

# El intérprete como creador de canon: tipos históricos y tópicos idiomáticos en seis sonatinas para Estarellas<sup>1</sup>

Carlos Villar-Taboada  
(Universidad de Valladolid)

El papel del intérprete experimentó durante la historia musical del siglo XX cambios sustanciales que, más allá de agregar entre sus competencias la indeterminación, las técnicas extendidas, el nuevo virtuosismo y la espontaneidad improvisatoria (Griffiths, 2010: 107-126, 210-227), certifican su nuevo estatus artístico, proactivo y cercano al de la coautoría. Esa dimensión del intérprete, afín a la figura del crítico desde el mero acto performativo (Cone, 1995: 241-243), puede imputarse a su condición privilegiada de árbitro capaz de sancionar algunas piezas como canónicas. Y avala con su actuación el valor experto de sus decisiones: traduce a oídos del público la cualidad del canon que Bloom (1995: 14) condensa como «esa extrañeza que nunca acabamos de asimilar, o que se convierte en algo tan asumido que permanecemos ciegos a sus características». Extendiendo ese mismo hilo reflexivo (Bloom, 1995: 15-17), el intérprete revela, tocando, la originalidad de las obras que hace escuchar –de esa índole casi inefable, pero reconocible, que otorga la canonicidad–, según delata cuáles son sus influencias: en una interlocución con sus modelos percibida a través de su manera de ejecutar la partitura.

Esa propiedad demiúrgica y reveladora de la agencia performativa focaliza las reflexiones entretejidas en las siguientes páginas. El tema que propongo tratar desde diversos ángulos consiste en rastrear la construcción de un producto cultural asentado en un singular conjunto de seis sonatinas para guitarra, según un multifacético plan urdido por el protagonista: Gabriel Estarellas (Palma de Mallorca, 1952). Mi hipótesis es que el canon musical –aquí, centrado en la guitarra española– se ratifica mediante diferentes diálogos mantenidos por los compositores implicados conforme a dos modelos operativos, vigentes en este muestrario y que, de algún modo, se enraízan en lo patrimonial: la remisión al pasado y el manejo de diversos gestos específicos de la técnica performativa del instrumento; ambos, inequívocamente, animados por el guitarrista.

Estarellas –auténtica alma de esta iniciativa– ha manifestado su apuesta por la transformación del canon guitarrístico en la España contemporánea. Desde un decidido compromiso con su instrumento, articuló la coordinación de varios propósitos, entre los que se incluyen:

---

<sup>1</sup> Este estudio nace en el marco de las acciones financiadas por el Grupo de Investigación Reconocido «Música, Artes Escénicas y Patrimonio» (MAEP), de la Universidad de Valladolid.

fomentar la creación de nuevo repertorio nacional para su también muy español instrumento; postular su propio reconocimiento –incluso con una merecida preeminencia– en la escena guitarrística del país (y, consecuentemente, internacional), por asumir el encargo y el estreno absoluto de esas composiciones; y, en definitiva, contribuir a ultranza en su difusión, encargándose de la grabación discográfica y anotando las digitaciones en la edición técnica de las partituras para facilitar su aprendizaje e interpretación a otros guitarristas. En definitiva: se propuso promover coherentemente, y de manera integral, un meditado nuevo canon guitarrístico español, capaz de leer los modelos prototípicos de su tradición, al mismo tiempo que validaba su propia legitimidad en la escena del recital, conectándola con esa historia. Se granjeaba la emulación de otros guitarristas, luego embarcados en empresas análogas, que trascienden el convencionalismo de reducir su papel a la mera preparación de programas para el concierto en vivo y que, desde diversas perspectivas,<sup>2</sup> comparten una similar consideración del guitarrista como promotor de eventos culturales excepcionales, fruto de su competencia inventiva como especialista en su instrumento.

En calidad de fuentes, he utilizado principalmente las partituras, más su grabación (por el propio Estarellas) y los comentarios recopilados de los compositores, el intérprete y, secundariamente, la crítica. Según mostraré, las fases de este proceso pueden rastrearse subsidiariamente a través de diversos escritos en prensa, así como de otros textos pertenecientes a lo usualmente denominado «literatura gris», que atestigua la recepción de la música y que, en ocasiones como esta, demuestra ampliamente su utilidad para la musicología: notas a los programas de mano de los estrenos y a las ediciones de las partituras y discográfica; más documentos hemerográficos, tales como críticas en prensa y reseñas sobre las citadas ediciones.

El texto se articula en tres partes. La primera, tras la introducción, incluye una reflexión teórico-metodológica donde concreto el protocolo analítico. A continuación, explico los inicios del plan de Estarellas, que inscribe el seleccionado, subrayando las abundantes similitudes con la colección de sonatas, el más claro precedente para las sonatinas. En la tercera sección termino ocupándome de cada sonatina conforme a un esquema analítico común, selectivo y sistemático, que contempla el examen de los referentes creativos explicitados por el compositor; la recepción crítica; y los elementos priorizados en esta indagación semiótica: los tipos históricos y los tópicos idiomáticos, sintéticamente resumidos mediante tablas y ejemplos musicales extraídos de las piezas analizadas.

## 1. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

La diseminación de conceptos y principios epistemológicos aplicados se corresponde con la variedad de ámbitos explorados analíticamente. Por esta causa, asumiendo la existencia de signos recurrentes en los repertorios musicales, con significados expresivos aproximadamente constantes, se implementan desde la teoría de los tópicos (Ratner, 1980: 9; Mirka, 2014) las nociones de tipo –como un surtido de particularidades paramétricas que ordenan la configuración global de una pieza, usualmente según modelos históricos– y tópico –una

<sup>2</sup> Más allá de consabidas integrales sobre un compositor, destacan proyectos como los impulsados por José Luis del Puerto (véanse sus doce encargos para conmemorar el sesquicentenario de Francisco Tárrega, originados en preludios del villarrealense, en 2001); o los discos del tudense Samuel Diz (con sus habituales gustos literarios), por citar guitarristas de distintas generaciones. No obstante, el carácter holístico de las actividades de Estarellas carece de parangón.

figura derivada de recursos retóricos, estilos o planteamientos descriptivistas, que actúa en un plano microestructural-. Los tópicos se han catalogado en tres grupos, según remitan al pasado, la etnicidad o la heterogeneidad técnica de cada horizonte epocal (Agawu, 2009: 48-49), habilitando la lectura de un retrato identitario del compositor (Villar-Taboada, 2018a: 267-271) al traducirse como tipos históricos, tópicos identitarios y tópicos «vanguardistas». Propongo denominar ahora a estos tres «tópicos de la memoria», por emular códigos recuperados del pasado desde diversas vías (el folclore, la historia y la inmediatez de cada presente). Y añado una cuarta variante: los «tópicos idiomáticos», que defino como aquellos comportamientos técnicos cuya configuración responde primordialmente a los condicionantes que aceptan intérprete y compositor en función de la organología y las limitaciones performativas estipuladas en cada instrumento, para producir los timbres y gestos sonoros más típicos en él, gracias a los correspondientes movimientos corporales, que comienzan por la digitación. Aunque se han avanzado en un estudio previo sobre la guitarra sola de Claudio Prieto (Villar-Taboada, 2018b: 68-83), se hallan inventariados en otro trabajo, sobre el repertorio solista de Manuel Castillo. Sin utilizar en su caso ninguna definición de «tópico», Pineda (2018: 48-50) compila como elementos idiomáticos: los centros armónicos en las cuerdas al aire y una enunciación acordal sensible a la afinación de las cuerdas; contrapuntos preferentemente a dos voces, en beneficio de la claridad; una relación inversa entre densidad textural y *tempo*; una conducción de voces respetuosa con las posiciones de manos y dedos; arpeggios ajustados a la técnica de digitación de la mano derecha; y gestos tímbricos idiosincrásicos, como trémolos, armónicos o toques en la caja de resonancia. Esta visión, en suma, se alinea con reivindicaciones recientes sobre la comprensión de la música en tanto proceso comunicativo dinámico, verificado entre unos agentes activos que, además del habitual compositor, añaden a los oyentes y a los intérpretes (Guerrero, 2019: 91-92).

Además, completo la reflexión con dos ideas relacionales procedentes de la teoría de la transtextualidad de Genette (1989: 9-12): la paratextualidad –entre el texto propiamente dicho y otros elementos o señales accesorias a su alrededor, que extienden su significado, como título, subtítulo, prólogo, prefacio y comentarios– y la intertextualidad –la presencia de un texto dentro de otro cuyo significado, como resultado, se ve condicionado efectivamente–. El esquema resultante se resume en tabla.

Todos estos recursos teóricos se implementan en un modelo aplicado en varios estudios previos: el paradigma de la logoestructura, organizando los diálogos de la música con diversos interlocutores, en torno a tres ámbitos de negociación de significados: la semioestructura (con la sociedad y la cultura: referentes creativos circunstanciales y del compositor y construcción historiográfica del repertorio o del músico), la morfoestructura (con la música misma: descripción paramétrica, estudio estilístico y análisis expresivo) y la logoestructura (con los individuos participantes en el proceso musical: una interpretación semiótica respecto a compositor, oyente, críticos e instrumentistas), siendo posibles estudios parciales o integrales, como ya se ha probado (Villar Taboada, 2021; 2023), en un entorno modular que posibilita implementar herramientas especializadas; por ejemplo, la sistematización estándar del análisis atonal sigue las directrices de la teoría de los conjuntos de clases de notas (la *Pitch-Class Set Theory* de Forte, 1973).

Se trata de un protocolo de trabajo teórico-analítico que, en parte, podría entenderse como una actualización de la tripartición clásica de Nattiez; aunque, en clave postmoderna, valora dinámicamente el impacto de lo contextual y de los sujetos intervinientes en la comunicación musical. Frente a esas investigaciones citadas, persigo aquí observar la impronta del intérprete en el proceso. Así, conciliando la doble dimensión de la música –objetual y

subjetiva; estructural y semiótica–, examino los procesos generadores de significados y centro en los *topoi* la deducción de la identidad ya no sólo de los compositores y su quehacer; sino, en este caso –y dadas las condiciones encargadas por Estarellas–, del propio intérprete: de su postura ideológica y estética ante el canon, retomando lo advertido por Bloom.

Metodológicamente, entonces, he rastreado en las fuentes las mencionadas fases planificadas por Estarellas: alumbramiento del proyecto, encargo, composición, estreno, recepción del estreno y difusión posterior. Con tal fin, he puesto en juego la aplicación de preceptos propios del análisis de los diversos textos (musicales o literarios) que se presentarán resumidamente. En cada análisis, necesariamente selectivo, primero apporto información relativa a la semioestructura y, aunque he renunciado al análisis morfoestructural para reducir la extensión del estudio, he añadido la elucidación semiótica de la logoeestructura comentando las valoraciones a que remiten esos elementos identificados como signos (con significados interpretables) y aquí seleccionados: tipos históricos y tópicos idiomáticos, sin descuidar otros.

La lectura resultante de aplicar esa perspectiva a cada composición permite argumentar el posicionamiento identitario y estético auspiciado por Estarellas, pues la comparación final entre los seis análisis parciales dilucida cómo entendieron en 1991 aquellos compositores la sonatina para guitarra y qué tácticas esgrimieron en busca de la integración de sus creaciones en el canon de la guitarra española contemporánea. Finalmente, y atendiendo a la difusión efectiva luego ejercida con total convicción por el instrumentista, esa formulación de la sonatina y ese surtido de técnicas genuinamente guitarrísticas se releen en tanto aportación del intérprete al proceso creativo.

## 2. EL GRAN PROYECTO GUITARRÍSTICO DE GABRIEL ESTARELLAS

Durante años, Estarellas (Palma de Mallorca, 1952) ha contribuido decididamente al incremento y a la difusión de nuevo repertorio. Buena prueba de ello son sus numerosos estrenos, en una cuantía superior a los dos centeneres (Estarellas y Neri, 2018), y sus abundantísimos registros de discos monográficos, varios de ellos integrales, dedicados a la obra para guitarra sola (de Antón García Abril, Claudio Prieto, Tomás Marco, Gabriel Fernández Álvez, Ángel Barrios o Bernat Julià); o a los conciertos para guitarra y orquesta (de García Abril o Moreno Buendía), algunos incluso reeditados, de compositores relevantes en la escena nacional más reciente.

Con frecuencia, no obstante, su actuación ha partido de un encargo simultáneo, a varios compositores, de nuevas obras cohesionadas en torno a una tipología común, lo que facilitó su estreno, su difusión e incluso su grabación conjunta. Y debe resaltarse que tal diseño no ha sido algo ocasional, sino que lo ha mantenido a lo largo del tiempo. Estas peticiones se han traducido en presentaciones de tandas de fantasías (1989), sonatas (1991), sonatinas (1993), preludios (1995), partitas (2001), rapsodias (2002) y trípticos (2004), a los que podrían añadirse, más inespecíficamente, valeses y *encores*. Estarellas abunda sobre esta manera de facilitar la programación de nuevo repertorio en recitales, conformando conciertos íntegramente consistentes en estrenos –para los cuales, con frecuencia, repite compositores, según el resultado de sus colaboraciones preliminares–, en una entrevista que mantuvo con Leopoldo Neri (2018: 142):

Es simplemente un punto de orden y unión entre proyectos. Lo habitual es que los intérpretes pongamos en un recital una obra de estreno entre otras que no lo son.

Yo no he seguido esta norma: en muchas ocasiones todas las piezas que integraban el programa del concierto eran de estreno mundial. Cuando hablamos sobre los estrenos que he realizado de preludios, sonatas, etc., nos referimos también a varios compositores que integran el proyecto [...], le informas claramente de lo que quieres y así tiene una referencia de inicio.

No está de más recordar cómo se ha apuntado la existencia en España –en consonancia con el neotonalismo internacional– de una tendencia a recuperar, desde los años ochenta, formas y géneros enraizados en la tradición, como conciertos, sinfonías, cuartetos o sonatas (González Lapuente 2012: 273-275). Y al hilo del estreno de, precisamente, las sonatinas, Carlos-José Costas (1993: 5) lo planteaba así, sin obviar que, con todo, lógicamente, los resultados estilísticos y formales difieren entre sí:

las formas clásicas elegidas para los encargos tienen un valor «testimonial», de unificación genérica. [...] no se busca el rigor de unas estructuras que han evolucionado, sino un punto de referencia del que son parte importante las posiciones de libertad creadora de cada compositor.

La preferencia de Estarellas por estas tipologías se acompañó, además, en los sucesivos proyectos, de una selección de autores de generaciones e inclinaciones técnicas y estilísticas tan representativas como heterogéneas, quizás justamente por el atractivo, en recital, de reunir sus tendencias dispares, conciliadas por su común interés en la guitarra. Estos proyectos integrales no se limitaron al estreno de cada colección –con lenguajes y estéticas tan variopintas como sus autores, pero intuitivamente aglutinada en torno a la tipología común propuesta para cada fase–, sino que incluían desde su gestación más temprana la aspiración de completar, posteriormente, la grabación discográfica de cada compilación. Y, en la misma línea de coherencia, en muchos casos Estarellas supervisó luego la digitación de las ediciones en partitura de estos encargos y los dispuso en editoriales como Arambol, Bèrben, Bolamar, Brotons & Mercadal, Clivis, EMEC, Ópera Tres y Real Musical, en otra clara muestra de su aspiración por alcanzar una máxima difusión del repertorio.

El primero de estos encargos simultáneos obtuvo como resultado, en 1989: *Fantasia para guitarra*, de Román Alís (1931-2006); *Fantasia mediterránea*, de Antón García Abril (1933-2021); *Fantasia balear*, de Claudio Prieto (1934-2015); *Fantasia galante*, de Agustín Bertomeu (1939); *Fantasia española*, de Valentín Ruiz (1939); *Toccata-Fantasia*, de Tomás Marco (1942) y *Fantasia para guitarra*, de Gabriel Fernández Álvarez (1943-2008), que fueron estrenadas en la Sala Mozart de Auditorium de Palma el 19 de noviembre de 1989. Aunque no se llevaron en bloque al disco, sí se publicaron en grupo, bajo la supervisión del propio Estarellas, más Gilardino (1990), en la editorial Bèrben, internacionalmente especializada en repertorio de guitarra. Por su parte, las colecciones subsecuentes de preludios, partitas y rapsodias no vieron la luz conjuntamente en partitura, sino tan solo (junto con los estrenos) en grabaciones que, además, fueron luego reeditadas en formato de disco compacto (Estarellas, 2016a; 2016b; 2017).

Lo anterior refrenda entonces a las sonatas como el más claro precedente de las sonatinas. El 30 de enero de 1991, en la fundación Juan March de Madrid, fueron expuestas ante el auditorio: *Sonata n.º 9 «Canto a Mallorca»*, de Prieto; *Sonata de las soleares*, de Ruiz; *Sonata de fuego*, de Marco (1942); y *Sonata poética*, de Fernández Álvarez. La segunda parte del programa –cuyas notas firmó Carlos-José Costas (1991), contextualizando las obras

en la trayectoria guitarrística de cada compositor-, reunió la de Marco con la *Sonata para guitarra* (1933) de Antonio José Martínez Palacios (1902-1936), una circunstancia muy elocuente por sus inequívocas consecuencias: no parece exagerado afirmar que la de Antonio José es, con la *Sonata para guitarra, op. 61* (1930) de Joaquín Turina (1882-1949), la mejor representante o arquetipo de «la» sonata para guitarra en la música española del siglo XX –tras los lejanos *opus 15, 22 y 25* de Fernando Sor (1778-1839)–, por lo que, siendo mucho más tardías *Sonata a la española* (1969) y *Sonata giocosa* (1971) de Joaquín Rodrigo (1901-1999), la convivencia de los estrenos junto a esa pieza explícita con nitidez la ambición de Estarellas por homologar las nuevas composiciones al estatus canónico que esta detenta. Las cuatro composiciones, encomendadas a músicos con quienes el intérprete ya había colaborado antes y con catálogos guitarrísticos que, menos Valentín Ruiz, fueron acreedores de discos monográficos a cargo de Estarellas, cuentan con comentarios autoanalíticos de sus autores en la edición de la partitura. De la confrontación entre estos, las notas al programa y las críticas en prensa se ha elaborado la Tabla 1.a.

Fernández Álvez declara (1991: 7-8) que el material básico de su *Sonata poética*, en un movimiento, con introducción, tres secciones y coda que incluyen exposición y coral, no es sino «una transformación interválica de un canto recogido del folklore madrileño [...]. La tercera sección (Toccata) es un continuo desarrollo en el que la música va dirigida a la canción matritense, que aparece con dos armonizaciones», usando tónicas móviles para generar una sonoridad de pantonal.

La *Sonata de fuego*, de Marco, por su parte, en cuatro movimientos, mira a diversas escalas modales (hindúes, griegas y eclesiásticas), tratadas libremente a partir de ragas con temática asociada al fuego y el sol, para –lejos de buscar un sesgo orientalizante– conseguir una sonoridad cercana a lo popular, «con rápidos pasajes descendentes y crepitantes sobre las mismas escalas interpoladas», en una obra «larga y difícil de tocar, que independientemente del valor que pueda tener, es un amplio esfuerzo formal como no se contemplaba en la sonta guitarrística española desde creo que desde la de Antonio José» (Marco, 1991: 12-13).

Prieto también dispone en cuatro partes, aunque sin solución de continuidad, su *Sonata n.º 9, «Canto a Mallorca»* y, aunque evita proporcionar detalles técnicos autoanalíticos, confiesa su voluntad expresiva: «deseos de comunicación, sensibilidad... de ansiada elevación a un primer plano de esa especie de canto humano a media voz que es la guitarra, vehículo maravilloso, capaz de amplias sugerencias, de hermosos diálogos y de evidentes contrastes» (Prieto, 1991: 10).

Por último, la *Sonata de Soleares* de Ruiz apela expresamente al cante jondo como fuente de la regulación tensional que articula la obra en clave alegórica, jugando con el título («soleares» se parece a «soledades», en acento andaluz) y contraponiendo «un pretendido plan de dualismo temático emulador de la originaria forma sonata [...] que se gesta en el sentido de la emoción como réplica al sentido de la tonalidad generador de la sonata clásica»; y así apuesta por lo andaluz, desde el juego del título, «como vehículo idiomático de la expresión» (Ruiz, 1991: 9), en especial en la genuina «soléa», usada de manera cíclica como tema principal.

Se constata que no sólo en las notas al programa, sino también en la prensa, los críticos manifiestan su deuda con los comentarios de los compositores en sus propias valoraciones sobre los estrenos. Leopoldo Hontañón (1991: 88) emitió un juicio muy favorable, al juzgarlas coincidentes «en la búsqueda de climas en los que predomina el refinamiento sonoro, las sutilezas sintácticas y la expresividad apacible, cuando no contemplativa», como «paradigma de excelente literatura guitarrística, con morfología y sintaxis sumamente adecuadas al instrumento» y con «apreciables reminiscencias españolistas».

Con apenas unos meses de diferencia, se publicaron el disco y la partitura colectivos, en marzo y diciembre del mismo año del estreno, aunque fueron mostradas juntas, con nuevo recital de las obras, en el Museo Municipal de Madrid, en un acto realmente dedicado a la presentación pública de la recién creada editorial Arambol, auspiciada por Claudio Prieto, copartícipe del evento (con un guiño nominal a la Bolamar de García Abril), aunque a no mayor nivel que Estarellas, quien cerraba así el proyecto de las sonatas, completando su plan integral (encargo, estreno, grabación discográfica y edición de las partituras con su propuesta de digitación). En su reseña discográfica, Álvaro Marías (1991: 44) apuntó lo que, según él, eran planteamientos que actualizaban el nacionalismo español en la guitarra, «cuyo denominador común, no poco sorprendente, es su declarado hispanismo, que podríamos calificar de nacionalista. No se piense en un registro destinado a los amantes de la música contemporánea: se trata de un registro “con garra” para cualquier melómano». Mientras, a la segunda audición, relató Hontañón (1991: 102):

Es una jubilosa realidad. [...] Pero la presentación no quedó en estereotipadas y formalistas palabras de buenos deseos y mejores augurios, sino que se engalanó con nuevas versiones en vivo de Estarellas de las mismas sonatas [...]. Y digo nuevas versiones no porque el magnífico guitarrista mallorquín haya modificado esencialmente conceptos, puntos de vista y enfoques con relación a los que mantuvo en el estreno absoluto de las obras, son porque ha madurado y quintaesenciado los de entonces, al paso que ha pulido hasta niveles de máxima excelencia la pulcritud de su ejecución y ha enriquecido hasta lo admirable la diversificación de los detalles acentuales y la planificación de los matices dinámicos.

De este modo, se prestó atención ya en exclusiva a la interpretación, invocando la manida «quintaesencia» para apelar a la impronta del nacionalismo que cuenta en Falla con su más notable valedor y situando, consecuentemente, las nuevas obras dentro de ese canon cultural de la música española.

### 3. SEIS SONATINAS EN BUSCA DE CANON

Tras el precedente exitoso de las sonatas, el 24 de febrero de 1993, de nuevo la Fundación Juan March fue el escenario de otra velada de concierto reservada a música española de reciente creación. Este nuevo hito para la literatura guitarrística, aun en la coyuntura de ese impulso a la creación musical patria, consistió en que Gabriel Estarellas agasajó al público con otro estreno colectivo: seis nuevas composiciones que él mismo había encargado a otros tantos autores, esta vez sendas versiones contemporáneas del ya tradicional modelo genérico y formal de la sonatina –el afán continuista se plasma en tanto se trata de síntesis más o menos reducidas del principio constructivo de la sonata–, así como, también, otra media docena de lecturas acerca de las posibilidades técnicas y expresivas que su instrumento, la guitarra, era capaz de sugerir a los compositores contemporáneos.

Las seis sonatinas, encargadas y compuestas entre 1992 y 1993, conforman la única de las colecciones animadas por Estarellas, junto con las cuatro sonatas, que completó el primitivo proyecto integral de encargo, estreno, grabación y edición de partituras con digitaciones anotadas. Sintomáticamente, la edición de la partitura de las sonatinas (Estarellas, 2002) abría en la Editorial de Música Española Contemporánea (EMEC) una «Colección

Gabriel Estarellas», con intenciones –luego frustradas– de continuidad. En esta ocasión, los textos de los compositores incorporados a las notas al programa de mano del estreno (Costas, 1993) son notablemente más amplios que los extractos reproducidos en el librito que acompaña al disco (Estarellas, 1993) y en la presentación de la partitura (Estarellas, 2002: 6-9), por lo que, confrontadas las versiones, se han utilizado los primeros. En cambio, aunque también difieran el orden de interpretación en el recital del estreno y la sucesión de partituras en la edición conjunta (idéntica a la de las pistas en el disco), atendiendo a su reiteración y a su cronología –con un sentido de validación crítica postrera– he adoptado esa segunda como guía para la iteración en mi examen analítico.

Por otro lado, la canonicidad de estos encargos pareció asumida de antemano, si se atiende a que esta vez las sonatinas se estrenaron conformando el programa sin ningún otro complemento de autoridad (no hubo un equivalente a la sonata de Antonio José). Aunque la respuesta en la prensa de Fernández-Cid (1993: 84) afirma que

el resultado conjunto es positivo, que hubo un nivel medio muy estimable, que los asistentes así lo consideraron y que el curso general de la sesión fue grato, sin pesantes ni monotonía, lo que es mucho cuando son seis los estrenos [...]

Cuando leía las notas al programa y en él los enjundiosos, amplios análisis de los propios autores, alguno más extenso que las obras mismas, me sentí por completo incapaz de paralela demostración, sin duda envidiable.

[//...] En sesiones de este tipo libraré muy mucho de establecer primacías. No se trata de un examen. Repito: creo que, sin logros de excepción, la media fue considerable. Todos contentos.

Atendiendo a valoraciones semejantes, y leyendo entre líneas cierta condescendencia teñida de paternalista indiferencia, se plantean algunas dudas sobre la eficacia con la que estos estrenos reivindicaron su ingreso en el canon de la guitarra.

### 3.1 *Sonatina-Estudio (II)*, «*Diabolus in musica*», de Alonso

Miguel Alonso (1925-2002) había escrito ya un *Estudio I* (1985), también para guitarra, con una vertiente marcadamente didáctica, concebido como un estudio sobre lógica composicional –a partir de un ingrediente interválico básico, modificado de múltiples maneras– y no sólo como un ejercicio para desarrollar el virtuosismo técnico del guitarrista. Consta de tres movimientos articulados conforme al esquema convencional dieciochesco de rápido-lento-rápido: I.- “Comme una tocata”, II.- “Moderato”, III.- “Allegro deciso”. Mientras que en el *Estudio I* el intervalo predominante era el semitono, la *Sonatina-Estudio (II)* se concentra en el otro gran intervalo de tensión en los entornos amónicos tonales, el tritono, el cual, como declara su autor (Alonso, 1993: 14)

aparecía, desaparecía, casi de forma obsesiva [...] el secularmente famoso «*diabolus in musica*». Pues bien: no lo dudé más, cogí al «diablo por los cuernos» (perdón) y lo convertí en protagonista [...], unas veces con un comportamiento más o menos serio, otras haciendo guiños maliciosos, como escurridizo, inaferrable; en algún momento irónicamente agresivo, en ocasiones como sutil embaucador y, lo que puede parecer más extraño, hasta «virtuoso».

Tabla 1: Elementos transtextuales, tópicos de la memoria y tópicos idiomáticos en obras para Estrellas: a) Sonatas; b) Sonatinas

COMPOSITOR y obra	TRANSTEXTUALIDAD	TÓPICOS DE LA MEMORIA			TÓPICOS IDIOMÁTICOS (comunes)
		Tipos históricos	Tópicos étnicos	Tópicos vanguardistas	
FERNÁNDEZ ÁLVEZ <i>Sonata poética</i>	Sonata Estilización	Sonata Tocata	Canto del folclore madriüeño	Transformación interválica Tónicas móviles, pantonalidad	Acordes según afinación Arpeggios/acordes de 5-6 cuerdas Centro armónico en cuerdas al aire Contrapuntos a dos voces Glissandi y armónicos Movimiento paralelo de posiciones/digitaciones
MARCO <i>Sonata de fuego</i>	Fuego Exotismo sonoro	Sonata en 4 movimientos: siglo XVIII-XIX	Escalas modales hindúes, griegas y eclesiásticas Trinos de semitono Ritmo popular	Armonía atonal Prosa musical	
PRIETO <i>Sonata n.º 9, «Canto a Mallorca»</i>	Canto como comunicación Paisaje como elaboración de impresiones subjetivas Mallorca	Sonata en 4 movimientos: siglo XVIII-XIX	"Canto a Mallorca"	Emancipación de la disonancia Prosa musical	
RUIZ <i>Sonata de Soleares</i>	Soleares = Soledades Andalucismo en acento literario y musical	Sonata: siglo XIX Uso de tema cíclico (a la romántica)	Cante jondo: soleá Trinos de semitono Andalucismo implícito	Transformación de la armonía en emociones	

1.a) Sonatas

COMPOSITOR y obra	TRANSTEXTUALIDAD	TÓPICOS DE LA MEMORIA			TÓPICOS IDIOMÁTICOS
		Tipos históricos	Tópicos étnicos	Tópicos vanguardistas	
ALONSO <i>Sonatina-Estudia II, «Diabolus in musica»</i>	Estudio Tritono y tradición	Sonata: siglo XVIII Rápido-Lento-Rápido I: Toccata (virtuosismo) Clementi, Diabelli, Dussek, Kuhlau	Trinos de semitono (sonoridad fría)	Uso sistemático del tritono Prosa musical	Arpeggios/acordes de 5-6 cuerdas Contrapunto a 2 voces Glissandi, armónicos Movimiento paralelo de posiciones/digitaciones
FERNÁNDEZ ÁLVEZ <i>Sonatina virtual</i>	Generación literaria del 50: Juan Benet	Dos movimientos II: Toccata (virtuosismo)	-	Emancipación de la disonancia	Contrapunto de dos voces Uso de armónicos
RUIZ <i>Sonatina ritual</i>	Vientos de Mallorca Cuentos y personajes fantásticos tradicionales	Sonata en 4 movimientos: siglo XIX	Sonoridad fría Alternancia rítmica binario/ternario	Emancipación de la disonancia	Contrapuntos de dos voces Arpeggios acordes en cuerdas al aire <i>Scordatura</i>
SÁNCHEZ CAÑAS <i>Sonatina</i>	Constructivismo Modo, serie y tritono	Sonata en 3 movimientos: siglo XX	-	Serie Uso sistemático del tritono Armonía modal y atonal	Glissandi, efecto <i>tamburo</i> , <i>pizzicato</i> Bartók, armónicos Movimiento paralelo de posiciones/digitaciones
VÁZQUEZ DEL FRESNO <i>Sonatina española, op. 42</i>	Españolidad, vihuela Alusiones estilísticas: Mompou, Mudarra, Narváez, Scriabin	Dos movimientos Zarabanda, pavana II: Toccata (virtuosismo)	A través de los tipos Alternancia rítmica binario/ ternario	Emancipación de la disonancia	Arpeggios/ acordes de 5-6 cuerdas Armonías sobre cuerdas al aire
VILLA ROJO <i>Sonatina</i>	Sonatina Alusiones estilísticas	Sonata en 3 movimientos: siglo XVII Danza, coral (Bach), glosa	A través de los tipos Alternancia rítmica binario/ ternario	Emancipación de la disonancia Prosa musical	Armonías sobre cuerdas al aire Contrapuntos a dos voces

1.b) Sonatinas

Tabla 1: Elementos transtextuales, tópicos de la memoria y tópicos idiomáticos en obras para Estrellas: a) Sonatas; b) Sonatinas

Más significativamente, Alonso explicita qué entendía como modelos para la tipología general de sonatina, revelando sentirse atado a referentes clásicos de los siglos XVIII y XIX (Alonso, 1993: 14): «[...] me sentía un tanto condicionado por una serie de connotaciones técnicas y estructurales características y determinantes de esta forma musical. Venían a mi memoria [...] los ejemplos de Clementi, Diabelli, Dussek, Kuhlau [...]».

Verdaderamente, aunque el tritono sea predominante, el empuje contrario a lo tonal, como motivo vanguardista, es una constante desde el inicio (ejemplo 1a); al igual que, desde otro ángulo, usos idiomáticos como desplazamientos cromáticos manteniendo la posición (ejemplo 2a), armónicos (II: c. 36) o arpeggios de seis cuerdas (III: cc. 133-140).

### 3.2 *Sonatina virtual*, de Fernández Álvarez

Gabriel Fernández Álvarez, alumno de García Abril y multipremiado en los años setenta y ochenta, cuenta con una considerable producción guitarrística, llevada al disco por Estarellas (1994), con quien colaboró en *Fantasia para guitarra* (1989) y *Sonata poética* (1991), para solista, y *Concierto Asmar* (1991), para flauta, guitarra y orquesta, y *Concierto levantino* (1993), para guitarra y orquesta, avalando el excelente entendimiento entre ambos músicos, aún ampliado luego con los preludios de *Liturgia de cristal* (1994). Como es habitual en el catálogo del compositor, la pieza rinde un homenaje a la literatura: está dedicada «a la generación del 50 *In memoriam*», por el fallecimiento de Juan Benet (1927-1993), representativo de la muerte prematura en escritores, donde centra casi todo su comentario, que musicalmente se limita a compendiar lo siguiente (Fernández Álvarez, 1993: 13): «Estructurada en dos partes *–Lento, Allegro–*, se manifiesta el sentido poético *–(casi) elegíaco–* de la primera y su consecuente desarrollo *–violento–* en la segunda».

Aunque sus dos movimientos disipan la percepción de tipos claros, el segundo parece configurarse como una tocata con componente virtuosístico, en un contrapunto veloz a dos voces, rico en disonancias (ejemplo 1b). El sesgo guitarrístico se confía en el primer movimiento a pasajes en arpeggios elegíacos al comienzo, *glissandi* y *portamenti*, melodías acordales y trinos sobre arpeggios, sobresaliendo el contraste entre melodías acordales arpegiadas en las seis cuerdas y pasajes de lamento en armónicos (ejemplo 2b); mientras, en el segundo, la distribución de voces exhibe una escritura guitarrística.

### 3.3 *Sonatina ritual*, de Ruiz

Valentín Ruiz (1939) articula su *Sonatina* en cuatro movimientos que la convierten en la más sonatística, por dimensiones y disposición (predominando la organización ternaria simple), de toda la miscelánea. I.- “Xeloc-Moderato”, II.- “Mestral”, III.- “Migjorn-Rubato” y IV.- “Tramontana” derivan de lo que indudablemente constituye un homenaje al incitador de los encargos, el mallorquín Estarellas, mediante un juego de bucles de significados asomado, incluso, a los refranes: los vientos que soplan en Mallorca «en una asociación imaginaria a modo de poema sin palabras, con otros cuatro personajes que forman parte inseparable de las “rondaies” o cuentos tradicionales mallorquines: los dragones, los gigantes, las brujas y el demonio» (Ruiz, 1993: 11); estructuralmente, cada movimiento recoge un viento, cada viento un personaje, cada personaje una acción y cada acción una llamada a la imaginación del oyente. Fernández-Cid (1993: 84) identifica alusiones españolistas más bien vagas: «“Xeloc” nos trae recuerdos del Falla del *Homenaje a Debussy*, por posible afinidad, y “Tramontana” de cierto andalucismo, aunque la inspiración es mallorquina», quizás por la alternancia rítmica entre subdivisión binaria y ternaria, además coloreada con giros cadenciales fríos (ejemplo 1c). Escasean los recursos idiomáticos ostentosos, aparte de la *scordatura* de la sexta (en *re*) en Tramontana (donde, por el último movimiento, evita más cambios de afinación que podrían resultar incómodos), pero la naturalidad en el uso de las cuerdas al aire es una constante cuya efectividad, sumada a esos ecos andaluces, remiten al mencionado modelo falliano (ejemplo 2c: I Xaloc: 51-56).

### 3.4 *Sonatina*, de Sánchez Cañas

Esta es la pieza que exhibe un mayor afán experimentador. Aunque su articulación en tres movimientos podría sugerir algo más convencional, sus títulos de inmediato desmienten esa impresión: I.- “Modálico”, II.- “Serriálico” y III.- “Tritónico” siguen pautas constructivistas de tinte modal, serial y de interválica tritonal, respectivamente, revistiendo de vanguardismo unos modelos formales que sí remiten convencionalismos sonatísticos. El primer movimiento funciona como un *allegro* de sonata, pero las notas de los materiales temáticos están separadas armónicamente en configuraciones modales diversificadas. El segundo muestra una serie dodecafónica (ejemplo 1d), aunque ordenada de manera heterodoxa a lo largo de sus tres secciones. Y el tercero replantea la escala tetracordal inicial (que era modal), con énfasis ahora en tetracordos rítmicos. Resulta muy interesante apreciar cómo se ha producido aquí un desplazamiento respecto al enfoque historicista de la pieza, puesto que el pasado al que mira es inspirado directamente en el siglo XX y hasta su guiño al dodecafonismo asume una carga de «pasado». Los tópicos idiomáticos incluyen todo un despliegue de recursos: armónicos sordos, *pizzicato* Bartók, efecto *tambouro* (esos tres, incluso explicados antes de la partitura), *glissandi*, armónicos y progresiones por el mástil manteniendo la digitación (ejemplo 2d). La voluntad exploratoria se percibe igualmente en las indicaciones agógicas (*ad libitum*, *a piacere*), la flexibilidad en el pulso, los procedimientos constructivos y la variedad armónica, que junto con las técnicas extendidas hacen de esta la sonatina más ambiciosa de la colección, buscando una sonatina en el primer movimiento, basado, como el tercero (con una sección central en *fugato*), en una escala de dos octavas con tres tetracordos sobre el tritono (Sánchez Cañas, 1993: 8-9).

### 3.5 *Sonatina española*, op. 42, de Vázquez del Fresno

Limitada a sólo dos movimientos, I.- “Adagio” y II.- “Allegro”, como anuncia desde el título, la *Sonatina* de Luis Vázquez del Fresno exuda toda una paleta de convencionalismos fuertemente ligados al aroma españolizante, aunque en combinaciones originales. Se distinguen ambos movimientos en que, mientras el segundo es «desvergozadamente atonal», por cuartas («a la Scriabin») y tocatístico, el primero (Vázquez, 1993, 16),

en la impúdica tonalidad de Re Mayor, parece conducirnos por un ajardinado cosmos melódico y armónico en el que nos encontramos, veladamente, con un ramillete mompouiano [sic], un *parterre* de danzas españolas como la zarabanda o la pavana, junto con un cierto perfume de Mudarra o Narváez.

Mientras, en las cuatro secciones del segundo, dispuestas en una secuencia ABAC (con desarrollo y coda), la armonía declara la influencia de Scriabin (ejemplo 1e). Desde el punto de vista de los tópicos históricos, las dos partes repiten un esquema ternario y además prevalecen las articulaciones fraseológicas regulares y con tendencia a la simetría, además de conceptos tradicionales (desarrollo, coda). El segundo movimiento es tocatístico y, una vez demostrado el arraigo de los referentes históricos (zarabanda y pavana; más Mudarra y Narváez, que eran vihuelistas y no guitarristas), el tratamiento idiomático tiende a relajarse y se hace sutil: no exhibe fuegos de artificio, sino que se entronca con esa gran tradición histórica, con disposiciones atentas a la interválica de las cuerdas (ejemplo 2e).

### 3.6 *Sonatina*, de Villa Rojo

Finalmente, la *Sonatina* de Villa-Rojo también cuenta con tres movimientos, todos con incuestionables alusiones paratextuales, aunque compartiendo esa, según lo visto hasta aquí, habitual inconcreción que refuerza, por su vaguedad, la sugerencia a la imaginación que se quiere despertar: I.- “Quasi una danza”, II.- “A modo de coral” y III.- “A modo de glosa”. Esta distribución reanuda una combinación entre elementos que explicitan una mirada al pasado (una danza cortesana, un coral y la técnica de la glosa, renacentista y española) y un espíritu más experimental: «planteé esta partitura con una visión histórica del instrumento, intentando que su realización no alterara la técnica convencional, aunque incorporando también elementos característicos del presente» (Villa-Rojo, 1993: 7). Junto a los tipos invocados, el coral comporta una cita de Bach, luego atonalmente elaborado como prosa musical (ejemplo 1f). Idiomáticamente no hay alardes, aunque se preserva el juego armónico con las cuerdas y los contrapuntos a dos voces (ejemplo 2f).

## CONCLUSIONES

El rápido examen propuesto confirma que esta colección paradigmática se integró en un plan calculadamente definido por Estarellas, cuya sinergia afecta a las respuestas de los compositores al encargo, las reacciones institucionales y de empresas culturales, la grabación y la digitación de la partitura, integrando esfuerzos de músicos, críticos y empresas editoras y discográficas: un producto artístico dirigido por el intérprete para, colaborando activamente con los compositores, generar nuevas músicas destinadas a modernizar el canon guitarrístico.

Se añaden sesgos en paratextos constructivos (sonatina, estudio, danza, serie) o evocadores (literatura, vientos, vihuela) y en relaciones intertextuales con la tradición y su historia. Primero, entre los tópicos de la memoria, dialogantes en el tiempo, el vanguardismo, precisado para justificar el grado de originalidad esperado en nuevo repertorio, explica la dominante emancipación de la disonancia, la prosa musical o el empleo recurrente del tritono. En una segunda mirada, las apelaciones étnicas a lo folclórico se destilan –en quintaesencia– como recuerdos a la alternancia rítmica de patrones de subdivisión binaria o ternaria; o como ecos de la armonía frigia, que llega a reducirse al semitono característico en el arranque del modo; o, incluso, como reverencia ante categorías genuinamente hispanas (zarabanda, pavana, glosa), cuya condición canónica es reivindicada al situarse, en esos diseños sonatísticos, junto al coral bachiano o la ortodoxia de maestros dieciochescos y modelos formales preferentemente simples. Esa tercera alusión, referida a los tipos históricos, admite una variada horquilla de referentes –que remontan hasta el siglo XVIII y alcanzan hasta el siglo XX, en un número variable de movimientos– y manifiesta su preferencia por la escritura tocatística, cobijado de un virtuosismo nada casual, pues suma méritos para la calificación canónica y resarce al instrumentista con una oportunidad para lucimiento de su pericia ante el público. Todo ello es filtrado para alardear musicalmente de la pujanza de la tradición española, seleccionando la envergadura del compromiso con la guitarra en tópicos idiomáticos (contrapuntos a dos voces; arpegios, armonías y acordes derivados de las cuerdas al aire; desplazamientos por el mástil preservando posición; *glissandi*, armónicos, *pizzicatos*, *scordatura*, *tamburo*...).

La hipótesis del comienzo se ha demostrado. Mediante diversos diálogos con repertorios ya reconocidos –y comenzando por las derivaciones de la tipología sugerida (sonatina)–, las seis piezas estudiadas formalizan expediciones creativas al patrimonio musical ligado al ins-

trumento, cuya singularidad técnica homenajean requiriendo gestos performativos prestados desde tal legado: tipos históricos y tópicos idiomáticos robustecen coralmente voces individuales estilísticamente heterogéneas, pero convergentes en el sujeto catalizador: Estrellas.

1.a) Alonso: *Sonatina-Estudio (II) "Diabolus in musica", I.- Come una tocatá. Allegro deciso, cc. 1-6*

□ = tritono ○ = semitono

$T_6(3-5)$   $T_3(3-5)$   $T_1(3-5)$   $I_4(3-5)$   $I_{11}(3-8)$   $T_8(3-5)$  [cambio]

1.b) Fernández Álvarez: *Sonatina virtual, II.- Allegro con brio, cc. 10-13*

1.c) Ruiz: *Sonatina ritual, IV.- Tramontana, cc. 29-35.1*

scordatura (sexta = re) cadencia frigida sobre mi

1.d) Sánchez Cañas: *Sonatina, II.- Seráfico, cc. 1-2*

densificación por pulso: serie original:  $P_6(1-12)$  serie original:  $P_6(1-12)$   $R_6(1-3...)$

1.e) Vázquez del Fresno: *Sonatina española, II.- Allegro, cc. 32-35*

Poco meno mosso

$mf$  *espres.*

1.f) Villa-Rojo: *Sonatina, II.- A modo de coral, cc. 1-4.1 y 20-22*

Andante cantabile cc. 1-4.1

$p$  modelo del coral

Allegretto scherzando cc. 20-22

$mf$  elaboración atonal

Ejemplo 1: Tópicos de la memoria en las sonatinas para Estrellas

2.a) Alonso: *Sonatina-Estudio (II)* "Diabolus in musica", I.- Come una tocata. Allegro deciso, cc. 77-80

*mf*  
(digitación: tritono - 4ªJ - tritono)

2.b) Fernández Álvarez: *Sonatina virtual*, I.- Calmo e molto espressivo, cc. 73-77

*Meno mosso*  
*p* *f*  
*p subito*

2.c) Ruiz: *Sonatina ritual*, I.- Xaloc, cc. 51-56

*rit.* *a tempo*  
*mf* *mf*

2.d) Sánchez Cañas: *Sonatina*, II.- Seriático, cc. 11-15

*p e cresc.* *ff sf*  
normal sul tasto → sul pont.  
IX simile  
normal pizz. tmb.---

2.e) Vázquez del Fresno: *Sonatina española*, I, cc. 86-89

*f* *p*  
escritura y rasgueos con cuerdas al aire

2.f) Villa-Rojo: *Sonatina*, I.- Quasi una danza, cc. 85-90

*sf* *rall.* *sf*

Ejemplo 2: Tópicos idiomáticos en las sonatinas para Estrellas

## FUENTES

- ALONSO, Miguel: «Sonatina-Estudio (II) (“Diabolus in musica”)». En: *Nuevas sonatinas para guitarra*. Madrid: Fundación Juan March, Biblioteca de Música Española Contemporánea, Concierto especial 37, 1993, pp. 13-15.
- COSTAS, Carlos-José: *Nuevas sonatas para guitarra*. Madrid: Fundación Juan March, Biblioteca de Música Española Contemporánea, Concierto especial 32, 1991.
- COSTAS, Carlos-José: *Nuevas sonatinas para guitarra*. Madrid: Fundación Juan March, Biblioteca de Música Española Contemporánea, Concierto especial 37, 1993.
- ESTARELLAS, Gabriel y Angelo GILARDINO [eds.]: *Iberia 1990. Otto fantasie per chitarra di autori spagnoli contemporanei*, Ancona: Bèrben Edizione Musicali, 1990.
- ESTARELLAS, Gabriel: *Seis sonatinas para guitarra* [CD]. Madrid: EMEC, 1993.
- ESTARELLAS, Gabriel: *Gabriel Fernández Álvez: obra completa para guitarra* [CD]. Madrid: Ópera Tres, 1994.
- ESTARELLAS, Gabriel [ed.]: *Seis sonatinas (Guitarra)*. Madrid: EMEC, col. «Gabriel Estarellas», 2002.
- ESTARELLAS, Gabriel: *Preludios para guitarra* [CD]. Barcelona: La Cúpula Music, 2016a.
- ESTARELLAS, Gabriel: *Partitas para guitarra* [CD]. Barcelona: La Cúpula Music, 2016b.
- ESTARELLAS, Gabriel: *Rapsodias para guitarra* [CD]. Barcelona: La Cúpula Music, 2017.
- ESTARELLAS, Gabriel: *Sonatas para guitarra* [cassette]. Madrid: Arambol, 1991. Reeditado [CD]: Barcelona: La Cúpula Music, 2018.
- FERNÁNDEZ ÁLVEZ, Gabriel: «Sonata poética». En: *Nuevas sonatas para guitarra*. Madrid: Fundación Juan March, Biblioteca de Música Española Contemporánea, Concierto especial 32, 1991, pp. 7-8
- FERNÁNDEZ ÁLVEZ, Gabriel: «Sonatina virtual». En: *Nuevas sonatinas para guitarra*. Madrid: Fundación Juan March, Biblioteca de Música Española Contemporánea, Concierto especial 37, 1993, pp. 11-13.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio: «Gabriel Estarellas estrenó seis sonatas [sic] para guitarra en la March». *ABC*, 26 de febrero de 1993, p. 84
- HONTAÑÓN, Leopoldo: «Nuevas “sonatas para guitarra”». *ABC*, 2 de febrero de 1991, p. 88.
- HONTAÑÓN, Leopoldo: «El presente de la música clásica en una nueva editorial». *ABC*, 9 de diciembre de 1991, p. 102.
- MARCO, Tomás: «Sonata de fuego». En: *Nuevas sonatas para guitarra*. Madrid: Fundación Juan March, Biblioteca de Música Española Contemporánea, Concierto especial 32, 1991, pp. 11-13.
- MARÍAS, Álvaro: «Discos: música española», *ABC*, 20 de marzo de 1991, p. 44.
- PRIETO, Claudio: «Sonata 9, “Canto a Mallorca”». En: *Nuevas sonatas para guitarra*. Madrid: Fundación Juan March, Biblioteca de Música Española Contemporánea, Concierto especial 32, 1991, pp. 9-11.
- RUIZ, Valentín: «Sonata de las soleares». En: *Nuevas sonatas para guitarra*. Madrid: Fundación Juan March, Biblioteca de Música Española Contemporánea, Concierto especial 32, 1991, pp. 8-9.
- RUIZ, Valentín: «Sonatina ritual». En: *Nuevas sonatinas para guitarra*. Madrid: Fundación Juan March, Biblioteca de Música Española Contemporánea, Concierto especial 37, 1993, pp. 10-11.
- SÁNCHEZ CAÑAS, Sebastián: «Sonatina». En: *Nuevas sonatinas para guitarra*. Madrid: Fundación Juan March, Biblioteca de Música Española Contemporánea, Concierto especial 37, 1993, pp. 8-9.

VÁZQUEZ DEL FRESNO, Luis: «Sonatina española, op. 42». En: *Nuevas sonatinas para guitarra*. Madrid: Fundación Juan March, Biblioteca de Música Española Contemporánea, Concierto especial 37, 1993, pp. 15-16.

VILLA ROJO, Jesús: «Sonatina». En: *Nuevas sonatinas para guitarra*. Madrid: Fundación Juan March, Biblioteca de Música Española Contemporánea, Concierto especial 37, 1993, pp. 6-7.

## BIBLIOGRAFÍA

AGAWU, Kofi: *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford: OUP, 2009.

BLOOM, Harold: *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama, col. «Compactos», 2001.

CONE, Edward: «The pianist as critic». En: Rink, J. (ed.). *The Practice of Performance Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: CUP, 1995, pp. 241-253.

ESTARELLAS, Gabriel y Leopoldo NERI DE CASO: «Los estrenos musicales de Gabriel Estarellas (1965-2013)». *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, 13 (2018), pp. 120-129.

GENETTE, Gérard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto [ed.]: *La música en España en el siglo XX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, col. «Historia de la música en España e Hispanoamérica», vol. 7, 2012.

GRIFFITHS, Paul: *Modern Music and After*. Oxford: OUP, 2010 [3<sup>rd</sup> ed.].

GUERRERO, Juliana: «La música abordada como una práctica: una relectura del concepto de intertextualidad». *Cuadernos de música iberoamericana*, 32 (2019), pp. 73-93.

MIRKA, Danuta [ed.]: *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: OUP, 2014.

NERI DE CASO, Leopoldo: «Entrevista con Gabriel Estarellas». *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, 13 (2018), pp. 138-153.

PINEDA ARJONA, Jesús: «La obra para guitarra de Manuel Castillo: estudio analítico e idiomático». *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, 13 (2018), pp. 38-50.

RATNER, Leonard: *Classic Music. Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer, 1980.

VILLAR-TABOADA, Carlos: «Del significado a la identidad: estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina». En: Eli Rodríguez, V. y Torres Clamente, E. (eds.). *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, Madrid: SEdeM, 2018a, pp. 261-281.

VILLAR-TABOADA, Carlos: «“Canto humano a media voz”: la obra para guitarra sola (1989-2002) de Claudio Prieto». *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, 13 (2018b), pp. 52-83.

VILLAR-TABOADA, Carlos: «Interdiscipliniedad artística y memoria: *Catro poemas galegos* de Julián Bautista (1951)». En: Eli Rodríguez, V., Marín-López, J. y Vega Pichaco, B. *En, desde y hacia las Américas. Músicas y migraciones transoceánicas*, Madrid: Dykinson, 2021, pp. 417-453.

VILLAR-TABOADA, Carlos: «Gestos de postmodernismo estético en José Luis Turina: *Pentimento*, del lienzo a la orquesta». En: Pérez Castillo, B. y Piquer Sanclemente, R. (eds.). *Poéticas compartidas: convergencias artísticas en la música de los siglos XX y XXI*, Granada: Comares, 2023, pp. 273-299.