 8. Asimismo, existen versiones diferentes sobre qué paso con el dinero del premio. Según la entrevista que García Hidalgo hizo al cantaor, Segovia “le guardó los billetes del Banco hasta que dejó Granada. Entonces [el cantaor] se los llevó cosidos al forro del chaleco. La aguja de oro de la bella compañera de Andrés Segovia le echó a Dieguito aquel remiendo”. Por su parte, el guitarrista recordó que el cantaor le pidió que le guardara el dinero del premio, pero Segovia le contestó que le era imposible porque abandonaba Granada al día siguiente, y apostilló: “creo que se las guardó Antonio Gallego Burín”. Véase GARCÍA HIDALGO, Joaquín. “Pintoresco relato de una vida extraordinaria. A los setenta y dos años, campeón del *cante jondo*”. *Heraldo de Madrid*, Madrid, 15-X-1928, p. 9; GÓMEZ MONTERO, Rafael. “Andrés Segovia prepara sus conciertos de Europa y América en su finca “Los Olivos”. *Hoja del Lunes*, Granada, 11-IV-1977, p. 5.

⁴⁸ Un listado de sus composiciones originales puede encontrarse en PURCELL, Ronald C. *Andrés Segovia, Contributions to the World of the Guitar*. Nueva York: Belwin Mills, 1975; HOZ, Irene de la. “Andrés Segovia Torres”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 2002, vol. 9, p. 907-908; LÓPEZ. *ANDRÉS Segovia. Vida y obra, op. cit.*, vol. 2, pp. 1029-1035 POCCHI, Vincenzo. *Guide to the Guitarist's. Modern and Contemporary Repertoire*, Vicchio: VP Music Media, 2021, <www.vpmusicmedia.com/> (consultada el 20 de junio de 2021).

reflexivo; pero, a diferencia de sus contemporáneos, nunca programó sus piezas en los recitales que ofrecía, salvo en los comienzos de su carrera:

—¿Toca usted sus mismas obras?

—No. Las hago, pero no las toco. Y en eso me diferencio de los que apenas las han terminado y ya quieren que las toque todo el mundo. Yo las hago porque siento la necesidad de hacerlas, y no las toco porque no me gusta.⁴⁹

Esta negativa brotaba de su planteamiento rupturista con las prácticas interpretativas del siglo anterior. Esto ya lo constatamos, por ejemplo, en la que puede considerarse hasta la fecha como su primera incursión compositiva sobre bases flamencas, *Andalucía (potpurri flamenco)*, que tan solo ejecutó en algunos conciertos celebrados entre 1913 y 1919.⁵⁰ En la actualidad, de la obra solo se conserva una copia autógrafa realizada por Severino García Fortea (1854-1931), quien fechó el manuscrito en Barcelona el 11 de marzo de 1916⁵¹ después de escuchar probablemente a Segovia alguno de los recitales que ofreció en la capital catalana en esos meses.⁵² Aunque no hemos tenido acceso a la totalidad de la fuente,⁵³ en los fragmentos analizados observamos que, salvo el ritmo armónico, que podría evocar unas alegrías, tanto el exclusivo empleo del “toque por lo fino”, como los fraseos, los continuos saltos y desplazamientos por el mástil o la ausencia de acordes completos (con todas sus notas en cuerdas contiguas) en la mano izquierda, se alejan bastante del lenguaje flamenco al uso.

Algo similar ocurre con *Macarena*,⁵⁴ una pieza que también compuso durante su juventud⁵⁵ pero que fue publicada muchos años después en el álbum *From Follies of My Youth* (Belwin

⁴⁹ SARTO, Juan del. “La música y los músicos”. *¡Tararí!*, Madrid, 22-XI-1930. Recorte de prensa conservado en la Fundación Casa-Museo “Andrés Segovia” de Linares.

⁵⁰ Una relación detallada de los conciertos en los que Segovia ejecutó esta pieza puede consultarse en GIMENO. “Los conciertos de Andrés Segovia”, *op. cit.*

⁵¹ Unas imágenes de este manuscrito pueden consultarse en <guitarra.artepulsado.com/foros/showthread.php?23420-Jorge-Orozco-y-el-Fondo-Musical-de-Severino-Garc%EDa-Fortea> (consultada del 1 de julio de 2022).

⁵² Julio Gimeno ha documentado la interpretación de *Andalucía* en los recitales del 28 de enero en las Galerías Laietanes y el 21 de febrero en el Círculo Artístico. Véase GIMENO. “Los conciertos de Andrés Segovia”, *op. cit.*

⁵³ El fondo musical de Severino García Fortea está en posesión del guitarrista Jorge Orozco, quien no nos ha permitido el acceso al manuscrito por su próxima publicación y grabación. Comunicación de Jorge Orozco a Leopoldo Neri, 13-XII-2021.

⁵⁴ El manuscrito se conserva en la California State University, Northridge, (sign.: ATS007). Esta fuente puede visualizarse en <digital-collections.csun.edu/digital/collection/UniversityArchives/id/275> (consultada el 30 de agosto de 2022). La pieza publicada por Belwin Mills en 1976, aunque también fue reproducida en la revista *Soundboard* (vol. V, n.º 1, febrero, 1978, pp. 16-17).

⁵⁵ “A piece he composed as a young man”. *Soundboard*, vol. V, n.º 1, febrero, 1978, p. 17. Teniendo en cuenta el título de la pieza es posible que Segovia pudiera haber compuesto *Macarena* durante sus recitales en Sevilla de 1914. Véase GIMENO. “Los conciertos de Andrés Segovia”, *op. cit.*

Mills, 1976). Cuando la obra fue reproducida, con permiso del guitarrista, en la revista *Soundboard* en 1978, se anotó que el título servía para designar a una “mujer que vive en el barrio de La Macarena en Sevilla o también para describir a una mujer especialmente orgullosa y altiva”.⁵⁶ La pieza está escrita en la tonalidad de A,⁵⁷ en compás de 3/4 y en aire de boleras con una ligera evocación a las sevillanas. Lo que nos recuerda este último aire son los 3 primeros compases preparativos que dan pie a lo que podría ser la primera parte de la letra y los pasos del baile.⁵⁸ Aún con todo, se trata más de una fantasía en aire de bolero que de unas sevillanas, ya que estas poseen una estructura armónica mucho más concreta y cerrada. Aunque encontramos saltos y desplazamientos en el mástil poco frecuentes en la guitarra flamenca tradicional, acordes formados en cuerdas alternas y no contiguas (recursos poco usados en este género), y a pesar de carecer de los típicos rasgueados o las amplias secciones de arpeggios, sí observamos algún guiño flamenco como la ejecución con la mano derecha (cc. 5 y 11) de un arpeggio descendente en horquilla (*a-m* juntos, *i, p*) o la posición de “patilla” (c. 11) para el acorde de A, con media cejilla con el índice para la cuarta y tercera cuerdas, siendo la segunda pisada con el dedo medio. Esta digitación de mano izquierda es la más utilizada en la guitarra flamenca, sobre todo en la tonalidad de A.

Tal vez sea el *Fandango de la madrugada*,⁵⁹ finalizado por Segovia el 29 de abril de 1945, durante sus años de exilio en Montevideo,⁶⁰ la pieza donde estén presentes un mayor número de rasgos característicos de la guitarra flamenca. El título ya hace alusión a uno de los posibles orígenes de los cantes mineros, los *cantes de madrugada*, que la flamencología relaciona también con los llamados cantes de levante, aquellos que son originarios de las

⁵⁶ “*Macarena* is used to designate a woman who inhabits the quarter of La Macarena in Sevilla, but is also used to describe a woman who is especially proud and haughty”. *Soundboard* (vol. V, n.º 1, febrero, 1978, pp. 17).

⁵⁷ Para el análisis armónico y el cifrado de los acordes (A = La, B = Si, C = Do, D = Re, E = Mi, F = Fa, G = Sol) que aquí se presentan utilizaremos la nomenclatura anglosajona. En el caso de los acordes mayores se cifra con la letra mayúscula (C = Do Mayor, D = Re Mayor, etc.), mientras que para los menores lo cifraremos con un guion alto (A- = La Menor, E- = Mi Menor, etc.). Esta nomenclatura y el planteamiento de los análisis es el más usual en el Berklee College of Music de Boston, Massachusetts. Para ampliar información al respecto, véase HERRERA, Enric. *Teoría musical y armonía moderna Vol. I*. Barcelona: Antoni Bosch, 1995, p. 35 y ss. Véase también NETTLES, Barrie y GRAF, Richard. *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*. Advance Music, 1997, p. 22 y ss.

⁵⁸ Hay que recordar que cada una de las 4 sevillanas tienen 40 compases en total: 6 de salida; 12 la 1ª parte de letra; 12 la 2ª parte de letra; 10 la 3ª parte de letra.

⁵⁹ De esta obra se conservan dos manuscritos autógrafos: uno en la colección particular de las hijas de Paquita Madriguera en Montevideo y el otro en el archivo de Angelo Gilardino (comunicación de Alfredo Escande a Leopoldo Neri, 2-IX-2022; comunicación de David Norton a Leopoldo Neri, 6-IX-2022). Scott Tennant ha revisado la pieza, la ha publicado en la editorial italiana Bèrben en 2018 y la ha grabado en el álbum *The Segovia Sessions* (GuitarCoop, 2018). Este registro sonoro se puede escuchar en <[youtube.com/watch?v=kQUNPF3QJw](https://www.youtube.com/watch?v=kQUNPF3QJw)> (consultada el 30 de agosto de 2022).

⁶⁰ ESCANDE, Alfredo. *Don Andrés y Paquita*. Lulú, 2009, pp. 369-370.

provincias de Almería y Murcia y las comarcas mineras de Jaén: tarantas, mineras, murcianas, cartageneras, levanticas, etc., estilos derivados del fandango del oriente andaluz.⁶¹ La mayor parte de la pieza está escrita en la tonalidad de F# flamenco, llamado también modo frigio, aunque posee algunas incursiones e intercambios modales a los relativos B o A “frigio flamencos” (modulación de 2# en la armadura a 1# para el primer caso y de 2# a 1b en el segundo caso). Posee un aire entre lo bolero (actual *abandolao* de algunos tipos de fandangos) (Figura 1) y el compás alterno de 6/8 y 3/4 de bulerías, guajiras y otros estilos afines (Figura 2).⁶² Segovia utiliza técnicas de mano derecha que nos recuerdan a las usadas en la guitarra flamenca para los cierres,⁶³ que en los compases 5, 6, 7, 9, 10 y 11⁶⁴ (Figura 1) nos sugieren un aire y patrón rítmico abolerado:⁶⁵ a la corchea ejecutada con el pulgar le sigue un arpeggio ascendente en tresillo de semicorcheas y 4 corcheas.

⁶¹ Véase CASTRO, Guillermo. “Los ‘otros’ fandangos, el cante de la madrugá y la taranta. Orígenes musicales del cante de las minas”. *La Madrugá*, Revista de Investigación sobre el Flamenco, Universidad de Murcia, n.º 4, junio, 2011, <revistas.um.es/flamenco/article/view/132281/122571> (consultada el 30 de agosto de 2022).

⁶² Esta alternancia de compás nos recuerda a la “Rondeña” de la *Iberia*, de Albéniz, que tiene más de guajira que de rondeña por la tonalidad.

⁶³ En guitarra y en el toque por soleá, según Herrero y Worms, la conclusión “sobre el acorde de Mi mayor. [...] las falsetas por soleá concluyen en los tiempos 10 a 12 en el acorde de E mayor. A esta conclusión se le llama “cierre” (HERRERO, Óscar y WORMS, Claude. *Traité de la guitare flamenca. Vol III. Styles de base: la Soleá et la Siguiriya*. París: Editions Combre, 1998, p. 37). Podemos decir que es una suerte de resolución armónica en el primer grado del modo flamenco (llamado también frigio) donde se utilizan diferentes recursos fraseológicos y motivicos característicos derivados de las técnicas interpretativas de mano derecha de la guitarra flamenca. No es de aplicación exclusiva para el toque por soleá y podemos utilizar el concepto “cierre” para otros palos.

⁶⁴ Esta combinación de técnicas interpretativas de mano derecha a modo de clichés conclusivos es utilizada por el intérprete al final de la obra. Véase los cc. 153-155.

⁶⁵ Como hemos escrito en otro artículo, estos motivos sobre el aire de bolero redefinen y matizan las características del “toque barbero” de rasgueado [...] mediante unos recursos rítmico-armónicos de arpeggios [...] estilizando el discurso y llevándolo más cerca de la guitarra culta o el “toque por lo fino”, suprimiendo el popular recurso guitarrístico del rasgueado”, en MONGE, David. “El eclecticismo musical de Tomás Damas. Relaciones entre la música académica del siglo XIX y la guitarra flamenca”, *Sinfonía Virtual. Revista de música y reflexión musical*, n.º 30, 2020, p. 65, <sinfoniavirtual.com/revista/039/tomas_damas.pdf> (consultada el 30 de agosto de 2022).

Lento ♩ = 90
Melancólico

Figura 1. *Fandango de la madrugada*, de Andrés Segovia, cc. 1-12.

Figura 2. *Fandango de la madrugada*, de Andrés Segovia, cc. 16-19.

Asimismo, aparece algún rasgueado y golpes (Figura 3) que, a falta de indicaciones más precisas, desconocemos si el maestro de Linares quería que se ejecutaran como acostumbra los flamencos, es decir, en la tapa del instrumento y con las uñas de los dedos, o a modo de tambora en el puente con el dorso del dedo pulgar. También hay que destacar las disonancias características del acorde principal del primer grado de F# “frigio flamenco”⁶⁶ y los acordes

⁶⁶ Respecto a esta y otras denominaciones de “frigio flamenco”, véase el debate surgido entre algunos de los estudiosos del tema en este blog de NÚÑEZ, Faustino. <elafinadordenoticias.blogspot.com/2014/03/modo-frigio-no-modo-flamenco.html> (consultada el 10 de septiembre de 2022).

derivados de la tonalidad. Señalemos a su vez una variación en la progresión armónica de una copla⁶⁷ de fandango, o lo que es lo mismo, de tarantas y cantes de levante, que todos ellos son fandangos.⁶⁸

Copla
Lento

Un poco ad libitum

D7 ras. perc. perc.

V7/bII

D7 ras.

G Maj7 ras. perc. perc.

bII

D7 ras.

E7,9 ras. perc. perc.

E7,9 ras.

V7/bII

V7/bIII

A ras. perc. perc.

A ras.

bIII

⁶⁷ Aquí utilizamos el término “copla” como una parte instrumental con estructura de letra cantada, en la que normalmente la variación o falseta recurre a la progresión armónica característica del palo a interpretar. Es común utilizar recursos de la música vocal en la instrumental. Así, en la guitarra del siglo XIX, Tomás Damas anotó en numerosas ocasiones este recurso en sus aires populares. *Ibidem*.

⁶⁸ Para ver la progresión armónica completa de estos palos mineros de la familia de los fandangos, véase CASTRO. “Los “otros” fandangos, el cante de la madrugada y la taranta...”, *op. cit.*, pp. 62 y 63. Esta progresión señalada por Castro habría que modularla a F# “frigo flamenco” (2# en la armadura).

Figura 3. *Fandango de la madrugada*, de Andrés Segovia, cc. 129-140.

Por último, Segovia también compuso algunas falsetas⁶⁹ sobre diferentes palos y recuperó otras de *tocaos* históricos. Del primer grupo mencionaremos las que finalizó el 26 de septiembre de 1967, según reza en el manuscrito, por “granaínas por lo fino a la medida de sus dedos”, y que fueron dedicadas a Paco Montes Valera.⁷⁰ Compuesta en la tonalidad de B “frigio flamenco”, llamada también tonalidad de granaína, destaca por un continuo fraseo en compás de 3/4 y aire de bolero o fandango *abandolao*, sin alteración del tempo y con ausencia de partes libres (Figura 4). Esta métrica es característica de la granaína primigenia de finales del siglo XIX y principios del siguiente, rasgos compositivos e interpretativos que podemos encontrar en el *Método* de Marín⁷¹ o en la grabación para Edison de 1909 de Amalio Cuenca,⁷² pero que desde la década de los 20 y 30 se viene interpretando en tempo *rubato*.⁷³ Salvo estos elementos, la obra carece de estructuras musicales propias de este palo como las “llamadas” realizadas sobre la cadencia andaluza⁷⁴ (E-, D, C, B), las *campanelas* y disonancias realizadas entre la primera y segunda cuerda, el arrastrado o *glisando* cromático de la sexta cuerda del F# al B o los típicos trémolos y arpeggios.

⁶⁹ Como es sabido, se entiende por “falseta” al fragmento guitarrístico de mayor elaboración que una variación, intercalada entre cante y cante (letra y letra), a modo de interludio instrumental, que permite respirar al vocalista (cantaor/a). En las composiciones solistas, el encadenamiento de falsetas con otras partes estructurales conforman el total de la pieza.

⁷⁰ En la Fundación Casa-Museo “Andrés Segovia” de Linares se conservan un borrador y una copia en limpio de la pieza. El granadino Paco Montes Valera (1914-1988) fue Asesor Jurídico del Aire y luego Fiscal Togado del Consejo Supremo de Justicia Militar. También fue jefe de centuria de Falange y durante la Guerra Civil destacó por la defensa de Cascajar Negro, por lo que fue condecorado con la Medalla Militar Individual. GARCÍA MERCADAL, Fernando y RUIZ, Joaquín. *Milicia y Derecho. Origen y evolución histórica del Cuerpo Jurídico Militar*. Madrid: Imprenta Nacional de la Agencia Estatal, 2021, p. 249.

⁷¹ Vemos este tipo de granaína primigenia en MARÍN. *Método de guitarra, op. cit.*, pp. 83-86 y 112-121.

⁷² Véase MONGE, David. “Amalio Cuenca y los primeros registros sonoros solistas de aires flamencos: un estudio de estilo”, *Roseta*, n.º 16, 2022, pp. 93-95.

⁷³ El toque *rubato* por granaína ya lo podemos escuchar en las grabaciones que Sabicas realizó en 1931 para Parlophon (B 25.663). Por la fecha en que Segovia realizó esta transcripción de estilo anacrónico, vemos que estaba bastante alejado de las corrientes interpretativas y compositivas de la guitarra flamenca de la época.

⁷⁴ También llamada “cadencia frigia” o “cadencia española”. Entendemos por “cadencia andaluza” aquella progresión armónica cadencial conformada por los grados IV-, bIII, bII y I. Es característica fundamental, aunque no exclusiva, de la música flamenca, sobre la que se elaboran buena cantidad de variaciones, frases y partes estructurales. Para profundizar en esta cuestión, véase FERNÁNDEZ, Lola. *Teoría musical del flamenco. Ritmo, armonía, melodía, forma*. Acordes Concert, 2004, pp. 81 y ss.

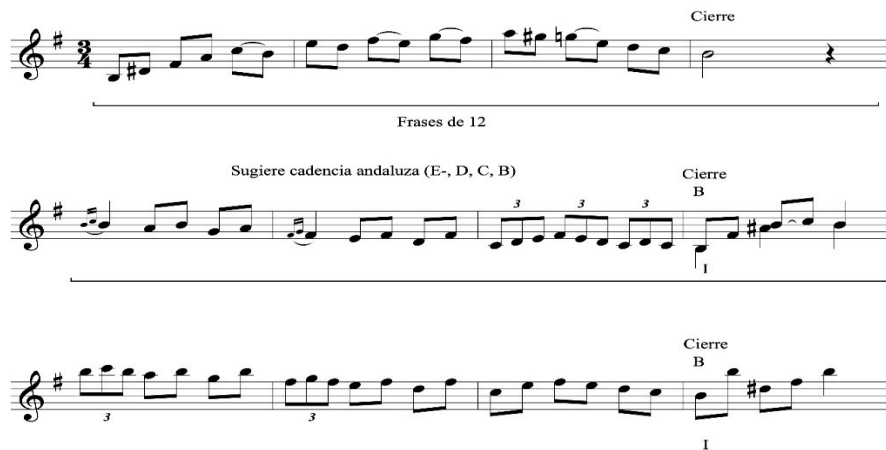


Figura 4. Algunas farsetas de granáinas por lo fino a la medida de sus dedos, de Andrés Segovia, cc. 1-12. Fundación Casa-Museo “Andrés Segovia”, Linares.

Años después de la transcripción de estas falsetas, y acompañando la entrevista sobre el flamenco que le realizó Bobri para la revista *Guitar Review* de 1977, Segovia publicó un grupo de falsetas por solesares de Paco de Lucena, del Maestro Patiño y de su propia creación,⁷⁵ que fueron dedicadas también a Francisco Montes Valera. Aunque no tuvo la oportunidad de coincidir con Francisco Díaz Fernández (1859-1898), Paco de Lucena,⁷⁶ lo describió como si lo hubiera conocido personalmente:

En cuanto a Paco Lucena... ¡Qué diferencia! Entre él y los aficionados nunca intervino la vanidad. Era alto y moreno, sus ojos iluminados por un fuego interior, su cabello negro como el ala de un cuervo, sus modales agradables y educados. Las mujeres se le ofrecían apasionadamente, y de tanto abrazarlo, este se tornó “ético” como dicen los andaluces cuando se refieren a la tuberculosis. Murió joven y dejó un recuerdo luminoso en el corazón de todos aquellos —hombres y mujeres— que tuvieron contacto con él y le escucharon tocar. Yo no lo conocí. Él emigró al paraíso de los “cañis” (gitanos) cuando yo solo tenía unos meses. Pero me han llegado tres o cuatro falsetas de solesares y seguiriyas que son una prueba de la sencillez y emoción de su noble estilo.⁷⁷

⁷⁵ “A group of ‘Farsetas’ for Soleares, by Paco Lucena, Maestro Patiño, and Ansetonius, collected during his distant youth by Andrés Segovia”. *Guitar Review*, n.º 42, 1977, pp. 10-11. El manuscrito autógrafo se conserva en la Fundación Casa-Museo “Andrés Segovia” de Linares.

⁷⁶ Véase RIOJA, Eusebio. *Paco el de Lucena o la redonda encrucijada*. Lucena: Ayuntamiento de Lucena, 1998.

⁷⁷ “As for Paco Lucena...! What a difference! Between him and the aficionados vanity never intervened. He was tall and dark, his eyes lit by inner fires, his hair black as a crow’s wing, his manner agreeable and

Además, nos legó dos de las escasas falsetas que conocemos de este excelso guitarrista flamenco.⁷⁸ Ambas (Figura 5 y 6)⁷⁹ están compuestas en toque “por arriba” o tonalidad flamenca de Mi, también llamada frigia, con centro tonal en E y cadencia andaluza sobre los acordes de A-, G, F, E. Poseen una construcción tradicional por “medios compases” (frase-cierre) para luego desarrollar la idea expuesta en la primera frase en un compás completo de 12 tiempos (pulsos)⁸⁰ con su cierre final en la tónica flamenca. Los cierres transcritos han caído en desuso y nos muestran una forma a medio camino entre lo arcaizante y lo académico, con un La en el segundo tiempo del cierre que nos recuerda a la época en que posiblemente se estuviera gestando el toque “por arriba”.⁸¹

courteous. Women offered themselves to him passionately, and from embracing them so much he became *ético* as the Andalusians say when they mean ‘tubercular’. He died young, and left a luminous remembrance in the heart of those —men and women— who came in contact with him and heard him play. I did not know him. He emigrated to the paradise of the *cañis* (gypsies) when I was a few months old. But three or four *farsetas* of *soleares* and *seguiriyas* have reached me which are proof of the simplicity and emotion of his noble style”. “A group of ‘Farsetas’ for Soleares...”, *op. cit.*, p. 8.

⁷⁸ Conocemos otras dos que transcribió Juan Navas: una en forma de trémolo y otra con la técnica de pulgar. Véase GARCÍA-MATOS, María del Carmen. “Juan Navas y la guitarra flamenca”. En RIOJA, Eusebio (ed.). *La guitarra en la historia. Vol. 9*. Córdoba: La Posada, 1998, pp. 98 y 103.

⁷⁹ En ambas transcripciones hemos dejado los anacrónicos términos de tempo y signos de intensidad de Segovia.

⁸⁰ El “compás de 12” es una característica métrica de algunos palos flamencos como la soleá y estilos métricos afines, con unas acentuaciones concretas que, con el tiempo, se han venido haciendo estándar. Podemos definirla como una macroestructura fraseológica para la que se cuentan 12 pulsos, a menudo subdividida en motivos fraseológicos de 3 pulsos y, muy comúnmente, en semifrases de 6, llamadas también “medios compases”. Para algunos estudiosos las soleares y palos afines en su métrica son considerados como una alternancia del compás de 6/8 y 3/4 para las soleares y palos afines en su métrica, pero en multitud de partituras se escribe en 4 compases de 3/4 (compás básico que supone un motivo fraseológico). Véase NÚÑEZ, Faustino. *Comprende el flamenco*. Madrid: RGB Arte Visual, 2003, pp. 15 y 18.

⁸¹ Respecto al “toque por arriba” primigenio, véase el ejemplo de *La soleá de los barquillos*, de Tomás Damas, en MONGE. “El eclecticismo musical de Tomás Damas...”, *op. cit.*, pp. 40 y 41.

Molto moderato el espressivo

1ª

Motivo A (3 pulsos) Motivo B

(Tónicas cadencia andaluza) E Cierre E

Medio compás (6 pulsos) Compás de 12

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Poco tenuto

E Cierre

Compás de 12

Poco rit. espressivo

E Cierre

Figura 5. Primera falseta por soleares,
de Paco de Lucena (transcrita por Andrés Segovia), cc. 1-12.

Figura 6. Segunda falseta por soleares,
de Paco de Lucena (transcrita por Andrés Segovia), cc. 1-8.

Aunque la partitura carece de digitaciones de la mano derecha, la primera falseta se ejecutaría con la alternancia de *p-i* para los motivos de corcheas (el pulgar realizaría la melodía y el índice el contrapunto rítmico, octavando los bajos), mientras que en la segunda el pulgar sería el que tocaría la amplia variedad de grupos rítmicos (de valoración especial combinados con corcheas y semicorcheas, ligados con la mano izquierda, etc.) que confieren al pasaje un mayor barroquismo y ornamentación motívica.

José Patiño González (1829-1902), conocido artísticamente como maestro Patiño,⁸² fue otro mítico intérprete de guitarra flamenca. Las referencias que Segovia obtuvo de él fueron por terceros, pero suficientes como para describirle como un “hombre consciente de su valía” que, aun siendo “vanidoso”, hacía “llorar a su guitarra”.⁸³ Las falsetas transcritas por Segovia son las únicas que conocemos de Patiño. Al igual que las de Paco de Lucena, están compuestas en toque “por arriba” o tonalidad flamenca de Mi y poseen una construcción tradicional de dos medios compases (frase-cierre), para luego desarrollar lo expuesto en un compás de 12 tiempos.

⁸² Véase BLAS VEGA, José. “El maestro Patiño”. *Historia del Flamenco*. Sevilla: Tartessos, 1995, vol. II, pp. 143-145.

⁸³ “Maestro Patiño was a man well aware of his worth [...] he could make the guitar weep. But he was puffed up with vanity”. BOBRI. “Segovia on Flamenco”, *op. cit.*, p. 7.

The image shows two staves of musical notation for guitar. The first staff, labeled '1ª', is in 3/4 time and contains a melodic line with a tremolo effect. It is annotated with 'Cierre E' at the beginning and end, and chord symbols 'bII I Maj7 I' and 'S' below the notes. A bracket below the staff indicates 'Medio compás (6 pulsos)' and 'Compás de 12'. The second staff, labeled '2ª', is also in 3/4 time and contains a melodic line with various chromaticisms. It is annotated with '4ª cuerda' above the staff, and chord symbols '(A-)', '(G)', '(F)', and 'Cierre E' below the notes. A bracket below the staff indicates 'Compás de 12'.

Figura 7. Falsetas por soleares, del maestro Patiño, transcritas por Andrés Segovia.

En la primera falseta (Figura 7) se combina el trémolo con la alternancia *p-i* en un movimiento armónico de *bII / I* (lo analizaremos así aunque el pasaje carece de acordes), en el que cabe destacar la nota a modo de *ostinato* de Mi en la primera cuerda al aire (tónica del “toque por arriba”),⁸⁴ así como la disonancia de esta con el Re# (“S” en el análisis), la cual cobra protagonismo de sensible.⁸⁵ En la segunda (Figura 7), que se ejecutaría con el dedo pulgar de la mano derecha, posee diversos cromatismos y notas ajenas al diatonismo.

⁸⁴ Segovia se mostró crítico con este efecto de notas repetidas como revelan los comentarios escritos a Alexander Tansman en sendas cartas de 1968: “J’ai chassé de mon répertoire toutes les œuvres qui comportent des notes répétées, si chères aux flamenquistes. C’est horrible! ...” “He expulsado de mi repertorio todas las obras que incluyen notas repetidas, tan queridas por los flamencos ¡Es horrible!...” (Carta de Andrés Segovia a Alexandre Tansman, 19-X-1968, Fundación Casa-Museo “Andrés Segovia”); “Les flamenquistes on avilé l’effet des notes répétées. En vue de ceci, je supprime de tout mon cœur tout ce qui comporte cette technique.” “Los flamencos han degradado el efecto de las notas repetidas. En vista de esto, elimino de todo corazón cualquier cosa que involucre esta técnica” (Carta de Andrés Segovia a Alexandre Tansman, Madrid, 1-XII-1968, Fundación Casa-Museo “Andrés Segovia”). Agradecemos a Frédéric Zigante el que nos haya revelado esta interesante información.

⁸⁵ Segovia escribe esta nota como Re#, aunque podríamos analizarla como un *Mib*, es decir, como la 7ª de F para el acorde F7.

Asimismo, al final de cada uno de los motivos, que abarcan un compás de 3/4, nos encontramos con la tónica de la cadencia andaluza La, Sol, Fa y el cierre final en Mi.

El colofón al grupo de falsetas por soleares es un *Paseillo* de Segovia compuesto bajo el seudónimo de “Ansetonius”.⁸⁶ Podemos comprobar que la primera variación (Figura 8) es un extraño “paseo” o “paseillo”,⁸⁷ alejado de los tradicionales por soleá que tienen progresiones armónicas F, C, F, E, o también C, G, F, E o A-, C, F, E, ocupando cada acorde un compás de 3/4 y formando en su conjunto estructuras amplias de 12 tiempos.⁸⁸ Por el contrario, la pieza escrita por Segovia se estructura en progresiones armónicas impares que podemos agrupar en 3 compases de 3/4 (con un anecdótico tercer compás en 2/4) y que forman estructuras de 9 tiempos. Además, los tres últimos compases son más ambiguos armónicamente con la utilización de acordes incompletos que bien podríamos analizar como disminuidos. Estos paseos armónico-rítmicos suelen ejecutarse por regla general rasgueados, pero en el caso de Segovia (quien no dejó indicaciones de mano derecha) creemos que debió de interpretarlos sin rasguear debido a las particularidades de algunas posiciones de la mano izquierda y por el hecho de omitir cuerdas contiguas en los acordes. De esta manera, el resultado sonoro se ajusta muy poco a los cánones performativos flamencos.

Allegretto

1^a C/G G/B B^b/F B^b/D F

bVI bIII bV bII

C D7 G C° D° F7 E Cierre

bVI V/bIII bIII bVI° bVII° bII7 I

Figura 8. *Paseillo* [1^a variación], de Ansetonius [Andrés Segovia].

⁸⁶ “Ansetonius” es la abreviación de *Andrés-Segovia-Torres-nius*.

⁸⁷ Según Rafael Marín, un *Paseo* “en la guitarra es el intermedio entre variación y variación o entre rasgueo y variación, y todas las piezas tienen el suyo correspondiente” (MARÍN. *Método de guitarra*, op. cit., p. 173). Este término, derivado del baile y de sus partes estructurales, ha caído en desuso en la terminología guitarrística. Actualmente podemos definirlo como aquella sección guitarrística armónico-rítmica, comúnmente ejecutada mediante rasgueados, propia de cada palo flamenco que sirve como nexo entre diferentes partes estructurales de una pieza.

⁸⁸ Cuatro compases de 3/4, es decir, “compases completos” de soleá de 12 tiempos.

La segunda variación (Figura 9) es por soleá, pero tampoco tiene un carácter de “paseo” o “paseillo” ya que contiene frases de seis pulsos con un compás de 3/4 para la “exposición” y otro para la resolución en la tónica E, construcción más característica de una variación o falseta. En la primera semifrase aparece la tensión armónica de séptima menor (7) junto a cada una de las tónicas de la cadencia andaluza “por arriba” (A-, G, F, E). Al final de esta variación se utiliza también la cadencia andaluza con algunas tensiones armónicas⁸⁹ (A- / G7,9 / F7 / E) y subdivisiones rítmicas irregulares de semicorcheas y tresillos que son bastante utilizadas en el discurso musical de la guitarra flamenca.

Este *Paseillo* pudo ser el que Segovia tocó en el recital que ofreció en colaboración con Gallego Burín, García Lorca y Jofré en el teatrillo del Alhambra Palace el 7 de junio de 1922. En ese caso, la pieza fue del agrado del público,⁹⁰ pero el crítico del *Defensor de Granada* se mostró displicente con la interpretación probablemente porque conocía bien los fundamentos musicales del género: “La tarde musical la terminó Segovia con unas soleares que gustaron mucho, pero este genio no nació para tocar flamenco”.⁹¹

⁸⁹ La tensión armónica de séptima menor (7) aparece junto a cada una de las tónicas de la cadencia andaluza “por arriba” (A-, G, F, E) en la primera parte de la variación, para luego resolver en la tónica flamenca E.

⁹⁰ Véanse las notas 40 y 42.

⁹¹ JAO. “En el Palace. Una velada musical”, *op. cit.*, p. 1.

2ª Tónicas cadencia andaluza Cierre
Moderato con 7 en el bajo E Cierre E

Medio compás (6 pulsos) Compás de 12

¿Cierre? E7/G#

Cadencia andaluza Cierre

A- G7 F7 E

P i m A m i P i

Figura 9. *Paseillo* [2ª variación], de Ansetonius [Andrés Segovia].

CONCLUSIONES

El flamenco formó parte indisoluble del periplo vital y artístico de Andrés Segovia, si bien en nuestra investigación nos hemos centrado en su vinculación con este género desde un punto de vista teórico y compositivo. En el primer ámbito, su identificación con el ideario sobre lo jondo de Falla podemos encontrarlo en cuestiones como la aplicación del concepto de “pureza”, la consideración de la guitarra como depositaria de la tradición popular más genuina o la diferenciación entre cante jondo y flamenco. Estas conexiones fueron algunos de los factores que convencieron al guitarrista para que se involucrara en la celebración del Concurso de Cante Jondo, y que mantuvo —en mayor o menor medida— a lo largo de su vida.

En el segundo campo, y a través del análisis musical, creemos que el rastro de la guitarra flamenca en algunas piezas de la obra compositiva de Andrés Segovia puede detectarse en factores como las estructuras formales, la aparición de armonías características de la música flamenca, la utilización motívica de la frase o la traslación de recursos tradicionales del cante al ámbito instrumental. En la vertiente armónica, las progresiones utilizadas, aunque con base en la guitarra flamenca, cuentan con numerosas tensiones y encadenamientos acórdicos que modernizan el lenguaje tradicional del instrumento; mientras que en lo melódico abundan los recursos meticulosos de la guitarra clásica de concierto en donde se busca más “un sonido”

que “un efecto”, siendo este último rasgo muy propio del flamenco. Además, el discurso musical segoviano está condicionado más por lo melódico que por lo rítmico o las técnicas de la mano derecha, y existe una presencia del “toque por lo fino” frente a la ausencia de los elementos propios del “toque barbero” de pulgar, de rasgueado y de golpe en la tapa.

AGRADECIMIENTOS

Quisiéramos dar las gracias al vicepresidente segundo de la Fundación “Andrés Segovia” de Linares, D. Alberto López Viñau, por habernos ofrecido todo tipo de facilidades a la hora de consultar la documentación conservada en el archivo de dicha institución, así como al profesor Julio Gimeno por llevar a cabo la revisión completa del texto y por aportarnos interesantes comentarios y correcciones.

REFERENCIAS / REFERENCIAS

“El concurso de cante *jondo*”. *El Sol*, Madrid, 9-VI-1922, p. 3.

“El concurso de *cante jondo*”. *La Época*, Madrid, 9-VI-1922, p. 4.

“En el Palace. El *Cante jondo*”. *La Publicidad*, Granada, 8-VI-1922, p. 2.

“En El Palace. La fiesta de ayer”. *Noticiero Granadino*, Granada, 8-VI-1922, p. 1.

BLAS VEGA, José. “El maestro Patiño”. *Historia del Flamenco*. Sevilla: Tartessos, 1995, vol. II, pp. 143-145.

BOBRI, Vladimir. “Segovia on Flamenco”. *Guitar Review*, n.º 42 (1977), pp. 6-9.

BUSTAMANTE, Juan Antonio. *Tras la huella de Andrés Segovia*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1990.

CARREDANO, Consuelo (ed.). *Manuel de Falla Adolfo Salazar. Epistolario 1916-1944*. Madrid: Residencia de Estudiantes-Archivo Manuel de Falla, 2021.

CASTRO, Guillermo. “Los ‘otros’ fandangos, el cante de la madrugada y la taranta. Orígenes musicales del cante de las minas”. *La Madrugá*, Revista de Investigación sobre el Flamenco, Universidad de Murcia, n.º 4, junio, 2011, <revistas.um.es/flamenco/article/view/132281/122571> (consultada el 30 de agosto de 2022).

CHRISTOFORIDIS, Michael. “La guitarra en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla”. En Eusebio Rioja (ed.). *La guitarra en la historia*. Córdoba: La Posada, vol. IX, 1998, pp. 31-57.

ESCANDE, Alfredo. *Don Andrés y Paquita*. Lulú, 2009.

LEOPOLDO NERI DE CASO
DAVID MONGE GARCÍA

FALLA, Manuel de. *El "cante jondo" (cante primitivo andaluz)*. En Manuel de Falla. *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1988, pp. 163-180.

FERNÁNDEZ, Lola. *Teoría musical del flamenco. Ritmo, armonía, melodía, forma*. Acordes Concert, 2004

FUENTE, N. de la. "En el Alhambra Palace. Conciertos Segovia. Segunda audición". *El Defensor de Granada*, 24-V-1922, p. 1.

FUENTE, N. de la. "En el Alhambra Palace. Conciertos Segovia". *El Defensor de Granada*, 2-VI-1922, p. 3.

G., A. "En el Palace. Concierto Segovia". *Noticiero Granadino*, 2-VI-1922, p. 1.

G., F. "Centro Artístico. Conciertos Segovia". *Gaceta del Sur*, 2-VI-1922, p. 3.

G., F. "Centro Artístico. Conciertos Segovia". *Gaceta del Sur*, 24-V-1922, p. 1.

G., F. "Centro Artístico. Festival del Cante jondo". *Gaceta del Sur*, Granada, 8-VI-1922, p. 1.

GALLEGO BURÍN, Antonio. "En el Palace: concierto Segovia". *Noticiero Granadino*, 2-VI-1922, p. 1.

GALLEGO, Antonio. "El concurso de cante jondo en la Granada de 1922". *Revista de flamencología*, 2003, n.º 17, pp. 72-77.

GARCÍA-MATOS, María del Carmen. "Juan Navas y la guitarra flamenca". En RIOJA, Eusebio (ed.). *La guitarra en la historia. Vol. 9*. Córdoba: La Posada, 1998, pp. 98 y 103.

GARCÍA HIDALGO, Joaquín. "Pintoresco relato de una vida extraordinaria. A los setenta y dos años, campeón del cante jondo". *Heraldo de Madrid*, Madrid, 15-X-1928, pp. 8-9.

GARCÍA MERCADAL, Fernando y RUIZ, Joaquín. *Milicia y Derecho. Origen y evolución histórica del Cuerpo Jurídico Militar*. Madrid: Imprenta Nacional de la Agencia Estatal, 2021.

GIMENO, Julio y NERI, Leopoldo. "El epistolario entre Manuel de Falla y Andrés Segovia. Una amistad en torno a la guitarra". *Roseta*, n.º 9-10, 2015-2016, pp. 114-149.

GIMENO, Julio. "Andrés Segovia y Villacarrillo". En Manuel López Fernández (coord.). *XIII Jornadas de Estudios Histórico-Artísticos sobre las Cuatro Villas*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, 2021, pp. 279-309.

GIMENO, Julio. “Los conciertos de Andrés Segovia”, <guitarra.artepulsado.com/foros/shorthead.php?21031-Los-conciertos-de-Andr%E9s-Segovia> (consultada el 23 mayo de 2022).

GOLS, Juan. “Música y los grandes músicos contemporáneos. Andrés Segovia”. *Música*, n.º 14, octubre, 1930, pp. 272-274.

GÓMEZ MONTERO, Rafael. “Andrés Segovia prepara sus conciertos de Europa y América en su finca “Los Olivos”. *Hoja del Lunes*, Granada, 11-IV-1977, p. 5.

GÓMEZ, Rafael. “Andrés Segovia prepara sus conciertos de Europa y América en su finca ‘Los Olivo’s”. *Hoja del Lunes*, Granada, 11-IV-1977, p. 5.

GONZÁLEZ, José Antonio. “Jondistas y anti-flamenquistas en el concurso de 1922”. *Andalucía en la*

Historia, n.º 74, marzo (2022), pp. 14-19.

HERRERA, Enric. *Teoría musical y armonía moderna Vol. I*. Barcelona: Antoni Bosch, 1995.

HERRERO, Óscar y WORMS, Claude. *Traité de la guitare flamenca. Vol III. Styles de base: la Soleá et la Sigüiriya*. París: Editions Combre, 1998.

HOZ, Irene de la. “Segovia Torres, Andrés”. *Diccionario de Música Española e Hispanoamérica*. Madrid: SGAE, 2002, vol. 9, pp. 907-908.

HUMPHREYS, Henry S. “Segovia Explains Flamenco”. *The Cincinnati Enquirer*, 12-VI-1965, p. 14.

IGLESIAS, M.^a Antonia. “Andrés Segovia”. *Los Españoles*, n.º 23, 1973, pp. 225-252.

JAO. “En el Palace. Una velada musical”. *El Defensor de Granada*, Granada, 8-VI-1922, p. 1.

LEÓN, José Javier. *Burlas y veras del 22*. Sevilla: Athenaica, 2021.

LÉON, José. “Andrés Segovia: ‘mi decadencia está lejana’”. *Hilo musical*, noviembre 1973, p. 30.

LLANO, Samuel y GARCÍA, Carlos (eds.). *Contra el flamenco. Historia documental del Concurso de*

Cante Jondo de Granada, 1922. Madrid: Libros Corrientes, 2022.

LEOPOLDO NERI DE CASO
DAVID MONGE GARCÍA

LÓPEZ, Alberto. *Andrés Segovia. Vida y obra*. Jaén: Universidad de Jaén, 2 vols., 2009.

MEDINA, Tico. “Andrés Segovia y su guitarra”. *Careta*, Madrid, 19-XI-1957, pp. 21-23.

MOLINA FAJARDO, Eduardo. *Manuel de Falla y el “cante jondo”*. Granada: Universidad de Granada, 1962.

MONGE, David. “El eclecticismo musical de Tomás Damas. Relaciones entre la música académica del siglo XIX y la guitarra flamenca”, *Sinfonía Virtual. Revista de música y reflexión musical*, n.º 30, 2020, <sinfoniavirtual.com/revista/039/tomas_damas.pdf> (consultada el 30 de agosto de 2022).

MONGE, David. “Amalio Cuenca y los primeros registros sonoros solistas de aires flamencos: un estudio de estilo”, *Roseta*, n.º 16, 2022, pp. 82-95.

MONTEJANO, Isabel. “Andrés Segovia, maestro”. *Ideal*, Granada, 30-IV-1972.

NERI, Leopoldo. “Los desencuentros de Andrés Segovia en el *affaire* Falla de 1926”. *Roseta*, n.º 9-10, 2015-2016, pp. 50-63.

NETTLES, Barrie y GRAF, Richard. *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*. Advance Music, 1997.

NÚÑEZ, Faustino. *Comprende el flamenco*. Madrid: RGB Arte Visual, 2003.

NÚÑEZ, Faustino. “Cantes y artistas flamencos de Jaén”. En Pedro Jiménez, Javier Marín, Virginia Sánchez e Isabel M.ª Ayala (coords.). *Estudios sobre música y músicos en Jaén, Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, enero-junio, 2020, pp. 437-464, <dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7865631> (consultada el 18 de mayo de 2022).

PALACIOS, María. “La guitarra como parte de la ‘Alta Cultura’ en el Madrid de la década de 1920”. En Leopoldo Neri (ed.). *Los Sainz de la Maza y la Generación del 27*. Córdoba: IMAE Gran Teatro-Ayuntamiento de Córdoba, 2017, p. 53-78.

PARADA, José. “La guitarra española. Al eminente maestro Tomás Bretón”. *Heraldo de Madrid*, 10-IV-1917, pp. 1-2.

PÉREZ, Carmen. “Influencias del Concurso de Granada de 1922 en la definición de 'lo jondo'”. *Música oral del sur*, n.º 14, 2017, pp. 35-67, <centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/influencias_del_concurso_de_granada_de_1922_en_la_definicion_de_lo_jondo.pdf>.

PERSIA, Jorge de. *I Concurso de Cante Jondo. Edición conmemorativa 1922-1992*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 1992.

- POCCI, Vincenzo. *Guide to the Guitarist's. Modern and Contemporary Repertoire*, Vicchio: VP Music Media, 2021. <www.vpmusicmedia.com/> (consultada el 20 de junio de 2022).
- PURCELL, Ronald C. *Andrés Segovia, Contributions to the World of the Guitar*. Nueva York: Belwin Mills, 1975.
- RIOJA, Eusebio. “Andrés Segovia y la guitarra flamenca”. *La Caña. Revista de flamenco*, 1993, pp. 29-39.
- RIOJA, Eusebio. “Andrés Segovia: sus relaciones con el flamenco”. En Viedma, Francisco (coord.), *XXX Congreso de arte flamenco*. Jaén: Federación Provincial de Peñas Flamencas de Jaén, 2003, <guitarra.artepulsado.com/guitarra/segovia_flamenco.php>, (consultada el 8 de mayo de 2022).
- SARTO, Juan del. “La música y los músicos”. *¡Tarari!*, Madrid, 22-XI-1930.
- SEGOVIA, Andrés. “La Guitarra y yo”. *Guitar Review*, n.º 4, 1947, p. 83.
- SEGOVIA, Andrés. *Mi mundo, la guitarra y yo*. Fundación Casa-Museo “Andrés Segovia”, Linares.
- SOLER, Joaquín. *Andrés Segovia. A Fondo*, RTVE, 1976.
- STEINGRESS, Gerhard. *Sociología del cante flamenco*, Sevilla: Signatura Ediciones, 2005.
- STEWART, Jules. “El maestro”. *Lookout*, diciembre, 1973, pp. 28-30.
- TORRES, Elena. “El ‘nacionalismo de las esencias’: ¿una categoría estética o ética?”. En Pilar Ramos (ed.). *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Logroño: Universidad de La Rioja, 2012, pp. 27-51.
- TRANCART, Vinciane. *Visiones desafinadas. Prácticas y representaciones de la guitarra en Madrid y en Andalucía (1883-1922)*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2019.
- VALDERRAMA, Gregorio. *Adiós a Granada. El Concurso de Cante Jondo (1922)*. Écija: La Droguería Music, 2021.
- WADE, Graham y GARNÓ, Gerard. *A New Look at Segovia. His Life & His Music*. Pacific: Mel Bay Publications, 1997, 2 vols.
- WADE, Graham. *Segovia. A Celebration of Man and his Music*. Londres: Allison & Busby Limited, 1983.
- ZERN, Brook. “Flamenco: An Overview”. *Guitar Review*, n.º 41, 1977, pp. 4-7.