

# LA GUITARRA UNIVERSAL DE FALLA: EL MATERIAL DEL COMPOSITOR COMO INSPIRACIÓN PARA PRÁCTICAS INTERPRETATIVAS, LA ESTÉTICA DEL HOMENAJE Y DE OTRAS OBRAS DE LA GENERACIÓN '27'

**Yiannis Efstathopoulos**

Profesor de guitarra en el Departamento de Música  
Universidad de Ioannina

<https://doi.org/10.5281/zenodo.14794384>

## **Resumen:**

Este artículo analiza las fuentes guitarrísticas de Manuel de Falla y propone ejemplos de un acercamiento a la interpretación histórica de su obra, el Homenaje escrito en 1920. A través de estas fuentes y experimentos realizados en instrumentos antiguos con cuerdas de tripa y seda, esta investigación se enfoca en los detalles interpretativos del Homenaje y en otras obras de la época como son el Preludio y Danza de Julián Bautista o los arreglos de Miguel Llobet. A través de esta búsqueda se pretende ampliar la estética guitarrística Falliana, interpretar música y formaciones olvidadas y reconsiderar el panorama guitarrístico.

## **Palabras clave:**

Falla, Homenaje, Bautista, Barrios, Llobet, interpretación histórica, investigación artística

**THE UNIVERSAL GUITAR OF FALLA: THE COMPOSER'S MATERIAL AS AN INSPIRATION FOR PERFORMANCE PRACTICES, THE AESTHETIC OF THE "HOMENAJE" AND OF MORE WORKS OF THE GENERATION '27**

## **Abstract:**

Guitar seems often to inspire Falla's music but his only work for guitar came in 1920 and it was premiered by Tárrega's student Miguel Llobet. Despite its short duration, *Homenaje* was meant to be the beginning of a new genre for the Spanish instrument, inspiring the composers of Generation '27 to expand guitar's literature on the "classic" music scene. However, recent editions and research on Falla's archive demonstrate the composer's

interest into printed guitar music such as Aguado's method but also to the flamenco style of late 19th century such as Marín and Cimadevilla. Breaking the supposed barrier between flamenco and the concert guitar style, Falla's guitar material gives a number of ideas for historically inspired performances.

In a form of artistic research this paper analyzes how practicing early 20th century guitar music and methods on original instruments with gut strings is a way of rediscovering the authentic Spanish guitar in Falla's time. Transferring this empirical knowledge into a form of article and recorded performances we arrive to propose specific solutions to the *Homenaje* and to more works. Last but not least, this research intends to present the wide guitar panorama of Falla's universe.

### **Keywords:**

Manuel de Falla, Homenaje, Bautista, Marín, Llobet, Barrios, historically inspired performance practice, artistic research

Fecha de recepción: 23-5-2024

Fecha de aceptación: 4-11-2024

Efstathopoulos, Y. (2024). La guitarra universal de Falla: el material del compositor como inspiración para prácticas interpretativas, la estética del Homenaje y de otras obras de la Generación 27'. *Música Oral del Sur*, 21, 287-318. ISSN 1138-8579.

## **INTRODUCCIÓN**

Dos años antes del Concurso monumental de Cante Jondo en Granada en 1922, su organizador y célebre compositor español Manuel de Falla compuso su única obra para guitarra, *Homenaje*. El estreno español fue pocos meses después de su composición por el famoso guitarrista catalán Miguel Llobet<sup>1</sup>. Esta obra junto con las obras de Turina y Pahissa, fue la chispa del nuevo repertorio creado por compositores no-guitarristas como

---

<sup>1</sup> El estreno mundial fue en París el 24/1/1921 tocado por Marie-Louise Henri Casadesus en el arpa.

LA GUITARRA UNIVERSAL DE FALLA:  
EL MATERIAL DEL COMPOSITOR COMO INSPIRACIÓN PARA PRÁCTICAS  
INTERPRETATIVAS, LA ESTÉTICA DEL HOMENAJE Y DE OTRAS OBRAS  
DE LA GENERACIÓN 27'

por ejemplo el Grupo de los Ocho<sup>2</sup>. Este hecho, que se producía por primera vez en la historia del instrumento<sup>3</sup>, fue considerado como el Renacimiento de la guitarra.<sup>4</sup>

A raíz de este renacimiento de la guitarra y el de una transición desde un repertorio idiomático, creado por guitarristas, hacia las obras modernas, acontecieron muchos temas críticos; la colaboración entre los intérpretes y los compositores era necesaria en la mayoría de estas nuevas obras, permitiendo al guitarrista poner los últimos detalles que dejaron su sello en la edición final.<sup>5</sup> Esta colaboración se puede observar en las de cartas entre Falla y Llobet<sup>6</sup> y en el archivo de este último<sup>7</sup>. Anotaciones interpretativas, guitarristas históricos propios, digitaciones, y la idea general de la obra han sido temas muy analizados durante los últimos años llegando a dos ediciones<sup>8</sup> nuevas el 2021<sup>9</sup>. A pesar de estas novedades, el intérprete tiene todavía que elegir entre estas ediciones diferentes y analizar en profundidad el tema hacia una interpretación histórica.

---

<sup>2</sup> Salvador Bacarrise, Julián Bautista, Rosa García Ascot, Fernando Remacha, Gustavo Pittaluga, Rodolfo y Ernesto Halffter y Juan José Mantecon fueron los miembros del Grupo de los Ocho. Para más sobre el Grupo de los Ocho véase La música en la generación del 27: Homenaje a Lorca, 1915-1939, editado por Emilio Casares

<sup>3</sup> Sobre las obras modernistas para guitarra se puede consultar el artículo de Piquer Sanclemente, R., & Christoforidis, M. (2009). modernist representations of the guitar and the instrument's classical revival in the 1920s. In *Proceedings of the 5th Conference on Interdisciplinary Musicology*. Retrieved from [http://cim09.lam.jussieu.fr/CIM09-en/Proceedings\\_files/64A-PiquerChristoforidis](http://cim09.lam.jussieu.fr/CIM09-en/Proceedings_files/64A-PiquerChristoforidis) (Vol. 232).

<sup>4</sup> Este término aparece en artículos de la época: (1 February 1928). The guitar and its renaissance. *The Musical Observer*, Vol. 27, no. 2: 17 y más recientemente en el artículo de Piquer Sanclemente, R., & Christoforidis, M. (2011). Cubismo, Neoclasicismo y el renacimiento de la guitarra española a principios del siglo XX.

<sup>5</sup> Véase Suárez-Pajares, J. (2016). En torno a Miguel Llobet y la interpretación del Homenaje a Debussy de Manuel de Falla. En J. Riba (ed.) *Miguel Llobet-Del Romanticismo a la Modernidad*. IMAE Gran Teatro Ayuntamiento de Córdoba

<sup>6</sup> En agosto de 2020 la empresa Solera flamenca ha adquirido 10 cartas de Falla a Llobet que están disponibles a través de su página web: <https://www.flamencoguitarsforsale.net/en/second-issue-unpublished-correspondence-from-manuel-de-falla-to-miguel-llobet/>

<sup>7</sup> El archivo Miguel Llobet del Museo de Música de Barcelona ha adquirido en el año 2015 el archivo Fernando Alonso. El archivo contenía arreglos desconocidos de Falla hechos por Miguel Llobet, publicados en el 2020 por Guitar Heritage, editado por Stefano Grondona. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/col-leccio-fernando-alonso>

<sup>8</sup> Falla, M. (de). (2021). J. Klier (Ed.) *Homenaje for guitar*. Schott Music. y Falla, M. (de). (2020). S. Grondona (Ed.). *Homenaje*, (Miguel Llobet Guitar Works, Vol. 8). Guitar Heritage.

<sup>9</sup> Un año antes, el agosto de 2020 Michael Christoforidis junto con Javier Suárez-Pajares anunciaron la publicación de una edición crítica: (<https://www.elindependientedegranada.es/cultura/festival-guitarra-estrenara-edicion-critica-unica-obra-que-falla-dejo-escrita-ese>)

Investigar al *Homenaje* es como abrir la caja de Pandora. El material guitarrístico de Falla nos hace reflexionar sobre la identidad del instrumento. Los guitarristas en la época de la composición estaban divididos, según los métodos históricos, entre los de concierto y los del flamenco. No obstante, este artículo intenta demostrar que la evolución de las dos tradiciones fue paralela, uno inspirando y enseñando al otro. Más bien, algunos de estos guitarristas del momento componían y tocaban en los dos estilos, formando parte de ambos mundos. Cómo afecta este fenómeno a la estética interpretativa del Homenaje es el tema principal de este artículo y además nos inspira a aplicar estas ideas en más obras.

Esta investigación analiza y aplica los métodos relacionados en el Homenaje interpretado con un instrumento histórico y con cuerdas de tripa como proyecto desarrollado en mi investigación artística Doctoral.<sup>10</sup> Los resultados se pueden apreciar de forma escrita y también artística. Las ideas presentadas están realizadas en el disco "Seis Caprichos; Spanish guitar music"<sup>11</sup> y en el concierto grabado "La guitarra en tiempos de Falla y Lorca y homenaje al toque a lo barbero"<sup>12</sup> en colaboración con Javier Mas y Mario Mas.

## LOS MÉTODOS Y OBRAS GUITARRÍSTICAS EN EL ARCHIVO FALLA

El material guitarrístico que pertenecía al compositor gaditano nos demuestra claramente la dualidad de la guitarra española entre lo culto y lo popular. Por un lado, encontramos el método clásico de Dionisio Aguado (1784-1849) que es muy usado en la pedagogía hasta la época actual. Sin embargo, es más probable que Falla aprendiera a tocar la guitarra a través del método de Francisco Cima de villa: *Hispania* (1913). Aunque el autor había escrito varios métodos, este método está excepcionalmente escrito en tablatura con cifras. El método era muy práctico y estaba dirigido a principiantes para que pudieran aprender sin la figura del maestro. Falla marcó varios acordes<sup>13</sup> que parecen que le ayudaron a aprender y explorar el instrumento.<sup>14</sup> A pesar de la popularidad de la tablatura, Cima de villa hace referencia a la guitarra noble desde la época barroca hasta Llobet. Por otra parte, encontramos una explicación de rasgueado y sus composiciones son sobre todo Aires

---

<sup>10</sup> Efstathopoulos, I. (2021). *The concert guitar in Spain from 1920 to 1939. Reconstructing its lost performance practice*. <https://biblio.vub.ac.be/iguana/www.main.cls?surl=search&p=e0de136e-cba4-11e8-a223-005056b658d1#recordId=2000.163194>

<sup>11</sup> Yiannis Efstathopoulos. (2019). *Seis Caprichos-Spanish guitar music around 1930*, Passacaille.

<sup>12</sup> Yiannis Efstathopoulos. (19 de mayo de 2021) *LA GUITARRA EN TIEMPOS DE FALLA Y LORCA, Y HOMENAJE AL TOQUE "A LO BARBERO"*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=RU2gqU7wkHs>

<sup>13</sup> Según visita personal en el Archivo Manuel de Falla el 18/5/22

<sup>14</sup> El Archivo Falla mantiene la guitarra de Falla hecha en el 1906 por el guitarrero Granadino Benito Ferrer.

LA GUITARRA UNIVERSAL DE FALLA:  
EL MATERIAL DEL COMPOSITOR COMO INSPIRACIÓN PARA PRÁCTICAS  
INTERPRETATIVAS, LA ESTÉTICA DEL HOMENAJE Y DE OTRAS OBRAS  
DE LA GENERACIÓN 27'

Andaluces, apoyando el carácter nacional del instrumento. En su introducción explica este carácter:

¿qué será la guitarra, tan española, tan genuinamente nuestra, haciendo ó diciendo Malagueñas, Granadinas, Sevillanas. Peteneras, Soleares, con toda la pasión, con todo el divino fuego del alma andaluza...Las obras clásicas y las delicadas, las dice la guitarra tan bien como cualquier instrumento, y los Aires Españoles, mejor que todos.<sup>15</sup>

Además, Falla estudió obras de Julián Arcas, Rafael Marín, Juan Parga y composiciones de Cimadevilla. Todas estas obras pertenecen al género de “Aires Andaluces”, y sirvieron como ejemplo para motivos, escalas, arpeggios y cadencias usadas por el compositor en obras pianísticas y también para su obra orquestal inspirada por el flamenco.<sup>16</sup> Sin embargo, todos los compositores mencionados forman parte de ambos estilos: de concierto y del flamenco.

El primero, Julián Arcas ha sido la definición de un guitarrista híbrido. El musicólogo Suárez-Pajares en su artículo sobre Arcas el 1993 comenta:

Durante muchos años se había trazado una frontera infranqueable entre la guitarra académica y la popular que evolucionaron de manera muy diversa; lo que hace Arcas de manera absolutamente original es romper esta barrera y escribir la música que tocaban o acompañaban los guitarristas de su tierra.<sup>17</sup>

No solo falsetas de Arcas aparecen en el método de Rafael Marín sino también en varios programas de conciertos de flamenco al principio de siglo XX<sup>18</sup>. Además, el profesor de danza José Ortero afirma en su tratado de 1912 que: “Los tocadores actuales, cuando ejecutan alguna composición en la guitarra, para que los escuchen, dicen: Seguidillas gitanas de Arcas; Malagueñas, javeras o granadinas de Arcas, y casi todos los toques y falsetas flamencas llevan el sello de Arcas.”<sup>19</sup> Aunque Arcas aparecía como autor, el valor de sus falsetas es enorme porque probablemente provenían de tradiciones orales. Así, Arcas

<sup>15</sup> Cimadevilla, F. (1913). *Hispania-Método para guitarra en cifra para aprender sin maestro*. Imprenta y litografía de Zacarías Díez.

<sup>16</sup> Más detalles se pueden ver en el libro de Christoforidis: Christoforidis, M. (2017). *Manuel de Falla and visions of Spanish music* (pp. 113-116). Routledge.

<sup>17</sup> Suárez-Pajares, J. (1993). Julián Arcas: figura clave en la historia de la guitarra española. *Revista de musicología*, 16(6), 6.

<sup>18</sup> Cano, M. (1986). *La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco* (pp. 87-88), Universidad de Córdoba.

<sup>19</sup> Ortero, J. (1912). *Tratado de bailes. De sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces, con su historia y modo de ejecutarlos* (pp. 153-154). Tip. de la Guía Oficial.

fue quizás uno de los primeros que hicieron un tipo de trabajo etnomusicológico. Al mismo tiempo, Arcas había conseguido prestigiosos conciertos en el extranjero<sup>20</sup>, fue una inspiración importante para Francisco Tárrega<sup>21</sup> y fue nombrado primer profesor de guitarra en el Conservatorio Real de Madrid en el año 1865.<sup>22</sup>

Juan Parga (1843-1899), fue un caso parecido y contemporáneo de Arcas, según Mitjana en 1926<sup>23</sup>. La portada de su edición encontrada en el Archivo Falla ilustra exactamente la dualidad de dicho guitarrista. Por un lado, contiene las obras: “Repertorio Andaluz, tomado del pueblo con mecanismo fácil” y por otro lado parece: “Repertorio de concierto con mecanismo de escuela”.<sup>24</sup> Estas evidencias nos dirigen a enfocarnos en la existencia de guitarristas híbridos, pero también a preguntarnos si al final todos los guitarristas lo eran.

## RELACIONES ENTRE LOS GUITARRISTAS DE CONCIERTO Y FLAMENCO

Rafael Marín, cuyas obras analizó Falla, estudió flamenco con Robles y con el famoso Paco de Lucena. Aunque escribió uno de los primeros métodos de guitarra flamenca, también ha tenido una especial relación con la escuela más “clásica” de Francisco Tárrega. En el diccionario famoso de Domingo Prat de 1934 encontramos que Marín interpretó varias de sus obras con la presencia del guitarrista valenciano y éste último le felicitó:

... siendo también admirador y amigo de Tárrega en sus buenos tiempos de ejecutante, o sea en el año 1885. En vista del entusiasmo de Marín por su "Carnaval de Venecia", "Rapsodia de Aires Españoles" y "Variaciones de Jota", le ofreció el gran maestro estos originales, consiguiendo ejecutarlos con cierta brillantez que le valieron la sincera felicitación del guitarrista valenciano.<sup>25</sup>

---

<sup>20</sup> Un ejemplo de sus virtudes fue en el 1862 cuando tocó en el Pavilion de Brighton con la presencia de Victoria La Reina de Inglaterra, la Duchessa de Cambridge Augusta y la princesa Maria Adelaida. (1862 Año II) La Gaceta Musical Barcelona (77), 3.

<sup>21</sup> Gracias a Arcas, Tárrega consiguió su primer guitarra “La Leona” de Antonio de Torres hecha en el 1856.

<sup>22</sup> Arcas fue nombrado profesor del Conservatorio, pero sin sueldo. *Aprobación y desaprobación* en La Gaceta Musical Barcelonesa, Año V, n. 175 (Domingo 28 de mayo de 1865): 1-2.

<sup>23</sup> Mitjana, R. (1926). La guitarra española y Miguel Llobet. *La guitarra- su historia, fomento y cultura*, (6), 4.

<sup>24</sup> La misma edición se puede ver en la partitura Parga, J. (1900) Alhambra, Fons Miquel Llobet (ES AMDMB 4-469-7-5-FA586). Fons Miquel Llobet. Arxiu de Museu de Música de Barcelona. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/alhambra>

<sup>25</sup> Prat, D. (1934). *Diccionario de guitarrista* (p.193). Casa Romero y Fernández.

LA GUITARRA UNIVERSAL DE FALLA:  
EL MATERIAL DEL COMPOSITOR COMO INSPIRACIÓN PARA PRÁCTICAS  
INTERPRETATIVAS, LA ESTÉTICA DEL HOMENAJE Y DE OTRAS OBRAS  
DE LA GENERACIÓN 27'

Pero, había más guitarristas flamencos, como el mítico Miguel Borrull, amigo cercano de Tárrega. Borrull, por ejemplo, estuvo presente en reuniones personales donde Tárrega preludiaba improvisando durante toda la noche. Su hijo, Tárrega Rizo cuenta la historia en una revista de 1950: “Una noche llegaron a casa Miguel Borrull y otros amigos de papa... Preludiaba, según él, mientras improvisaba maravillosas composiciones.”<sup>26</sup>

El impacto de las enseñanzas de Tárrega se puede observar en guitarristas de generaciones posteriores, como por ejemplo en el alumno de Borrull, Ramón Montoya (1879-1949). Según Rodrigo de Zayas, Montoya estudió con Marín, pero Llobet fue su inspiración:

El tocador Sevillano Rafael Marín fue quien le enseñó cómo se podía pulsar todas las notas de una escala en lugar de ligarlas como hacían “los antiguos” ...La revelación vino cuando vió tocar al guitarrista más notable de aquella época: Miguel Llobet...Con sólo verlo y escucharlo una vez, Montoya supo adaptar esta técnica, derivada de la escuela de Francisco Tárrega.<sup>27</sup>

Todo lo anterior muestra evidencias de que las prácticas interpretativas podrían ser desarrolladas paralelamente. Por tanto, deducimos que para llevar a cabo una interpretación históricamente informada tenemos que analizar y hacer referencias a ambas tradiciones; la “clásica” y la flamenca.

## EL USO DE PULGAR EN EL HOMENAJE DE FALLA

Empezamos poniendo especial atención en algunos puntos de la obra de Falla. Encontramos un detalle muy importante en el primer compás el cual se repite en cc.3 y cc.6 que fue añadido en la segunda edición de Chester en 1926<sup>28</sup>. El acorde en las tres últimas cuerdas está acompañado de un acento y una línea ondulada que nos incita a arpeggiar el acorde. No obstante, esto no es suficiente para saber si hay que pulsar las tres cuerdas con tres dedos o sólo con el pulgar.

---

<sup>26</sup> Castillo, J. (mayo 1950). La guitarra española y la inspiración de Tárrega. *Solidaridad nacional: Vivir para contar*.

<sup>27</sup> Cortés Torres, N. (2018). *Antonio de Torres y Julián Arcas. Una nueva expresión para la guitarra española Almería* (pp. 131-132). Instituto de Estudios Almerienses.

<sup>28</sup> Falla, M. (de), (1926). *Homenaje*. Chester editions.



Imagen 1, c.1 Revue Musical 1920<sup>29</sup>

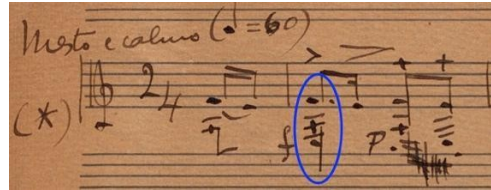


Imagen 2, c.1, Manuscrito Llobet 1920<sup>30</sup>

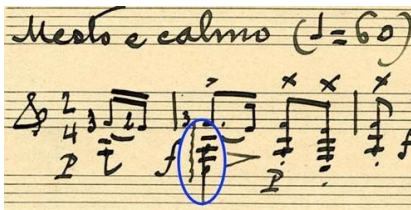


Imagen 3, c.1 Manuscrito Llobet, 1926<sup>31</sup>

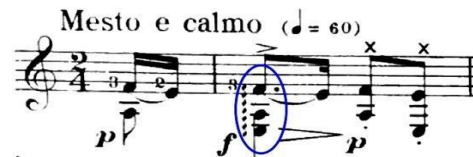


Imagen 4, c.1 Chester Editions 1926

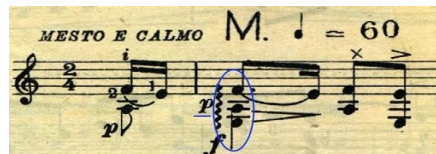


Imagen 5, c.1. La guitarra 1923<sup>32</sup>

<sup>29</sup> Falla, M. (de), (1920). *Homenaje*, Le Revue Musicale.

<sup>30</sup> Falla, M. (de), (1920). M. Llobet (Ed.) Partitura manuscrita del Homenaje (ES AMDMB 4-469-2-4-FA085), Fons Miquel Llobet, Arxiu de Muséu de Música de Barcelona <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/pour-le-tombeau-de-debussy-homenaje-para-guitarra>

<sup>31</sup> Falla, M. (de), (1926). Llobet, M. (Ed.). *Homenaje*. Manuscrito Dep. RS 19-1, Archivo de Stadtbibliothek Sammlungen, Winterthur, Suiza.

<sup>32</sup> Anido, J.C. (1923). *La guitarra en Argentina, La guitarra- su historia, fomento y cultura*.

Por un lado, en el manuscrito copiado por Llobet en 1923<sup>33</sup>, y también en la revista “La guitarra”, dirigida por Juan Carlos Anido, el padre de María Luisa, podemos apreciar la notación del pulgar (p) que nos enseña claramente cómo hacerlo. Este detalle no fue añadido ni en la edición final ni en el manuscrito de 1926 y hay una explicación hipotética del porqué no fue añadida.

Según las grabaciones históricas de Llobet (y también las de Segovia), la práctica interpretativa de la época en cuanto a los acordes estaba caracterizada por ser arpegiada, a veces sin que apareciese en la partitura. Entre los pianistas de época<sup>34</sup>, la forma más común era la de separar el bajo del resto de acorde y proviene del *estile luthé*<sup>35</sup>; consiste en pulsar los p-i-m-a rápidamente de una manera libre pero también era común acabar el acorde apoyando en la cuerda más aguda para dar énfasis en la melodía. Esta idea está explicada por Pascual Roch en su método 1922 pero también por otro alumno de Tárrega, Emilio Pujol: “El acorde arpegiado. Formada la posición de la mano iz. para cada acorde en el diapason y de la m.d. frente a las cuerdas que intervienen en el acorde, pulsar cada nota consecutivamente con rapidez, apoyando solamente la última nota del arpegio.”<sup>36</sup>

Por supuesto, Segovia y Llobet nos han dejado grabaciones que demuestran esta tendencia no sólo en obras románticas, como por ejemplo en las Canciones Catalanas de Llobet grabadas entre 1925-1929<sup>37</sup>, pero también en la Zarabanda de Bach de la Suite BWV 1002<sup>38</sup>. Además, el alumno de Llobet, Rey de la Torre, explica bien esta moda. En su edición de los estudios de Carcassi dedicó en la introducción un capítulo “El abuso del arpegiando”: El segundo mal hábito más común es arpegiar prácticamente cada acorde lenta o rápidamente. Empezando con el pulgar, y siguiendo el i-m-a produciendo una pausa entre las notas, nunca conjuntamente.<sup>39</sup>

Por lo tanto, muchas fuentes nos explican cómo los guitarristas de concierto debían de realizar la ejecución de los acordes arpegiados en el *Homenaje*.

---

<sup>33</sup> Publicado en la edición de Guitar Heritage (2020)

<sup>34</sup> Una de las referencias sobre el piano y la manera romántica el libro Da Costa, P. (2012). *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*. Oxford University Press.

<sup>35</sup> Véase más detalles en el artículo de Buch, D. J. (1985). “Style brisé, Style luthé,” and the “Choses luthées.” *Musical Quarterly*, 52-67.


<sup>36</sup> Pujol, E. (1971). *Escuela Razonada de la guitarra/Libro IV* (p. 97). Ricordi Americana.

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> (El título “Sarabande” no corresponde con la obra grabada) Miguel Llobet, Segovia & His Contemporaries Vol.6: Segovia, Llobet & Anido DHR-7754, DOREMI, 2017.

<sup>39</sup> Carcassi. M.(1996). R. Torre (Ed.), *25 melodious studies op.60* (p. 97). Editions Ophée.

Por eso, un pulgar consecutivo parece que no era una práctica común entre estos guitarristas, y especialmente con pulgar sin-uña como Llobet. Y si tenían uña, este tipo de ejecución sonaría demasiado brusco para el estilo clásico. Por el contrario, el pulgar es quizás el dedo más usado en las tradiciones flamencas. Su uso marca la diferencia con el otro género y por eso tenemos que indagar cómo se enseña en los métodos flamencos del Archivo Falla.

Buscando esta notación en el método de Cimadevilla encontramos la explicación del pulgar de la manera flamenca y lo titula “Rasgado”: “Se indica con una línea así . Los acordes precedidos a este signo, los pulsará el pulgar sólo, con rapidez, empezando por arriba, generalmente”.<sup>40</sup>

La importancia del pulgar en la guitarra se fortalece a través de la correspondencia entre Ignacio Zuloaga con su amigo cercano Falla: “Al hablar yo un día con un tocaor cañí, me preguntaba cual era el toque que más me emocionaba. Y yo le dije que aquel que las falsetas se tocan con el dedo palanqueta (sin doblar la mano) y usando sobre todo [sic], la 4a, la 5a y el bordón.”<sup>41</sup>. Podemos deducir que la opinión de Zuloaga está en contra del estilo clásico: “...pues el toque estilo Llobet Segovia, etc., no me interesa.”<sup>42</sup>

Es posible que Zuloaga hablara de la técnica “pa-bajo”, refiriéndose al toque “a lo barbero”. Se trata de tocar hacia abajo constantemente con el pulgar y también rasgueo. La tradición guitarrística en las barberías, según las investigaciones antropológicas de Alberto de Campo y Rafael Cáceres (2013), es la que dió luz al género flamenco. Aunque se trata de una tradición oral, algunos métodos escritos al final del siglo XIX demuestran ciertos detalles antes que la de Marín. Jaime Bosch, un guitarrista catalán instalado en París desde 1853<sup>43</sup>, dejó en su método un testimonio de la tradición pre-flamenca y podría caracterizarse como un guitarrista híbrido. En su método encontramos el ejercicio “BARBÉRO”: (El pulgar de la mano derecha tiene aquí un papel importante).

---

<sup>40</sup> Cimadevilla, F. (1913), (p.14).

<sup>41</sup> Folguera, A., Sánchez, A. G., Palacios, M., & Jiménez, T. (2022). Falla-Zuloaga: Correspondencia. *Revista SOBRE*, 8, 75-83.

<https://doi.org/10.30827/sobre.v8i.25167>

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> Sobre Bosch en París véase el artículo de Brian Jeffery: *Jaime Bosch 1826-1895 and the guitar in Paris at the end of the 19th century* (<https://tecla.com/jaime-bosch-1826-1895-and-the-guitar-in-paris-at-the-end-of-the-19th-century-by-brian-jeffery/>)

## BARBÉRO

Le ponce de la main droite joue ici un grand rôle.



Imagen 6, Bosch, Méthode de guitare, 1891, 74

Mucho antes, entre los guitarristas contemporáneos de Arcas, Tomás Damas en su método en 1867, dedicó una parte extensa a la práctica del pulgar. Desde la práctica de ejercicios lentos hasta desarrollar escalas rápidas: En los siguientes ejercicios nos da una idea de cómo desarrollar el pulgar.

LECCION 3<sup>a</sup>. *Andante.*  
con el pulgar de la mano derecha.

LECCION 4<sup>a</sup>. *Moderato.*  
con el mismo dedo.

Imagen 7, Damas, Método completo y progresivo de guitarra, 10-11

Volviendo al *Homenaje*, la práctica de tocar tres cuerdas consecutivas con el pulgar requiere una técnica exigente. Por supuesto, los ejercicios mencionados ayudan en este tipo de estudio, pero más bien hay que enfocarlo en cómo cambiar cuerdas consecutivas con el pulgar. En este sentido el ejercicio de Rafael Marín (1902) nos ayuda de la siguiente manera: “El ejercicio siguiente debe de hacerse con el dedo pulgar, con el objeto de que este dedo, que en lo flamenco es muy útil, tome fuerza, seguridad y ejecución.”<sup>44</sup>

<sup>44</sup> Marín, R. (1901) Método para guitarra (p. 46).



Imagen 8, Marín, Método para guitarra, 46

Al final, esta reflexión y búsqueda sobre el pulgar antiguo nos hace re-identificar su presencia en los sitios mencionados (Véase figura 3) con más carácter barbero, pero también extiende sus posibilidades en más acordes y compases a lo largo de la obra. Por ejemplo, en cc.35 el pasaje se realizaría ligado con el pulgar en cada cuerda.

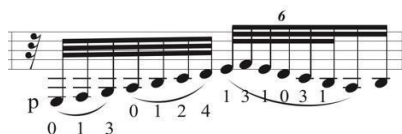


Imagen 9, c.35, Edición personal

## MIGUEL LLOBET, EL HOMENAJE Y SUS ARREGLOS ANDALUCES

Por el lado de la guitarra de concierto, la conexión de Falla con el guitarrista Miguel Llobet y la escuela de Tárrega es también evidente a través de su archivo. La figura de Llobet ha sido esencial por el hecho de editar la primera versión, estrenar la obra y participar en las varias ediciones antiguas. Debemos destacar que las cartas recientemente encontradas certifican que Falla aprobó los cambios que propuso el guitarrista catalán. En la primera carta, del 19 de agosto de 1929, Falla le escribe y le pide que revisara el manuscrito:

...Sin embargo, como de poder tocar yo mismo el instrumento hubiera seguramente hecho otra cosa, le ruego, aprovechando de tan amable ofrecimiento, que me indique todo lo que le parezca oportuno, en la seguridad de que se lo agradecería muchísimo y de que me será de gran utilidad. Lo mismo le digo respecto a las indicaciones puramente guitarrísticas (cuerdas, arrastres etc.). Esto en cuanto a lo puramente necesario, pues después, cuando la pieza se publique aparte (ahora forma parte como sabe de una colección en homenaje a Debussy) se

LA GUITARRA UNIVERSAL DE FALLA:  
EL MATERIAL DEL COMPOSITOR COMO INSPIRACIÓN PARA PRÁCTICAS  
INTERPRETATIVAS, LA ESTÉTICA DEL HOMENAJE Y DE OTRAS OBRAS  
DE LA GENERACIÓN 27'

publicará entonces con todas las de la ley, y autorizada, si Vd. me lo permite, con su nombre.<sup>45</sup>

Y en la siguiente confirma los cambios de Llobet:

Muy querido amigo: agradecidísimo á su muy grata, al envío de la pieza y a las preciosas indicaciones que sobre ella me honra y que utilizo por supuesto en la copia que envío a París, me apresuro á decirle que ha resuelto Vd. excelentemente las dudas que tenía: ...Mil y mil gracias también por lo que me dice para. cuando se publique la pieza separada y con todas las de la ley. Soy yo quien le considera humanísimo, pues le consta la alta admiración que siento por su arte de Vd. Tanta alegría me produjo su carta anterior y tanto me animó á seguir escribiendo para guitarra que no es una sino dos las piezas que le estoy ya haciendo. Tengo desde luego muy en cuenta todo cuanto me ha dicho y pronto le daré mas detalles sobre dichas piezas que escribo con verdadera ilusión, la misma que ya tengo por oírle el Homenaje.  
46

El musicólogo Prof. Christoforidis confirma que Falla iba a escribir para guitarra más obras. Nos informa, en concreto, que Falla dejó una obra más sin acabar para guitarra y dedicada a Llobet, titulada “Tertulia”.<sup>47</sup> Nuestra investigación confirma la existencia de unos compases manuscritos para guitarra que no pertenecen a ningún documento publicado. También en el mismo registro aparece transcrita la melodía catalana “El mestre”, la cual se hizo famosa por el arreglo de Llobet.

Llobet siguió las ideas románticas de su profesor Tárrega y según Graham Wade en su libro en 2001: “la guitarra entró en el siglo XX con un sueño romantizado”. Tocando los instrumentos definitivos de Antonio de Torres, Llobet consiguió subir las potencias expresivas del instrumento. No solamente son sus composiciones las que demuestran esta tendencia, también su manera de tocar ciertos compases. A través de sus ediciones encontramos digitaciones que favorecen el desarrollo melódico en cuerdas más gruesas caracterizado por portamento y vibrato. En el *Homenaje* encontramos este tipo de detalles principalmente en los compases 8-9 donde se indica que hay que tocar la melodía en la 3ª cuerda en vez de la 2ª (Véase imágenes 28 y 27). Aunque el facsímil publicado por la edición reciente de Schott no presenta ninguna digitación, el detalle está comentado por

<sup>45</sup> Falla, M. (de). (1920, 19 de agosto). [Carta a Miguel Llobet], Propiedad de Solera Flamenca. <https://www.flamencoguitarsforsale.net/2a-entrega-correspondencia-inedita-de-manuel-de-falla-a-miguel-llobet/>

<sup>46</sup> Falla, M. (de). (1920, 24 de agosto). [Carta a Miguel Llobet], Propiedad de Solera Flamenca. <https://www.flamencoguitarsforsale.net/en/unpublished-correspondence-from-manuel-de-falla-to-miguel-llobet/>

<sup>47</sup> Christoforidis, M. (2018), *Manuel de Falla and visions of Spanish music* (p.118). Routledge

Christoforidis en su libro. Explica que, para usar la resonancia de las cuerdas al aire, Falla pensó las ideas en la primera posición (véase imagen 27):

Especially noteworthy is the fact that Falla, fascinated with the instrument's natural resonance, conceived the work predominantly in first position, in the process, making frequent use of the instrument's open strings. Llobet, however, transposed some of these passages into fifth position, which allowed him to make more extensive use of vibrato.<sup>48</sup>

También, observamos el portamento (imágenes 29-31). Además, experimentando en ambas guitarras: histórica y moderna, nos hemos dado cuenta de que la diferencia entre las dos opciones (2ª o 3ª cuerda) es mucho más evidente que en una moderna con nylon. En un instrumento de la época con cuerdas de tripa la primera posición no ayuda a conseguir un sonido refinado, melódico y redondo.<sup>49</sup>

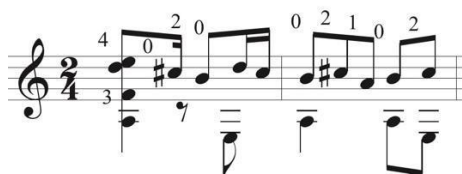


Imagen 27, cc.8-9, Edición personal

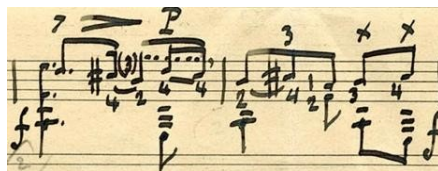


Imagen 28, cc.8-9 manuscrito Llobet, 1926<sup>50</sup>

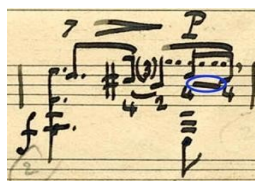


Imagen 29, c.8

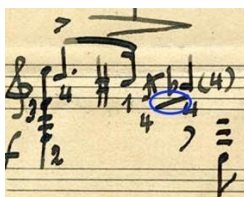


Imagen 30, c.13

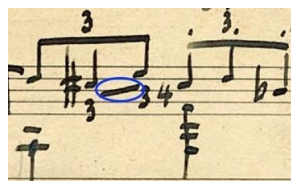


Imagen 31, c.28

<sup>48</sup> Christoforidis, (2018), 118.

<sup>49</sup> En la grabación siguiente hemos grabado las versiones de 1920 y de 1926 tocadas en dos instrumentos con cuerdas diferentes. Véase Examples 32-35. <http://yiannisefstathopoulos.com/example-31-35/>

<sup>50</sup> Falla, M. (de), (1926). Llobet, M. (Ed.). Homenaje. Manuscrito Dep. RS 19-1, Archivo de Stadtbibliothek Sammlungen, Winterthur, Suiza.

Además, Llobet arregló varias obras de Falla a solo o para dos guitarras que Falla escuchó con mucha admiración.<sup>51</sup> A pesar de su estilo relacionado a la escuela Tárrega, estos arreglos dan a Llobet una perspectiva flamenca que no le dió a ninguna de sus obras. Aunque hemos explicado las posibles relaciones entre estos guitarristas, los rasgueados escritos por Llobet en la *Danza de Molinero-Farruca* demuestran un conocimiento profundo del flamenco y de su escritura. Es más, escuchando este arreglo por instrumentos antiguos es imposible identificar con qué tipo de guitarrista está interpretado.<sup>52</sup>

Analizando los rasgueados de Llobet observamos una manera muy detallada y refinada que se parece a la manera descrita por Marín. En el primer compás de la Farruca hay una indicación para empezar con el pulgar hacia arriba igual que en Marín (imagen 32): "...y una vez que han recorrido los cuatro dedos las seis cuerdas, empezando por la primera hasta llegar a la sexta, y no bien termina de dar a esta cuando se hace otro movimiento bajando."<sup>53</sup>

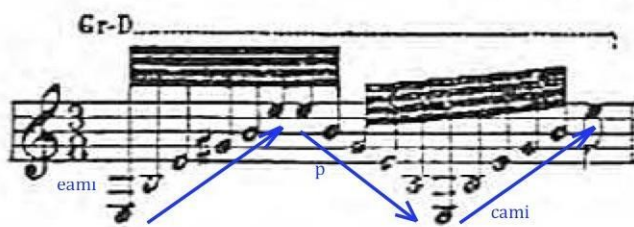


Imagen 32-Rasgueado doble, Marín, 76

Llobet anota el pulgar hacia arriba (véase imagen 33), después de una pausa al principio como lo pide la música de la Farruca de Falla.

<sup>51</sup> Falla, M. (de), (1921, 8 de marzo). Carta a Miguel Salvador. En Suárez-Pajares, J. (2016). En torno a Miguel Llobet y la interpretación del Homenaje a Debussy de Manuel de Falla. En J. Riba (ed.) *Miguel Llobet-Del Romanticismo a la Modernidad* (p.187). IMAE Gran Teatro Ayuntamiento de Córdoba.

<sup>52</sup> Yiannis Efstathopoulos con Mario Mas interpretando la Danza del Molinero en el 37:05 <https://www.youtube.com/watch?v=RU2gqU7wkHs>

<sup>53</sup> Marín, 76.

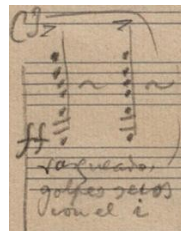
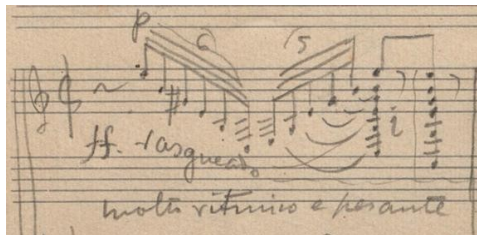


Imagen 33-Manuscrito- 1ra guitar en Falla, Molinero, arr.Llobet c.1 Imagen 34,Ibid. c.7

Además, Llobet escribe en el compás 7: “rasgueado, golpes secos con el i”<sup>54</sup> haciendo una referencia al flamenco rasgueado seco y a los golpes en la etapa, elementos únicos en la obra entera de Llobet. El carácter de guitarra nacionalista de Llobet no parece solo en esta obra, también está presente en su arreglo de la Danza ritual del fuego.<sup>55</sup> Comparado con la mayoría de las obras de Llobet y sus grabaciones históricas, esto requiere una pulsación diferente y un acercamiento de ritmo sin rubato. Experimentando y escuchando estos arreglos en cuerdas de tripa por primera vez<sup>56</sup>, hemos intentado expresar estos estilos híbridos y sus líneas interpretativas. Hemos observado que las transcripciones comentadas de Falla no permiten desarrollar un sonido redondo, típico en la tradición clásica. Escalas rápidas a lo “picado”, trinos en dos cuerdas, octavas paralelas contradicen el estilo romántico que encontramos en las grabaciones históricas de Llobet. Quizás sería mejor imaginarse el dúo especial entre un guitarrista clásico y uno flamenco como el mítico dúo de Emilio Pujol y Mathilde Cuervas, quienes llegaron a impresionar hasta al público flamenco. Las interpretaciones de este dúo en la Danza del Molinero y otras de Falla están documentadas en la Tesis Doctoral de Maria Ribera Gibal el 2017:

Als "intellectuals" els vaig agradar moltíssim. La segona part va despertar aplaudiments calorosos i la tercera part ja... el "acabose". Tres o quatre gitanos desmaiats, olés retinguts i fervoroses ovacions. La dansa del Molinero, de Falla, va haver de ser repetida i va sortir de "chipeu".<sup>57</sup>

<sup>54</sup> Falla, M. (de)/M. Llobet (arr.) (1924). Partitura manuscrita de la Danza del molinero (ES AMDMB 4-469-2-4-FA089), Fons Fernando Alonso, Arxiu de Museo de Música de Barcelona, España.

<sup>55</sup> Falla, M. (de)/M. Llobet (arr.) (1924). Partitura manuscrita del Amor Brujo (Danza ritual del fuego), ES AMDMB 4-469-2-4-FA087, Fons Fernando Alonso, Arxiu de Museo de Música de Barcelona, España.

<sup>56</sup> Estoy muy agradecido a Joaquin Panadés y Mario Mas por colaborar en la preparación y en el concierto final a los dúos Falla/Llobet.

<sup>57</sup> Ribera Gibal, M. (2017). *Emili Pujol (1886-1980), pedagog i intèrpret de la guitarra en el context de l'estètica guitarrística de mitjans del segle XIX i primera meitat del segle XX a Catalunya*.

Al final, todos estos detalles convierten a Llobet en un guitarrista híbrido puesto que aprendió las técnicas flamencas o al menos las aplicaba en los arreglos que él mismo hizo de las obras de Falla.

Además, este perfil polifacético nos muestra que posiblemente Llobet tenía en cuenta los detalles del pulgar y de las sonoridades barberas que Falla buscaba para la interpretación del *Homenaje*.

## **APLICANDO EL MÉTODO DE MARÍN EN EL PRELUDIO Y DANZA DE JULIÁN BAUTISTA**

Una de las obras más inspiradas en Falla es el Preludio y Danza de Julián Bautista. Escrita en el 1929 para el guitarrista Regino Sáinz de la Maza, fue estrenada por él un año después en el Teatro de la Comedia de Madrid. Sáinz de la Maza era amigo íntimo de Federico García Lorca y colaboró con varios compositores de la Generación 27' que le llevaron a ser parte esencial del nuevo repertorio.<sup>58</sup>

La obra forma parte de la música modernista y sigue la línea de Falla contra el “Españolismo”. Igual que el compositor gaditano, Bautista apreciaba profundamente la música tradicional declarando que: “España es uno de los países que cuentan con una tradición musical de la más alta categoría. Además, posee un acervo musical popular que puede considerarse como uno de los más ricos y variados del mundo. Por otra parte, el pueblo de España es un pueblo cantor...”<sup>59</sup>

El compositor que formaba parte del Grupo de los Ocho recopila temas y la misma armonía por cuartas que en el *Homenaje*.<sup>60</sup> Además, Regino usa la misma digitación que Llobet en el *Homenaje*, pasando la melodía a la 3ra cuerda en vez de hacerlo en primera posición.

---

<sup>58</sup> En el disco (Yiannis Efstathopoulos, 2019) están grabadas obras dedicadas exclusivamente a Regino Sáinz de la Maza

<sup>59</sup> Emiliozzi, I. (2009). *El 27: Ayala, Bautista, Diego, Lorca...en Buenos Aires* (p.173). Estudios y documentación inédita. Pre-textos.

<sup>60</sup> Para un análisis más extensa sobre la relación de la obra con Falla véase la Máster Tesis: Bohigas, A. (2011). *Preludio y Danza de Julián Bautista dentro del nuevo repertorio para guitarra en los inicios del S.XX.* Universidad Rey Juan Carlos.



Imagen 10, Falla, Homenaje, cc.9-10

Imagen 11, Bautista, Preludio, cc.7-8

Hay poca información sobre el proceso de la adaptación del manuscrito a la guitarra y sobre la interpretación de Sáinz de la Maza. Además, por diferentes razones, esta obra fue poco interpretada en concierto<sup>61</sup>; quizás por razones políticas o tal vez por la versión y digitaciones que afectan considerablemente la fluidez. Por todo ello, nuestra investigación propone algunos cambios basados en el método de Rafael Marín.

Siguiendo la idea de un pulgar muy presente, podemos observar que la independencia y velocidad dentro de esta obra es más evidente que en las obras clásicas. Comparando por ejemplo los primeros compases del Preludio con el método de Marín, (imágenes 12 y 13) encontramos en las Granadinas una textura parecida. No en el sentido del tempo o del carácter, pero sí en la presencia de los acentos.



Imagen 12, Bautista, Preludio, c. 1



Figure 13, Marín, Método, 112

Además, en los compases 7,8 o 41 podemos usar el pulgar consecutivo según Cimadevilla para la ejecución de los acordes marcados con la línea ondulada (véase cc.7,8,41) como hemos propuesto en el Homenaje de Falla.

<sup>61</sup> Bautista era parte de la Generación 27' llamada también como Generación de la República por autores como Emilio Casares.

LA GUITARRA UNIVERSAL DE FALLA:  
EL MATERIAL DEL COMPOSITOR COMO INSPIRACIÓN PARA PRÁCTICAS  
INTERPRETATIVAS, LA ESTÉTICA DEL HOMENAJE Y DE OTRAS OBRAS  
DE LA GENERACIÓN 27'



Imagen 14, acorde arpegiado en compases 7-8

Imagen 15, ibid. c.41

Seguidamente, en la parte de la Danza, Bautista imita los trinos de la obra Falliana *El Amor Brujo* y también usa la técnica de rasgueado que no aparece en la obra guitarrística de Falla. Aunque la práctica de rasgueado era algo común entre los tocadores de música folclórica, estaba fuera de la práctica clásica. Analizando métodos que mencionan esta práctica a finales del siglo XIX, encontramos otra vez a Bosch mencionando que: “El rasgueado es una forma especial de pulsar las cuerdas en el estilo gitano”. Más recientemente, Emilio Pujol comenta en su último libro la infiltración de esta técnica en el repertorio clásico: “Procedimiento propio del género ‘flamenco’ introducido en composiciones modernas y especialmente en las de carácter español.” Por tanto, Pujol nos muestra ejemplos de obras suyas, de Turina y de Torroba haciendo referencia al método de Marín y también al de Emilio Medina.<sup>62</sup>

En el caso de Sáinz de la Maza, no hay alguna información que le relacione con Marín y tampoco lo demuestra a la hora de escribir los rasgueados. Creando una versión experimentada, nuestra investigación quiso aplicar el método comentado en la Danza dando soluciones diferentes que en la publicación presente. Experimentando con la digitación original, llegamos a un tempo limitado que no responde al carácter de Danza “Allegro giusto”. Hemos creado una versión más viva y flamenca añadiendo ligados y rasgueos diferentes que favorecen el carácter de la pieza.

En los primeros compases de la *Danza* encontramos el motivo de mi-fa que aparece como un trino transcrito y Sáinz de la Maza propone pulsar cada nota después del acorde (imagen 16).

<sup>62</sup> Pujol, E. (1971). *Escuela razonada de la guitarra: libro cuarto* (pp. 139-140). Ricordi Americana.

Según Marín un trino tiene que estar ligado: “Su ejecución es pulsando la nota ordinaria sólo una vez” y es lo que hemos hecho (Véase ejemplo 17). Así conseguimos un efecto diferente y una velocidad más rápida que la original.



Imagen 16, Bautista, Danza c.1



Imagen 17, ibid. con ligado

Y también lo aplicamos en los compases 4-5. Las ligaduras van esta vez cada dos notas combinadas con un movimiento de pulgar hacia abajo consecutivamente y staccato.



Imagen 18, Bautista, cc.4-5



Imagen 19, ibid. con ligados

Más adelante encontramos acordes rasgueados “come un murmullo” que proponen solamente el movimiento del rasgueo cambiando hacia abajo y arriba (imagen 20). Experimentando el rasgueo así, con todos los dedos, resulta difícil conseguir una alta velocidad y sobre todo con la suavidad y ligereza de un “murmullo”.

Lo que propone nuestra investigación es hacer el movimiento hacia arriba sólo con el índice ligeramente combinado con ligados cada dos acordes (imagen 21). Marín describe el índice hacia arriba y está señalado con una línea ondulada:

Hay una forma de dar con el índice a las cuerdas, que consiste en pasar aquel por estas, empezando por la primera hasta la cuarta, y al pasarlo procurar que sea todo lo más ligero

LA GUITARRA UNIVERSAL DE FALLA:  
EL MATERIAL DEL COMPOSITOR COMO INSPIRACIÓN PARA PRÁCTICAS  
INTERPRETATIVAS, LA ESTÉTICA DEL HOMENAJE Y DE OTRAS OBRAS  
DE LA GENERACIÓN 27'

posible...Esto es muy usado en el flamenco, como ya se verá porque además de servir en el rasgueado, sirve también cuando se están haciendo variaciones.<sup>63</sup>



Imagen 20, Bautista, Danza c.48

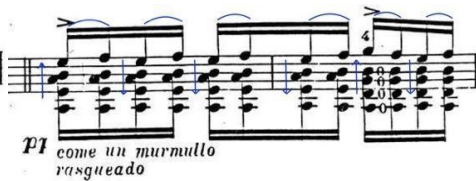


Imagen 21, ibid. con el índice hacia arriba

Para la ejecución del acorde hacia abajo tenemos la opción del “rasgueado seco”. Se realiza ejecutando solo con el índice y se indica como “S-B”, diferenciándose del rasgueado “Granaedo” que es como un arpeggio (véase imagen 22). Sin embargo, para conseguir los acentos marcados la mejor opción es el “Chorlitado”: “Es una especie de golpe dado con el medio. Se coge este dedo con el pulgar y se despide con la fuerza que uno crea conveniente, procurando dar en medio de las cuerdas a fin de que suenen la quinta, cuarta y tercera.”<sup>64</sup>



Imagen 22, Índice hacia arriba, Marín, 76



Imagen 23, Rasgueado seco, 75

<sup>63</sup> Marín, (1902), 76.

<sup>64</sup> Ibid.



Imagen 24, Chorlitzo ibid. 76



Imagen 25, Chorlitzo ibid. -J-

Siguiendo entonces las abreviaturas de Marín lo podíamos escribir así. (Imagen 26)

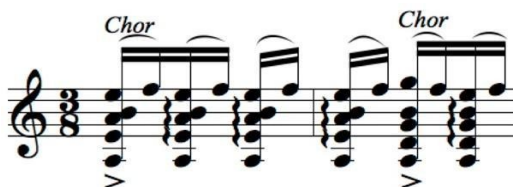


Imagen 26, Bautista's Danza c. 44, Edición personal

## FALLA Y ÁNGEL BARRIOS

Entre los amigos de Falla en Granada destacan Federico Garcia Lorca y Ángel Barrios quien le ayudó a instalarse en Granada en el verano de 1919. Se juntaban muchas veces en la taberna del padre de Barrios “El Polinario” lugar emblemático, de gran importancia cultural e histórica para la Generación '27 según Fernández Manzano:

... La casa del Polinario, lugar de visita obligado y punto de encuentro, se va a convertir gracias a la personalidad de Ángel Barrios, en centro de reunión y tertulia de las vanguardias artísticas más destacadas del momento, jugando un papel muy importante en el primer tercio del siglo XX, es decir, en el acontecer de la llamada «Generación del 27».<sup>65</sup>

<sup>65</sup> Fernández Manzano, R. (2001). La música de la Alhambra. En *Pensar la Alhambra* (p.289). González Alcantud, J. A.; Malpica Cuello, A. (eds.). Diputación Provincial. Centro de Investigaciones Etnológicas «Ángel Ganivet»

Antonio Barrios “El Polinario”, fue un guitarrista flamenco legendario que transmitió su arte a su hijo Ángel Barrios. Este último es famoso por el reconocido Trío Iberia en Europa, sus composiciones pianísticas, sus zarzuelas y su actividad como director del Conservatorio Real de Granada durante 1928-1939. En mi opinión, según sus composiciones, Ángel Barrios es la definición de un guitarrista híbrido después de las generaciones de Arcas, Damas y Parga. Sus obras guitarrísticas solo fueron escritas durante sus últimos años por José Corrales. Suárez-Pajares nos informa en el prefacio de la publicación moderna que:

Ángel Barrios tenía absolutamente separado en su existencia lo que era el ejercicio profesional de composición de lo que era la práctica popular de la guitarra. Por ello, nunca se le ocurrió escribir las improvisaciones para guitarra que tanta fama le habían dado entre el círculo de intelectuales de su época.<sup>66</sup>

Sin embargo, muchas de estas fueron transmitidas e interpretadas en conciertos mucho antes de su publicación. En el archivo de Fundación Juan March hemos encontrado un programa de concierto de Sánchez Granada en el 15 de octubre de 1939 tocando obras de Barrios: Cantos de mi tierra, La petenera y Angelita. Entre sus obras existen melodías típicas españolas como la Guajira que fue tocada también por Regino Sáinz de la Maza<sup>67</sup>, pero también falsetas gitanas como las Siguiriyas.<sup>68</sup>

Además, Christoforidis (1992) nos presupone que Barrios ayudó a Falla en las primeras audiciones de la obra proponiendo correcciones y cambios importantes. Esta idea está basada en las notas de Barrios en el *Homenaje*, encontradas en el archivo personal de Barrios<sup>69</sup>. Además, Ismael Ramos hace referencia a Jaime Pahissa (1956) que confirma la misma idea:

La contribución de Barrios, por modesta que esta sea, a la composición final o en las primeras interpretaciones del Homenaje de Falla, convierte al guitarrista granadino en un testigo de excepción de un suceso llamado a abrir un capítulo en la historia de la guitarra con el primero de los compositores modernos, después de los clásicos hasta Tárrega, que ha escrito una obra para guitarra.<sup>70</sup>

---

<sup>66</sup> Barrios, Á. (1996). Estrellas G. (Ed.) *Obra completa para guitarra* (p.5). Opera Tres-Ediciones musicales

<sup>67</sup> Sáinz de la Maza interpretó la Guajira según Leopoldo Neri de Caso y su Tesis Doctoral: Neri. L. (2013). *Regino Sainz de la Maza (1896–1981)*.

<sup>68</sup> Guajira (23:08) y Gitanos por Siguiriyas (20:21) grabados aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=RU2gqU7wkHs>

<sup>69</sup> Christoforidis, M. (1992). Manuel de Falla's Homage to Debussy... and the Guitar. *Context: Journal of Music Research*, (3), 6.

Investigando en el archivo de Barrios la partitura del *Homenaje*, hemos encontrado que las notas de Barrios se referían solamente a las dinámicas y al tempo. Debemos destacar que estas anotaciones están escritas sobre la primera edición de 1920. Por ello, esta investigación no apoya la idea de que Barrios afectara a Falla en lo respectivo al Homenaje antes de la publicación en la *Revue Musicale* aunque es indudable que la guitarra de Barrios tuvo un impacto considerable en la música de Falla junto con Lorca.

Ramos lo afirma en su Tesis y su referencia a Antonio Gallego Morell: “Junto a la amistad de Falla —Federico al piano— hay que mencionar la amistad entre Lorca y Ángel Barrios —el mundo de la guitarra—. Para Federico, Falla es la contención, la norma, lo monacal. Barrios es, en cambio, la bohemia, el torrente, el escape anárquico.”<sup>71</sup>

A partir del análisis de la relación entre Barrios y Falla, hemos prestado especial atención al programa del acto de bienvenida de Falla en el centro artístico Granada en 1919. La interpretación se llevó a cabo por El Trio Albéniz con bandurria, laúd y guitarra. El uso de instrumentos de púa, como la bandurria o el laúd, eran parte de una gran tradición en las tunas y en las estudiantinas donde también participaban guitarristas “clásicos”. Tárrega dirigía orquestas de instrumentos de púa<sup>72</sup> y Llobet era el director y arreglista de la “Lira Orfeo”<sup>73</sup> a principios del siglo XX<sup>74</sup>. Barrios, como parte de esta tradición, dirigía el Trío Iberia y Falla estaba, según J.B. Trend<sup>75</sup>, muy entusiasmado por estas sonoridades.

Por ello, es muy interesante analizar que en el programa de concierto en la bienvenida de Falla sonaron obras de Albéniz, Granados, Conrado del Campo y... Debussy. La única obra del célebre compositor francés fue el Minueto de la Suite a cuatro manos. Una obra neoclásica que desafortunadamente sigue inédita y no hemos podido localizarla. ¿Cómo

<sup>70</sup> Ramos, I. (2018). *Epistolario Manuel de Falla – Ángel Barrios*. Centro de documentación Musical de Andalucía.

<sup>71</sup> Ramos Jiménez, I. (2016). Ángel Barrios: el compositor en su época.

<sup>72</sup> [Fotografía de Francesc Tárrega y doce guitarristas]. (ca. 1880). Colección de Fernando Alonso (ES AMDMB 4-458-07-02-05.46). Arxiu de Museo de música de Barcelona. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/fotografia-de-francesc-tarrega-i-dotze-guitarristes>

<sup>73</sup> [Fotografía de la Lira Orfeo con Miquel Llobet]. (ca. 1905). Colección de Fernando Alonso (ES AMDMB 4-469-2-4-R12045). Arxiu de Museo de música de Barcelona. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/fotografia-de-la-lira-orfeo-amb-miquel-llobet-al-centre>

<sup>74</sup> Carles Trepal reconstruyó la Lira Orfeo en el 2017 con la colaboración de Carmen Jiménez, Giacomo Palazzesi, Ernest Martínez Bruch, Joaquín Panadés, Sator Alonso, Daniele Sardone, Nicola Pignatiello, Yiannis Efsthopoulos, Marten Falk, Mario Mas y se interpretaron arreglos de Llobet con instrumentos y cuerdas de época por primera vez. <https://www.youtube.com/watch?v=t07wtXV4QZg>

<sup>75</sup> Según la carta de J.B Trend a Falla el 4 de noviembre de 1920 encontrado en el libro de Christoforidis (2018). *Manuel de Falla and visions of Spanish music* (p. 119). Routledge.

LA GUITARRA UNIVERSAL DE FALLA:  
EL MATERIAL DEL COMPOSITOR COMO INSPIRACIÓN PARA PRÁCTICAS  
INTERPRETATIVAS, LA ESTÉTICA DEL HOMENAJE Y DE OTRAS OBRAS  
DE LA GENERACIÓN 27'

sería interpretada en aquella época y cómo podría inspirarnos sobre la estética de la época? Por eso, para reproducir este tipo de sonido e imaginar el ambiente musical de Falla, hemos creado de forma experimental una versión para este trío<sup>76</sup>. El cambio de la tonalidad original fue basado en la comodidad de la bandurria y el laúd, pero la orquestación ha seguido la idea principal. La digitación en las partes solistas de la guitarra está inspirada en las ideas del pulgar, con posiciones donde la guitarra antigua podía “cantar” y el uso del portamento. El resultado de dicha interpretación se pudo apreciar en el concierto grabado en colaboración con los invitados Javier Mas y Mario Mas.

**Muet**

arr. Yiannis Efsthopoulos      Petite Suite(L65) for piano for four hands      Claude Debussy

**Moderato**

Bandurria

Spanish lute

Guitar

Imagen 35, Muet-Debussy, Edición personal no publicada

## CONCLUSIONES Y RESULTADOS ARTÍSTICOS

Como hemos visto, esta investigación sobre el Homenaje nos ha llevado a hacer una reflexión más profunda sobre la relación entre la guitarra clásica y la flamenca. Podemos concluir que ambas tradiciones pueden inspirarnos y aportar prácticas que nos conducen a una interpretación más acorde a la época. Además, aplicar estas reflexiones en los instrumentos antiguos nos ayuda a comprender mejor la variedad de tradiciones y presentar nuevas ideas y digitaciones como se ha visto, por ejemplo, en la obra de Falla, Bautista o en los arreglos de Llobet.

Pero sobre todo esta conexión, entre lo culto y lo popular, no sólo revitaliza una investigación interpretativa en el Homenaje, sino que también inspira la búsqueda de una

<sup>76</sup> Estoy muy agradecido a Javier y Mario Mas por su ayuda en esta adaptación

estética más holística de la época. Todo ello nos dirige a explorar nuevas interpretaciones, formaciones históricas y nuevas obras, siempre dentro del contexto histórico.

Como fruto de esta investigación artística y ejemplo de estas fusiones presentamos en Amberes (Bélgica) el 19 de mayo de 2021 un concierto grabado en la sala AMUZ, titulado “La guitarra en los tiempos de Falla y Lorca y Homenaje al toque a lo barbero”<sup>77</sup> en el cual tuvimos el honor de invitar a los prestigiosos Javier Mas y Mario Mas<sup>78</sup>. Con la idea de presentar una visión holística sobre la época de Falla y Lorca en la década de 1920 el concierto estaba dividido en: 1) Hacia el Neoclasicismo español 2) Falla y sus inspiraciones y el proyecto desarrollado de Javier Mas y Mario Mas “Homenaje al toque “a lo barbero””.<sup>79</sup>

Dicho programa dió comienzo con dos obras renacentistas y Las Morillas de Jaén del Cancionero de Palacio, interpretadas con una vihuela. Inspirado en el arreglo de Lorca, Mario Mas realizó una versión para conjunto de bandurria, laúd y guitarra que fue interpretada a posteriori. Haciendo referencia al Trío Albéniz, interpretamos el comentado Minueto de Debussy y para terminar obras neoclásicas de Rosa García Ascot y Ernesto Halffter.

En la segunda parte presentamos falsetas de Arcas/Marín, obras olvidadas de Barrios, el Homenaje y los arreglos de Llobet que ya hemos comentado. El concierto finalizó con el proyecto de Javier y Mario Mas que homenajea al flamenco antiguo y a los guitarristas míticos, Manolo de Huelva (1892-1976) y Javier Molina Cundí (1868-1956).<sup>80</sup>

Este panorama guitarrístico panhispánico fue interpretado en instrumentos antiguos de época, entorchados con tripa y seda. La adaptación de la técnica de pulsación y la creación de un sonido “a lo antiguo” fue el fruto de la investigación y de la experimentación de varios años. El objetivo de buscar y crear resultados musicales y sonoridades nuevas a través de esta adaptación se cumplió gracias a la consecución de un conocimiento empírico del que las ideas fluían orgánicamente. Al fin y al cabo, a raíz de la búsqueda y aprendizaje

---

<sup>77</sup> Yiannis Efstathopoulos (19 de mayo de 2021). *LA GUITARRA EN TIEMPOS DE FALLA Y LORCA, Y HOMENAJE AL TOQUE "A LO BARBERO"*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=RU2gqU7wkHs>

<sup>78</sup> El proyecto fue apoyado por los Vrije Universiteit Brussel, Koninklijk Conservatorium Brussel y Brussels Arts Platform.

<sup>79</sup> El programa completo se puede ver aquí <https://amuz.be/activity/yiannis-efstathopoulos/>

<sup>80</sup> Véase un tráiler sobre el proyecto de Javier Mas y Mario Mas aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=qyQwzAxX9RQ> y también el parte del concierto en el 39:58 <https://www.youtube.com/watch?v=RU2gqU7wkHs>

LA GUITARRA UNIVERSAL DE FALLA:  
EL MATERIAL DEL COMPOSITOR COMO INSPIRACIÓN PARA PRÁCTICAS  
INTERPRETATIVAS, LA ESTÉTICA DEL HOMENAJE Y DE OTRAS OBRAS  
DE LA GENERACIÓN 27'

de las sonoridades antiguas podemos llegar a conclusiones nuevas a nivel académico y también conseguir una experiencia enriquecedora a nivel concertista.

(Quiero mostrar mis agradecimientos a Lorena Méndez Rodríguez por su colaboración en la traducción de este texto.)

## REFERENCES / REFERENCIAS

[Anon.] (1 de February de 1928) “The guitar and its renaissance”-*The Musical Observer*, Vol. 27, no. 2: 17, 39

[Anon.] (28 de mayo de 1865). Aprobación y desaprobación, *La Gaceta Musical Barcelonesa* (Año V, n. 175), 1-2.  
<https://www.ripmfulltext.org/ripm/Source/PDFLinks/192683>

[Anon]. [Extracto de un periódico de Brighton. Londres, 29 de octubre de 1862]. SECTION: [Anon]. Matinée musical [Londres: recital de Julián Arcas]. *La Gaceta Musical Barcelonesa*, Año II, n. 77 (Domingo 16 de noviembre de 1862): 3. [Anon.](Domingo 28 de mayo de 1865). <https://www.ripmfulltext.org/ripm/Source/PDFLinks/192107>

[Fotografía de Francesc Tàrrega y doze guitarristas]. Arxiu de Museo de música de Barcelona <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/fotografia-de-francesc-tarrega-i-dotze-guitarristes>

[Fotografía de Lira Orfeo con Miguel Llobet]. Arxiu Museo de música de Barcelona <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/fotografia-de-la-lira-orfeo-amb-miquel-llobet-al-centre>

Barrios, Á. (Ed. Estarellas G.). (1996). *Obra completa para guitarra*. Opera Tres-Ediciones musicales.

Bautista, J. (Dig. Sáinz de la Maza, R.). (1933). *Preludio y Danza*. Unión musical española

Bohigas, A. (2011) *Preludio y Danza de Julián Bautista dentro del nuevo repertorio para guitarra en los inicios del S.XX*. [Tesis de maestría no publicada]. Universidad Rey Juan Carlos.

Bosch, J. (1891) *Méthode de guitare*. Vve. E. Giroe

Buch, D. J. (1985). Style brisé, Style luthé," and the" Choses luthées. *Musical Quarterly*, 52-67.

Cano, M. (1986). *La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco*.

Carcassi. M.(1996). R. Torre (Ed.), *25 melodious studies op.60*. Editions Ophée.

Carles Trepat. (15 de junio de 2017). *Miquel Llobet: Tres Cançons Populars Catalanes. Lira Orfeu*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=t07wtXV4QZg>

Christoforidis, M. (1992). Manuel de Falla's Homage to Debussy... and the Guitar. *Context: Journal of Music Research*, (3), 3-8.

Christoforidis, M. (2017). *Manuel de Falla and visions of Spanish music*. Routledge.

Cimadevilla, F. (1913). *Hispania-Método para guitarra en cifra para aprender sin maestro*. Imprenta y litografía de Zacarías Díez.

Cortés Torres, N. (2018). *Antonio de Torres y Julián Arcas. Una nueva expresión para la guitarra española* Almeria, Instituto de Estudios Almerienses.

Da Costa, P. (2012). *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*. Oxford University Press.

Damas, T. (1867). *Método completo y progresivo de guitarra*. B. Eslava.

de Falla, M. (1920). *Homenaje*. Le Revue Musicale.

de Falla, M. (1926). *Homenaje*. Chester editions

de Falla, M. (2021). J. Klier (Ed.) *Homenaje for guitar*. Schott Music.

de Falla, M. (2020). S. Grondona (Ed.). *Homenaje*, (Miguel Llobet Guitar Works, Vol. 8). Guitar Heritage

LA GUITARRA UNIVERSAL DE FALLA:  
EL MATERIAL DEL COMPOSITOR COMO INSPIRACIÓN PARA PRÁCTICAS  
INTERPRETATIVAS, LA ESTÉTICA DEL HOMENAJE Y DE OTRAS OBRAS  
DE LA GENERACIÓN 27'

de Falla, M. (1920). M. Llobet (Ed.) Partitura manuscrita del Homenaje (ES AMDMB 4-469-2-4-FA085), Fons Miquel Llobet, Arxiu de Muséu de Música de Barcelona <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/pour-le-tombeau-de-debussy-homenaje-para-guitarra>

de Falla, M./M. Llobet (arr.) (1924). Partitura manuscrita de la Danza del molinero (ES AMDMB 4-469-2-4-FA089), Fons Fernando Alonso, Arxiu de Museo de Música de Barcelona, España.

de Falla, M./M. Llobet (arr.) (1924). Partitura manuscrita del Amor Brujo (Danza ritual del fuego), ES AMDMB 4-469-2-4-FA087, Fons Fernando Alonso, Arxiu de Museo de Música de Barcelona, España.

de Falla, M. (Ed. M.Llobet). (1926). *Homenaje*. [Manuscrito inédito Dep. RS19-1]. Stadtbibliothek Sammlungen, Winterthur, Suiza

de Falla, M. (1920, 19 de agosto). [Carta a Miguel Llobet], Propiedad de Solera Flamenca. <https://www.flamencoguitarsforsale.net/2a-entrega-correspondencia-inedita-de-manuel-de-falla-a-miguel-llobet/>

de Falla, M. (1920, 24 de agosto). [Carta a Miguel Llobet], Propiedad de Solera Flamenca. <https://www.flamencoguitarsforsale.net/en/unpublished-correspondence-from-manuel-de-falla-to-miguel-llobet/>

del Campo Tejedor, A., Caceres, R. (2013). *Historia cultural del flamenco. El barbero y la guitarra*. Almuzara

Efstathopoulos, I. (2019). *Seis caprichos-Spanish guitar music around 1930*. Passacaille records.

Efstathopoulos, I. (2021). The concert guitar in Spain from 1920 to 1939: Reconstructing its lost performance practice. [Tesis de Doctorado, Vrije Universiteit Brussel]. <https://biblio.vub.ac.be/iguana/www.main.cls?surl=search&p=e0de136e-cba4-11e8-a223-005056b658d1#recordId=2000.163194>

Emiliozzi, I. (2009). *El 27: Ayala, Bautista, Diego, Lorca...en Buenos Aires.-Estudios y documentación inédita*. Valencia: Pre-textos.

Fernández Manzano, R. (2001). *La música de la Alhambra* En. J. A. González Alcantud y A. Malpica Cuello(eds.). Diputación Provincial. Centro de Investigaciones Etnológicas «Ángel Ganivet»

Folguera, A., Sánchez, A. G., Palacios, M., & Jiménez, T. (2022). Falla-Zuloaga: Correspondencia. *Revista SOBRE*, 8, 75-83.

Fundación Archivo Manuel de Falla (23 de julio de 2020). *Presentación edición crítica*

*Homenaje a Debussy*. <https://www.manueldefalla.com/es/noticias/2020/presentacion-edicion-critica-homenaje-a-debussy>

Hess, C. A. (2001). *Manuel de Falla and modernism in Spain, 1898-1936*. University of Chicago Press.

Jan Nebot Torrella. *Mario Mas y Javier Mas a los toques barberos - Festival Flamenco Madrid 2019*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=qyQwzAxX9RQ>

Jeffery. B. (1998). *Jaime Bosch (1826-1895) and the guitar in Paris at the end of the 19th century* Copyright 1998 by Tecla Editions. <https://tecla.com/jaime-bosch-1826-1895-and-the-guitar-in-paris-at-the-end-of-the-19thcentury-by-brian-jeffery/>

José Castillo, (May 1950) *La guitarra española y la inspiración de Tárrega. Solidaridad nacional: Vivir para contar*

Juan Carlos Anido, (1923). *La guitarra en Argentina, La guitarra- su historia, fomento y cultura*.

Míguez de la Rosa, S. (29 de agosto de 2020). *Correspondencia inédita de Manuel de Falla y Miguel Llobet*. Solera Flamenca. <https://www.flamencoguitarsforsale.net/manuel-de-falla-correspondencia-manuscrita-a-miguel-llobet/>

Otero, J. (1912). *Tratado de bailes. De sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces, con su historia y modo de ejecutarlos*. Tip. De la Guía Oficial, Sevilla.

Parga, J. (1900) *Alhambra*. Lopez y Griffó-Editoria de música. <https://arxiu.museumusica.bcn.cat/alhambra>

LA GUITARRA UNIVERSAL DE FALLA:  
EL MATERIAL DEL COMPOSITOR COMO INSPIRACIÓN PARA PRÁCTICAS  
INTERPRETATIVAS, LA ESTÉTICA DEL HOMENAJE Y DE OTRAS OBRAS  
DE LA GENERACIÓN 27'

Piquer Sanclemente, R., & Christoforidis, M. (2009). Modernist representations of the guitar and the instrument's classical revival in the 1920s. In *Proceedings of the 5th Conference on Interdisciplinary Musicology*. Retrieved from [http://cim09.lam.jussieu.fr/CIM09-en/Proceedings\\_files/64A-PiquerChristoforidis](http://cim09.lam.jussieu.fr/CIM09-en/Proceedings_files/64A-PiquerChristoforidis) (Vol. 232).

Piquer Sanclemente, R., & Christoforidis, M. (2011). Cubismo, Neoclasicismo y el renacimiento de la guitarra española a principios del siglo XX. *Roseta-Revista de la Sociedad Española de la guitarra*, no.6 (June 2011): 6-19.

Prat, D. (1934). *Diccionario de guitarrista*. Casa Romero y Fernandez.

Pujol, E. (1971). *Escuela Razonada de la guitarra/Libro IV*. Buenos Aires, Ricordi Americana.

Rafael Mitjana, (1926). La guitarra española y Miguel Llobet, *La guitarra- su historia, fomento y cultura*, 6, 4.

Ramos, I. (2018). *Epistolario Manuel de Falla – Ángel Barrios: Edición crítica*. Centro de documentación Musical de Andalucía

Ribera Gibal, M. (2017). Emili Pujol (1886-1980), pedagog i intèrpret de la guitarra en el context de l'estètica guitarrística de mitjans del segle XIX i primera meitat del segle XX a Catalunya. [Tesis de Doctorado, Universidad de Barcelona]. <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/120652>

Roch, P. (1922). *A Modern Method for the Guitar (School of Tárrega)/ Volume I*. Schirmer.

Suárez-Pajares, J. (1993). Julián Arcas: figura clave en la historia de la guitarra española. *Revista de musicología*, 16(6).

Suárez-Pajares, J. (2016). En torno a Miguel Llobet y la interpretación del Homenaje a Debussy de Manuel de Falla En *Miguel Llobet-Del Romanticismo a la Modernidad* (pp.173-207) Ediciones de La Posada/Festival de la guitarra de Córdoba

Wade, G.A. (2001). *Concise History of the Classical Guitar*. Fenton: Mel Bay publications.

YIANNIS EFSTATHOPOULOS

Yiannis Efstathopoulos. (19 de mayo de 2021) *LA GUITARRA EN TIEMPOS DE FALLA Y LORCA, Y HOMENAJE AL TOQUE "A LO BARBERO"*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=RU2gqU7wkHs>