



El Corpus Guitarrístico de Manuel Castillo

Departamento de Didáctica de la expresión musical, plástica y corporal

Tesis Doctoral para optar al grado de Doctor

por la Universidad de Sevilla

dentro del Programa de doctorado: Artes visuales y educación; un enfoque constructivista

presentado por

D. Jesús Pineda Arjona

Directores:

Dr. D. Claudio González Jiménez y

Dr. D. Juan Carlos Arañó Gisbert

Sevilla, Octubre de 2015

Don Claudio González Jiménez y Don Juan Carlos Arañó Gisbert, Profesores del Departamento de Didáctica de la expresión musical, plástica y corporal de la Universidad de Sevilla,

HACEN CONSTAR

que Don Antonio Jesús Pineda Arjona,

ha realizado bajo su supervisión el trabajo de investigación titulado

El Corpus Guitarrístico de Manuel Castillo

Una vez revisado, autorizo el comienzo de los trámites para su presentación como Tesis Doctoral al tribunal que ha de juzgarlo.

Fdo. Claudio González y Don Juan Carlos Arañó
Departamento de Didáctica de la expresión musical, plástica y corporal
Universidad de Sevilla
Sevilla, 14 de Octubre de 2015

Yo, Antonio Jesús Pineda Arjona, con DNI número 44.310.782-S,

DECLARO BAJO JURAMENTO

Ser el autor del trabajo que se presenta en la memoria de esta tesis doctoral que tiene por título:

El Corpus Guitarrístico de Manuel Castillo

Lo cual firmo en Sevilla, 14 de Octubre de 2015.

Fdo. Antonio Jesús Pineda Arjona

A Víctor, Martín, Fabiola y Mayte

Índice general

1. INTRODUCCIÓN.....	15
1.1 Estado de la cuestión.	16
1.2. Motivaciones previas y justificación de la investigación.....	20
1.3. Objetivos	22
2. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.....	25
2. 1. Criterios generales.....	25
2. 2. Metodología aplicada a cuestionarios y entrevistas	27
2. 3. Plan de trabajo y secuenciación de los contenidos.....	29
3. LA FORMACIÓN ACADÉMICA DE MANUEL CASTILLO.....	33
3. 1. Contextualización musical de Sevilla desde 1923 hasta 1950	34
3. 1. 1. La Orquesta Bética de Cámara.....	35
3. 1. 2. La Exposición Iberoamericana del 29, el Ateneo de Sevilla y la Sociedad Sevillana de Conciertos.....	40
3. 2. Los primeros contactos con la música.....	45
3. 2. 1. El Colegio San Francisco de Paula y Antonio Pantión.	46
3. 2. 2. La imborrable huella de Norberto Almandoz.....	50
3. 3. Las etapas madrileña y parisina	54
3. 3. 1. Madrid: Antonio Lucas Moreno y Conrado del Campo.....	54
3. 3. 2. París: Lazare-Lévy y Nadia Boulanger	59
4. LAS FACETAS PROFESIONALES DE MANUEL CASTILLO.....	64
4. 1. La figura del pianista	66
4. 2. Una vida dedicada a la enseñanza	74
4. 3. Dirección del Conservatorio de Sevilla (1964-1978)	84
4. 3. 1. Visión protohistórica del centro antes de Castillo.....	84
4. 3. 2. La tarea al frente de la institución	87
4. 4. El compositor.....	99
4. 4. 1. Contexto generacional	100
4. 4. 2. Posicionamiento estético.	113
5. LA OBRA PARA GUITARRA: CONTEXTUALIZACIÓN Y ANÁLISIS	123
5. 1. Quinteto con guitarra.....	126
5. 2. Kasidas del Alcázar	146

5. 3 Sonata para guitarra.....	175
5. 4. Tres Preludios.....	198
5. 5. Concierto para guitarra y orquesta	217
5. 6. Vientecillo de primavera	242
6. CONCLUSIONES	251
6. 1. Síntesis de una trayectoria profesional.....	251
6. 2. Compilación de pautas sobre el lenguaje compositivo de Castillo	257
6. 3. Valoración idiomática del corpus guitarrístico.....	261
6. 4. Reflexiones finales y visión prospectiva de la investigación	269
7. ANEXOS	273
7. 1. Cuestionarios de las entrevistas.....	273
GRUPO “A” (COMPOSITORES).....	273
GRUPO “B” (DIRECTORES).....	275
GRUPO “C” (GUITARRISTAS).....	277
8. Fuentes Documentales.....	281
8. 1. Libros y enciclopedias.....	281
8. 2. Artículos en prensa y revistas.....	284
8. 3. Conferencias.....	290
8. 4. Tesis doctorales.....	290
8. 5. Partituras y registros sonoros	290
8. 6. Textos de Manuel Castillo	292
8. 7. Webgrafía	293

Agradecimientos

Sólo quien ha hecho una tesis sabe lo gratificante que es escribir los agradecimientos e intentar devolver un poco de lo mucho que se ha recibido. Me gustaría agradecer a mis directores, los Doctores Claudio González y Juan Carlos Arañó, por haber estado siempre dispuestos y al pie del cañón hasta el último momento. Muchos y buenos recuerdos siempre son los que tengo de Claudio, que me lleva acompañando desde nuestros años como compañeros de carrera.

Durante todo este tiempo, muchas personas me han prestado su desinteresada colaboración: Gonzalo Girón, sobrino de Manuel Castillo, por su gentileza y amabilidad desde el primer momento; Pedro José Sánchez Gómez, por la inestimable ayuda de sus textos y su generosa aportación documental; José María Gallardo, por sus reveladoras declaraciones y su visión como guitarrista; los que fueron sus alumnos (Antonio José Flores, Luis Ignacio Marín, Juan Antonio Pedrosa, Juan Luis Pérez y Juan Rodríguez Romero), que se han prestado generosamente a ser entrevistados y a facilitar cualquier información acerca del autor; y, en general, compañeros y amigos que me han ayudado a conocer al compositor también en su faceta personal. También a Miguel Caro, por sus consejos y su aportación al trabajo final. Y mi especial gratitud a Elisa Pulla, Julia Esther Manzano, Israel Sánchez y Benito Mahedero, por haberme brindado sus conocimientos de análisis y su tiempo, siempre dispuestos con una sonrisa e infundiéndome ánimos.

Todos mis amigos, los de toda la vida, han participado en esta Tesis dándome infinitos buenos momentos, recordándome que aunque la investigación es todo, no todo es investigar. Tantas charlas y buenos ratos con Marcelino, Juan Pe, Guillermina, Manuel, Mónica, Jorge, Antonio, María, Migue, Alicia...

Pero sin duda, lo más importante en todo esto ha sido mi familia, los que han soportado mis ausencias en tantas ocasiones, y aún están ahí. Mayte y mis tres pequeños tesoros, que siempre sacan de mí una sonrisa y me enseñan, día a día, lo verdaderamente importante de la vida.

Fundamentales también han sido mis padres, mostrando siempre su apoyo y ánimo.

A todos vosotros, gracias.

Resumen

Manuel Castillo se erige como el compositor andaluz de mayor proyección dentro del panorama de la música nacional en la segunda mitad del siglo XX. Su categoría como músico y pedagogo, ha propiciado que de su cátedra de Composición en el Conservatorio Superior de Sevilla hayan salido numerosos discípulos que hoy en día destacan en la escena musical andaluza y española. Asimismo, y paralelo a su actividad docente, este personaje desarrolló con notable buen hacer otras facetas, como la de pianista, conferenciante, Consejero Nacional de Educación o gestor, alcanzando en esta último importantes logros como director de la institución en la que desempeñaba su tarea docente.

De su extensa y variada producción artística, que abarca alrededor de ciento cincuenta obras -muchas no editadas aún-, Castillo dedicó parte de ella a la guitarra, aportando un interesante corpus de piezas al repertorio de este instrumento, entre las que cabe destacar el *Quinteto con guitarra* (1975), la *Sonata para guitarra* (1986) y el *Concierto para guitarra y orquesta* (1990). En cuanto a la estética de este legado musical, podría afirmarse que se ha caracterizado por mantener vivos unos valores tradicionales de la música en conjunto con diversas influencias del siglo XX, y todo ello insertado dentro de una evolución coherente y bajo la premisa de libertad compositiva que siempre manifestó el autor.

Dado el escaso número de estudios de referencia en torno a la figura de Manuel Castillo –y en particular sobre su obra para guitarra–, el documento de Tesis que aquí se expone se plantea como una investigación inédita que pretende poner de manifiesto la intensa actividad que el autor llevó a cabo en sus diversas facetas, poniendo énfasis en la que desarrolló como compositor, y más concretamente, dentro del campo de la guitarra. Para tal fin, el trabajo consta de varias fases que comprenden: la contextualización biográfica del autor, orientada a conocer sus rasgos personales y profesionales, en aras de contribuir a la comprensión de su identidad artística; el análisis de la documentación existente en torno a su faceta como compositor, con el fin de obtener una visión general de su proceso creativo; y, finalmente, el estudio analítico de su obra para guitarra y de la repercusión que ha tenido y sigue teniendo para el repertorio de este instrumento.

1. INTRODUCCIÓN

Manuel Castillo se erige como una de las más relevantes figuras artísticas dentro del panorama de la música nacional en la segunda mitad del siglo XX. Su descomunal carrera profesional le ha hecho destacarse como un compositor fundamental y necesario, llegando a constituirse en Andalucía como el eslabón que ha unido a sus predecesores más próximos, referentes musicales como Manuel de Falla y Joaquín Turina, con las nuevas generaciones de compositores de esta tierra.

Si bien este autor sobresale principalmente por su faceta como compositor, paralelamente ha realizado una más que notable labor en otras muchas tareas: pianista, docente y pedagogo, conferenciante, gestor, académico, Consejero Nacional de Educación, así como una variedad de funciones que ha sabido siempre llevar con el máximo esmero y maestría. En concreto, su impronta como pianista le ha llevado a alcanzar las más altas cotas expresivas en el campo de la interpretación y como compositor, tras una sólida formación académica en Sevilla, Madrid y París, despunta por sus extraordinarias dotes en el horizonte cultural de mitad del siglo XX. A partir de este momento se va a prodigar en múltiples actividades, entre las cuales cobra especial relevancia su labor desarrollada durante una parte importante de su vida como profesor y como director del Conservatorio de Música de Sevilla.

El documento de Tesis que aquí se plantea pretende poner de manifiesto la intensa actividad que Manuel Castillo realizó en sus diversas facetas, ahondando en la que fundamentalmente lo ha caracterizado: la composición. Pero, por encima de todo, el objetivo principal de este estudio es el análisis detallado de la obra escrita para guitarra por este autor, en aras de una mayor comprensión de su lenguaje estilístico, así como de la repercusión que tuvo para el repertorio de este instrumento.

1.1 Estado de la cuestión.

En el trabajo de investigación previo a esta Tesis, llevado a cabo para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados¹, se pudo comprobar que las fuentes disponibles sobre el autor eran escasas y ascendían sólo a unos pocos documentos de carácter más divulgativo que científico-técnico, en su mayor parte alejados de un análisis serio y minucioso de su lenguaje compositivo; una parquedad documental que no hacía justicia a la dilatada carrera y distinguida posición de la que gozó Manuel Castillo como primerísima figura de talla mundial.

En la actualidad, las fuentes encontradas referentes al autor se reducen a una sola monografía²; dos libros recopilatorios de sus escritos y sus reseñas en la prensa; dos estudios analíticos inéditos en torno a la obra para piano; diversas entradas en diccionarios y libros especializados en música del siglo XX; y un importante número de publicaciones en revistas que albergan cuestiones que van desde lo personal hasta lo profesional.

En primer lugar destaca la labor del compositor y amigo de Castillo, Tomás Marco. Se podría decir que, junto con Pedro José Sánchez Gómez, son los dos investigadores que más han contribuido a la divulgación del patrimonio del autor sevillano. El primero de ellos es autor de la única monografía publicada, y que lleva por título *Manuel Castillo: Transvanguardia y postmodernidad* (Marco, 2003). En ella se ofrece, además de datos biográficos y de encuadre generacional, el análisis general de elementos lingüísticos del compositor y un breve trabajo analítico de sus obras más representativas³. Si bien no es su primer trabajo en torno a Manuel Castillo (ya hace una sucinta aproximación biográfica en su *Historia de la Música.6. Siglo XX*. [Marco. 1983, pp. 246-248] y un artículo donde establece relaciones entre su aspecto biográfico y su condición de creador [Marco, 2006]), esta es, sin duda, su mejor contribución, por la desarrollada elaboración de los diversos epígrafes y la claridad estructural de los contenidos.

¹ Pineda, J. *Manuel Castillo: Aproximación a su perfil biográfico y a su lenguaje compositivo*.

² Trabajo publicado por Tomás Marco (2003). Se sabe de la inminente publicación de una profunda monografía por parte del investigador de la obra de Castillo Pedro José Sánchez Gómez.

³ Aquí el autor hace unas breves referencias a las obras para guitarra, incluyendo el *Quinteto con guitarra* de 1975 y el *Concierto para guitarra y orquesta* de 1990.

De Sánchez Gómez se poseen dos extraordinarios y útiles libros, el primero de ellos consistente en la recopilación de todas las citas en prensa (reseñas, críticas, entrevistas...) referidas al autor durante sus años en activo (Sánchez Gómez, 1999), y el segundo estructurado a modo de compilación de todos sus escritos (Sánchez Gómez, 2005). La utilidad de estos textos radica en la ingente cantidad de información diversa que se ofrece en un solo documento y en las múltiples sistematizaciones de los contenidos que se exponen a modo de variados e ilustrativos índices. Al igual que el mencionado libro de Marco estos textos serán de uso recurrente en la elaboración de esta investigación.

Los dos estudios que abarcan con una cierta profundidad los rasgos estilísticos mediante el análisis de los recursos compositivos que utiliza el autor son: la Tesis (DMA) de Cesar Marimón (2005), en la que se hace un estudio analítico de la *Sonata para piano*, escrita en 1972; y el trabajo de investigación conducente al DEA de Elisa Pulla (2012), en el cual se realiza un detallado examen sobre una selección de obras pianísticas que comparten títulos entroncados con la tradición musical. Ambos estudios albergan un especial interés al ser inéditos (especialmente el primero) y reflejan, de una forma considerable en extensión, los aspectos intrínsecos de la idiomática de Castillo.

Con motivo del fallecimiento de Castillo en noviembre de 2005, al siguiente año aparecen un buen número de artículos distribuidos en tres publicaciones:

- *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz* (2006): Es la más extensa de las tres, con más de ciento cincuenta páginas. Recoge artículos de Marco (*Manuel Castillo, la creación desde la biografía*); Prieto (*La música orquestal del maestro Castillo: aproximaciones al sinfonismo del compositor sevillano*); Cureses (*Poética y estructura en la obra de Manuel Castillo*); Ayarra (*La música para órgano de Manuel Castillo*); García Casas (*El piano de Manuel Castillo, transparencia y versatilidad*); Díaz (*Manuel Castillo, profesor y amigo*); De Arco (*Manuel Castillo y la intervención del compositor clásico en el cine*); Senra (*Manuel Castillo y la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla*); y Pérez (*Manuel Castillo: balance provisional de una obra*). Todos ellos aportan visiones particulares que contribuyen a la idea global del autor –desde su

faceta personal hasta la gestora– sin entrar apenas en lo tocante al análisis de su lenguaje.

- La revista *Diferencias* (2006), que publica el Conservatorio Superior de Sevilla, dedica un número bajo el título *In memoriam* y se mantiene en línea con las aportaciones de la anterior publicación, aunque quizá con un carácter más emotivo y personal desde el recuerdo. Además de algunas composiciones dedicadas al autor reúne los artículos de Guijarro (*Un gran músico, un gran maestro, un gran amigo*); Sánchez Gómez (*Manuel Castillo y Sevilla*); Daza Palacios (*Recuerdos de Manuel Castillo*); Rodríguez Romero (*Premonición y epitafio a D. Manuel Castillo Navarro-Aguilera*); Marimón (*Manuel Castillo: apunte biográfico profesional*); y Rosal (*Apuntes sobre Castillo*).
- El *Boletín de Bellas Artes* (2006) de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría edita una separata en la que se incluyen cuatro artículos: Guzmán Blanco (*Manuel Castillo y la guitarra*); De Diego (*Manuel Castillo y el piano*); Otero (*Manuel Castillo, gran compositor, maestro y amigo*); y García Casas (*El paso de un ser humano a su actuación académica*). Al igual que en las anteriores publicaciones existe una mayor aportación en el campo biográfico y personal que en el relacionado con lo analítico-científico.

Recientemente se han celebrado en Sevilla las primeras Jornadas sobre la figura del compositor: *Manuel Castillo: compositor, intérprete y docente en Sevilla*⁴. En ellas se recogen diferentes actividades que engloban conferencias, conciertos, mesas redondas y la presentación de un documental sobre el autor. Cada una de las conferencias va acompañada de una publicación: García Manzano (*Visión historiográfica de Castillo*); Pineda (*La Sonata para guitarra de Manuel Castillo. Enfoque analítico y estudio comparativo*)⁵; Sánchez López (*El Quinteto de viento*

⁴Con motivo de la década de su muerte, el Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla, en colaboración con la Universidad Loyola de Sevilla, organiza estas Jornadas, que fueron celebradas los días 8 y 9 de abril de 2015.

⁵ El autor que suscribe estas líneas aportó este artículo sobre la *Sonata para guitarra* –además de ofrecer un concierto donde interpretó la misma– el cual servirá como base para el desarrollo del proceso analítico que se llevará a cabo en este documento de Tesis.

madera. *Estudio analítico*); Pulla (*La suite y la sonata para piano en la música de Manuel Castillo: la estructura como estrategia de comunicación*); Mahedero Ruiz (*Introducción y pasacalle para clave a cuatro manos*); Carretero (*La escritura para percusión de Manuel Castillo a través de Invocación*); Pérez Zalduondo (*Vida musical y entramados institucionales en Sevilla durante el siglo XX*); Gil (*Concierto para piano y orquesta, nº 1*); Carrillo Donaire (*La música vocal de Manuel Castillo*); y Sánchez Gómez (*Manuel Castillo. Trazos de una vida*). Si bien se ha comentado que la mayor parte de los artículos mencionados no se sumergían en los aspectos analíticos aquí, sin embargo, se pueden encontrar en la mayor parte de ellos exhaustivos análisis sobre los diversos ítems que proponen. Supone así esta una importante fuente documental de la que se pueden extraer opiniones y visiones específicas y que ayuda a la configuración y comprensión general del lenguaje musical de Castillo.

Antes de concluir con el estado de la cuestión que nos ocupa es necesario hacer mención a algunos documentos que sin estar incluidos en ningún evento –o incluso en los catálogos de Sánchez Gómez–, han contribuido igualmente a la difusión del fenómeno Castillo. Así pues, se concretan por orden cronológico en: la entrevista realizada por Isabel Osuna (1988) *Una conversación con Manuel Castillo*; el artículo de Marta Cureses (1998) *Repentización impresionista en la obra de Manuel Castillo: los sonidos del sur*; los tres artículos de Elisa Pulla (2014): *Un ejemplo de perfección y complejidad en la adaptación de las formas clásicas al siglo XX: la Sonata para piano (1972) de Manuel Castillo*; *Manuel Castillo: coherencia vital y estética en el entorno cambiante de la música española del siglo XX*; y *Preludio, diferencias y tocata sobre un tema de Isaac Albéniz: la reinterpretación de la suite para piano en la obra de Manuel Castillo*. Por último, hacer una breve reseña a las aportaciones documentales del suscriptor de esta Tesis: *Aproximación biográfica del compositor Manuel Castillo y estudio de su obra para guitarra* (Pineda, 2012) y *Aproximación analítico-pedagógica a la música de Manuel Castillo* (Pineda, 2014).

1.2. Motivaciones previas y justificación de la investigación.

Si bien se ha podido comprobar una mayor proliferación de escritos en torno a Castillo en estos dos últimos años –en parte derivado de la conmemoración del décimo aniversario de su muerte en este 2015– no obstante, continua existiendo un campo por explorar, generalmente en lo que a su verdadera estética atañe y particularmente en lo relativo al estudio de su obra para guitarra. Este hecho supuso, en un primer momento, un elemento que justificaba suficientemente la inmersión en un trabajo de investigación que culminó en la obtención del DEA; un documento inicial que pretendía ser lo más exhaustivo y riguroso posible y cuyo principal objeto fue determinar unas conclusiones coherentes que permitieran asentar las bases de esta Tesis. Cabe especificar, por tanto, al menos de una forma muy escueta, cuáles fueron los principales objetivos y conclusiones de este primer estudio. En primer lugar, el trabajo consistió en organizar el corpus documental que había en relación al aspecto biográfico del autor, para lo cual se recabó información de diversas fuentes, siendo esencial la obtenida a través de las entrevistas. Con todo ello se redactó un documento que contenía varios capítulos relacionados con las múltiples facetas profesionales desarrolladas por Manuel Castillo. Asimismo, se hizo énfasis en el capítulo relacionado con la composición, realizando un primer análisis de las características generales del lenguaje musical del compositor. En conclusión, se obtuvo un estudio que condujo al conocimiento global del concepto musical de Castillo y de sus rasgos personales más característicos.

La justificación de esta investigación inicial se basó en dos tipos de indicadores que giran en torno al grado de interés, afinidad y cercanía del autor de este trabajo con el sujeto del estudio y su obra:

Indicadores objetivos:

- Se trata de una investigación novedosa, ya que hasta el momento no hay estudios referentes al análisis global ni parcial del corpus guitarrístico del autor.
- Este estudio pretende contribuir a la comprensión del repertorio guitarrístico del siglo XX, ofreciendo una visión del fenómeno Castillo a través de la

indagación en las aportaciones e influencias de su obra al concepto de la guitarra actual.

- Existe además un significado social en esta investigación, que queda patente mediante la intrínseca relación entre Manuel Castillo, Andalucía y la guitarra. Por una parte, porque el compositor se erige como una de las figuras más relevantes en el horizonte cultural de Andalucía⁶, llegando a constituirse como uno de sus principales exponentes musicales; por otra, por la inmersión que este hace en la composición para guitarra –instrumento de un especial arraigo por tradición a Andalucía–.
- Por último, existe la necesidad de ofrecer un estudio en profundidad de este repertorio que contribuya a situarlo en el lugar que le corresponde. Por diversas causas⁷ la obra de Castillo no ha gozado de la difusión merecida en el mundo guitarrístico, motivo por el cual se pretende indagar en el trasfondo de esta producción, con el fin de darle eco de una forma patente y pública.

Indicadores personales:

- Desde el plano profesional, el autor de este trabajo se siente especialmente implicado en el legado de Manuel Castillo. En la actualidad, ejerce precisamente como profesor de Guitarra en el Conservatorio, dedicando gran parte de su trabajo y esfuerzo a la investigación en torno al repertorio poco difundido para el instrumento, como es el caso que aquí nos ocupa.
- Por otro lado, existe un componente de viabilidad que hace más accesible y atractivo el trabajo. Durante algunos años realiza su labor como docente en el Conservatorio Superior de Sevilla⁸, institución en la que Castillo también desarrolló su faceta como catedrático a lo largo de más de cuarenta años. Así pues, existe una importante vinculación indirecta con el compositor mediante

⁶ Fue “Hijo predilecto de Andalucía” en 1988 y también “Hijo Predilecto de Sevilla” en 1997, entre otros muchos reconocimientos en vida que obtuvo de tierras andaluzas.

⁷ Cabe mencionar que el autor no reparaba en el esmerado cuidado, registro y edición de sus partituras, tal y como lo suelen hacer el resto de compositores con sus obras. En consecuencia, gran parte de la producción de Castillo, incluso guitarrística, aún no ha sido editada.

⁸ Centro que en la actualidad lleva el nombre “Manuel Castillo”.

el contacto con algunas de las personas que fueron amigos y colegas de profesión. Este hecho ofrece una excepcional fuente de información primaria, debido al contacto permanente con estos sujetos, la cual se materializa, en casos puntuales, en entrevistas personales que han contribuido a la realización de esta Tesis Doctoral.

1.3. Objetivos

- *Objetivo general o problema de la Tesis*

Poner de manifiesto la importancia de la obra dedicada a la guitarra por Manuel Castillo, mediante el análisis pormenorizado de los elementos que definen su lenguaje, con el objeto de comprender y dar a conocer la estética compositiva que emplea en este corpus instrumental, así como determinar el grado de adaptación técnica y estética al medio guitarrístico.

- *Objetivos específicos*

Las metas específicas planteadas en este documento de Tesis se articulan en torno a tres ejes de referencia: el examen biográfico de Manuel Castillo, el análisis musical y estético de su obra escrita para guitarra y, por último, el estudio de la adaptación de la música a la idiomática propia del instrumento. Desde estos ejes se concretan los siguientes objetivos específicos:

- Desarrollar el perfil biográfico de Manuel Castillo, haciendo un recorrido por todas sus facetas profesionales.
- Establecer posibles relaciones entre la formación académica recibida y la estética compositiva empleada en sus obras, especialmente las relacionadas con la guitarra.

- Buscar correspondencias entre los modelos de conducta (cuestiones relacionadas con la actitud personal y la toma de decisiones) y el proceso de creación.
- Indagar sobre las potenciales influencias entre los elementos externos que rodean al autor (referido principalmente a los encargos y peticiones específicas) y su proceso de composición.
- Conocer los aspectos generales que caracterizan su método compositivo e investigar la implicación de estos en la composición para guitarra.
- Analizar en profundidad el corpus para guitarra del compositor, con el objeto de encontrar posibles patrones que ayuden a definir el lenguaje estilístico que emplea en este instrumento.
- Examinar el grado de adaptación de las piezas guitarrísticas al lenguaje idiomático del instrumento, a través del análisis de sus componentes musicales (tempo, ritmo, uso de la tímbrica, dinámicas y articulaciones, tratamiento melódico, armónico y contrapuntístico...) y el estudio de las digitaciones.
- Investigar sobre el tratamiento que hace del instrumento en sus diversas funciones como solista, de cámara o como solista con orquesta.
- Agrupar en un solo documento información variada que se encuentra dispersa, con el objetivo de facilitar su acceso y de mostrar una visión íntegra del legado musical que Manuel Castillo dejó al repertorio guitarrístico del siglo XX.
- Ofrecer una obra de consulta a disposición de cualquier interesado en la producción del personaje que nos ocupa, así como un punto de partida para futuros investigadores que deseen trazar nuevas vías de trabajo en torno a este tema.

2. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.

2. 1. Criterios generales

Dado que este trabajo trata del estudio sistemático de un sujeto ya fallecido, sobre el que se pretende indagar en su aspecto biográfico, su proceso creativo y su influencia en un campo determinado de la música, se establecen una serie de pautas metodológicas adecuadas a estos propósitos que corresponden a las siguientes características:

- El estudio se encuadra dentro de una **investigación documental de tipo exploratorio**⁹, con una orientación hacia el **estudio de casos**, puesto que se vincula con el estudio analítico de un sujeto. Asimismo, en base a su dimensión cronológica, se constituye como una **investigación histórico-descriptiva**, ya que analiza datos que van desde el pasado (la vida y obra de Manuel Castillo) hasta el presente (su presencia en la actualidad cultural).
- Posee un **enfoque cualitativo**, pues trata de comprender el fenómeno Castillo a través de unos instrumentos de recogida de datos específicos y alejados de cualquier estudio de tipo enumerativo o estadístico. En consecuencia, una de las fuentes de información primaria más recurridas han sido los cuestionarios/entrevistas realizados a sujetos cercanos al compositor, donde la información contempla características personales y profesionales de estos.
- Emplea un proceso de **análisis y síntesis** de la información, en el que se procederá a recoger los datos, analizarlos y ordenarlos con una secuenciación temporal lógica para su exposición clara, haciendo una interpretación de los mismos a través de su contrastación y la reflexión personal. Finalmente, con todo ello, se elaborarán las oportunas conclusiones y aportaciones.¹⁰

⁹ Según el criterio de Hernández, Fernández y Baptista (2003, p. 115)

¹⁰ De modo más concreto, por un lado, se llevará a cabo un profundo análisis estético-histórico y musical (armónico, melódico, rítmico, textural, etc.) de las piezas para guitarra de M. Castillo y, por otro –a modo

- Tiene un **carácter propedéutico**, dado su **fin prospectivo**, al objeto de servir como punto de partida para ulteriores investigaciones en torno a este tema.
- Responde a un **principio de interactividad**¹¹ entre todos los capítulos del trabajo. Este principio, propio de la investigación cualitativa, propicia un criterio de interconexión entre todas las fases del trabajo, lo que permite ofrecer una adecuada contextualización del objeto principal del estudio –el repertorio guitarrístico de Manuel Castillo– con el fin de establecer vínculos entre éste y las tareas profesionales y personales que ocuparon su vida.

Respecto a las fuentes documentales empleadas para el análisis de la obra de Castillo, se organizan en torno a libros especializados, artículos en revistas de musicología, conferencias, partituras originales y analizadas y reseñas de prensa, gran parte de ellos extraídos de la biblioteca de la Universidad de Sevilla y de la Hemeroteca Municipal. Además, se ha recopilado información de los fondos de la biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Sevilla, del Centro de Documentación Musical de Andalucía y de la Orquesta Filarmónica de Málaga. Asimismo, se debe hacer una especial mención a los ya citados cuestionarios/entrevistas formulados a personalidades del entorno de Manuel Castillo, todos ellos de singular relevancia para esta investigación, por su valor como fuente primaria más recurrida para la confrontación de datos y la concreción de las conclusiones finales. En este conjunto de fuentes documentales cabe destacar, como contribución a la validez y objetividad necesaria dentro de este tipo de investigación, las aportaciones y opiniones críticas por parte de diversas personalidades dentro del campo del análisis de la música.

de síntesis– se elaborarán unas conclusiones que faculten para comprender el lenguaje intrínseco empleado, así como el alcance y la repercusión que estas composiciones han tenido en el entorno que rodea a este instrumento (intérpretes, repertorio, contexto socio-cultural...).

¹¹ Véase Colás, P. y Buendía, L. (1998, p. 252).

2. 2. Metodología aplicada a cuestionarios y entrevistas

El objetivo principal de las técnicas de encuestas empleadas en este trabajo es recoger una información que raramente se encuentra en otras fuentes documentales, aportando al estudio un enfoque más global y minucioso en detalles, donde además se pretende que dicha información sirva para contrastar la obtenida en otros lugares. Por ello, y por el escaso material que se posee en relación a Castillo, estas actuaciones serán fundamentales en la elaboración y terminación de este trabajo, constituyendo una de las fuentes primarias más apreciadas y recurridas en su desarrollo.

Con el objeto de obtener el máximo rendimiento de estas actuaciones se ha planteado realizar las entrevistas a diferentes personalidades cercanas al autor, caracterizadas con diversos perfiles profesionales: dos compositores/profesores, dos directores de orquesta y dos guitarristas. De acuerdo con los diferentes perfiles de los entrevistados se han llevado a cabo tres tipos de cuestionarios específicos adaptados a cada uno de estos grupos, en los que existe un núcleo común de preguntas (según la tipología de cuestionario estandarizado no presecuenciado) y otro más especializado para cada sujeto en particular¹². Todo ello con el fin de recoger una amplia gama de opiniones que pueda servir para contrastar y confirmar la información existente, además de poder colegir las adecuadas conclusiones.

Atendiendo a una metodología propia en este tipo de investigación cualitativa se configuran estas entrevistas desde sus tres fases de desarrollo: confección de los cuestionarios, enunciación de la entrevista e interpretación de los datos obtenidos. Así pues, la primera de estas fases se puede describir desde las siguientes perspectivas:

- Los cuestionarios se caracterizan por ser semiestructurados en el sentido que las preguntas se plantean de una forma no presecuenciada¹³, por lo que favorece el normal y distendido clima en la conversación e, incluso, se propicia la posibilidad de formular nuevas cuestiones que se deriven en el transcurso de esta.

¹² Estos cuestionarios se exponen en el apartado de *Anexos*.

¹³ Según una de las tipologías que propone Denzin (Denzin, 1978).

- La organización de las preguntas se agrupan en torno a ítems de contenidos, por lo que se van a establecer tres tipos de cuestionarios adecuados a los tres perfiles profesionales que se han citado. Según esta idea la búsqueda de las cuestiones se hace de una forma rápida y segura durante la entrevista y, a posteriori, se permite también una fácil localización de las respuestas en la fase de interpretación de los datos.
- Con el objeto de poder confrontar los diversos comentarios se elaboran los cuestionarios sobre una base de preguntas comunes (cuestionario estandarizado), lo que beneficia igualmente a la concreción y a la no dispersión en los temas tratados. Ello no va en perjuicio de plantear unos bloques temáticos o ítems adaptados a cada grupo o categoría profesional, con el fin de ahondar en cuestiones específicas que arrojen más luz a las diferentes facetas que desarrolló Manuel Castillo en vida.
- Los temas que se han seleccionado en el corpus de ítems comunes están relacionados con las diversas labores que el autor realizó: docente, intérprete, gestor, conferenciante y compositor. Igualmente, la formulación de las cuestiones se plantea con diferente énfasis e interés en función de las características del entrevistado, teniéndose también en cuenta el grado de afinidad que mantuvo con éste. Con ello, se tratará de profundizar en aspectos relacionados con la personalidad de Castillo y en las posibles relaciones con su forma de comunicarse y de crear música.

En la fase de enunciación o formulación de la entrevista se realiza la conversación con el sujeto durante unos cuarenta minutos de duración aproximada (dependiendo del sujeto entrevistado y del momento), quedando constancia de ella mediante el registro sonoro. Esta fase se define bajo los siguientes criterios de actuación:

- De acuerdo con la metodología que proponen Patton (1984) y Lofland (1971) la entrevista se lleva a cabo de forma individual, para evitar respuestas inducidas entre varios sujetos. Además, se mantiene una exposición clara e imparcial en la formulación de las cuestiones, con la finalidad de que no se le induzca al sujeto

por una u otra respuesta, guiado por un estado de afinidad con el entrevistador o con algún tipo de implicación afectiva o emocional extraída de la cuestión.

- Se pretende propiciar un buen clima de diálogo, haciendo ameno y distendido el desarrollo de la entrevista¹⁴. Para ello se elige siempre un lugar cómodo para el entrevistado y se le plantea una introducción a las cuestiones que se van a tratar para que esté informado en todo momento¹⁵.
- Se fomenta la participación del sujeto de una forma desinhibida y colaborativa, puesto que se omite el juicio crítico hacia las respuestas del entrevistado y se valoran con especial interés todas las aportaciones por parte de este. Asimismo, se mantiene una actitud cordial y abierta, incorporando en ocasiones comentarios de carácter superficial e incluso anecdóticos para relajar ciertos momentos de tensión durante la charla.¹⁶

Por último, se establece la fase de interpretación de los datos recogidos donde se procede a la transcripción y temporalización de las entrevistas, resaltando las cuestiones que se tornan más interesantes para nuestra investigación. Una vez hecho esto, se confrontan los datos y se comparan con los obtenidos de otras fuentes documentales, con el objeto de ofrecer las oportunas conclusiones para el presente estudio.

2. 3. Plan de trabajo y secuenciación de los contenidos

Para finalizar con este apartado relacionado con la metodología, se exponen las principales líneas de actuación que han servido de guía referencial para la realización de esta Tesis, las cuales se articulan en las siguientes fases:

A. Elaboración del perfil biográfico de Castillo. Para ello se ha llevado a cabo un recorrido histórico por su formación académica, comenzando por la contextualización del entorno desde sus principios y destacando cada una de sus

¹⁴ Según el criterio de Goetz y LeCompte (1988).

¹⁵ En base al pensamiento de Lofland (1971).

¹⁶ Esta estrategia se describe en el libro de Colás, P. y Buendía, L. (1998).

facetas personales y profesionales. El objeto de esta tarea consistió en la búsqueda de elementos que hubieran podido determinar el proceso de creación del personaje que nos ocupa, bien sea por cuestiones relacionadas con su carácter, con la toma de decisiones personales o por cuestiones externas al mismo.

B. Análisis musical de las piezas para guitarra. De cada una de ellas se ha realizado una contextualización general, un examen analítico sobre el lenguaje musical empleado y, por último, un estudio de la adaptación funcional y estética a la idiomática propia del instrumento. Debido a lo cual en este proceso se especifican, en primer lugar, los datos recabados y contrastados acerca de la ubicación histórica de cada una de estas piezas, sirviendo como punto de partida para el planteamiento de hipótesis iniciales; en segundo, un análisis en detalle de los elementos y procedimientos compositivos de cada obra¹⁷, junto con sus esquemas formales correspondientes; y, en tercer lugar, los recursos guitarrísticos más significativos que se desprenden de la música escrita en relación al grado de aprovechamiento de las capacidades sonoras y expresivas del instrumento.

Con el objeto de conferir a la investigación de la máxima fiabilidad, dado que la refutación de las reflexiones finales se basa en el cotejo de todas las fuentes disponibles, los análisis de la obra guitarrística de Manuel Castillo están fundamentados sobre las siguientes bases:

- La experiencia y formación académica adquirida a lo largo de los años del sujeto que suscribe esta Tesis.
- La contrastación de las ideas con las diversas fuentes¹⁸ que sirven de índice referencial en el análisis de la música contemporánea.

¹⁷ Para ello se lleva a cabo un minucioso estudio acerca del tratamiento que hace el autor de cada elemento musical (armonía, melodía, forma, ritmo...), así como de los diversos procedimientos compositivos que se utilizan (empleo del contrapunto, posicionamiento tonal, uso de dinámicas y matices, utilización de series o grupos de clases de altura determinadas...). Todos estos elementos serán extraídos de las obras para guitarra, junto con los ejemplos ilustrativos correspondientes.

¹⁸ Divididas principalmente entre libros y artículos especializados en el análisis de la música del siglo XX y en otros soportes de carácter más tecnológico, como documentos audiovisuales y grabaciones sonoras.

- La confrontación de las conclusiones con los escasos documentos que arrojan algunas luces en torno al proceso de composición de Manuel Castillo.
- Las aportaciones que han hecho a este estudio diversos especialistas en el campo de la estética y del análisis musical.

C. Impacto y repercusión de la obra de Manuel Castillo en el repertorio de la guitarra moderna: estructurado con ayuda de la información que proporcionan los cuestionarios/entrevistas, el análisis de su corpus guitarrístico y los aportes documentales relativos a la repercusión concertística y discográfica.

D. Conclusiones/aportaciones y visión prospectiva: considerada la última fase del trabajo, en ella se concretan las pertinentes consideraciones finales y se asientan las bases epistemológicas sobre las que puedan fundamentarse futuras investigaciones. Las conclusiones y reflexiones finales persiguen ser eficaces y fiables, al objeto de dar respuesta al objetivo general o problema de la Tesis que se ha planteado al inicio de este documento.

Este plan de trabajo ha pretendido servir como guía para la organización material y temporal de la investigación, estableciendo prioridades en relación al manejo de las fuentes y a la confrontación de los datos. Así mismo, la metodología adoptada ha propiciado la aparición de nuevas ideas y propuestas durante el proceso de elaboración del trabajo, debido a que atiende al principio básico de la construcción progresiva e interconectada de la estructura del conocimiento.

3. LA FORMACIÓN ACADÉMICA DE MANUEL CASTILLO

Uno de los principales criterios que se ha de tener en cuenta a la hora de elaborar un trabajo de investigación de esta índole es conseguir contextualizar el objeto de estudio (en este caso, sujeto) en el medio natural donde se desarrolla, expresa e interactúa en base a unas pautas habituales de comportamiento. Desde un concepto puramente material, este medio haría referencia a las relaciones interpersonales y el entorno físico. No obstante, desde un punto de vista más profundo e íntimo, la definición de este medio también podría estar relacionada con las tareas donde uno se desarrolla y aporta determinados resultados al resto de la sociedad. En relación a esto segundo, es complicado establecer el espacio concreto de desarrollo en la figura de Manuel Castillo, y es que, si de una parte el medio en el que este personaje se desenvuelve de la forma más natural –donde se produce la verdadera comunicación con lo más íntimo de su ser– es la composición, de otra parte siempre mostró unas magníficas cualidades en lo concerniente a otras facetas profesionales, como fueron las de pianista, docente, conferenciante o gestor. Por lo tanto, esta investigación resultaría incompleta si sólo se hiciera mención a la labor de nuestro protagonista como compositor, ya que se estarían obviando numerosos detalles significativos de su corpus biográfico, que tienen clara repercusión en la comprensión de su dimensión total.

Los principales estímulos que han llevado a Manuel Castillo a realizar sus múltiples tareas han sido la música y la amistad, unos valores que suponían para él "la íntima motivación de cada día" y que se consolidaban como medios ideales para "elevar y espiritualizar" a los seres humanos y unirlos "en un nivel superior" ¹⁹ (Castillo, 1988, citado en Sánchez Gómez, 2005, p. 180). En este sentido, el autor se encontraba muy vinculado con su ciudad natal, que le ofrecía además de un lugar donde desarrollar su actividad profesional, la calidez del entorno cercano y conocido en el que podía mantener el contacto con sus amistades y seres queridos. Se mostraba orgulloso de pertenecer a este lugar al que siempre permaneció fiel –a excepción de un corto período

¹⁹ Declaraciones extraídas del discurso de contestación al de recepción de Juan Rodríguez Romero en la Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría.

de cuatro años que viajó a Madrid y París–, lo cual tuvo para él la recompensa de verse correspondido, en vida y en su tierra, con numerosos encargos y reconocimientos por su brillante carrera. En una de sus entrevistas confesaba “Sevilla me ha dado un punto de libertad” (Guibert, 1995, p. 46), y es que realmente Castillo se sintió totalmente libre en su ciudad para poder hacer la música que él quiso en todo momento. La explicación de este hecho es sencilla, en España existían por aquellos tiempos dos focos principales en la composición: Madrid y Barcelona. La polarización entre estas dos ciudades hacía que los autores del momento se sintieran “obligados” a tener que pertenecer a una de ellas para *estar a la última*, teniendo que desarrollar unos lenguajes que estaban circunscritos a las diversas tendencias vanguardistas del momento, y de esto, entre otras cosas, fue precisamente de lo que se libró el autor.

Tras estas reflexiones previas se procede a continuación, antes de abordar la formación académica de Castillo, a establecer una contextualización del ambiente cultural y musical de Sevilla, desde los años previos a su nacimiento hasta mitad del siglo XX, época en la que marchó a Madrid para continuar con sus estudios. El fin de este capítulo previo: ubicar al personaje que nos ocupa en su ciudad, en su medio físico, para poder entender mejor el marco social y cultural en el que se desarrolló a lo largo de casi toda su existencia.

3. 1. Contextualización musical de Sevilla desde 1923 hasta 1950

El hecho de tomar como punto de partida para la historia profesional aquí recogida los años veinte del pasado siglo viene determinado por dos circunstancias que fueron muy relevantes para Sevilla: la primera está relacionada con el estreno mundial (en versión de concierto) de *El Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla, obra representada en el desaparecido Teatro de San Fernando por medio de la Sociedad

Sevillana de Conciertos²⁰ en 1923; la segunda, la Exposición del 29, que va a hacer que Sevilla se vista con sus mejores galas, creándose para ello numerosos espacios de gran interés cultural.

Además de la mención a estos dos importantes eventos cabe hacer aquí un breve recorrido por las instituciones dedicadas al fomento y a la difusión de la música, para lo cual nos remontaremos en ocasiones un poco en el tiempo para poder comprender mejor la historia de cada una de ellas. Asimismo, se ofrecerá para concluir este apartado una visión general del panorama musical que transcurre durante los primeros años de formación de Castillo, cerrándolo ya a finales de la década de los cuarenta, justo cuando el autor empieza a despuntar en el ambiente artístico de la ciudad.

3. 1. 1. La Orquesta Bética de Cámara.

En el homenaje que se le va a rendir a Manuel de Falla con motivo del centenario de su nacimiento²¹, el propio Castillo dedica unas palabras al maestro gaditano, de las que se pueden extraer algunos aspectos interesantes sobre su repercusión en Sevilla:

Puede decirse que la aparición de Falla en la vida musical sevillana fue un impulso tan poderoso que, en cierto modo, aún vivimos movidos por aquella energía que era genio, sabiduría y entrega apasionada. Es lástima que la falta de responsabilidad y entusiasmo haya malogrado alguna de sus más queridas iniciativas. (Castillo, 1976, citado en Sánchez Gómez, 2005. P. 166)

²⁰ También conocida como Sociedad Filarmónica de Sevilla.

²¹ Se trata de un ciclo denominado "Primer centenario del nacimiento de Manuel de Falla", que fue organizado por el Conservatorio Superior de Música de Sevilla en diciembre de 1976. En uno de los conciertos monográficos que se dieron, Castillo ofreció una charla de la que se conserva el texto en el libro de recopilación de escritos de Sánchez Gómez (2005).

Siendo la más importante de las iniciativas de Falla en Sevilla la creación de una joven orquesta de cámara que pudiera fomentar en la ciudad y en el resto de España un repertorio orquestal poco escuchado, esta agrupación se formaría definitivamente en 1924, denominándose Orquesta Bética de Cámara. El proceso de creación lo detalla Castillo en las siguientes líneas:

Falla asiste en 1921 a la audición en la Catedral de Sevilla del "Miserere" de Eslava. La partitura del maestro Navarro es dirigida por don Eduardo Torres. En este viaje conoce a un músico granadino que reside en Sevilla, el violonchelista Segismundo Romero, que a partir de entonces sería colaborador fiel e incondicional en sus proyectos sevillanos ... Del contacto con los músicos de Sevilla surge la idea de crear una orquesta de cámara para estrenar "El Retablo". Se tropieza con dificultades económicas, pero el entusiasmo y el desinterés de todos hace posible el deseo de don Manuel. Hay que decir que cuando los instrumentistas sevillanos van descifrando la nueva partitura se quedan perplejos ante aquel lenguaje nuevo tan distinto del que habitualmente colocaban en sus atriles, pero presienten que están dando vida a algo muy importante que merece todo el esfuerzo y la mejor entrega. (Castillo, 1976, citado en Sánchez Gómez, 2005. P. 168)



Figura 3-1. Miembros de la Orquesta Bética de Cámara. Fuente: recuperado de <http://www.orquestabeticadecamara.com>

Como consecuencia de los hechos que se relatan en el párrafo anterior el 23 de marzo de 1923 se estrenará la esperada obra, en versión de concierto sin representación. El crucial evento tuvo una trascendencia singular en la ciudad, tal como relata Norberto Almandoz, uno de los más importantes profesores de Castillo:

Dos insignes maestros dirigen los destinos de la música en Sevilla: don Luis Mariani y don Eduardo Torres, de feliz recordación.

Su actividad creadora, manifestada en copiosa producción de diversos géneros, no les impide ejercer prestigiosamente la pedagógica. Forman excelentes discípulos.

En el horizonte musical de Sevilla resaltan las figuras más relevantes del clasicismo y romanticismo. Ellas colman las apetencias artísticas de los profesionales y aficionados. La música moderna, la de Debussy y Ravel –destacamos a estos como los más caracterizados de aquella época– apenas han traspasado los umbrales del filarmonismo sevillano. Escasas composiciones suyas figuran en el repertorio de algún pianista, atento al ritmo de la producción contemporánea. Música orquestal y de cámara, se recuerdan, asaz esporádicas interpretaciones –recibidas con manifiesta reserva– por la Sinfónica de Madrid o alguna agrupación extranjera en la Sociedad Sevillana de Conciertos, organización que a lo largo de su existencia –con su variada gama de vicisitudes– ha realizado inapreciable labor educativa.

En este ambiente y clima músico-espiritual hace aparición en la escena filarmónica de nuestra ciudad una de las obras que mayor influencia ha ejercido en la música moderna y en la orientación de nuestros jóvenes compositores: “El retablo de maese Pedro”. (Almandoz, 1953, marzo 21).

Es curioso cómo Almandoz muestra, quizá con cierta pesadumbre, el arraigo a la tradición clásico-romántica en los intérpretes de aquella época. Por ello la creación de este conjunto orquestal para la interpretación de esta obra supuso un verdadero impulso de aires renovados en la Sevilla de por entonces.

En marzo de 1924 el propio Falla escribe las siguientes líneas:

Gratos recuerdos guardo del origen de esta orquesta, cuya causa ocasional fueron las primeras audiciones que de mi último trabajo "El Retablo de Maese Pedro" dio en Sevilla, hace un año, la Sociedad Sevillana de Conciertos. Mi buen deseo no sólo se vio cumplido sino brillantemente premiado, así por los testimonios de cordial simpatía que recibiera, como por la labor meritísima de mis intérpretes. Al lamentar entonces que elementos orquestales de tal valía no tuviesen de continuo el empleo relevante que artísticamente merecen, sugerí la idea –acogida con vivo entusiasmo por aquellos queridos compañeros– de organizar una orquesta de cámara sobre la base de los intérpretes instrumentales de El Retablo, y éste ha sido, repito, el origen de la Orquesta Bética de Cámara, que con programas de música clásica y novísima en los que preside un laudable espíritu de elección, hará muy en breve su presentación en Sevilla. (Falla, citado en Otero, 1987, marzo 14)

En efecto, la orquesta hizo su presentación oficial en Sevilla el 10 de diciembre de 1924 en el Teatro de San Fernando, bajo la dirección de Ernesto Halffter²². Este personaje, que fue el único alumno de Falla, desarrolló una importante actividad en la ciudad hasta 1936, engrandeciendo el ambiente musical y llegando a ser uno de los principales fundadores del Conservatorio de Sevilla en 1934²³. La joven orquesta, que se va a erigir como la primera orquesta de cámara de toda España, llegará a ser un referente nacional en la renovación de los repertorios clásicos habituales, sirviendo de aliciente a las nuevas generaciones de compositores que veían truncados sus deseos de estrenar obras propias.

²² En un principio la dirección iba a estar a cargo de Eduardo Torres, a quien el maestro Falla le tenía una especial devoción, pero la prohibición del Cardenal Ilundain hizo que finalmente recayese sobre Halffter.

²³ El proceso de creación del nuevo centro comenzaría en 1933 y duraría hasta 1935, con la consolidación definitiva de la plantilla docente.



Figura 3-2. Orquesta Bética de Cámara con Ernesto Halffter y Manuel de Falla (escuchando detrás).
Fuente: recuperado de <http://www.orquestabeticadecamara.com>

Por último, y antes de cerrar este apartado dedicado a la Bética, se debe hacer mención a otra agrupación que tuvo un pequeño papel en la sociedad de la época: la Orquesta de la emisora de Radio Sevilla. Como aún no se había inventado el pick-up, la música tenía que hacerse en directo, lo cual dio a la agrupación una cierta repercusión en el escenario cultural. Al final de los años veinte pasó a llamarse Quinteto Clásico de Sevilla (donde se encontraba el violonchelista y colaborador de Falla, Segismundo Romero), ofreciendo varias audiciones patrocinadas por la Sociedad Sevillana de Conciertos (Mena, 1987, p. 22).

3. 1. 2. La Exposición Iberoamericana del 29, el Ateneo de Sevilla y la Sociedad Sevillana de Conciertos.

Un nuevo resurgir de Sevilla llegará con la preparación y el desarrollo de un singular acontecimiento: la Exposición Iberoamericana de 1929. La ciudad pasa de ser una localidad con grandes carencias en cuanto a elementos urbanísticos (en comparación con otras grandes ciudades de España) a un maravilloso enclave artístico nacional. Se van a crear numerosos edificios entre pabellones, teatros y hoteles, en los que no sólo se va a dar cabida a la afluencia de las miles de personas que asisten al evento²⁴, sino que además se moderniza de tal forma la ciudad que se llega a reactivar su fama histórica potenciando el turismo y los recursos económicos, lo que repercutirá inevitablemente en la vida cultural.

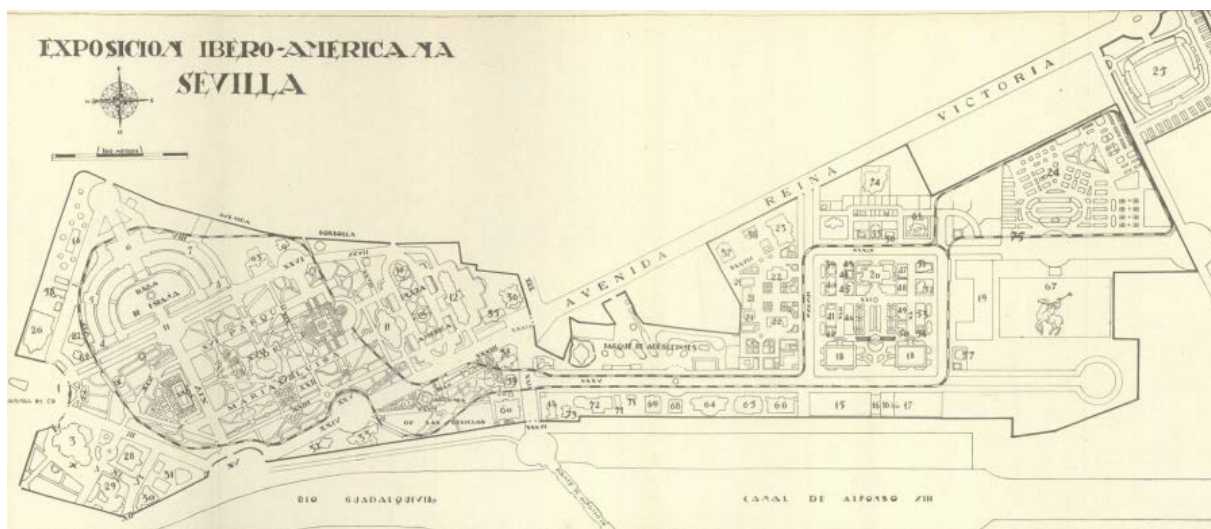


Figura 3-3. Plano de la Exposición de 1929 en Sevilla. Fuente: “Sevilla. Exposición Iberoamericana de 1929-1930: Guía oficial”, recuperado de http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bivian/media/flashbooks/raros_en_el_escaparate/006_sevilla_exposicion_iberamericana_1929-30/

²⁴ La Exposición durará del 9 de mayo de 1929 hasta el 21 de junio de 1930.

Los tres teatros que se realizan para la Exposición van a influir notablemente en la realidad musical de la época. A esto habrá que sumarle la creación del lujoso Hotel Alfonso XIII, en el cual también se podía escuchar música en directo:

Los tres teatros que se edifican para la Exposición van a llenar un papel relevante en la vida musical y teatral: el Teatro Lope de Vega, en pleno parque de María Luisa, y no lejos de él, otro más modesto pero de buena cabida, bautizado con el nombre de Teatro Juan de la Cueva. Y dentro del casco urbano, muy próxima la catedral, y frontero al Archivo de Indias, el Teatro Reina Mercedes, que después pasará a llamarse Cine Coliseo España.

También se ha construido un hotel de primer rango, el Andalucía Palace u hotel Alfonso XIII.

Tanto en los teatros como en este hotel van a desarrollarse actividades musicales. Va a haber en el Lope de Vega temporadas de ópera, conciertos y recitales. En Juan de la Cueva se darán también audiciones de solistas y de canto. Y en el hotel Alfonso XIII habrá una orquesta fija, que actuará diariamente dos veces, a mediodía y por la tarde, lo mismo que en el hotel Madrid. (Mena, 1984, p. 25).



Figura. 3-4. Teatro Lope de Vega (Sevilla). Fuente: recuperado de <http://culturadesevilla.blogspot.com.es/2010/04/sevilla-inspirada-casino-de-la.html>

Como se puede observar la actividad cultural en la ciudad era más que envidiable, destacando especialmente el teatro, con variadas compañías profesionales tanto de ámbito local como extranjeras que actuarán en el Teatro de la Exposición. La ciudad se va a enaltecer con extraordinarios pintores, escultores, literatos y poetas, de entre los que despunta Joaquín Romero Murube (personaje del que se hablará más adelante y que tuvo un papel decisivo en la creación del Conservatorio). Este poeta va a participar de forma asidua en las veladas literarias que se realizarán en el Ateneo de Sevilla, donde conjuntamente se llevarían a cabo las veladas musicales, sirviendo estas para avivar la cultura musical de la ciudad: “Con ellas, el Ateneo se abre a la sociedad sevillana, iniciando una labor de promoción y divulgación de la música, y organizando reuniones en las que, además de declamarse poesía, se interpretaban piezas musicales por artistas profesionales y aficionados.” (Sánchez Gómez, 2004, p. 32).

En este foro haría su debut con catorce años Joaquín Turina y, posteriormente, los también sevillanos Luis Lerate, Manuel Navarro y Antonio Pantión (primer profesor de Manuel Castillo).

Una de las cuestiones más reseñables de estas veladas nos viene de la mano de María Pablo-Romero:

Estas veladas musicales fueron la ocasión para que la mujer penetrara en el Ateneo y actuara en público. Anteriormente, ni siquiera las poetisas habían logrado recitar sus poemas, que eran declamados por los jóvenes poetas, sin embargo, gracias a las interpretaciones musicales se irá aceptando poco a poco la presencia de la mujer en los medios intelectuales, siendo estas veladas del Ateneo una vía que facilitó el camino hacia los centros culturales a los que sólo habían accedido hasta entonces los hombres. (Pablo-Romero de la Cámara, 1982, pp.166-167).

A su vez, la Sociedad Sevillana de Conciertos, también conocida como Sociedad Filarmónica, llevará a lo largo de su discontinua historia una de las más intensas tareas

en pro de la Música. Fundada en abril de 1871, gozará de una breve época gloriosa con Antonio Palatín como director, ya que desaparece a los pocos años de su creación y vuelve a resurgir en los primeros del siglo XX. Por último, y después de otra fase de inactividad en el nuevo siglo, será en enero de 1943 cuando retome de nuevo la vida filarmónica de Sevilla hasta la década de los sesenta. Pese a ello, dicha sociedad participará de forma activa en eventos tan relevantes como lo fue el citado estreno de “El Retablo de Maese Pedro” en el Teatro de San Fernando. Desgraciadamente su historia irá languideciendo a lo largo del S. XX, tal y como relata Almandoz:

Acude a nuestra mente el recuerdo de la meritísima Sociedad Sevillana de Conciertos, que, durante más de tres décadas, viene prestando inapreciables servicios a los aficionados sevillanos ... Hoy, desafortunadamente, arrastra vida asaz lánguida. "Todo tiempo pasado fue mejor" podía exclamar la veterana entidad, añorando su pretérito esplendor. ... La categoría cultural de Sevilla, su abolengo artístico y su prestigio en el mundo entero reclaman y exigen imperiosamente en todas sus clases sociales, particularmente en la alta y media, una vigorosa reacción y un resurgimiento de la apatía y postración musical en que yacen. (1957, octubre 27)

En los años que van desde la década de los treinta a la de los cincuenta el hecho más distinguido en la cultura musical de Sevilla va a ser el establecimiento y la categorización oficial de las enseñanzas de música, que hasta entonces se impartían básicamente en dos Academias²⁵, mediante la creación del Conservatorio en 1934. Poco después, la Guerra Civil hizo su estallido trayendo consigo un importante detenimiento en gran parte de la actividad artística que tardó mucho en recuperarse, incluso después de finalizado el episodio bélico. En referencia a esto, Sánchez Gómez señala lo siguiente:

La postguerra, con su secuela de penurias y privaciones, va a originar la postergación de todo lo no es esencial para la subsistencia, aletargando la vida cultural de nuestras ciudades. El estallido de la Segunda Guerra Mundial y el posterior aislamiento político

²⁵ La correspondiente a la Real Sociedad Económica de Amigos del País, creada en 1892, y la Academia Filarmónica de Música, que fue fundada por el matrimonio Luis Leandro Mariani y María Josefa Piazza en 1881.

originaría, como consecuencia, el cultural, con lo que el desarrollo de la actividad musical va a verse, asimismo, cercenada.

Mientras en Europa se consolidan y abren nuevos caminos para la música, en nuestro país, truncada la generación musical del 27 e interrumpida la evolución que la llamada "generación de la República" originara en la música española, el estilo imperante en el momento del inicio de la contienda, el nacionalismo, se instituye como género predominante.

Si, con algunos matices, Sevilla, gracias a Falla y a la Bética, en los años finales de la década de los veinte y primeros de los treinta, había podido escuchar obras de la vanguardia musical europea, las consecuencias del aislamiento van a quedar reflejadas en el estancamiento del panorama musical de la ciudad. (2004, p. 135)

Como bien menciona Sánchez Gómez, el aislamiento político y cultural del país va a provocar un considerable retraso en el conocimiento de las tendencias vanguardistas del resto de Europa, influyendo notablemente en el estancamiento musical que se produjo en España durante tantos años y del que, de alguna manera, no se empezó a salir hasta la entrada en escena de la Generación del 51. El propio Manuel Castillo declaraba en torno a estos acontecimientos²⁶:

La vida musical de nuestra ciudad gira alrededor de un Conservatorio al que Almandoz ha dado una categoría y estabilidad en lo pedagógico. La Sociedad de Conciertos hace desfilar a los artistas consagrados; la Orquesta Bética, ausente desde el año 36 con Ernesto Halffter, vive más del recuerdo de tiempos pasados que de una realidad presente. Hay un buen núcleo de aficionados. Pero si he de ser sincero, creo que faltaba algo muy importante... faltaban a nuestros conciertos, a toda nuestra vida musical por aquel entonces, una mayor apertura al arte de nuestro tiempo, una auténtica inquietud por lo actual. Sevilla sufría de algo que ciertamente no era exclusivo de nuestro ambiente, sino mal nacional: una desconexión casi total con el arte rigurosamente contemporáneo.... Mientras la música europea evolucionaba gradualmente en diversas direcciones estéticas, la nuestra seguía anclada a un nacionalismo que nuestros grandes

²⁶ Las declaraciones que se muestran a continuación están extraídas del discurso de Manuel Castillo Navarro-Aguilera contestando al de recepción de Enrique Sánchez Pedrote en la Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel De Hungría, el 19 de noviembre de 1966.

compositores nos legaron, sin apenas presentar una evolución importante. (Castillo, 1966, citado en Sánchez Gómez, 2005, p. 160)

Así, en este ambiente cultural se van a suceder los primeros años de aprendizaje de Castillo, siendo a partir de 1949 y con tan sólo 19 años cuando empezará a destacar en el panorama artístico como pianista y compositor. No obstante, y hasta llegar a esta época, la vida del autor estuvo marcada por un importante proceso de formación académica que comienza desde muy temprana edad.

3. 2. Los primeros contactos con la música

Existen varias declaraciones del propio Castillo donde hace una curiosa mención de sus tempranas facultades como creador:

Desde siempre mi juguete favorito era el piano, donde me entretenía en sacar de oído la *Danza del Fuego* de Falla, cuando tenía siete u ocho años; incluso recuerdo que los juguetes con los que disfrutaba era los que me hacía yo, los que yo mismo me construía. (Castillo, citado en Tarín, 1996, febrero 23).

Tal vez todo se deba a esa inclinación creativa que le hacía desdeñar los juguetes de fábrica en plena época del hambre, para coger el mismo puntillas, un martillo y unos cuantos tarugos de los que salía algo que despertaba en él muchas más ilusiones. Este escultor de sueños infantiles “aporreaba” ya el piano de su hermana a los ocho años. A los doce empezó a estudiar, mostrando desde el primer momento una neta preferencia por la improvisación frente a las obras escritas. (Pérez Guerra, 1989, febrero 28).

Por dichas declaraciones se puede apreciar la innata vocación creativa que ya tenía, y que anunciaba la que fue su más cultivada profesión. Sin embargo, en la primera de las dos

fuentes anteriormente citadas también indicaba, con cierto sentido del humor, cómo sus primeros contactos con la música no fueron del todo agradables para un niño de su edad:

Yo empecé a estudiar tres veces: la primera fue con una profesora que le dijo a mi padre: "Manolito que deje el piano, porque para él una partitura va a ser toda la vida un ladrillo"; después tuve otra, con la que tampoco conecté. Finalmente conocí a Pantión. (Castillo, citado en Tarín, 1996, febrero 23)

De este testimonio se deduce que el padre de Castillo no atendió a las indicaciones de su primera profesora, pero también, y esto es lo más interesante, que el inicio de su período formativo comienza con la aparición en escena de Antonio Pantión (1898-1974), el profesor que conoció durante su etapa de estudiante en el Colegio San Francisco de Paula de Sevilla.

3. 2. 1. El Colegio San Francisco de Paula y Antonio Pantión.

Desgraciadamente no se poseen muchos datos acerca de la primera época en la formación de Castillo, si bien se confirma que Antonio Pantión representa en el autor la primera referencia importante en su aprendizaje. Prueba de ello son las reiteradas alusiones que hizo de este en numerosas entrevistas, en especial cuando le preguntaban por su formación académica. Por este motivo, se establece como punto de partida para esta investigación el curso de 1944/45, época en la que conoció a Pantión a los catorce años de edad. A pesar de su juventud, ya demostraba tener hábiles dotes en la expresión escrita, como lo atestigua uno de los curiosos y divertidos artículos que escribió para el periódico escolar, en el que comentaba las peripecias del coro de su escuela:

Todos querían ser seleccionados, y uno tras otro fueron haciendo sus escalitas y dando sus gallitos hasta que don Antonio eligió. ... Así pasaron unos días. Después llegó el trágico momento de cantar a dos voces. ¡Trabajito costó aquello!, pues en vez de dos eran a diez las que se oían. Pero gracias a don Antonio aquello salió. (Castillo, 1945, citado en Sánchez Gómez, 2005, p. 155)

Un poco más adelante en el mismo texto, el joven Castillo desvela algunos datos sobre el carácter y el buen hacer de su maestro:

A propósito de Beethoven, recuerdo haber leído que este, cuando se enfadaba, solía arrojar el tintero contra las cuerdas de su piano. ¿Será por esto por lo que don Luis mandó poner candaditos al piano? Lo dudo, pero sin embargo apruebo la idea porque no cabe duda de que hay niños "allegro", y si no, que le pregunten a don Antonio, que más de una vez se ha visto obligado a ponerse "grave y maestoso" a pesar de que él es de carácter "dulce y reposado".

Y para terminar estas líneas, sólo me queda desear que los proyectos musicales de don Luis sean prontamente una realidad, bajo la competente dirección de nuestro querido profesor don Antonio Pantión. (Castillo, 1945, citado en Sánchez Gómez, 2005, p. 155)

Claramente Castillo se sentía entusiasmado con el coro escolar y con la diligencia de su estimado profesor. Así, de hecho, lo expresa en otro escrito para el mismo periódico, en el que relata las vivencias de su primer concierto con la agrupación:

A las nueve menos minutos (*sic.*) rodeábamos a nuestro profesor, Don Antonio Pantión, sentado ante el órgano de la iglesia citada. Cuando miramos para abajo nos sentimos sobrecogidos: el Colegio en pleno y familiares de muchos compañeros llenaban totalmente las naves. ¡Dios mío! nos iban a escuchar.

Sonaron los primeros acordes del órgano y comenzamos con el "Ya viene mi dulce Amor". No salió mal y el éxito levantó nuestro espíritu decaído. Cantamos después "Es pura la azucena" del R. P. Otaño, ya de una manera francamente aceptable. Guzmán cantó su parte con exquisito gusto y voz. Y desde ahora hasta la Consagración D. Antonio ejecutó al órgano bellas improvisaciones y nosotros fuimos hacia arriba. La interpretación del "Himno eucarístico" fue tal vez la mejor. Luego don Antonio tocó el "Ave María" de Schubert. Ya habíamos olvidado que nos escuchaban y estuviéramos (*sic.*) dos siglos cantando sin cansarnos si tanto nos durara la vida.

... Y al final no faltaron pequeños y nerviosos discursos, el más lacónico el de García Gómez y el más trémulo y emocionado el de Contreras.

Y con esto quiero dar por terminado este artículo que escribo entusiasmado aún. Me queda por invitar a todos a que engrosen las filas de nuestro coro para que el triunfo alcanzado en este año se repita y amplíe en el próximo, y con ello aumentemos también la satisfacción propia y la gloria de nuestro querido Colegio. Y por último felicitar a don Luis que tanto entusiasmo derrochó, y sobre todo a don Antonio, que con su paciencia, su perseverancia y su maestría técnica ha conseguido disciplinarlos e interesarnos en la más divina de las Artes. (Castillo, 1945, citado en Sánchez Gómez, 2005, pp. 156-157)

Al margen del carácter anecdótico y del relativo interés de la información que arrojan estos párrafos para este estudio, sorprende la claridad y elegancia que muestra sobre el papel el adolescente de apenas quince años que los suscribe, cuya capacidad de expresión y comunicación va preludiando las excelentes cualidades que definirán su futura vocación. Sin embargo, habrá que esperar para esto, ya que la primera de las actividades en la que se verá inmerso Castillo antes de la composición será la interpretación, siendo Pantión quien le descubrirá su interés por el piano.



Figura 3-5. Antonio Pantión Pérez. Fuente: recuperado de <http://www.semanasantadesevilla.tv/noticias/5436-82las-penas-celebra-el-50-aniversario-de-las-coplas-de-antonio-panti%C3%B3n.html>

Antonio Pantión Pérez (Sevilla, 1 de febrero de 1898 - Sevilla, 28 de noviembre de 1974) fue, además de un gran pianista, un excelente compositor y consagrado organista. Junto a sus hermanos, Diego y Manuel, constituyeron una importante familia de músicos sevillanos. Estudió con Conrado del Campo, Emilio Vega y Joaquín Turina, llegando a ser, en 1942,

Catedrático de Acompañamiento del Conservatorio de Música de Sevilla. En referencia a esto último, José María de Mena comenta lo siguiente:

Una novedad en el régimen docente fue la de que doña Clara Peralto, que venía desempeñando la plaza de acompañamiento al piano, pasó a una cátedra de piano superior, sacándose la dotación de esta a concurso-oposición, la cual fue ganada por don Antonio Pantión, prestigioso compositor y pianista sevillano, quien además tenía a su cargo una capilla de voces y orquesta que actuaba en las iglesias sevillanas, en los principales cultos de las hermandades y en otras funciones solemnes. La oposición se verificó en Madrid, dándose la circunstancia de que eran dos plazas, una para Madrid y otra para Sevilla, y Pantión sacó el número uno, pudiendo elegir Madrid, pero prefirió venir a Sevilla, con gran satisfacción de nuestro centro. (Mena, 1984, p. 71)

La faceta compositiva de Pantión es una constante en las reseñas biográficas existentes de este. Sin embargo, y a pesar de que disponía de una importante producción, lo cierto es que gran parte de su fama se debe principalmente a la composición de marchas procesionales, destacando entre ellas la que lleva por título Jesús de las penas, muy popular en el mundo cofrade. En una entrevista realizada al diario ABC de Sevilla, en mayo de 1994, Castillo respondía así a la pregunta que versaba sobre la influencia que ejerció sobre él su maestro:

Te voy a responder muy escuetamente. Yo no hubiera sido músico hoy de no haber sido por Pantión. Él daba clases en el colegio San Francisco de Paula, donde yo estudiaba, y allí lo conocí. Y fue decisivo, porque fue el que me lanzó definitivamente hacia la música. Era una persona muy modesta que ha pasado a la historia por su música de cofradías pero que era (*sic.*) un gran compositor. Él fue alumno de Turina y dejó una obra importante, la cual, de la forma más trágica que se pueda pensar, ha desaparecido. (Serrera, 1994, mayo 1)

En una reseña anterior a esta última el compositor destacaba la labor docente de Pantión como el primer profesor de piano con el que realmente conectó. Pero la capacidad pedagógica de don Antonio iba más allá, y al ver las portentosas cualidades de su brillante alumno como creador no dudó en presentarle a D. Norberto Almandoz, el mayor exponente musical en la vida de Castillo.

3. 2. 2. La imborrable huella de Norberto Almandoz.

Norberto Almandoz Mendizábal (Astigarraga [Guipúzcoa], 5 de junio de 1893 - Sevilla, 7 de diciembre de 1970) reside en Sevilla desde 1919, año que obtiene su plaza como primer organista de la Catedral. En 1939, el Cardenal Segura le nombra Maestro de Capilla, elevándolo a su vez a la condición de canónigo²⁷. Con todo ello, Almandoz no sólo supo hacerse un hueco en la actividad musical de la ciudad, sino que llegó a ser una de sus principales figuras. A sus facetas como organista, Maestro de Capilla, compositor, profesor y director del Conservatorio hay que sumarle, además, la de excelente cronista en el diario ABC de Sevilla, desde 1935 hasta 1970, dejando una impronta de numerosísimos artículos y críticas musicales de gran valía, y es que este polifacético sacerdote supo alternar todas sus funciones de una forma brillante. Asimismo, gozaba del prestigio que le proporcionaba su sólida formación como músico y también como docente, puesto que entre sus más brillantes alumnos destacaron, además de Castillo, Manuel Navarro (su primer discípulo en Sevilla) y Luis Lerate, entre otros.

En el homenaje que se le hizo al autor vasco con motivo del centenario de su nacimiento, el 23 de noviembre de 1993, dentro de la Semana Ceciliana que organizaba el Conservatorio, Castillo ofreció una conferencia de la que se pueden destacar algunas cuestiones interesantes:

El noventa por ciento de lo mucho o poco que sé se lo debo a Almandoz ... fue un gran músico, mi maestro, un sacerdote ejemplar y, sobre todo, un hombre bueno. Él me aconsejó que fuera a estudiar a Madrid, en 1950, por el mayor nivel musical de la capital. Me dio una carta de presentación para Joaquín Rodrigo, y cuando éste me recibió, me dijo: "¿para qué viene a Madrid, si estudia en Sevilla con Almandoz?"... Fundamentó su trabajo como compositor en el análisis, era admirable el conocimiento que tenía de toda la música, de la polifonía, de Bach, Franck, los impresionistas, Stravinsky, Bartók ... incluso la escuela de Viena, aunque era una música que ya no asumía. Hay que darse cuenta del mérito que tenía estar al día en la Sevilla de entonces ... Almandoz junto a otros compositores religiosos, fueron fieles a la norma, pero supo armonizarla con el estudio y la asimilación de la música contemporánea, sobre todo

²⁷ Algo de lo que hasta ese momento no había gozado ningún Maestro de Capilla de esta Catedral.

impresionista. En Sevilla era considerado un autor difícil porque su obra no era fácil, como la mayoría ... se dedicaba sobre todo al análisis de las obras, más que a los detalles de interpretación [referente a su faceta como crítico del ABC]. Todas sus críticas suponen diez tomos y más de mil doscientas páginas, y son un gran tratado de análisis musical. Cuando hacía críticas de óperas y obras "profanas", iba un poco a escondidas, por ser sacerdote, y las firmaba con el seudónimo. (Castillo, citado en Pavón, 1993, noviembre 25)

En la mencionada conferencia también se destacó el significativo papel que ejerció el maestro durante su período como director en el Conservatorio, asunto que será desarrollado en este estudio más adelante.²⁸

Continuando con la aproximación a la función docente-humanística de Almandoz, y la notable influencia que profesó sobre Manuel Castillo, cabe mencionar aquí su carácter noble y humano, reflejado en sus críticas periodísticas tal y como expresa su discípulo:

Siempre destaco, cuando hablo de esta faceta, que fue más bien la labor de un musicólogo. Sus críticas, que están recogidas en varios volúmenes con miles de páginas, son trabajos que más que criticar a los intérpretes yo diría que lo que hacen es disimular sus fallos y siempre estimular. Para D. Norberto nunca existió la figura del crítico como tal. Su crítica era siempre positiva, constructiva. (Castillo, 1993, citado en Sánchez Gómez, 2005, p. 188).

De la misma manera, en otra entrevista afirmaba también Castillo:

Don Norberto significó abrirme las puertas de la música que se hacía en Europa por entonces, porque estaba al tanto y al día de todo dada su amistad y conocimiento de la obra de los grandes compositores, Ravel entre ellos. De hecho, yo conocí a su lado en

²⁸ Concretamente en el capítulo 4. 3. de este trabajo.

Sevilla, obras que, cuando me fui a estudiar a Madrid, estaban entonces descubriéndolas. Él ya las conocía. (Castillo, citado en Serrera, 1994, mayo 1)

Por estas declaraciones se deduce que Almandoz no sólo poseía un vasto conocimiento sobre su materia, sino que además resultó ser un excelente pedagogo, puesto que supo transmitir de una forma magistral sus enseñanzas. Con todo, no tuvo muchos alumnos durante su etapa como docente, probablemente debido a dos motivos fundamentales: el primero estaría relacionado con el cargo de director, que ocupó durante casi la totalidad de los años que estuvo ejerciendo en el Conservatorio de Sevilla²⁹, lo cual es de suponer que le restaría muchas horas para la práctica educativa; el segundo, el hecho de que (en base a las declaraciones de Castillo [Pavón, 1993, noviembre 25]) nunca quisiera tener en su clase a alumnas, cuando curiosamente la mayor parte de los estudiantes eran mujeres.



Figura 3-6. Norberto Almandoz Mendizábal. Fuente: recuperado de <http://www.euskomedia.org/aunamendi/8909>

²⁹ Ingresó en el Conservatorio como Catedrático Numerario de Contrapunto y Fuga en 1934, al año siguiente lo nombraron subdirector y fue en el 36 (con la salida de Halffter del país) cuando se le nombró director. En este cargo se mantuvo veintiocho años de forma consecutiva rebasando incluso su edad de jubilación, concretamente hasta 1964, año en que le sucedió Manuel Castillo.

En 1938 Almandoz fue nombrado Académico de la Real Academia Santa Isabel de Hungría. De su paso por esta institución se conservan interesantes documentos suyos, como los populares “discursos de contestación” que se hacían como respuesta al de “recepción” en el ingreso a la Academia de alguna personalidad. Así pues, en 1962, el propio Almandoz redactó su discurso de contestación para dar la bienvenida a su estimado alumno (fue leído por Manuel Lerdo de Tejada), de lo cual Castillo se enorgullecía al hablar del sacerdote vasco.³⁰

En 1993 y con motivo del homenaje que se le realizó a Almandoz por el centenario de su nacimiento, esta vez en la Catedral de Sevilla, Manuel Castillo ofreció un discurso muy similar al del homenaje homónimo en el Conservatorio, donde hacía un breve repaso por su vida y en el que concluía con las siguientes palabras:

D. Norberto falleció el 7 de diciembre de 1970, y bajo estas bóvedas, donde él tanto puso y tanto sufrió por la música, guiado siempre por la luz de su fe, con este solemne acto queremos rendir un cariñoso recuerdo y homenaje a un gran músico; a un gran maestro; a la figura más sobresaliente en una época de la música sevillana; a un sacerdote ejemplar y, sobre todo, a un hombre bueno, vasco de origen, ciertamente, pero sevillano por su vida." (Castillo, 1993, citado en Sánchez Gómez, 2005, p. 189)

En resumen, se podría afirmar que Norberto Almandoz fue mucho más que un mero profesor en la vida del compositor, constituyendo un ejemplo a seguir en muchas de sus facetas, además de un gran compañero y amigo. Por estos motivos, Castillo siempre que se refería a él no dudaba en afirmar que fue, dentro y fuera de España, su mejor maestro.

³⁰ Con ocasión de este nombramiento Almandoz escribió un artículo en el ABC de Sevilla (Almandoz, 1962, noviembre 17) elogiando la labor de Manuel Castillo.

3. 3. Las etapas madrileña y parisina

Una vez terminados sus estudios oficiales en Sevilla, Castillo marcha a Madrid en el curso de 1950 para estudiar con Joaquín Rodrigo. Como ya se comentó, llevaba consigo una carta de presentación de Almandoz que sorprendió al de Sagunto, en tanto que consideraba al sacerdote como un profesor, al menos, de su misma categoría. A su llegada a la capital Castillo se establecerá por el transcurso de tres años, continuando con su etapa de perfeccionamiento con Antonio Lucas Moreno, en el piano, y Conrado Del Campo, en la composición.

3. 3. 1. Madrid: Antonio Lucas Moreno y Conrado del Campo

Antonio Lucas Moreno (Sanlúcar de Barrameda, 28 de abril de 1900 - Madrid, 23 de febrero de 1973) se erige como uno de los principales pianistas de su generación. Con unas extraordinarias dotes para la interpretación desde muy temprana edad, hace su presentación al piano con tan sólo catorce años frente al propio Turina, el cual le anima a que continúe con su formación. En 1918 concluye sus estudios pianísticos en Madrid con la catedrática Pilar Fernández de la Mora, obteniendo el primer premio del Conservatorio. Dos años más tarde viajaría a París, mediante una beca concedida por la Junta de Ampliación de Estudios, para seguir con su perfeccionamiento con los profesores Isidor Philippe, Marguerite Long y Alfred Cortot. Desde 1930 ocupó la cátedra de Piano del Real Conservatorio Superior de Madrid, formando a varias generaciones de excelentes pianistas, de entre los cuales se encontraba Manuel Castillo.

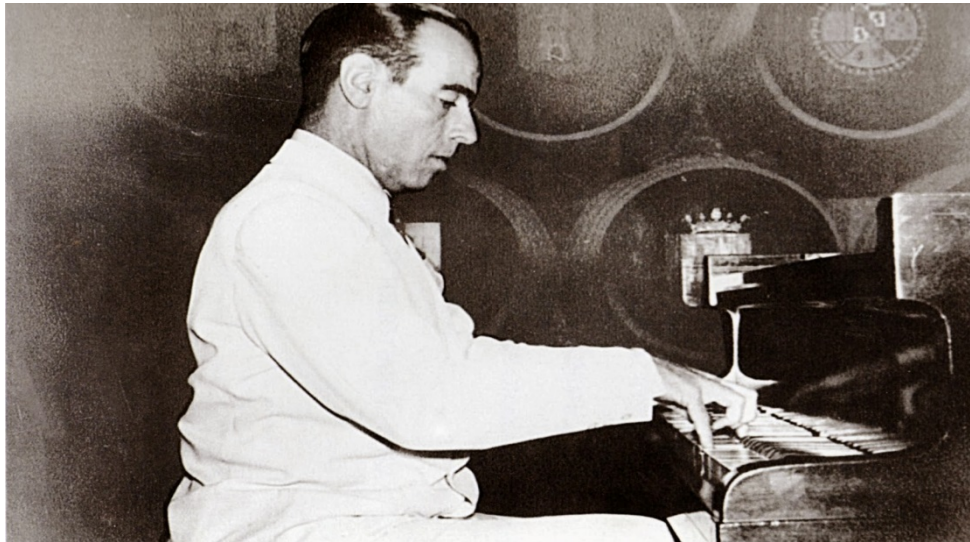


Figura 3-7. Antonio Lucas Moreno al piano. Fuente: recuperado de <http://sanlucarmemoriagrafica.blogspot.com.es/2013/12/recuerdos-de-un-gran-pianista-antonio.html>

En lo concerniente a su impronta como músico, despunta desde muy joven como una figura del concertismo de primera línea. Dotado de unas capacidades extraordinarias, destaca por su brillante virtuosismo y su natural y acertada interpretación de la música española de sus coetáneos, especialmente de su estimado amigo Joaquín Turina, quien le dedicó su *Rapsodia Sinfónica*, única obra del autor para piano y orquesta, de una escritura muy acorde con las características pianísticas del sanluqueño.

Cuando Castillo marcha a Madrid, Lucas Moreno gozaba del prestigio de los más grandes y se encontraba en la colmada madurez de sus conocimientos, así como en la plenitud de su vida tras haber cumplido los cincuenta años. Curtido en su repertorio y activo aún en conciertos, va a ser una gran influencia en lo que se refiere a conceptos de interpretación y de técnica para el compositor sevillano. Baste de ejemplo las palabras que le profesaba su pupilo en una de sus entrevistas: “Fue uno de los más grandes pianistas que ha tenido España. Y para mí, que trabajé el piano bastante, aunque después lo abandoné algo, fue decisivo” (Serrera, 1994, mayo 1).

No obstante, la importancia de Lucas Moreno en la vida de Castillo no solo radica en sus enseñanzas, sino además en la decisión que tuvo que tomar ante la disyuntiva piano/composición. En este sentido, el sanluqueño, al ver las sobresalientes cualidades que su

alumno tenía como compositor, le aconsejó que siguiera su camino en esta dirección, lo que fue determinante en su trayectoria (Tarín, 1996, febrero 23). Aun así, continuó sus estudios pianísticos en París ofreciendo multitud de conciertos, aunque de una forma subyacente ya había empezado a encaminarse seriamente hacia el mundo de la creación musical.

Paralelamente a su perfeccionamiento como pianista en Madrid, Castillo estudió composición con uno de los grandes maestros de mediados del siglo XX en España: Conrado Del Campo. Profesor de numerosos de compositores, se forman con él la gran mayoría de las más relevantes personalidades de la música actual, de hecho, Castillo compartió bajo su magisterio el compañerismo de distinguidos nombres, como Cristóbal Halffter, Luis de Pablo o Carmelo Bernaola, entre otros. Tanto por las enseñanzas recibidas como por el ambiente en el que se mueve, esta sería una decisiva etapa en la vida del autor.



Figura 3-8. Conrado del Campo. Fuente: recuperado de <http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A858>

Conrado del Campo (Madrid, 28 de octubre 1878 – Madrid, 17 de marzo de 1953) desarrolla de forma brillante toda una serie de facetas como músico que le confieren el merecido respeto y admiración en la España de principios y mediados del siglo XX. Fue violinista y violista, director de orquesta, crítico, pedagogo y compositor, dejando un más que notable legado de composiciones y un gran número de alumnos, fieles seguidores de sus enseñanzas, que no tiene parangón en la historia de la música española.

Siendo aún un niño ya destaca como cantante con una extraordinaria voz y musicalidad. Esto le lleva a iniciar sus estudios en el Conservatorio con once años, obteniendo el primer premio de Solfeo en 1890. Sus conocimientos de violín van a dar sus frutos con la participación en varias orquestas, llegando a ser concertino y solista de viola en la Orquesta del Teatro Real. A su vez comenzará sus pasos en la dirección, culminando brillantemente esta faceta en los últimos años de su vida al frente de la Orquesta de Radio Nacional de España. Su trayectoria está plagada de premios y reconocimientos: ganó varios concursos de composición, como el Franz Schubert de Viena (1928) y el Premio Nacional de Música Española (1944); y fue miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1931), el Círculo de Bellas Artes (1943) y el Ateneo de Madrid (1946). Por otro lado, desde 1915 realiza su labor pedagógica en el Real Conservatorio de Madrid, siendo en 1921 cuando pasa a ser profesor de Contrapunto, fuga y composición y, finalmente dos años más tarde, catedrático de Composición, llevando esta tarea hasta 1953, el año de su muerte.

Cabe mencionar que del Campo poseía una vasta cultura en casi todos los ámbitos artísticos, lo que tenía un valor doble al haber concluido sus estudios de forma autodidacta. Esto le hizo mantener una intensa actividad artística en la que simultaneaba la dirección, interpretación, docencia y composición, razón por la que se le definió en cierta ocasión “un esforzado obrero de la música” (Marco, 1983, p. 43). En cuanto a su legado como compositor, pese a la ingente actividad que llevó a cabo (un gran número de sus discípulos ha recogido su obra para editarla de forma póstuma), su obra no gozó de la fama que hubiera merecido, posiblemente debido a su lenguaje estético, que se encontraba más cercano a la tradición alemana que a la francesa e italiana (esta última más acorde con el gusto de la época en España). En palabras de Tomás Marco:

Su gran interés, y su mérito, estuvo en adaptar a la música española las grandes formas germánicas. Visto desde ahora, en que nuestro sinfonismo está prácticamente

colonizado por lo alemán, la cosa no parece presentar problemas, pero es el dato que precisamente frenó más la carrera del compositor. (Marco, 1983, p. 43)

En referencia a esta cuestión estética, Marco opina que no tuvo mucha influencia en Castillo: “la impronta germánica de Don Conrado, que no le vino mal, no se manifiesta en su obra con tanta fuerza como otras de matiz francés o andalucista.” (Marco, 2003, p. 28).

Efectivamente, tal como se podrá comprobar en este trabajo más adelante, la obra de Castillo, pese a que posee una profunda individualidad, sí que en ocasiones está salpicada de ciertos elementos de la música francesa y se impregna de un cierto sabor andaluz (obviamente sin entrar nunca en el tópico regionalista). Tal vez por este motivo el autor no era demasiado prolijo en palabras cuando se refería a del Campo, lo cual no quiere decir que no le tuviera un enorme aprecio ni que no hubiera aprendido mucho de él. Sírvese de ejemplo las siguientes declaraciones: “sobre todo me sirvió mucho para seguir perfeccionando mi oficio como compositor, porque era un gran maestro; maestro de toda una generación se puede decir. Y luego fue decisivo su contacto humano, que para mí fue muy importante.” (Serrera, 1994, mayo 1).

Durante esos casi tres años las relaciones con del Campo fueron muy significativas para el compositor, el cual expresaba así su pesar cuando en 1953 acontece el fallecimiento de su profesor: “La muerte de Conrado del Campo casi me obligó a marcharme de Madrid, porque ya no había allí nadie que me llenara.” (Castillo, citado en Tarín, 1996, febrero 23).

Con este suceso se cerraría esta etapa en la vida de Manuel Castillo, encaminándose a París, donde encontrará a Lazare Lévy y Nadia Boulanger.

3. 3. 2. París: Lazare-Lévy y Nadia Boulanger



Figura 3-9. Lazare Lévy. Fuente: recuperado de <http://ateneodecordoba.com/images/1/18/Lazare-Lévy.jpg>

Lazare Lévy (Bruselas, 18 de enero de 1882 – París, 20 de septiembre de 1964) constituye toda una referencia en el pianismo internacional. De padres franceses estudió en París con Louis Diémer (excelente pedagogo que sacó a brillantes alumnos como Alfred Cortot), consiguiendo en 1898 el *premier prix* del Conservatorio. Aunque no se prodigó mucho en conciertos –como menciona líneas más abajo el propio Castillo– fue un distinguido pianista que se popularizó por sus cultivadas interpretaciones de Mozart y Schumann, así como un precoz defensor de Isaac Albéniz, al ser uno de los primeros intérpretes –en 1911– que incorporó a su repertorio la *Suite Iberia* del compositor catalán (*New Grove Dictionary of Music*, 2001, Vol. 12, p. 1284). Como pedagogo y estudioso de la técnica fue coautor del *Méthode Supérieure de piano*, que publicó su profesor Diémer, aunque más tarde su preocupación por este tema hizo que innovara en la búsqueda de nuevos y mejores recursos técnicos. Sobre este aspecto Castillo se pronunciaba afirmando lo siguiente:

Lazare-Lévy era un profesor de piano increíble, y a mí me ayudó mucho en la maduración de mis conocimientos técnicos ... Era un hombre de fama mundial. Y un gran pianista, lo que pasa es que no se prodigó mucho como concertista. Se dedicó más a la enseñanza y sacó a pianistas de talla internacional. (Serrera, 1994, mayo 1)

La influencia de este maestro sobre Castillo, ya jubilado cuando le dio clases, fue decisiva en el desarrollo final de su técnica pianística. Si bien hablaba maravillas de este profesor, desgraciadamente no existen apenas declaraciones que aporten más datos relevantes sobre la estancia que pasó junto a éste.

Por otro lado, también recibió clases de una de las personas más relevantes en su época, la célebre Nadia Boulanger.

Nadia Boulanger (París, 16 de septiembre de 1887 – París, 22 de octubre de 1979), descende de una gran familia de músicos³¹. Ingresó a la edad de diez años en el Conservatorio, siendo uno de sus profesores Gabriel Fauré (que era también amigo de la familia). En 1908 ganó el segundo premio en el Gran Concurso de Roma con su cantata *La Sirène*. Su fuerte carácter y su estricta capacidad autocrítica probablemente la llevó a no dejar un legado importante (en número de obras); asimismo, la prematura muerte de su hermana Lili, en 1918, a la que consideraba mejor compositora que ella misma, le afectó gravemente e hizo que dejara de escribir dedicándose por entero a la enseñanza y, en ocasiones, a la dirección. En esta última faceta destacó por ser la primera mujer que dirigió un concierto para la *Royal Philharmonic Society* de Londres en 1937, además de dirigir a la Orquesta Sinfónica de Boston o la Orquesta Filarmónica de New York, promocionando en multitud de ocasiones la música de su hermana.

³¹ Su padre, Ernest Boulanger, fue un gran compositor de óperas (ganó el Gran Premio de Roma con tan solo diecinueve años), además de director de orquesta y profesor de canto en el Conservatorio de París.



Figura 3-10. Nadia (Juliette) Boulanger. Fuente: recuperado de <http://www.bach-cantatas.com/Bio/Boulanger-Nadia.htm>

Como pedagoga realizó una labor más que trascendental, ya que está considerada como una de las grandes maestras del siglo XX. Trabajó en el Conservatoire Femina-Musica de París (1907), en la Ecole Normale de Musique (1920-39), en el Conservatorio Americano de Fontainebleau (del que fue fundadora en 1921 y acabó siendo directora en 1948), y en el Conservatorio de París, de 1946 a 1957. Además, pasó largas temporadas en América, donde enseñó en diversas universidades y consigue dar clases a numerosos alumnos, hoy muchos de ellos destacados compositores. En palabras de Manuel Castillo:

En América venir a estudiar a París con Boulanger era una meta. Con decir que fue maestra de Aaron Copland, Igor Markevich o, ya más reciente, de Daniel Barenboim, pues ya puedes imaginarte su categoría. ... [y haciendo referencia a su personalidad] era una persona que a mí me dejó una impronta de una persona de un carácter muy fuerte. Hacía trabajar mucho. Era muy severa como maestra de composición ... Discípula de Gabriel Fauré, no era partidaria de las tendencias derivadas del dodecafonismo.

Recuerdo que en mi primera entrevista con ella, en 1953, me dijo: “si usted lo que quiere aprender conmigo es la música que se está haciendo a partir del dodecafonismo, yo le recomiendo que no venga a mi casa”. (Serrera, 1994, mayo 1)

De estas palabras se desprende la fuerte personalidad que tenía esta profesora y cómo impresionó al compositor, pese al poco tiempo que pasó como su discípulo.³²

En lo referente al lenguaje compositivo que maneja Boulanger, el *New Grove Dictionary of Music* (2001, Vol. 2, p. 3776) especifica lo siguiente: “Her musical language is often highly chromatic (though always tonally based), and Debussy's influence is apparent in her fondness for modally-inflected melodic lines and parallel chordal progressions”³³.

Resulta curioso cómo algunos de estos rasgos aparecen en la música de Castillo, y es que inevitablemente la impronta de sus maestros le dejará huella, algo en lo que coinciden tanto los estudiosos de su obra como el propio compositor. Respecto a esto, Tomás Marco (2003, pp. 51-52) afirma que Castillo supo aunar las enseñanzas de del Campo, alambicado en corrientes estético-musicales propias de Alemania y enraizadas con Wagner o Strauss, junto con las de Boulanger, de tradición francesa que conectaban directamente con Ravel y la escuela de los impresionistas.

De este recorrido por la etapa de formación de Castillo se infiere que, en términos generales, su preparación académica, oficial y extraoficial, ha estado compuesta por grandes figuras de la historia de la música, lo que se traduce en una sólida preparación tanto en el piano como en la composición. Dadas sus capacidades receptivas se intuye un aprovechamiento de estas enseñanzas no sólo desde el punto de vista técnico, sino también desde el contacto personal y el concepto de lo pedagógico. Con este sólido bagaje el compositor concluye su

³² En los capítulos 4. 4. 2. y 5 de este trabajo se examinarán las posibles influencias de las enseñanzas de Boulanger en Castillo.

³³ “Su lenguaje musical es a menudo muy cromático (aunque siempre basado en tonalidad), y la influencia de Debussy es evidente en su afición por las inflexiones modales de las líneas melódicas y las progresiones de acordes paralelos”.

etapa formativa y se incorpora a la docencia en el año 1954, obteniendo la plaza de profesor de Historia y Estética de la Música en el Conservatorio de Sevilla.

4. LAS FACETAS PROFESIONALES DE MANUEL CASTILLO

Manuel Castillo fue, además de un extraordinario compositor, un personaje muy polivalente que supo cultivar multitud de facetas, entre las que destacan la de pianista, docente, gestor, conferenciante y director del Conservatorio. Continuando con la elaboración del perfil biográfico de este músico, este capítulo profundiza en sus rasgos profesionales y personales, a través del estudio detallado de las actividades más representativas que llevó a cabo. En este proceso se hará un recorrido que comenzará definiendo su condición de intérprete, continuará con el desarrollo de sus tareas como docente y director, y concluirá con el examen de sus cualidades como compositor. Para ello se van a realizar diferentes procesos analíticos en relación a cada uno de estos aspectos biográficos, cuyo avance se resume a continuación:

1. Intérprete: en lo tocante a su vertiente pianística, se realizará un breve análisis de su actividad concertística, especialmente durante sus primeros años, donde se mostrarán algunos comentarios y críticas periodísticas sobre esta faceta. Por otra parte, se expondrán las aportaciones de quienes conocieron sus virtudes como intérprete e improvisador, con el objeto de intentar establecer posibles relaciones entre estas y su lenguaje compositivo.
2. Docente: con el fin de analizar su dimensión pedagógica desde un contexto plural y objetivo se expondrá, por un lado, una visión introspectiva del maestro fundamentada en sus propias declaraciones y, por otro, la visión particular de su praxis docente en base a la información obtenida de los cuestionarios formulados a varios de sus alumnos. Con todo ello se podrán esclarecer algunas cuestiones afines a su personalidad que permitirán, además de profundizar en sus relaciones con el entorno, establecer futuras vinculaciones con su proceso creativo. Conjuntamente a esto, y dado el carácter pedagógico del apartado, se incluirá una breve referencia a su legado documental, en relación a los diversos escritos que dejó de sus actividades como conferenciante y escritor de notas a los programas de conciertos.
3. Gestor (dirección del Conservatorio): en primer lugar, se dará un somero repaso al estado de la institución antes de que llegara a manos de Castillo, con la finalidad de comprender de la manera más óptima la aportación que hizo al Conservatorio de Sevilla

durante su etapa como director. Así pues, se realizará una contextualización previa de la historia del centro, exponiendo de forma sucinta los avatares acaecidos hasta la llegada del compositor. En segundo lugar, se detallarán los objetivos planteados por el nuevo director en su programa de gobierno y el grado de consecución de los mismos.

4. Compositor: se establecerá un primer enfoque en el contexto de la generación musical a la que fue vinculado el compositor, detallando las razones de tal adscripción y contrastándolas con los aspectos generales de su lenguaje. Por otra parte, se hará énfasis en el posicionamiento estético del fenómeno Castillo, a través de los comentarios personales de su obra y su proceso compositivo, así como de la observación analítica de las fuentes estilísticas que influyeron en las diferentes etapas evolutivas por las que pasó.



Figura 4-1. Manuel Castillo. Fuente: Portada del libro de Sánchez Gómez (1999).

4. 1. La figura del pianista

El piano ha sido siempre mi más fiel compañero musical ... sus posibilidades, que van desde los más acariciantes “cantábiles” hasta la más agresiva percusión, su capacidad armónica y polifónica y sobre todo el encanto de su sonido, hacen del piano el instrumento ideal para la íntima comunicación musical. (Castillo, 1996, p. 12)

No se debe olvidar que el piano en Castillo fue más un medio para poder componer (ya que su vocación innata era la creación) que un fin en sí mismo. Pero ello no significa que no fuera un excelente pianista –que lo era– y que durante muchos años no se prodigara en conciertos; lo que ocurre es que esa actividad concertística sirvió, en gran parte, para dar a conocer el creador que llevaba dentro. Así, una vez que obtuvo la plaza de catedrático de Composición en 1972, el piano fue progresivamente quedando relegado a un segundo término. Sin embargo, no hay que irse tan lejos para comprobar que su capacidad compositiva ya destacaba por encima de la pianística en los primeros años de su carrera profesional:

El joven artista se presentó bajo la duplicidad modal de pianista compositor. Sin embargo, en el horizonte de su ideal parecen vislumbrarse señales de inversión de los términos. Merécele primacía su condición de creador, supeditando a ésta la de intérprete. Analizadas ambas, opinamos modestamente que su calidad de compositor se refleja visiblemente en la de pianista. Si una y otra se complementan en perfecta armonía, su interpretación pianística, recoleta, límpida y sin ostentación aparatosa, obedece y responde a su ideología de creador íntimo y de sobria técnica ... Manuel Castillo debe responder con generosidad a su vocación; lo exigen las privilegiadas disposiciones de que Dios le ha dotado. (Almandoz, 1951, noviembre 6).

La crítica la hacía su profesor Almandoz que, dadas sus cualidades intelectuales y sensibles, ya preveía en esa temprana época el camino que debía seguir su pupilo. No obstante, en ningún momento desdeña su posición como pianista, y es que Castillo fue un intérprete excepcional. El 16 de octubre de 1949 hace su primera aparición en un concierto con motivo del Centenario de la muerte de Chopin. En este evento celebrado en el Conservatorio el autor participará en la primera parte, obteniendo una gran acogida por parte de la crítica y el público:

El joven artista del piano Manuel del [sic] Castillo deleitó al auditorio con íntimas y ajustadas versiones del "Preludio en si bemol", "Scherzo en si bemol menor", "Mazurca en sol menor" y "Balada en fa", obras que expresó de manera sorprendente por su comprensión y limpia mecánica. Castillo fue ovacionado con justicia. (Vela, 1949, octubre 18, citado en Sánchez Gómez, 1999, p. 23)

Igualmente, en otra crítica del mismo concierto se encuentra lo siguiente:

Los ardorosos y prolongados aplausos que sonaron en honor de los actuates patentizaron el entusiasmo del numeroso auditorio ante su brillante labor. Los pianistas Manuel Castillo y Salvador Fernández fueron los noveles concertistas. En más de una ocasión ha escuchado el público sevillano a pianistas de renombre interpretaciones del "Scherzo en si bemol menor" y "Nocturno en do menor" menos diáfnas y expresivas que las que cupo escuchar a los jóvenes sevillanos. Es el elogio más sincero que la pluma del crítico puede formular en su honor. (Almandoz, 1949, octubre 18)

Más allá de las entusiastas declaraciones se pueden advertir los primeros comentarios estéticos (*íntimas, ajustadas, diáfnas, expresivas*) y técnicos (*limpia mecánica*) que se mencionan en relación a su impronta como intérprete.

Con este exitoso estreno no tardaron en prodigarse los conciertos solistas y en cámara, como los que compartió con Paquita Lerate o con la violinista Mercedes Wirth, este último en su acto de presentación en el Ateneo de Sevilla: "Mereció los elogios más cálidos el pianista Manuel Castillo que colaboró eficazmente al éxito de la concertista por su acompañamiento justo y dúctil de ritmo y ponderado de sonoridad, cualidades bien de apreciar en la misión que se le encomendara" (Almandoz, 1951, enero 24).

Mientras Castillo continua forjando su formación académica obteniendo las máximas calificaciones va cosechando sus primeras distinciones, además de los premios Fin de Carrera de Piano y de Música de Cámara, el "Premio Joaquín Turina", fundado en 1950 por el

Ayuntamiento de Sevilla en colaboración con el Conservatorio; un galardón dotado con mil quinientas pesetas de cuyo eco la prensa local hizo noticia:

El domingo pasado tuvieron lugar en el Conservatorio Oficial de Música los ejercicios de oposición al premio "Turina 1950". Le fue conferido por unanimidad al pianista sevillano Manuel del [sic] Castillo Aguilera, artista de fina sensibilidad, limpio mecanismo y acentuada expresión, quien interpretó brillantemente "Página romántica" y "Retrato" del "Álbum de viaje" obras del autor de "La procesión del Rocío" y "Carnaval" de Schumann. Manuel del [sic] Castillo ha sido muy felicitado por el galardón obtenido. (1950, octubre 24).

Desde otra perspectiva, se van a empezar a suceder los estrenos de sus obras y, lo más interesante, la interpretación de sus piezas por otros pianistas. Referente a los estrenos que él mismo protagonizó se extraen las palabras de Tomás Marco (2003):

Durante un tiempo, Castillo se dedicó profesionalmente al piano aunque siempre como un complemento, importante pero complemento, a sus intentos compositivos. No deja de ser lógico que sus primeras obras sean pianísticas y tampoco que algunas de ellas fueran estrenadas por él a partir de la Sonatina. No fue desde luego la única ocasión y, a título de curiosidad informativa he aquí las obras pianísticas de Manuel Castillo que he podido constatar fueron estrenadas por el autor: Sonatina, Suite para piano, Toccata, El secreto del mar, los tres Conciertos para piano y orquesta, la Sonata para violín y piano, la Sonata para piano, Tempus y Ofrenda. (pp. 33-34).

Ciertamente el joven pianista empezaba a dar difusión a sus propias piezas, convirtiéndose en una constante en los programas de sus conciertos. Así, por ejemplo, en su debut con la Orquesta Bética de Cámara interpreta cinco piezas suyas, algunas compuestas cuando tenía apenas dieciocho años:

Como compositor, Castillo dedicó íntegra una parte a producción propia, variada y plena de interés, demostradora de envidiables cualidades. La antena de su sensibilidad

musical capta las ondas que flotan en el ambiente musical. Resuenan sin interferencias y con mayor vibración la de los clavecinistas y autores modernos. Scarlatti, Debussy, Ravel, Albéniz, Falla, repercuten con insistencia ... La exquisita factura de la bella "Sonatina"; la perfumada poesía del "Spianato" del "Preludio"; la evocación vespertinal de la "Improvisación", sobre un tema litúrgico, y la gallardía albeniziana de la "Fantasía", presagian obras de elevada significación artística y auguran a su autor puesto destacado en la escena de la música española.

El auditorio, apreciando su gran valía en ambas modalidades, otorgó al artista su beneplácito más entusiasta, aplaudiéndole cariñosa y largamente. Ante las insistentes ovaciones, fuera de programa tocó "Canción de cuna", también composición suya. ... Concierto de afortunadísimo debut. (Almandoz, 1951, noviembre 6)

Patronato Municipal de Música Sociedad Sevillana de Conciertos

ARRO X ROMA CXXXVIII Y CXXXIX

DÍAS 5 Y 6 DE NOVIEMBRE DE 1951

A LAS 8:30 DE LA TARDE

CONCIERTOS DEL CURSO CORRESPONDIENTES A OCTUBRE

TEATRO LOPE DE VEGA

MANUEL CASTILLO

GUILLEMO SALVADOR FERNANDEZ

PIANISTAS

ORQUESTA BÉTICA DE CÁMARA

DIRECTOR

M. NAVARRO

PRIMER DIA

ORQUESTA

MENDELSSHOHN La gruta de Fingal (Obertura)

TELMO VELA Interludio

SCHUBERT Rosamunda (Intermedio)

RAVEL Pavana para una Infanta difunta

GLINKA Kamarinskaia (Fantasía)

PIANO SOLO

M. CASTILLO

M. CASTILLO Dos preludios

M. CASTILLO Improplu

M. CASTILLO Sonatina

Allegretto-Adagio-Finale vivace

M. CASTILLO Danza Andaluza

M. CASTILLO Fantasía

PIANO Y ORQUESTA

BEETHOVEN Concierto núm. 3 en do menor op. 37

Allegro con brio

Largo

Rondó allegro

PIANO, M. CASTILLO

Figura 4-2. Programa del debut de Castillo con la Orquesta Bética de Cámara.

Fuente: Sánchez Gómez (1999, p. 31).

Las declaraciones de Almandoz revelan el grado de conocimiento que tenía de su alumno, subrayando sus extraordinarias cualidades como compositor y vaticinando, con gran

acierto, la impresionante carrera profesional que le esperaba y que le valió, como él decía, un “puesto destacado en la escena musical española”. De hecho, gran parte de su creciente popularidad en estos primeros años la fue adquiriendo gracias a las interpretaciones ajenas que se hacían de sus obras:

La música española destacaba con nombres colmadamente prestigiados, y algunos en vías de obtener, en el mundo musical, muy sólido renombre. Y nos referimos al joven compositor-pianista sevillano Manuel Castillo, honra de nuestro Conservatorio, que ilustraba el repertorio concertístico con su bella "Sonatina". Esta obra del novel artista – actualmente residente en París, completando su formación con insignes músicos– figura ya en los programas de varios pianistas, nacionales y extranjeros, honor merecidamente tributado a la deliciosa composición. Interpretada en París, ha obtenido el "plácet" elogioso de eminentes personalidades. Finura, gracia, agilidad, elegancia, sentimiento y humorismo, corren a raudales por sus páginas. No desdeñarían firmarla compositores consagrados. (Almandoz, 1953, diciembre 8).

Existe constancia de muchos artistas que interpretaron sus páginas, pero quizás uno de los más notables fue su profesor de Madrid, Antonio Lucas Moreno (1900-1973). Este ofreció un concierto en el Instituto Murillo de Sevilla interpretando la ya conocida *Sonatina*, y de nuevo Almandoz firmaba la siguiente crónica:

La "Sonatina" del joven compositor sevillano Manuel Castillo se ha abierto camino, ocupando destacado lugar en el repertorio los pianistas. Lucas Moreno subrayó la belleza de sus tres tiempos en delicada y pulcra versión. Intérprete y autor, presente en la sala, fueron objetos de cariñosos y encendidos aplausos. ... aún hubo de añadir "Campanilleros", bella composición de Manuel Castillo. (Almandoz, 1954, septiembre 18)

En el quehacer constante del autor, el siete de marzo de 1955 se produce su primer concierto monográfico en el Ateneo de Madrid, junto a Teresa Berganza y a los miembros del Quinteto de viento matritense, el cual se lleva a cabo con un rotundo éxito. Al año siguiente, obtuvo la plaza de catedrático de Piano del Conservatorio, tras unas brillantes oposiciones en

Madrid. Entretanto, las repercusiones del anterior evento irán abriendo puertas al joven compositor en el panorama nacional, lo que permitirá que años más tarde, concretamente en 1958, se produzca uno de los mayores logros en el repertorio para piano de Castillo, con el estreno de su *Concierto Festival*³⁴, siendo en 1960 su estreno en el Teatro Español de Madrid³⁵. Desgraciadamente para la parte que nos ocupa del presente estudio las meritorias críticas del primer estreno se centran fundamentalmente en la composición, dejando a un lado las características interpretativas del pianista.



Figura 4-3. Estreno del *Concierto n° 1 para piano y orquesta* el 26 de septiembre de 1958.

Fuente: Sánchez Gómez (2005, p. 201).

³⁴ Denominado posteriormente *Concierto n° 1 para piano y orquesta*, fue interpretado por el mismo autor en los Reales Alcázaros de Sevilla el 26 de septiembre de 1958, acompañado de la Orquesta Sinfónica de Madrid y bajo la dirección del Maestro Spiretti.

³⁵ Interpretado por Manuel Carra al piano junto a la Orquesta Filarmónica de Madrid dirigida por Odón Alonso.

No es de extrañar que debido a la creciente intensidad en su actividad compositiva se estuviera provocando un abandono progresivo en su faceta como concertista³⁶, quedando esta reducida a eventuales apariciones con motivo de algún estreno de sus obras o a colaboraciones en conferencias-conciertos³⁷ y conciertos de cámara³⁸. Así, en 1972 y con motivo del estreno mundial de su monumental *Sonata para piano*, la prensa hacía el siguiente comentario:

Poco hemos de agregar a lo dicho en otras oportunidades sobre las singulares dotes de pianista del director de nuestro Conservatorio. Lo que lamentamos es que se encuentre (por imperativos de la docencia y la composición) tan alejado de las actividades de concertista. Manuel Castillo es una muestra más, en la dilatada lista de la música española, del compositor que, al mismo tiempo, es virtuoso del piano. Su actuación fue acogida con cerradas ovaciones y voces de entusiasmo. Hubo de salir varias veces a corresponder a las encendidas pruebas de admiración del público. (E. S. P., 1972, septiembre 29).

A pesar de esta disminución en su vertiente pianística, lo que sí es cierto es que el autor siempre gozó de unas exquisitas cualidades como intérprete. A la vista están las críticas que elogian estas aptitudes, coincidiendo en aspectos tales como su limpieza y solidez en la ejecución sin grandes alardes de virtuosismo; la claridad de ideas en la exposición de los materiales temáticos; la adaptabilidad a diferentes roles como solista, músico de cámara o solista con orquesta; la ductilidad del tempo; y, en general, la expresividad acentuada con una intención puramente comunicativa³⁹. Sirva de ejemplo el testimonio de Tomás Marco, el cual hace una interesante reflexión sobre la capacidad interpretativa de Castillo:

³⁶ Hay que destacar que a mediados de los años sesenta —cuando ya contaba con numerosos reconocimientos (entre otros el Premio Nacional de Música)—, además de su tarea como director del Conservatorio desde 1964 y haberse ordenado como sacerdote un año antes, había sido nombrado Consejero Nacional de Educación en 1965, todo ello aderezado con multitud de encargos de composiciones.

³⁷ Como las que protagonizó con José María de Mena y Enrique Sánchez Pedrote, entre otros.

³⁸ Como los que realizó con el Trío de Cámara junto a Luis Lerate y Luis Rivas, o los numerosos dúos con diferentes instrumentos (violín, canto, piano, etc.).

³⁹ Más adelante se podrán ver las relaciones directas entre muchas de estas cualidades y la manera de componer de Castillo.

Creo que Castillo era un pianista de técnica solidísima pero, al mismo tiempo, muy sutil. Le interesaba más el flujo natural de la música que la demostración de medios mecánicos y tenía una manera de sentir el tiempo tan flexible y secreta como la que se manifiesta en sus composiciones. Ello no le impedía ser muy estricto con el ritmo, que nunca deshilachaba, y algo que también se nota en sus composiciones, pianísticas o no. También sentía una atracción especial hacia la calidad del sonido y el color, trabajando los timbres de una manera que no podría negar su condición de creador sonoro de una época en la que ese elemento se convirtió en determinante⁴⁰. (Marco, 2003, p. 34)

En estas declaraciones se vuelven a relacionar de nuevo los conceptos de interpretación y creación en Manuel Castillo, significados que en él se muestran indisolublemente unidos, como se irá viendo a lo largo de esta investigación. Por otra parte, y antes de cerrar este apartado, habría que señalar su faceta como improvisador, otra de sus cualidades más significativas y de la que dan testimonio sus propios alumnos. A este respecto, Juan Rodríguez Romero, alumno y amigo del compositor, comentaba con gran entusiasmo: “Mi suerte fue grande, cuando me trasladé a Sevilla y podía tener la oportunidad de escuchar tus improvisaciones al órgano en la capilla de San Telmo cada sábado por la tarde” (Rodríguez, citado en Sánchez Gómez, 2005, p. 18). También relacionado con lo anterior destaca su capacidad para leer a primera vista, algo en lo que coincidían los que lo conocían bien y que, como se verá en el siguiente apartado, le servía como una útil herramienta en su tarea docente.

Para concluir esta sección se podría afirmar que el alma de Castillo reside en la creación, siendo el piano su medio ideal con el que se expresa y se comunica a través de la música. Las declaraciones de Almandoz, que conocía bien al artista, revalidan todo lo dicho y ponen el punto y seguido a este estudio:

Castillo ... es excelente pianista. De haberse dedicado exclusivamente a este instrumento pudo escalar las cimas pianísticas de los más preclaros pianistas españoles. Pero en su ideal musical ha merecido el anhelo, la supremacía del creador. Si ambas cualidades, la

⁴⁰ En un artículo posterior a este libro (véase Marco, 2006, p. 15) su autor hace una mención prácticamente idéntica a esta sobre su impresión del Castillo pianista, motivo por el que se ha optado por no añadir esta entrada.

de pianista y compositor, se complementan armoniosamente en su personalidad, la del creador se refleja notoriamente en sus interpretaciones pianísticas, limpias, fluidas y sin ostentación aparatosa alguna, que responden a la ideología de creador íntimo y de sobria técnica." ⁴¹ (Almandoz, 1962, noviembre 17)



Figura 4-4. Castillo en su piano. Fuente: Ortega, M.

Recuperado de http://jpixan.blogspot.com.es/2013_06_01_archive.html

4. 2. Una vida dedicada a la enseñanza

Es sabido por todos los que conocieron a Castillo –especialmente sus discípulos– que gozaba de un gran prestigio como pedagogo. Su carácter abierto y antidogmático encajaba perfectamente con la necesaria libertad que precisaban los jóvenes compositores que estaban a su cargo. Su amplia formación le capacitaba para transmitir unas sólidas bases en el campo de la composición, a la vez que procuraba permitir el desarrollo personal de cada alumno. Siempre que podía comentaba el entusiasmo que le producía la labor educativa que desempeñaba, añadiendo que para él las clases eran también un lugar de encuentro, reflexión y aprendizaje

⁴¹ Texto escrito como homenaje al autor por el inminente ingreso en la Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría.

constante mediante el contacto directo con sus alumnos. Su pasión por la docencia fue tal que pidió prorrogar su jubilación para poder continuar con su tarea pedagógica; desgraciadamente esta petición fue denegada por la Junta de Andalucía y existe la creencia de que dicha actuación le pudo influir en la terrible depresión que pasó durante sus últimos años de vida.

En la personalidad de Castillo se advierten un buen número de virtudes⁴², entre las que destacan: la capacidad de comunicación, como elemento del que se sirve tanto en su música como en el cuidado de sus relaciones personales; la sólida formación musical, que responde al vasto conocimiento que ostenta sobre la materia en sus múltiples dimensiones⁴³; la simpatía, el respeto y el cariño que muestra a todo aquel que entra en su entorno afectivo y/o profesional; su carácter reservado y respetuoso con la gente que le rodea, especialmente a la hora de dar opiniones o consejos gratuitos que no siempre son del agrado del que lo recibe; así como, su tenacidad en el trabajo y su perseverancia en el buen hacer.

Si bien todo este conjunto de facetas hace de Castillo una excelente figura, es en la que aquí nos ocupa, la docencia, donde se alberga un compendio de todas ellas, dándose una importante confluencia de valores que hacen resaltar extraordinariamente la tarea pedagógica que realizó durante más de cuarenta años.

Si en la sección anterior se destacó de Castillo su cualidad como compositor por encima de la de intérprete, en este caso hay que reiterarlo, y es que si bien es cierto que su tarea como docente abarcó la enseñanza del piano (y aún antes fue profesor de Historia y Estética de la Música), es por su cátedra de Composición por la que más se le recuerda y valora, lo cual por otro lado tiene su razón de ser. Con todo, en el presente estudio se dará un breve repaso por estas etapas previas que, aunque menos características, constituyen una parte importante en la vida docente del maestro.

⁴² Prueba de ello lo dan las comunicaciones personales obtenidas de las personas que conocían al compositor, así como los testimonios recogidos de las entrevistas realizadas para esta investigación.

⁴³ Como se verá inmediatamente Castillo fue también, además de conferenciante, Profesor de Historia y Estética de la Música en el Conservatorio de Sevilla.

Castillo comienza la andadura de su magisterio en 1954, siendo contratado como Profesor de Historia y Estética de la Música en el Conservatorio de Sevilla. Según informa José María de Mena (1984, p. 93), la plaza queda vacante tras la jubilación de Segismundo Romero (profesor de violonchelo ya citado en un capítulo anterior⁴⁴). Esta labor la desempeña durante escasos dos años, hasta que consigue la plaza como catedrático de Piano. Poco queda de este corto período de docencia, sin embargo, este hecho confirma las palabras de Tomás Marco cuando resalta la espléndida formación musical-cultural del autor. (Marco, 2003, p. 35).

En lo concerniente a sus sólidos conocimientos, y haciendo un breve paréntesis en este apartado, es importante destacar la labor pedagógica que desarrolló como conferenciante⁴⁵ y como escritor de las notas en los programas de conciertos⁴⁶. Compuestos de más de ciento sesenta comentarios de obras ajenas, veintinueve de obras propias y veintiún textos de diversa índole⁴⁷ estos escritos forman, entre todos ellos, un extenso y variado catálogo que muestra su visión general de la música, de acuerdo con el pensamiento estético y con la posición social y artística que le tocó vivir a Castillo en su época⁴⁸.

Pero retomando su carrera como docente hay que resaltar el año 1956, época en la que se produce el verdadero salto en la experiencia pedagógica de Castillo, al obtener la plaza de catedrático de Piano; un hecho cuya relevancia quedó reflejada en la prensa del momento:

⁴⁴ Fue una figura clave en la formación de la Orquesta Bética, ya que mantenía una estrecha amistad con Manuel de Falla.

⁴⁵ En el trabajo monográfico de Tomás Marco (2003, pp. 36-38), se puede encontrar una relación de las conferencias que ofreció Castillo a lo largo de su vida y que versaron fundamentalmente sobre: diversos homenajes a músicos con motivo de sus efemérides (Falla, Ravel, Turina y Almandoz); escritos a modo de disertación y motivados por diferentes actos oficiales; y los discursos de contestación a los de recepción de Enrique Sánchez Pedrote y Juan Rodríguez Romero de la Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría.

⁴⁶ La mayor parte de ellos datan de la época del nuevo resurgimiento de la Orquesta Bética Filarmónica, en los años ochenta, y de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, en los noventa.

⁴⁷ Aquí, entre otros, se dan cita los textos de las conferencias, las notas de los "Ciclos de conciertos para la iniciación musical de escolares", los primeros textos de la revista *El Mendrugo*, un artículo de prensa y algunos textos introductorios en libros especializados.

⁴⁸ La recopilación de todos estos escritos se encuentra en Sánchez Gómez (2005).

“En las recientes oposiciones celebradas en Madrid para cubrir una plaza de la cátedra de piano del Conservatorio de Música de Sevilla, ha sido adjudicada al notable pianista y compositor sevillano D. Manuel Castillo Navarro” (1956, mayo 22).

Y también en otra reseña:

Ayer tuvo lugar en este centro, el acto de dar su primera clase oficial el nuevo catedrático de piano, don Manuel Castillo Navarro-Aguilera. Presentó al señor Castillo el director del Conservatorio don Norberto Almandoz. Presidió el acto el rector de la Universidad, don José Hernández Díaz, recibiendo el nuevo catedrático muchas felicitaciones. (1956, octubre 26).

El prestigio que Castillo ya había alcanzado por esas fechas era más que evidente, tal como ponen de manifiesto estas referencias. Asimismo, aunque su faceta prioritaria ya era la composición, hizo una gran labor como profesor de piano a lo largo de varios años, testimonio de lo cual es el elevado número de buenos alumnos que tuvieron el placer de gozar de sus enseñanzas durante esta época. Cabe mencionar al respecto que, como decía Tomás Marco, el catedrático fue “el reestructurador de la disciplina pianística en el Conservatorio sevillano” (2003, p. 35), ya que cuando accedió a la dirección del centro era todavía catedrático de dicha disciplina.

En relación a sus cualidades técnicas como pianista, merece recordarse su capacidad para la lectura a primera vista y sus extraordinarias cualidades en el campo de la improvisación, todo ello de gran utilidad para el maestro tanto en su cátedra de Piano como en la de composición.⁴⁹ Con todo, va a ser su etapa como catedrático de Composición y Orquestación la que más va a caracterizar su faceta docente. Las razones son obvias y podrían resumirse básicamente en dos:

⁴⁹ Juan Luis Pérez, director de orquesta, afirmaba en una entrevista (comunicación personal, julio 2, 2010) que Castillo tenía una gran facilidad para leer los fragmentos que le llevaban los alumnos en clase de Composición y que, mediante la improvisación directa en el piano, iba proponiendo diferentes alternativas para continuarlos, incluso adaptando estas improvisaciones a un tipo de lenguaje estilístico concreto si era necesario.

- Su categoría como compositor de renombre: hay que tener en cuenta que en el momento en el que Castillo adquiere su cátedra en esta especialidad, 1972, ya gozaba de una sólida fama como compositor de primerísima línea. Esto, sin lugar a dudas, de por sí constituía un valor añadido en su tarea pedagógica, puesto que le otorgaba una seria credibilidad a sus enseñanzas y le señalaba como un modelo a imitar. Sin embargo, y a pesar de lo que se pudiera malinterpretar de estas palabras, el autor nunca se caracterizó por tratar de demostrar la validez del acto creativo mediante la exhibición de sus propias obras; nada más lejos de ello, su carácter reservado, modesto y respetuoso con sus alumnos le hacía enfocar el proceso de aprendizaje desde ellos mismos, es decir, de una forma individual donde resaltaba las virtudes de cada uno y les guiaba, mediante los procesos compositivos, al conocimiento y potenciación de sus cualidades personales.
- Su cátedra como foco centralizador en Andalucía: no se debe obviar que en la época en la que Castillo comienza esta nueva etapa docente España contaba con un escaso número de profesores especializados en el campo de la composición, en no muchos conservatorios distribuidos por toda su geografía, lo que hace ostentar al catedrático por un tiempo considerable una posición centralista con respecto a estos estudios, teniendo en su haber la práctica totalidad de los alumnos residentes en Andalucía y alrededores. En consecuencia, Sevilla se convierte en el foco principal de estas enseñanzas, por lo que los jóvenes estudiantes podían disfrutar de un gran maestro especialista, que se destacaba por ser un compositor de primera categoría y que además daba clases en el Conservatorio.

Respecto a esto último, podría decirse que Castillo crea escuela, al ser el profesor de varias generaciones de compositores andaluces. No obstante menos rotundo en este particular se mostraba él mismo, según afirmó en una ocasión en que le preguntaron si se identificaba con la calificación de “patriarca de los compositores andaluces”:

No, no. Creo que soy simplemente uno más; quizá por la edad algo mayor que otras generaciones posteriores. Patriarca entendido como guía, no me considero, a pesar de que, de alguna manera, sí lo soy, en el sentido de que llevo muchos años dando clase en el Conservatorio de Sevilla, y ya hay una serie de generaciones, de compositores, que

han sido alumnos míos. Sólo en ese sentido puedo aceptar este término. (Castillo, citado en Romero, 1993, p. 46).

Y tal reflexión es del todo acertada, puesto que nunca se consideró el compositor un modelo a imitar para sus alumnos, sino más bien un guía en el proceso de aprendizaje, algo que podría suscitar el debate en torno al modo de entender lo que algunos denominan la “escuela de Castillo”. Con respecto a la cuestión de la impronta del maestro en el discípulo, él mismo comentaba : “Yo he procurado que mis alumnos tuvieran claro que no debían hacer una música como la mía, sino la suya propia ... ” (Castillo, citado en Tarín, 1996, febrero 23). Y así era, puesto que a los alumnos del catedrático les costaba mucho poder acceder a la música de su profesor: “Como compositor, en cambio, era muy reservado y nunca hablaba de su obra. Jamás analizaba ni comentaba ninguna obra suya si no se lo pedíamos insistentemente” (Marín, comunicación personal, julio 13, 2010).

Pero quizás quien mejor define la dualidad compositor – pedagogo en Castillo sea Tomás Marco (2003):

Castillo ha sido el profesor de la inmensa mayoría de los jóvenes compositores andaluces a los que ha transmitido un sólido oficio y un amplio abanico de posibilidades para escoger con libertad, puesto que, a diferencia de otros maestros más absorbentes, Castillo no ha producido clones sino compositores de talento variado y tendencias muy diferentes. (p. 35)

Es en este grado de modestia y humildad donde radica la verdadera grandeza del personaje que nos ocupa, la condición del maestro concebida como una ayuda en el camino personal de cada uno, donde el propio alumno aprende, no imita y se encuentra a sí mismo:

Yo no veo nunca al alumno como ese señor que tiene que aprender porque el pobrecito no sabe nada. Desde la primera clase intuyo lo que hay dentro de esa persona. Por lo menos lo intento. Desde el primer día procuro establecer un diálogo con el alumno. Puedo enseñarle cosas del oficio: que no se escribe para el flautín como para un

contrabajo; analizo con él obras; juntos las estudiamos y oímos. Y veo lo que va haciendo, cómo evoluciona su proceso de maduración. Pero siempre en un diálogo de tú a tú. Este es mi mundo de relación musical. (Castillo, citado en Romero, 1993, p. 48).



Figura 4-5. Manuel Castillo. Fuente: Mena, J. M (1984, p. 115).

Resulta reveladora la singular praxis de Castillo, especialmente en un tiempo en el que reinaba un tipo de “pedagogía” marcada por las imposiciones y los autoritarismos, y cómo su personalidad abierta y moderna pareciese ser la excepción a la norma. Prueba de ello lo dan los testimonios de sus propios alumnos, que no hacen sino reafirmar lo que venimos reiterando:

Valoraba siempre el trabajo del alumno y lo dejaba seguir su propio camino, alentándolo y procurando orientarlo en función de las capacidades y tendencias de cada uno. A veces se pregunta si Castillo creó una escuela. En este sentido he de decir que así fue, si por escuela entendemos el gran número de compositores andaluces que nos formamos con él. Pero si por escuela entendemos a una serie de compositores con un lenguaje similar, en ese sentido Castillo nunca intentó crear una escuela, ya que sus

enseñanzas iban dirigidas personalmente a cada alumno, sin dogmas preestablecidos. (Marín, comunicación personal, julio 13, 2010).

En cuanto a su manera de enfocar la enseñanza sí puedo considerarme discípulo suyo. Estoy totalmente de acuerdo con su postura antidogmática. Considero que un profesor de composición debe enseñar técnicas y procedimientos compositivos propios de su época (y también anteriores), pero nunca debe intentar crear discípulos continuadores de su estilo. Esto me parece una aberración. Es como el padre que pretende que su hijo sea una copia mejorada de él mismo. Para Castillo sus alumnos eran como sus hijos, por ello nos trataba con todo respeto, dejando que cada uno se desarrollara según sus propias tendencias y capacidades, pero sin olvidar que hay una serie de contenidos que uno tiene que asimilar durante estos años de aprendizaje, incluso aunque no sean de tu pleno agrado. No olvidemos que los estudios de composición te capacitan como profesor de composición y no sólo como compositor, que no es exactamente lo mismo. (Flores, comunicación personal, junio 28, 2010).

Como vemos Manuel Castillo era una persona que despertaba admiración y respeto. El trato con sus alumnos se basaba en una relación muy personal, lo que convertía a su clase en un espacio propicio donde compartir experiencias y conocimientos. Para él, la docencia constituía una parte muy importante de su vida, ya que suponía un estímulo constante para la meditación de sus propias ideas. En una ocasión, cerca ya de su jubilación, comentó:

He disfrutado y aprendido mucho enseñando, y en mi cátedra de composición sigo aprendiendo de mis alumnos. Sus preguntas, comentarios y propuestas siempre me hacen reflexionar sobre el terreno musical. Soy muy optimista respecto al futuro porque los jóvenes de ahora están más preparados que cuando yo era estudiante. Por lo general, trabajan con mayor seriedad y entusiasmo, y esto hay que decirlo para desmentir el tópico de que la juventud actual está vacía. (Pavón, 1993, febrero 24).

De este testimonio se pueden extraer dos elementos muy relevantes: el primero estaría relacionado con que Castillo entiende igualmente el proceso de enseñanza-aprendizaje como un

medio activo y enriquecedor en ambas direcciones (profesor-alumno y alumno-profesor), lo que demuestra una insólita concordancia con los criterios que defiende la pedagogía actual; el segundo tiene que ver con la consideración y la defensa de los estudiantes, algo que ha mantenido desde sus inicios como una constante:

El nivel de los alumnos en el Conservatorio de Sevilla es muy bueno. Desmiento rotundamente que la juventud de hoy, como piensa mucha gente, no se preocupe por trabajar y estudiar. Yo llevo casi cuarenta años enseñando y el nivel de los alumnos de estos momentos es muy superior al de hace algunos años o cuando yo empecé. El joven es mucho más inquieto, preocupado y trabajador. Y el hecho de que se estén creando orquestas en Andalucía con un nivel altísimo es un estímulo muy importante. (Castillo, citado en Sánchez, 1994, mayo 5).

Por otro lado, siempre defendió la figura del docente por donde fuera, reivindicando el merecido prestigio que debiera tener, así como las condiciones más idóneas para poder realizar sus funciones correctamente:

Sí reivindicó, en cambio, mayor consideración al profesional, en el terreno social y retributivo. Y que el Conservatorio tenga la dotación económica y material (instalaciones adecuadas) que le permitan desarrollar a pleno rendimiento sus funciones. El panorama musical en este país cambiaría sustancialmente. (Serrera, 1994, mayo 1).

Esta empresa la llevó por bandera durante años consiguiendo –como se verá en el siguiente capítulo– algunos logros importantes desde su posición como director del Centro. No obstante, no pudo vencer a la intransigente Consejería de Educación para que le permitieran prorrogar su jubilación durante algún año más, siendo esta una polémica de tal calibre que llegó a trascender al ambiente político del momento:

La diputada del PP y portavoz en temas de Cultura en el Parlamento andaluz, Amalia Gómez, ha presentado una iniciativa interesándose por la continuidad en sus labores docentes de Manuel Castillo como catedrático de Composición en el Conservatorio

Superior de Sevilla, que lleva el nombre del insigne músico. De esta forma quiere recoger el deseo del claustro de profesores de dicho centro, así como del alumnado. ... Gómez solicita que, dado el carácter de estudios superiores del Conservatorio, se apliquen los mismos criterios que ya se utilizan en la Universidad, para que los profesores de los Conservatorios Superiores de Música puedan continuar hasta los setenta años. ... En su iniciativa parlamentaria, dice Amalia Gómez que "Castillo es un compositor de prestigio y un maestro ejemplar del que no se puede privar a generaciones de jóvenes en los próximos años. Es preciso adoptar las medidas necesarias para que esta figura de la música andaluza, en plena madurez y en un momento importante de su labor creadora, pueda seguir impartiendo clases". (S. E., 1995, mayo 10).

Tras esta y otras muchas iniciativas, finalmente, el esfuerzo fue en vano, postrando los deseos de muchos interesados (alumnos, compañeros y el propio Castillo) en la continuidad de la fecunda labor que realizaba el maestro, por aquel entonces en plenitud de sus facultades. Como consecuencia de esta situación, a partir de los exámenes de septiembre de 1995, tuvo que abandonar con gran pesar su puesto de trabajo, quedándose en este toda una vida de entera dedicación y dejando tras de sí una amplia estela de grandes compositores que habían salido de su aula, los cuales únicamente tenían palabras de admiración y agradecimiento con sólo oír pronunciar su nombre.

En resumen, se ha podido constatar cómo en Manuel Castillo se dieron las características idóneas para el desempeño de sus funciones docentes: profunda formación técnica y estética; excelente criterio pedagógico; talante abierto y comunicativo; antidogmatismo en las enseñanzas; personalidad de sincera modestia y humildad; educación y respeto a todo y a todos; defensa a ultranza de los derechos de alumnos y profesores, así como de la consideración de las enseñanzas musicales; valoración de los jóvenes; y un sinfín de elementos más que sólo hacen acrecentar las virtudes del estimado compositor.

Para cerrar este apartado se recurrirá de nuevo a los testimonios de sus alumnos, que fueron claramente los beneficiarios de esta experiencia, con las acertadas palabras de uno de ellos:

Tanto como profesor como compositor, fue la única luz que brilló en la Composición en aquella época. Sin él, en Andalucía no se hubiera hecho prácticamente música nueva ni tendríamos hoy a muchos de los actuales compositores andaluces. Él mantuvo viva la llama de la creación musical y nos dio una lección de coherencia y amor a la música al margen de cualquier radicalismo. (Marín, comunicación personal, julio 13, 2010)

4. 3. Dirección del Conservatorio de Sevilla (1964-1978)

4. 3. 1. Visión protohistórica del centro antes de Castillo.

El Conservatorio Oficial de Sevilla se origina durante los años que transcurren entre 1933 y 1935, respectivamente, desde que aparece el primer documento que declara su fundación hasta que comienzan las clases de forma regular. En el proceso previo a esta fundación destacan nombres como Manuel De Falla, Ernesto Halffter (pianista, compositor y alumno de Falla), Eduardo Torres (Maestro de Capilla de la Catedral), Estanislao del Campo (Rector Magnífico de la Universidad), Diego Martínez Barrios (Ministro de la Gobernación de España y posterior Presidente del Gobierno), así como los literatos pertenecientes a la Generación del 27 Joaquín Romero Murube y Federico García Lorca. Todos ellos participaron de forma activa en que la ciudad de Sevilla dispusiera de su propio conservatorio (Mena, 1984, pp. 33-34).

La primera etapa del centro transcurrió bajo la tutela de Halffter, el cual consiguió ponerlo en funcionamiento organizando las primeras actividades culturales. Sin embargo, con motivo del estallido de la Guerra Civil en 1936, el primer director tuvo que marchar prematuramente a Lisboa dejando así su puesto vacante. Norberto Almandoz será entonces el que le suceda, manteniéndose en su cargo a lo largo de veintiocho años consecutivos (Mena, 1984, pp. 64-68).



Figura 4-6. Visita de Ravel a Sevilla (de izquierda a derecha: Norberto Almandoz, Maurice Ravel, Ernesto Halffter y el cónsul francés). Fuente: Mena, J. M. (1984, p. 45).

Si bien los principios de este nuevo director no fueron fáciles, acabó consiguiendo notables mejoras a la situación del centro, entre ellas: la adquisición de un nuevo edificio en 1943, el Palacio de los Condes de Bagaes, ubicado en la calle Jesús del Gran Poder⁵⁰; la intensificación de las actividades culturales, mediante la instauración de la festividad de Santa Cecilia, el mantenimiento del concurso para los premios “Fin de Carrera” y, en general, el aumento de la programación de conciertos y conferencias realizadas en el Ateneo de Sevilla o en el Paraninfo de la Universidad; y, por último, la ampliación de las plantillas y la inclusión de nuevas enseñanzas, como las de guitarra, en 1945, con la incorporación de la profesora América Martínez⁵¹ (González, 2012, p. 29). A pesar de los esfuerzos de Almandoz por la dignificación de las instalaciones y la adquisición de material para la actividad docente, el edificio sufrió dos graves inundaciones (en 1948 y 1961) que provocaron un deterioro considerable de este, así como la pérdida de valiosísima documentación.

⁵⁰ Anteriormente a la adquisición de este edificio la Universidad le había cedido al Conservatorio algunas dependencias del edificio de la calle Laraña (hoy actual Facultad de Bellas Artes).

⁵¹ Para una mayor información sobre esta relevante concertista y pedagoga de la guitarra véase el pormenorizado artículo de Claudio González Jiménez (2010, pp. 48-59).

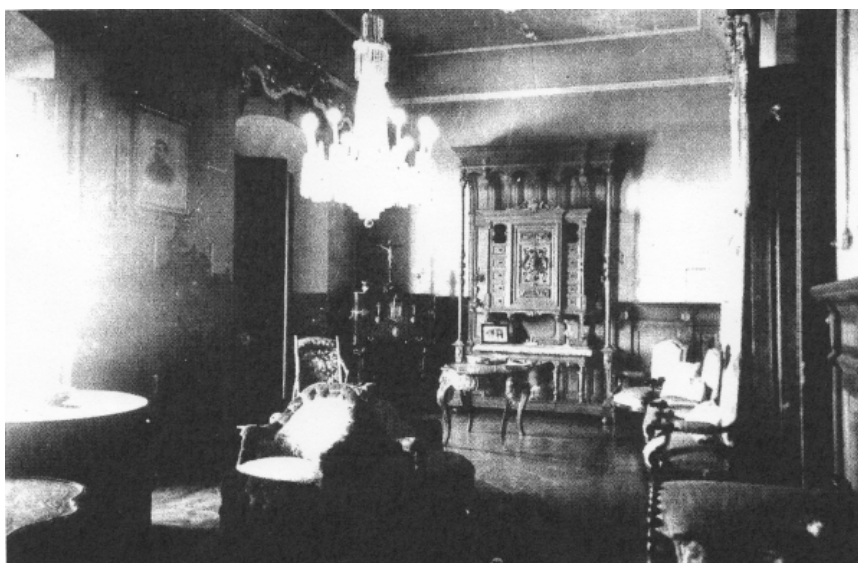


Figura 4-7. Palacio de los Condes de Bagaes (1943).

Fuente: Mena, J. M. (1984, p. 73).

Con respecto al panorama musical de la ciudad de por aquel entonces, cabe mencionar que aunque era desolador –debido fundamentalmente a la precariedad salarial, a una altísima tasa de paro y a la carencia de alimentos básicos (Fernández, 2007, p. 214)–, se organizaron regularmente, desde 1940 a 1958, temporadas de ópera con la correspondiente contratación de solistas y músicos de refuerzo para la Orquesta Bética de Cámara. Este paradójico hecho hizo que durante gran parte del período que estuvo Almandoz como director del Conservatorio el ambiente musical de Sevilla fuese prosperando. Con todo, el propio Castillo afirmaba que esta época se caracterizó por un estancamiento en la herencia nacionalista y una “desconexión casi total con el arte rigurosamente contemporáneo”⁵² (Castillo, 1966, citado en Sánchez Gómez, 2005, p. 160). Además, el mismo compositor aseguraba que esta orquesta –“la Bética”– estaba en declive por aquellos tiempos y que la asistencia a conciertos por parte de público joven era muy escasa (Pavón, 1993, febrero 24), lo que se correspondía con la situación tan crítica que se sufrió en prácticamente todo el país tras la contienda militar.

⁵² Extraído del discurso de contestación al de recepción de Enrique Sánchez Pedrote en la Real Academia de Bellas Artes “Santa Isabel de Hungría”.

Afortunadamente, el mismo año en el que Castillo ocupa la dirección del centro, 1964, habrá un nuevo resurgir en el ambiente artístico con la creación de la Orquesta Filarmónica de Sevilla y el Patronato “Joaquín Turina”⁵³. Bajo la dirección de Luis Izquierdo esta orquesta contaba con la plantilla inicial de la anterior “Bética” (por lo que se considera una continuación de esta), y supuso un impulso de aires nuevos a la cultura musical de la ciudad. En una entrevista de Izquierdo junto con Castillo para el diario ABC de Sevilla se dieron los detalles de la fundación y el sostenimiento de la orquesta, y en referencia a los miembros que irían ocupando progresivamente la plantilla el compositor respondió: “Aquí el Conservatorio tiene una misión muy importante. Y por la experiencia actual creo que no puede ser pesimista” (Pi y Torrente, 1964, junio 14). A raíz de esta declaración de intenciones se podría adivinar en Castillo el tipo de pensamiento renovador que pensaba aplicar en su inmediata incorporación en funciones a la dirección del Centro, al intuirse un sólido propósito de paulatina profesionalización de las enseñanzas. Asimismo, y desde otra perspectiva de la que probablemente no era consciente, el Conservatorio se convirtió en un reclamo de profesores y músicos de reconocido prestigio desde su ingreso en este cargo, lo que influyó en una mayor consideración y estatus social de la institución.

4. 3. 2. La tarea al frente de la institución

Cuando en el verano de 1964 el Ministerio de Educación nombra para el cargo de director del Conservatorio de Sevilla a Manuel Castillo, la directiva se reorganizará con Fernando Oliveras como subdirector, Luis Izquierdo en la secretaría y Enrique Ramírez como vicesecretario (según se verá posteriormente esta constitución del equipo directivo irá siendo modificada a lo largo de los años de dirección del compositor).

De los objetivos trazados por Castillo en su programa de gobierno se podrían priorizar los siguientes: ⁵⁴

⁵³ Al año siguiente se inauguró la galería “La Pasarela”, centro de exposiciones de arte contemporáneo pionero en Sevilla y punto de reunión de numerosos artistas. Para más información véase el artículo de Díaz-Urmeneta (2015, enero 26).

⁵⁴ La mayor parte de la información que a partir de aquí se muestra en relación a la etapa de Manuel Castillo como director del Conservatorio está extraída del libro que escribió José María de Mena sobre la historia del centro (1984, pp. 117-134).

- A) Mejorar las instalaciones: lo que se traduciría en la reforma del edificio y en la adquisición de nuevo material.

- B) Completar las enseñanzas: con la inclusión de nuevas ramas docentes y la ampliación de la plantilla del profesorado.

- C) Dar una mayor difusión a los eventos del centro con el objeto de proyectar este último en la vida cultural y artística de la ciudad: mediante actividades en colaboración con otras instituciones y la creación de los *Ciclos de conciertos para la iniciación musical de escolares*.

- D) Otras propuestas y actuaciones: como la adquisición del Palacio de Altamira y las negociaciones con la Universidad.

A continuación, se irán detallando cada uno de estos apartados:

- A) La mejora de las instalaciones.

Debido a las ya mencionadas inundaciones que sufrió el Conservatorio –siendo la riada de 1961 la que más afectó al edificio y supuso además la pérdida de un valioso material–, durante el año siguiente se llevó a cabo una importante reforma. Aun así, el centro necesitaría de una rehabilitación más profunda, que a su vez permitiera la reorganización de los espacios disponibles. Entre tales mejoras destacó –en la época Castillo– la creación de un gran auditorio con el que poder realizar diversos actos musicales y culturales, de tal forma que pudiera servir al mismo tiempo de escaparate a la ciudad y así proyectar de alguna manera la actividad del centro hacia el exterior.

La rehabilitación fue finalmente concedida por el Ministerio de Educación, comenzando las obras en 1967 y prolongándose por dos cursos escolares. Durante este período las clases se impartieron en el antiguo edificio universitario de la calle Laraña, y una vez concluido el mismo se retomó la actividad docente en el nuevo y reformado Conservatorio, donde se habían creado

diversas aulas en la planta principal y en la azotea. La inauguración del Auditorium tuvo lugar el 13 de octubre de 1969, con un solemne acto donde el propio Castillo, junto con la catedrática Ángeles Rentería, interpretaron el *Concierto para dos pianos y orquesta* de Mozart. En el texto del programa ya se reflejaban las pretensiones del nuevo director:

La labor del Conservatorio se desarrolla en una doble dirección: de una parte la formación de profesionales de la música; de otra, una proyección exterior de difusión: conciertos, conferencias, actuaciones de alumnos en otros centros de enseñanza de la ciudad y la organización de Ciclos de Iniciación Musical para Escolares ... [y refiriéndose al Auditorium] La sala de conciertos que inauguramos es el logro de una de nuestras aspiraciones fundamentales: un local digno y debidamente instalado para la celebración de recitales, conferencias, conciertos de cámara, etc... que permita a los jóvenes músicos hacer sus primeras actuaciones públicas y recibir directamente de profesores y artistas la lección insustituible del Concierto. (Castillo, 1969, citado en Sánchez Gómez, 2005, p, 165).

DECENA DE MUSICA EN SEVILLA 1969

**CONCIERTO
DE INAUGURACION
DEL AUDITORIUM
DEL CONSERVATORIO**

LUNES, 13 DE OCTUBRE
8,15 DE LA NOCHE

I

D. CIMAROSA	OBERTURA, EL MATRIMONIO SECRETO
W. A. MOZART	CONCIERTO EN MI BEMOL (Para dos Pianos y Orquesta) <i>Allegro</i> <i>Andante</i> <i>Rondó (allegro)</i>

II

F. SCHUBERT	SINFONIA IV (TRÁGICA) <i>Adagio Molto. Allegro Vivace</i> <i>Andante</i> <i>Minuetto (Allegro Vivace)</i> <i>Allegro</i>
-------------	--

ORQUESTA FILARMONICA DE SEVILLA

SOLISTAS: ANGELES RENTERIA MANUEL CASTILLO	DIRECTOR: LUIS IZQUIERDO
--	-----------------------------

Figura 4-8. Programa del concierto de inauguración del Auditorio del Conservatorio.

Fuente: Sánchez Gómez (2005, p. 207).

En la prensa local se hizo eco esta noticia:

El director del Conservatorio, don Manuel Castillo Navarro-Aguilera, presentó el acto en breve y atinada intervención, para destacar la significación de esta inauguración y agradecer la ayuda prestada, tanto al director general actual como al antecesor, que puso en marcha el proyecto. Agradece al arquitecto constructor y a cuantos hicieron posible esta realidad su colaboración. (Sánchez Pedrote, 1969, octubre 14).

A partir de entonces se van a suceder los diferentes actos que conmemoraban la celebración del nuevo Auditorium. Entre ellos es de destacar el concierto que fue ofrecido el ocho de noviembre de 1969 por Miguel del Barco (catedrático de Órgano desde el año anterior), que estrenaría junto con la Orquesta Filarmónica de Sevilla y bajo la dirección de Luis Izquierdo la *Sonata para órgano y cuerdas* de M. Castillo⁵⁵, hecho que coincidió con la adquisición el órgano que aún hoy existe sobre el escenario del recinto. Según afirma De Mena “El Auditorium del Conservatorio va a ser desde ese momento [el de su construcción] lugar de celebración de los mejores conciertos de Sevilla y de muchos actos culturales de relevancia social” (De Mena, 1984, p. 119).

⁵⁵ Este intérprete se trasladará al Real Conservatorio de Madrid en el año 1974, llegando a ser prontamente director del mismo y posteriormente Consejero Nacional de Educación (cargo que también ocupó Manuel Castillo desde enero de 1965 [Sánchez Gómez, 1999, p. 474]).



Figura 4-9. Auditorio Manuel De Falla

B) Ampliación de la propuesta educativa.

Con la idea de dotar al centro de los mejores especialistas y de una oferta educativa que le permitiera situarse al mismo nivel que el de la capital del país, Castillo se embarcó en una serie de trámites y peticiones administrativas que poco a poco fueron viendo sus frutos. Así pues, en diciembre de 1968 se eleva al Conservatorio a la categoría de centro superior, condición que se recupera tras haberse perdido en 1951⁵⁶. Esto permitirá que el alumnado pueda completar sus estudios y obtener sus máximas titulaciones en Sevilla sin tener que desplazarse a Madrid o Barcelona.

El proceso de adquisición de nuevas especialidades va a comenzar con la adjudicación de tres plazas para instrumentos de viento (una de metal, otra de madera y una última como auxiliar, respectivamente Trombón, Oboe y Clarinete), cumpliéndose así una de las primeras metas trazadas por Castillo. A lo anterior le sucederán las cátedras de Órgano, con Miguel del Barco; la de Composición (separándose de Contrapunto y Fuga), que seguiría siendo ocupada

⁵⁶ En este año el Ministerio de Educación decretó para el Conservatorio la denominación de Profesional, otorgando a los títulos validez laboral y ya no sólo académica. Sin embargo, a su vez, se perdió el rango de centro superior que tenía reconocido desde su constitución en diciembre de 1933.

por Castillo; la de Percusión, creada en el año 1973, con Pedro Vicedo; y ya en el curso 75-76 la correspondiente a Dirección de Orquesta y Coros, con el prestigioso músico Manuel Galduf.

Asimismo, durante el período de Castillo como director, el Conservatorio se nutrió de otros grandes profesionales, entre los que destacan: Ramón Coll, pianista de prestigio que ocupó la plaza hasta 1987; el violinista Pedro León, concertino de la Orquesta RTVE y que estuvo hasta 1970; José María Benavente, gran armonista y pedagogo que cuenta con varios tratados musicales; Pilar Bilbao, afamada pianista que ingresó en 1978; Ignacio Otero, pedagogo y crítico musical; y Mariano Pérez, profesional con una dilatada carrera y extraordinaria formación⁵⁷ que ocupará la cátedra de Estética e Historia de la música desde 1969. Todos ellos, junto con los ya existentes, elevaron la categoría pedagógica de la institución situándola en una posición destacada dentro del panorama nacional. Si bien no existen datos fehacientes sobre la posible relación entre esta emersión en la calidad del profesorado y el hecho de que Castillo ocupara la dirección del centro, sí contamos con varios testimonios que vinculan ambas circunstancias. Así pues, y en referencia a la actividad de Manuel Castillo como director, Luis Ignacio Marín⁵⁸ manifestaba lo siguiente: “*Manolo* supo traer a nuestro centro (él podía) a profesores de gran prestigio” (comunicación personal, julio 13, 2010). La añadidura que plantea Marín deja entrever la importante influencia del ya consagrado compositor, así como el reclamo que suponía su presencia como representante del centro.

En relación al considerable aumento de alumnos que se produjo durante esta época hay que subrayar la fecunda labor realizada en la cátedra de Guitarra que ocupaba América Martínez, ya que en el curso de 1978 el número de matriculados de esta especialidad ascendía a cuatrocientos, algo que rompió en su momento con todas las previsiones y que provocó un aumento del profesorado.

C) Proyección cultural del centro.

⁵⁷ Su sólida formación abarcaba los ámbitos concertístico, pedagógico, compositivo y musicológico. Su intensa trayectoria profesional y su preocupación por el bien del Conservatorio le lleva a ocupar los cargos de jefe de estudios (1972), subdirector (1974) y director (1979), relevando en el cargo a Manuel Castillo. La aportación que hizo tanto en el campo pedagógico como en la gestión del centro fue más que notable, protagonizando una de las etapas más fructíferas en la vida de la institución. Para una mayor información al respecto, véase el libro monográfico de Claudio González Jiménez (2013).

⁵⁸ Marín fue director del Conservatorio Superior de Sevilla de 2007 a 2013.

Anteriormente quedó reflejado parte del texto recogido en el acto de inauguración del Auditórium, en el que se hablaba de la doble finalidad de la labor del Conservatorio. En él se planteaba, por un lado, la importancia de la formación de profesionales de la música y, por otro, la proyección hacia el exterior de la actividad mediante la organización de diferentes actos. En coherencia con esto último, Castillo apostará por la potenciación de conciertos, conferencias y actuaciones de alumnos fuera del centro, lo cual, además de la difusión deseada, va a contribuir a la práctica de la puesta en escena, algo muy valorado en el aprendizaje instrumental del futuro intérprete.

Con este deseo de dar a conocer la música a todos los públicos y conferirle un mayor valor social y cultural, se emprende una iniciativa junto con el Patronato Municipal Joaquín Turina denominada “Ciclo de Conciertos para la Iniciación Musical de Escolares”, celebrándose la primera edición en la temporada 1965-1966. Dada la primicia y la relevancia del evento se recoge parte del texto, alusivo a las motivaciones del mismo, incluido en el programa resumen de la temporada de la Orquesta Filarmónica de Sevilla:

Cuando uno lee publicaciones que recogen los planes oficiales de estudios musicales en las escuelas primarias y secundarias de Bélgica, Alemania, Francia, los Estados Unidos o la Unión Soviética, comprende inmediatamente el retraso que la sensibilidad musical y el conocimiento del arte de los sonidos padecen en nuestra nación ... Esta incomprensible indiferencia nuestra explica la poca importancia que nuestros universitarios y nuestras clases más cultas dan a la música. Poner remedio a una situación sociológica como ésta no es fácil; habría que planear con detenimiento planes de estudio, dar paso a la Música en Escuelas, Institutos y Universidades, no mirándola como algo pasado, superfluo o inútil, ni siquiera como una rama del saber que interesa sólo a los músicos, sino como algo que merece la atención de cualquier hombre que quiera poseer una cultura total. (Castillo, 1966, citado en Sánchez Gómez, 2005, p. 162)

En estas líneas se manifiestan claramente las razones por las que la iniciativa nace, y es que la crítica hacia la escasa formación musical que existía en la educación general española será una constante en las reivindicaciones del compositor. Afortunadamente, en la actualidad, la música como disciplina ha ido ganando terreno, con constantes altibajos, en los diferentes

niveles educativos que acoge el sistema de enseñanza general del Estado, si bien aún queda mucho por hacer en lo que respecta particularmente a las enseñanzas musicales superiores, algo que el propio Castillo también reclamó durante toda su vida:

El plan de estudios que aún seguimos padeciendo [plan de 1966] debía haber sido reformado al día siguiente de su aprobación. En aquella época, Cristóbal Halffter y yo formábamos parte del Consejo Nacional de Educación, y nos opusimos a numerosas cuestiones, pero no se nos escuchó y se aprobó por decreto. Espero que se culmine pronto la reforma iniciada, [refiriéndose a la LOGSE] y se separen los estudios superiores del resto. (Castillo, citado en Pavón, 1993, febrero 24).

Dentro de estas mismas declaraciones, ya tardías –1993–, recordaba asimismo sus experiencias con los conciertos para escolares: “He comprobado cómo los niños entienden mejor que nadie la música contemporánea, su estructura. Quizá porque carecen de muchos prejuicios presentes en la sociedad ... por sus preguntas y respuestas me revelaban una intuición y sabiduría innatas”. De este comentario se intuye el éxito que llegó a constituir aquella iniciativa, tal y como quedó recogido en los programas del I y II ciclo. Con todo, los conciertos se organizaron con una insuficiente dotación económica⁵⁹, proveniente de colaboraciones “desinteresadas y entusiastas” que fueron disminuyendo a lo largo de las ediciones, lo que probablemente influyó en que finalmente sólo se realizaran tres ciclos. A este respecto, Castillo escribía con pesar en el programa del III Ciclo lo que ya se presagiaba:

Debemos felicitarnos por cuanto hemos conseguido en un común esfuerzo para elevar el nivel cultural de nuestra juventud ... Pero si hemos de ser sinceros, se registró un cierto descenso en la línea general de colaboración de los centros invitados. Algunos de los que nos animaron en los comienzos no nos acompañan ya en esta tarea cultural. Es una pena que no valoremos en toda su dimensión el retraso musical de nuestra nación, de nuestra ciudad ... Como siempre, invitamos a todos a que colaboren con nosotros en una empresa que bien lo merece. (Extraído del programa de presentación del “III Ciclo

⁵⁹ No se contaba con ninguna subvención especial por lo que los músicos, conscientes de la importancia de la actividad, aceptaron sin condiciones y a cambio sólo percibieron una gratificación simbólica. El Ayuntamiento sólo cedía el Teatro Lope De Vega y la Imprenta Municipal editaba los programas.

de conciertos para la iniciación musical de escolares”, citado en Sánchez Gómez, 2005, p. 164).



Figura 4-10. Programa del II Ciclo de Conciertos para Escolares, 1966.

Fuente: Sánchez Gómez (2005, p. 206).

D) Otras propuestas y actuaciones.

A mediados de los setenta se produjo en el Conservatorio de Sevilla un considerable y progresivo aumento en el número de alumnos, esto hizo que poco a poco hubiera que ir replanteándose la utilización de nuevos espacios con el objeto de poder dar cabida a la fuerte demanda. En 1973, y tras numerosas gestiones, el Gobierno dicta un decreto en el cual se le ofrece al Ministerio de Cultura la concesión del Palacio de Altamira (situado en pleno centro de Sevilla, en la calle Santa María La Blanca) para destinarlo a Conservatorio Superior de Música. Esta concesión, que fue muy aplaudida en un principio, supuso un halo de esperanza para las pretensiones que tenía Castillo en la mejora de las condiciones generales de las enseñanzas musicales, mediante la adquisición de un nuevo edificio que contaba con una capacidad estimada de cinco mil estudiantes y que, por otro lado, se proyectaba como un futuro escenario

para el desarrollo de unos estudios profesionales superiores⁶⁰. Desgraciadamente, el proceso de adquisición y rehabilitación se fue demorando en el tiempo de tal forma que no fue hasta la etapa siguiente en la dirección del Conservatorio (con Mariano Pérez al frente de esta) cuando finalmente, y tras muchas vicisitudes de diversas índoles⁶¹, se tuvo que abandonar en parte el proyecto y atender la afluencia masiva de alumnado a través de la creación de un edificio anejo (edificio Turina) y de varias delegaciones (conservatorios de grado elemental y medio) que fueron distribuidas por la capital y los pueblos⁶².

En los años siguientes la institución continuó con las gestiones que culminaron, ya en el nuevo siglo, con la inauguración en 2001 del actual Conservatorio Superior de Sevilla, en la finca rehabilitada del antiguo cuartel convento de El Carmen, sito en la calle Baños nº 48. Referente al Palacio de Altamira no fue restaurado hasta 1997, albergando a día de hoy la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

⁶⁰ Castillo expresó en reiteradas ocasiones la conveniencia de separar los estudios musicales en diversas fases que permitieran desvincular al Conservatorio Superior de las etapas previas, con el objeto de ofrecer unos estudios superiores de calidad y homologación a todos los efectos con otras partes de Europa.

⁶¹ El documento de adquisición estuvo unos años en el exilio administrativo debido a un cambio de adscripción a otro Ministerio por parte del órgano que decretó dicha adquisición (la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural). A principios de los ochenta la Dirección General del Ministerio de Educación propuso un proyecto de rehabilitación de cuatro años que finalmente no llegó a realizarse.

⁶² La labor realizada en estos años por Mariano Pérez fue más que significativa, ya que, además de las cuantiosas gestiones infructuosas relacionadas con el Palacio de Altamira, consiguió distribuir las enseñanzas en diversos emplazamientos que sirvieron para descongestionar el centro original. Para más información véase González Jiménez (2013, pp. 71-86).



Figura 4-11. Fachada del actual Conservatorio Superior de Sevilla.

Fuente: Web del centro. Recuperado de <http://internacional.consev.es/>

Durante todo su mandato como director, Castillo apostó por la elevación de la categoría de las enseñanzas musicales al mismo nivel que los estudios universitarios. Con la idea de que el Ministerio creara una Ley de Enseñanzas Artísticas que permitiera la inclusión de los conservatorios en la Universidad, se emprende una animosa lucha que tras pródigas reuniones y borradores de proyectos de ley finalmente, y muy a pesar de varios centros del país encabezados por el de Sevilla, no prosperó. Una de las principales voces que se manifestaron en contra de esta propuesta fue la protagonizada por una parte del colectivo universitario que criticaba “la falta de una división de las enseñanzas musicales en ciclos, que pudieran considerarse equivalentes a los niveles de E.G.B., Bachillerato, Licenciatura y Doctorado” (Mena, 1984, p. 123). Con todo, el compositor nunca dejó de referirse a este tema a lo largo de su vida. Así por ejemplo, en el año 1984 y con motivo del “Cincuentenario del Conservatorio”, comentaba:

Ante una masiva y creciente demanda, los Conservatorios españoles están desempeñando una función supletoria de educación musical en niveles que no le son propios y en consecuencia lo hacen con dudosa eficacia. ... Es urgente reestructurar la

enseñanza de la música según sus diversos objetivos finales: atender un área de la cultura general, un conocimiento y práctica de "aficionado", o una dedicación profesional especializada. ... Sólo el último de estos niveles debería ser competencia de los Conservatorios Superiores, que en su actual organización no son homologables con el resto de los de Europa. Ello supondría, entre otras muchas cosas, la revisión de los planes y programas de estudio. (Castillo, 1984, citado en Sánchez Gómez, 2005, pp. 178-179).

Para concluir este capítulo únicamente queda referenciar algunas otras mejoras que se produjeron en el centro durante la época Castillo. En primer lugar, junto con la entrada de nuevas especialidades educativas en el Conservatorio, hubo una importante adquisición y renovación de instrumentos (tres pianos "Steinway", un órgano tubular y otro eléctrico, clavecín, instrumental completo de percusión, varios instrumentos de viento madera y metal, guitarras y cuerdas), así como la instalación de equipos de alta fidelidad y grabación. Lo mismo ocurrirá con la biblioteca, al ser ampliada con una importante dotación entre libros y partituras. Además, durante estos años se va a fundar la Orquesta de Cámara del Conservatorio, formada por alumnos y profesores del mismo. Por último, la intensa actividad realizada a través de conciertos, cursos y conferencias en colaboración con otras entidades culturales y educativas va a promover la cordialidad en las relaciones del centro con su entorno, proporcionándole igualmente la difusión de sus actos y el merecido reconocimiento por parte de la crítica y el público.

No se debe cerrar este episodio de la vida de Castillo sin destacar una vez más la fructífera labor que desarrolló en pro del centro y en la dignificación de las enseñanzas musicales. Fueron años en los que el Conservatorio adquirió la categoría de superior, se contrató a profesores de gran prestigio nacional y se gestaron las pautas que servirían de guía para su gestión en los tiempos venideros. En el verano de 1992, tras la aprobación del Claustro de Profesores y el Consejo Escolar, el centro se pasó a llamar Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo". Probablemente el mejor homenaje en vida que pudieron hacer los compañeros y alumnos al insigne compositor.

4. 4. El compositor

En el transcurso de esta investigación se ha podido constatar la extraordinaria labor que desarrolló Castillo en torno a sus facetas como intérprete, docente y gestor en la dirección del Conservatorio. Además, su sólida formación junto con su condición humanística le llevó a cultivar otras actividades como la de conferenciante y escritor de notas en los programas de conciertos, lo que se traduce en una interesante colección de textos que ilustra el pensamiento del autor en diversos ámbitos culturales. Precisamente en uno de estos escritos (“La creación musical”) el compositor hace una interesante reflexión sobre su faceta como creador, de la cual se exponen los siguientes fragmentos:

La creación musical es al mismo tiempo expresión personal y comunicación con los demás. En mi caso es la realización, casi compulsiva, de una exigencia interior, de la que ni puedo ni quiero liberarme. Por ello nunca he podido separar la Música de la vida misma y sus condicionamientos. ... [refiriéndose a su libertad compositiva decía] esta libertad no consistió en partir de cero. Ni quería hacerlo, ni habría sabido. Me interesaba apasionadamente toda la música, especialmente la de mi tiempo, pero también la del pasado. ... El Arte es demasiado importante para minimizarlo en cuestiones estéticas o de modas. Ya nos parezcan sus procedimientos conocidos o inusitados, todos pueden ser válidos para revelarnos una realidad interna, de la que todos podemos participar. Con estos supuestos, se comprende fácilmente que mi obra haya mantenido unas constantes, dentro de su evolución, en cuanto a textura, problemas formales, sentido armónico, etc. (Castillo, 1979, citado en Sánchez Gómez, 2005, p. 172)

De estas declaraciones se extraen algunos de los elementos más característicos y reiterados por el compositor como son, por una parte, su visión de la composición como un medio de expresión y comunicación que surge de una necesidad interior –un pensamiento que lo acerca a una postura o estética romántica– y, por otra, una libertad compositiva que parte de unos principios asentados y que encuentran vínculos con la música del pasado –o aun de su presente–, mas sin recurrir a experimentalismos vacíos por una simple cuestión de adscripción a alguna corriente vanguardista. De esta manera, el autor deja entrever un planteamiento tradicional en su proceso compositivo, al no desvincularse totalmente de los fundamentos que

han regido el sistema de composición en los últimos siglos⁶³. No obstante, entre los rasgos peculiares de su producción se observan también numerosas alusiones a otras corrientes estéticas, entre las que destaca el neoclasicismo y, de una forma más esporádica y tangencial, el nacionalismo impresionista o el serialismo libre. Estas referencias atienden a un proceso evolutivo de su producción artística y se acentúan en función de cada “etapa” compositiva, algo que el autor ha reconocido en diversas ocasiones además de su afinidad estética con diferentes compositores de todos los tiempos.

Llegados a este punto, habría que preguntarse: ¿cuánto de tradición o de modernidad hay en la obra de Castillo?, ¿cuáles son los procedimientos compositivos que caracterizan cada una de sus etapas creativas?, ¿en qué medida se sostiene una música en la que conviven elementos de dos corrientes –romanticismo y neoclasicismo– tan antagónicas?, ¿existen elementos técnicos o estéticos de su lenguaje que permanecen constantes e invariables a pesar de las influencias de estas etapas? En el transcurso de este apartado se dará respuesta a estas cuestiones y a otras que irán surgiendo. Para ello, en primer lugar se pondrá el foco en el contexto generacional de Castillo, con el objeto de definir su posición en relación a este, y, en segundo, se llevará a cabo un análisis de sus fuentes directas e indirectas y de su pensamiento estético en base a sus propias declaraciones y a las de los conocedores de su obra.

4. 4. 1. Contexto generacional

Tomás Marco (2003, p. 21) reconoce tres grandes generaciones de compositores españoles en el S. XX: la “Generación de Maestros”, siendo realmente la misma que la del “98”; la “Generación del 27”, que coincide con la literaria y que también fue denominada por Adolfo Salazar “Generación de la República”; y la “Generación del 51”. La primera de ellas es la que alberga a la escuela nacionalista encabezada por Felipe Pedrell (1841-1922) y sus seguidores, entre los que destacan Isaac Albéniz (1860-1909) o Enrique Granados (1867-1916). La segunda tiene como referentes a Manuel De Falla (1876-1946) y al crítico y musicólogo Adolfo Salazar (1890-1958). Por último, la del “51” engloba a un grupo de compositores heterogéneos de mediados de siglo, entre los que se encuentran Ramón Barce (1928-2008), Carmelo Bernaola

⁶³ Como se verá especialmente en el uso de formas clásicas y en el tratamiento que hace de estas.

(1929-2002), Luis de Pablo (1930), Xavier Benguerel (1931), Antón García Abril (1933), Manuel Castillo (1930-2005) o Cristóbal Halffter (1930)⁶⁴.



Figura 4-12. Manuel Castillo con Antón García Abril, 1996.

Fuente: Marco, T. (2003, p. 23).

El estallido de la Guerra Civil en el año 36 supuso el fin de una etapa trascendental de la música española, al verse truncada la actividad musical que estaba realizando la “Generación del 27” en pro de la modernidad y el acercamiento a las últimas tendencias que por aquella época se desarrollaban en los centros neurálgicos de Europa; una “época gloriosa” que había comenzado precisamente con el estreno de *El Retablo de Maese Pedro* de Falla en Sevilla y que acabaría con el inicio de la contienda⁶⁵. La postguerra provocó el exilio de muchos de los

⁶⁴ El término “Generación del 51” fue acuñado por este último en referencia al año en que se graduó junto con algunos compañeros que compartían ideales comunes.

⁶⁵ Según la visión de Casares (1975, p. 9).

músicos de esta generación, a lo que se unió una época de represión y aislamiento junto con la imposición, por parte del bando vencedor, del gusto por lo regionalista que miraba hacia las corrientes nacionalistas. Tal y como señala Casares, en referencia a la desaparición de esta generación, a partir de 1939, con el fin de la guerra, se produce “una orientación de la cultura española, radicalmente distinta; una época en la que por otra parte faltan tanto las actitudes intelectuales y el movimiento musical, como los frutos musicales específicos” (1979, p. 10).

Esta situación se prolonga hasta casi finales de los cincuenta⁶⁶, siendo precisamente a principios de esta década cuando comienza a despuntar un nuevo grupo de jóvenes compositores, la “Generación del 51”, los cuales han vivido la guerra de niños y en su formación han percibido los ideales estéticos y técnicos del “nacionalismo casticista de la postguerra”, que, según Marco, tienen la “misión histórica” de recuperar el tiempo perdido para “modernizar el arte en España” y “proyectar una visión creativa española que mantuviera el nivel frente a la del resto del mundo occidental” (2003, p. 22).

La mayor parte de los componentes de esta “Generación del 51” se formaron en el Conservatorio de Madrid, con Julio Gómez (1886-1973) o Conrado del Campo (1878-1953), y en Barcelona, con Cristóbal Taltabull (1888-1964). Entre estos maestros y los jóvenes compositores había un salto generacional, debido al desconocimiento de las tendencias de vanguardia de los años treinta que tenían que haber sido transmitidas por la generación intermedia del “27”. Así, los tres profesores, hereditarios de las corrientes nacionalistas de finales del XIX –Taltabull y Gómez fueron alumnos de Pedrell y Del Campo mantuvo una estética cercana a la tradición clásico-romántica y a la música popular–, impartieron unas enseñanzas descontextualizadas de lo que se estaba haciendo en el resto del mundo y, a su vez, de lo que ya se había hecho en España treinta años atrás.

Manuel Castillo recibirá este tipo de formación durante su etapa madrileña con Del Campo –como ya quedó recogido– coincidiendo con varios de los que formarán este grupo generacional. Sin embargo, y según atestigua el propio compositor, su formación ya era muy completa tras dejar a Almandoz, puesto que este tenía un “gran conocimiento de todas las

⁶⁶ Por aquel tiempo será cuando dé inicio una nueva época de apertura a Europa, con la salida de jóvenes compositores –Castillo fue de los primeros en 1953– que desean conocer las tendencias vanguardistas fuera de sus fronteras.

músicas”, abarcando desde los polifonistas del dieciséis hasta “Stravinsky, Bartok... incluso la escuela de Viena” (Castillo, citado en Pavón, 1993, noviembre 25). Lo que sí compartió con otros de sus compañeros –movido por la curiosidad de conocer la música que se estaba haciendo fuera de las fronteras junto con los deseos de un mayor perfeccionamiento– fue la necesidad de estudiar en Europa, en su caso, con Lévy y Boulanger en París.

Si bien Castillo nunca ha mostrado simpatía ni afinidad con las etiquetas o encuadres generacionales, lo cierto es que algunos estudiosos de su obra y su estética lo han intentado adscribir a diversas corrientes estilísticas. Tal vez el compositor que más se ha arriesgado a realizar tal labor ha sido el ya mencionado en varias ocasiones Tomás Marco, que tras varios estudios sobre el compositor⁶⁷ concretaba en su monografía (2003, p. 22) que “Manuel Castillo pertenece sin ninguna duda a la ‘Generación del 51’ y hasta es uno de sus miembros más relevantes y personales”; además, subraya el hecho de haber nacido en 1930, año que parece ser el nuclear en el grupo inscrito bajo esta denominación⁶⁸, puesto que la mayoría de sus componentes nacieron entre el 27 y el 33. Pero tal vez lo más característico sea el ya mencionado ideario estético, que el mismo compositor ha reconocido que compartía:

Se me ha considerado integrante de la Generación del 51 ... y es verdad que todos compartíamos un sentimiento de ruptura frente a los valores dominantes en aquella época. Por un lado, aún nos llegaban los ecos de la extraordinaria época de Falla, Turina, Albéniz y Granados. Por otro, lo que imperaba era la música de un Joaquín Rodrigo, por ejemplo. Nosotros pretendíamos dejar de hacer una música de marcado sentido regionalista y folklórico, y vivíamos en una España cerrada al exterior donde era difícil conocer lo que se hacía fuera. (Castillo, citado en Pavón, 1993, febrero 24).

El compositor Cristóbal Halffter señalaba que en la “Generación del 51” “el ideal común es la integración en Europa [y] el principal rasgo, el acentuable individualismo creador de cada uno de sus miembros aun partiendo de supuestos renovadores técnicos muy similares”

⁶⁷ Véase Marco (1983) y (1993).

⁶⁸ En este mismo año también nacen Cristóbal Halffter, Luis de Pablo y Rogelio Groba.

(Halffter, citado en Gómez, 12 de julio, 1967)⁶⁹. En términos muy parecidos se manifestaba igualmente Castillo:

Pero no todos compartíamos un mismo estilo, porque algunos quisieron dar un gran y único salto, con desigual fortuna, para ponerse a la altura de los tiempos, evolución que había supuesto décadas en Europa. Me encanta la música de Benaola y Halffter pero no tengo por qué hacer lo mismo. Yo seguí otro camino y por eso, a posteriori, me han considerado "moderado", apelativo que he respetado, aunque unos me consideran muy tradicional y otros muy avanzado, no sé a qué atenerme ... Mi música ha evolucionado desde dentro de ella misma. Y eso me da mucha seguridad y tranquilidad a la hora de componer. Este es su origen, y no significa que esté encerrado. (Castillo, citado en Pavón, 1993, febrero 24).

Lo cual es del todo cierto, puesto que la evolución de Castillo es consecuente con su fidelidad a sí mismo, siendo esta una de las características más distintivas de su individualidad.

De igual modo, Tomás Marco agrupa en esta Generación a autores de diversos estilos, participando de una primera clasificación que diferenciaba entre vanguardistas y moderados (Marco, 1983)⁷⁰, para llegar finalmente a una posición más abierta que justifica por la irrupción de la "postmodernidad" –en los años ochenta–, así como por el sinsentido que produce tal clasificación debido a la cantidad de nuevos estilos que se dan simultáneamente, quedando desligados de la "vanguardia ya clásica" (2003, p. 22). Así, continúa con su disertación afirmando:

En este sentido, la posición de Castillo no sólo es de una coherente evolución sino que se desarrolla sin sobresaltos y los acontecimientos arrojan luz nueva sobre el arranque transvanguardista de su trayectoria ... Ha sido siempre, eso sí, un artista de pensamiento moderado ... capaz de evolución. No adopta lenguajes, los conquista porque van

⁶⁹ También en estas declaraciones Halffter clasificaba a Castillo dentro del grupo de los "conservadores".

⁷⁰ Precisamente en este documento Marco califica a Castillo de "moderado" (véase Marco [1983, p. 209]).

saliendo de dentro. ... Castillo es un independiente ... un integrador y un ecléctico en un sentido muy positivo del término ... ha utilizado todo lo que ha querido o necesitado, cierto, pero en la medida que lo empleaba para crear una expresión y un lenguaje que acaba por ser intransferiblemente suyo. Tanto que se puede decir que su generación estaría incompleta sin la visión que él ofrece desde su propia óptica. (Marco, 2003, pp. 22-23)

Probablemente el hecho de reconocer esta amplia pero coherente evolución venga determinado por la condición de “músico grande” y, por lo tanto, “complejo”, desde la óptica en que “esa complejidad se manifiesta de distinta manera en cada época y en cada obra” y que atiende a “hechos que son principalmente estéticos e intencionales, que no tanto técnicos” (Marco, 2003, p.15). De esta manera, el compositor madrileño procura el nuevo acercamiento a Castillo en esta monografía, distinto del que ya realizó en anteriores ocasiones, pues en esta ocasión se trata de otra época y de otros criterios estéticos. Por todo ello, concluye su disertación asentando lo siguiente:

Manuel Castillo no es un conservador ni un retrógrado y el tener los pies bien anclados en su tradición técnica no significa que tenga que estar continuamente mirando hacia atrás sino que tiene un punto de partida para marcha hacia delante. Tampoco es un vanguardista aunque sí un innovador pues no se puede hacer música válida que no tenga su punto de novedad y de riesgo ya que de otra manera sería simplemente repetir lo ya hecho. Se sitúa así en una transvanguardia que, andando el tiempo, le centrará en plena postmodernidad. (2003, p. 51).

En base a lo expuesto se podría concretar que a Manuel Castillo se le encuadra directamente con la “Generación del 51”, además de haber nacido en su año capital, por compartir diversos elementos en común con sus integrantes. Asimismo, Tomás Marco le considera un compositor que, partiendo de postulados tradicionales, mantiene una estética independiente e innovadora que traspasa los límites de la vanguardia para inscribirse en una corriente denominada “transvanguardia”, donde, finalmente se le vinculará con la postmodernidad. Si bien este enfoque se muestra coherentemente estructurado y basado en unos aparentes principios consensuados, no siempre estos últimos se definen unívocos –

particularmente en lo referente a los términos transvanguardia y postmodernidad–, generando dudas y ambigüedades a la hora de formar un criterio sintético.

En esta línea, si de transvanguardia se asume lo que su significado literal y etimológico manifiesta –más allá de la vanguardia–, quizá el término sea aplicable en base a la fundamentación de Marco. Sin embargo, cabe mencionar que ya desde principios de los ochenta, que se empezó a utilizar el vocablo vinculado con lo musical, existía una cierta confusión (Enrique Franco [1929-2009] lo tildaba de ser una “etiqueta bastante imprecisa” [14 de febrero, 1983]).

Tratando de clarificar el concepto, ya fuera del ámbito musical, el término transvanguardia, estuvo enraizado en un primer momento con las artes plásticas, desde que fue acuñado en [1979](#) por el crítico [Achille Bonito Oliva](#) (1939) para designar a una serie de pintores italianos caracterizados por compartir un eclecticismo subjetivo que en cierta medida constituía una vuelta a los conceptos clásicos. Según este crítico, la transvanguardia "supera un experimentalismo histérico e intenta encontrar un equilibrio entre tradición e innovación" y, asimismo, “trabaja fuera de la tradición única y acepta el principio del eclecticismo, de la contaminación, y todos aquellos procedimientos que permitan una creatividad libre, fuera de la moralina de la vanguardia. Busca un arte individual” (Bonito, 13 de febrero, 1982).

Volviendo a Castillo, esta concepción original del término coincide plenamente con las premisas que él mismo defiende cuando habla de su propia posición estética –visión que también comparte la mayoría de los conocedores de su obra–, por lo que en este caso se consideraría acertada la perspectiva de Marco en torno a su clasificación como transvanguardista.

Por otra parte, el concepto de postmodernidad implica una amalgama de significados –a veces contradictorios– que exceden las pretensiones de esta investigación, debido a lo cual se hará un pequeño esbozo del término y, sobre todo, en relación a lo estrictamente musical. Así, por un lado, parece incluir a la música compuesta en la era postmoderna, para la que no parece haber univocidad en el período que abarca; por otro, se trataría de una música que sigue los preceptos estéticos y filosóficos del postmodernismo. No obstante, conforme a las teorías del compositor y teórico musical Jonathan Kramer (1942-2004) el postmodernismo se erige como

una expresión musical antielitista (2002, p. 15), desvinculándose del modernismo y antimodernismo al considerarlos opuestos, y por tanto, elitistas. En síntesis, este autor enumera dieciséis “características posmodernas” (2002, pp. 16-17), entre las cuales se pueden establecer tanto analogías como divergencias con el pensamiento de Manuel Castillo:

- Cuestiona la exclusividad mutua de los valores elitistas y populistas: en Castillo estos valores representaban algo que no iba con su carácter reservado –e incluso tímido– y que, en realidad, había criticado siempre, ya que calificaba de absurdo el que un artista se considerara “un ser privilegiado por encima del resto de la humanidad” (Castillo, citado en Serrera, 1994, mayo 1).
- No considera la música como autónoma, sino como relevante para los contextos cultural, social y político: esto concuerda con su forma de pensar sobre la funcionalidad de la música. Por citar un ejemplo, cuando decía –en la misma entrevista del punto anterior– que el artista “tenía una función social”, o que “la música, como toda la cultura, es y debe ser un instrumento puesto al servicio del desarrollo, de la concordia y de la paz entre los pueblos” (Castillo, citado en Serrera, 1994, mayo 1).
- Engloba pluralismo y eclecticismo: estas características serán un distintivo de su lenguaje compositivo, si bien a veces se quejaba de sus connotaciones azarosas, alegando que en su producción había coherencia desde la primera hasta la última obra. (Guibert, 5 de enero, 1995).

En cuanto a las discrepancias con la estética de Castillo, cabe mencionar también otras características de la tipología de Kramer referidas a la música posmodernista:

- Es, en cierto nivel y de cierta manera, irónica: al compositor sevillano nunca se le ha calificado de esta forma ni por actitud personal, ni por su estética.
- Muestra desdén por el frecuente valor incuestionable de la unidad estructural: algo que se opone diametralmente con su concepto tradicional de la forma, en tanto que la configura como un marco insustituible en el que desarrolla su música. De hecho, para muchos es su característica más categórica.

De igual modo, aparecen en el mencionado autor otros indicadores de posmodernismo que, dependiendo de cómo se interpreten, podrían estar o no en concordancia con la estética de Castillo, entre ellos:

- Evita formas totalizadoras (que las piezas no sean tonales o seriales de forma íntegra ni que se fundan en un molde formal establecido): desde el punto de vista del posicionamiento tonal se observa, especialmente de sus incursiones en el serialismo, un tratamiento libre del material sonoro que provoca la aparición de relaciones armónicas que no son propias de este estilo compositivo, lo que elude cualquier tipo de forma totalizadora. No obstante, en referencia al “molde formal” existen claras vinculaciones con modelos preestablecidos en sus obras que, si bien muchas evolucionan convirtiéndose en formas más abiertas y libres, no dejan de estar fundadas en esquemas convencionales. En esta idea se situaba –al principio de este apartado– afirmando que en su proceso compositivo no partía desde cero, puesto que mantenía “unas constantes, dentro de su evolución, en cuanto a textura, problemas formales” (Castillo, citado en García del Busto, 1979, p. 496).
- Incluye citas o referencias a la música de muchas tradiciones y culturas: en Castillo sólo contemplado desde referencias a la música occidental de otros tiempos pero descartándose alusiones a otros tipos de culturas musicales.

Por lo tanto, en referencia al posicionamiento estético de Castillo habría que matizar sobre los aspectos en los que el compositor se puede identificar con los apelativos de transvanguardia y, principalmente, postmodernidad.

Por último, también existen otras tendencias con las que el autor comparte ciertas afinidades, tal es el caso del “poliestilismo”, también conocido como “eclecticismo”. Según el compositor ruso Alfred Schnittke (1934-1998) –uno de sus principales exponentes– se trata de un movimiento que surge hacia finales de los años sesenta como reacción a los encasillados términos conservador y vanguardia. Está caracterizado por la fusión intencionada y coherente de diversos recursos técnicos y estilísticos de cualquier tipo de música, donde se contempla el “principio de cita” o “de alusión” y su desarrollo con mayor o menor insinuación en el discurso sonoro. Para él, desde un “plano oculto”, la “tendencia poliestilística” se ha dado siempre en la

música de todos los tiempos (Schnittke, 1971). En este sentido, el pensamiento abierto y hasta cierto punto “eclectico” de Castillo se acercaría a los postulados de este movimiento, al estar caracterizado fundamentalmente por su capacidad de evolución y de asimilación de otros lenguajes –como se aprecia del paso por varias etapas–; sin embargo, desde un posicionamiento más concreto del poliestilismo, y entendiéndolo en su máxima expresión –por ejemplo, a través de determinadas técnicas específicas⁷¹–, se observa un notable distanciamiento de la concepción “tradicional” de Castillo en su obra, que, si bien muestra alguna semejanza con citas puntuales⁷² en algunas de sus composiciones, no alcanzaría la dimensión necesaria como para poder considerar estos casos representativos de dicho movimiento.

Sin lugar a dudas, la conexión con la corriente neoclásica será la que va a ejercer una mayor influencia en el compositor sevillano, quien comparte con esta varios de sus preceptos y declara una fuerte atracción estética por algunos de sus referentes. Pero este influjo que se refleja de una forma patente en gran parte de su producción, al estar intrínsecamente relacionado con sus etapas creativas y mostrar fuertes vínculos con determinados procedimientos compositivos, será tratado con la extensión y profundización que requiere en el capítulo 4. 4. 2 de este estudio.

Paralelo al análisis del contexto generacional y estilístico de un autor –que ayuda a su ubicación en unas corrientes estéticas determinadas– existe otro enfoque, no menos relevante, que trata de situarlo dentro del entorno geográfico que lo rodea, con las connotaciones de significado que esto conlleva; en el caso que aquí nos ocupa esta aproximación definiría la relación de Manuel Castillo con la ciudad de Sevilla y, por extensión, con Andalucía. Y es que no podemos obviar las consecuencias derivadas de que el compositor pasase prácticamente toda su vida –a excepción de tres años de formación– en la capital hispalense, una circunstancia cuyo impacto en sus procesos creativos se podría sintetizar en un breve análisis en base a varios indicadores:

⁷¹ Como la técnica del “collage”, que utilizaba por ejemplo Luciano Berio en sus obras.

⁷² Existen principios de cita: como en *Preludio, diferencias y tocata*, que se inspira en el tema principal de *El Puerto* de Isaac Albéniz; en *Glosas del círculo mágico*, que se basa en el tema homónimo de Falla; o, de una forma menos alusiva en el final de su *Sinfonía nº 3 “Poemas de luz”*, donde hace una llamada al tema motivico de cuatro notas (Sib-La-Do-Si), que se extrae de forma análoga de la palabra BACH y que usa insistentemente para cerrar la obra como un homenaje al autor alemán.

- Las comparaciones con otros compositores andaluces: el hecho de que Castillo comience su andadura en el campo de la composición en 1949 –año que fallece Turina (1882-1949)– con la presentación de piezas de un marcado carácter nacionalista como *Andaluza* o *Sonatina*, provocó, inevitablemente, su vinculación inmediata con los precedentes directos de su tierra. Sin embargo, tanto el propio Castillo como la mayoría de los analistas de su estética coinciden en que tal conexión nunca se dio, incluso en esta primera época. Centrándonos en la presunta analogía con Turina, si este compositor miraba con una cierta “nostalgia” a Sevilla (vivió casi toda su vida en Madrid) y se servía de esta como inspiración en su faceta más pintoresquista y popular, Castillo, en cambio, fue un residente en su tierra que se proyectaba hacia el mundo con una visión profunda de lo andaluz y que iba más allá de “su dimensión localista” (Marco, 2003, p. 41). En consecuencia, su estética no tenía nada que ver con la del maestro sevillano, y aunque lo admiraba –escribió sobre su música, la interpretó e incluso orquestó su inacabada *Sinfonía del Mar*–, no se consideraba como su sucesor (Romero, segundo semestre, 1993). No sucede lo mismo con Manuel De Falla, con quien sí que se van a encontrar más afinidades, llegando incluso a trascender lo meramente musical⁷³.
- El uso de fuentes literarias como base de “inspiración” libre: en su producción vocal y camerística ha demostrado siempre una predilección por los autores andaluces (Machado, Cernuda, García Lorca, Alberti, Jiménez o Góngora), pero siempre tomando de ellos sus textos más profundos y esencialistas, por tanto, menos conocidos y distanciados de los tópicos folclorizantes.
- La libertad y la proyección externa: Castillo siempre manifestó que “Sevilla le daba un punto de libertad” a la hora de componer (Guibert, 1995, enero 5). Esto venía motivado por la sencilla razón de residir fuera de los grandes focos de la composición en España, como eran Madrid y Barcelona. Así pues, esta condición geográfica le permitió hacer la música que quería sin la necesidad de adscribirse a ninguna tendencia de moda por “presiones de tipo psicológico” (Castillo, citado en Sánchez, 1994, mayo 5) y le eximió de posibles “rivalidades y celotipias” que se encontraban “muy alejadas de su manera de ser y carácter”. Del mismo modo, la música del compositor sevillano fue interpretada en estos focos “como si estuviera allí, a lo mejor incluso más”, lo que a su vez le

⁷³ La relación Castillo - Falla se tratará en el capítulo 4. 4. 2. de este estudio.

confirmaba el no encontrarse “aislado” –siempre mantuvo el contacto con sus compañeros de generación– y no dejar de estar al tanto de lo que se hacía en estos “centros culturales” (Romero, segundo semestre, 1993).

- El reconocimiento en vida: el compositor siempre admitió que Sevilla, y por ende Andalucía, le había correspondido ampliamente a lo largo de su vida. Así pues, fue nombrado en 1988 “Hijo Predilecto de Andalucía” y en 1997 “Hijo Predilecto de Sevilla” –no exento este último reconocimiento de una cierta polémica–; al Conservatorio Superior de Sevilla se le puso su nombre en 1992; se le pidieron constantes encargos oficiales y se estrenaron y grabaron sus obras; le fue designada la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla (ROSS) –pasando a formar parte de su Consejo Asesor⁷⁴– que además atendía a su producción sinfónica⁷⁵; y, en general, se le reconoció con numerosos honores y condecoraciones. Por consiguiente, todo ello influyó en la ampliación y difusión de su producción artística.
- Su aportación como compositor “necesario”: este apelativo fue otorgado de forma circunstancial por Juan Luis Pérez, uno de sus alumnos y amigos que comentaba así el momento:

Cuando se estrenó la Tercera Sinfonía me pidió que fuera a presentarla porque él no podía, y a mí se me ocurrió llamarle un compositor necesario; necesario porque después de la salida de Ernesto Halffter y tras la Guerra Civil en Andalucía no había nada, con lo que él sentía la necesidad de continuar con la tradición de los grandes maestros, trasmitiéndoles a sus jóvenes compositores los conocimientos más vanguardistas de centro-Europa. Y yo sé que a él le gustó eso de compositor necesario porque si no hubiera estado él, alguien tendría que haber hecho de eslabón ... un eslabón importantísimo. Creo que ese papel lo hizo bastante bien. (Comunicación personal, julio 2, 2010).

⁷⁴ Junto con Julio García Casas (Presidente de JJ. MM. de Sevilla y Andalucía), José Enrique Ayarra Jarne (Organista de la Catedral de Sevilla y Catedrático del Conservatorio Superior de Música) y Reynaldo Fernández Manzano (Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía).

⁷⁵ La ROSS interpretó catorce de sus obras (entre compuestas o revisadas) con cinco estrenos absolutos y otras seis repartidas en dos grabaciones monográficas (Senra, 2006, p. 138).

Sin duda el autor hizo de verdadero “eslabón” y de foco de enseñanza en Andalucía, como ya se ha tratado de poner de manifiesto en este estudio, pero esa etiqueta de “compositor necesario” trasciende su faceta pedagógica. Castillo fue un referente en Sevilla en tanto que ofrecía la imagen de un músico vivo de reconocido prestigio que componía acorde con su época, al tiempo que era conocedor de la estética que le rodeaba en otros círculos y que estaba comprometido con la difusión de la música actual en su ciudad natal, la cual vivía aún de tiempos pasados (recuérdese su compromiso con la divulgación del repertorio contemporáneo a través de la realización de los conciertos para escolares o de la labor realizada con la Orquesta Bética y la ROSS). Por ello, esta nueva distinción de “compositor necesario” tendría que ser incluida en este intento de contextualización integral⁷⁶ de la figura de Manuel Castillo.



Figura 4-13. Concierto homenaje a Manuel Castillo por la concesión del Premio Jacinto Guerrero de Música Española. Teatro de la Maestranza de Sevilla, 14 de noviembre de 1996.

Fuente: Marco, T. (2003, p. 87).

En conclusión, a Castillo se le ha circunscrito en la llamada “Generación del 51” al compartir con esta el interés general por la apertura a Europa. Dentro de ella se le ha catalogado

⁷⁶ Concepto que debe entenderse en relación a la ubicación generacional-estilística y al contexto del entorno en el que residió Castillo.

de conservador –sólo al principio– o moderado, para finalmente definirlo en una posición independiente en la que se suceden los calificativos de innovador, ecléctico, integrador o complejo. Por otra parte, se encuentran las declaraciones que se han vertido en torno a su pertenencia a los movimientos transvanguardistas o postmodernistas, de lo cual se ha podido dilucidar el grado de afinidad con dichas corrientes conforme al análisis de sus características principales y su relación con la estética del autor. Por último, se han confirmado los beneficios que el autor –como compositor– obtuvo de vivir en Sevilla.

4. 4. 2. Posicionamiento estético.

Una vez tratado el tema del encuadre generacional de Manuel Castillo y su contextualización como compositor andaluz sentamos las bases para realizar un estudio que profundizará en sus etapas compositivas, haciendo especial énfasis en las influencias estilísticas recibidas y en la manera en la que estas se asimilan por parte de su lenguaje. Si bien el compositor se considera un independiente en el sentido de la no adscripción a ninguna corriente estética definida, al mismo tiempo reconoce su acercamiento a otras tendencias e incluso a lenguajes exclusivos de algún autor en concreto. En relación a esto explica así su proceso evolutivo:

Empiezo a hacer una música de tipo nacionalista. Quizá el ejemplo más claro y típico sea la *Sonatina para piano*. No es ni Turina, ni Albéniz, ni Rodrigo, pero está todo flotando un poco, qué duda cabe. Después yo siempre cito una obra que fue con la que gané el Premio Nacional de Música en el año 1959 ... significa un paso adelante en mi carrera ... el tratamiento que hago en esta obra, desde el punto de vista armónico y rítmico, está ya muy lejos de la *Sonatina*, el lenguaje es mucho más avanzado ... Después entro en un período en el que me voy separando, con obras como *Sonata para violín y piano*, donde utilizo en un lenguaje que se acerca un poco a Bartok o a Strawinsky. Esta podría ser mi segunda etapa ... [y] es quizá Bartok el músico que más me influyó. Después hay, para mí, otra etapa, en la que yo me acerco no al dodecafonismo, pero sí un poco a la música serial. En algunas obras como ... el *Quinteto con guitarra* ... donde utilizo una serie ... con bastante libertad, premeditadamente, estableciendo esporádicamente lo que podríamos llamar “centros tonales” ... intencionadamente establezco algunos puntos de referencias tonales, porque

me parece que es importante. La tonalidad ha sido en lo musical algo de mucho peso, que no ha pasado y sigue sin pasar. Y no me ha importado utilizarla. En las últimas obras hay un poco de todo ... mi posición ... espiritual interna hoy, a estas alturas, es de una gran libertad. (Manuel Castillo citado en Osuna, 1988, pp. 251-252).

En consecuencia, se podría decir que Castillo –en base a su propio testimonio– pasó por cuatro etapas compositivas: la primera, comprendida desde sus inicios –1949– hasta 1958, con una clara influencia del nacionalismo; la segunda, de 1959 –con el estreno de *Preludio, diferencias y toccata*– a 1972 –culminando con su *Sonata para piano*–, con referencias neoclásicas y particularmente una influencia del lenguaje bartokiano; la tercera –que daría comienzo sobre 1973 con la composición de su *Suite del Regreso*–, se acercaría a la música serial pero desde un tratamiento muy libre⁷⁷; y, ya en su última época, sin fecha de inicio definida, que declara una absoluta libertad de procedimientos, donde –al parecer– se pueden encontrar alusiones estéticas fusionadas de otras épocas.

A partir de esta información la presente investigación se centra seguidamente en corroborar los propios datos aportados por el autor –fuente directa– contrastándolos con los testimonios de musicólogos y conocedores de su obra, según la premisa sentada por Tomás Marco: “lo fundamental de la estética nos lo dirá la obra misma y no las palabras de su autor” (2003, p. 47); y es que el análisis de una producción por fuentes indirectas aporta otros puntos de vista que necesariamente contribuyen a la objetivación de las conclusiones.

En la entrevista ya citada con el compositor y director de orquesta Juan Luis Pérez, a la pregunta relacionada con las fuentes estético-musicales que le servían de fundamento a Castillo, comenzó afirmando:

Son varias. Hace poco se estrenó una obra de Manuel Castillo en el Festival de Música Española del 2009, que fue su primera obra para piano y orquesta, una Fantasía que él escribió pero que nunca orquestó ... entonces propuse a la Orquesta de Sevilla que la completara y se completó ... Esa obra, cualquiera que la oiga, recuerda muchísimo a

⁷⁷ En esta época compone –como se ha visto– el *Quinteto con guitarra*, que será analizado en el próximo capítulo (5. 1.) de este estudio.

Albéniz, y ni siquiera al Albéniz diría yo de la *Suite Iberia*, sino al Albéniz un poquito más nacionalista, más anterior, más de esas piezas típicas de Sevilla, Cádiz, etc. Entonces yo creo que su primera influencia por llamarla así de tipo nacionalista es Albéniz; y también recuerda mucho la *Sonatina* –por ejemplo– a ese nacionalismo un poquito al estilo de Ernesto Halffter. (Comunicación personal, julio 2, 2010).

Curiosamente Pérez no es la única persona que coincide en la figura de Albéniz como una esencia primaria en Castillo; algunos de sus alumnos –que han sido entrevistados para esta investigación– lo han constatado así y, sumado a ellos, también Tomás Marco. Sin embargo, es con Manuel de Falla con quien comparte muchas más afinidades:

La gran referencia musical española y andaluza para Castillo es sin duda Manuel de Falla. Sobre Falla ha hablado en muchas ocasiones, ha dado conferencias y ha manifestado su entusiasmo artístico. Incluso ha llegado a componer varias obras que toman como objetivo directo a este compositor y a sus temas. (Marco, 2003, p. 53)

En este sentido escribió *Diferencias sobre un tema de Manuel De Falla* (1975), *Cantata del Sur* (1975), *Glosas del Círculo Mágico* (1976)⁷⁸ y *Sinfonietta homenaje a Manuel De Falla* (1996). Pero, más allá de posibles referencias estéticas o procedimentales, probablemente lo que más ha ligado a Castillo con Falla ha sido compartir –o simplemente imitar– un conjunto de cuestiones de índole personal y humana que trascienden lo puramente musical:

La relación de Castillo con Falla es muy peculiar y como con cierto grado de intimidad. Respeto y admira sus afirmaciones aunque no por ello las practique siempre y, sobre todo, lo que le sirve es como un modelo musical y humano, un arquetipo que hay que adaptar a las propias ideas y circunstancias. No se trata de imitar sino de algo que tiene más que ver con la dimensión estética y todavía más con la ética. (Marco, 2003, pp. 53-54)

⁷⁸ Esta obra escrita para conjunto instrumental tiene una parte para guitarra que en ocasiones se sustituyó por el piano.

Desde el punto de vista del Castillo más maduro la influencia es Manuel de Falla, inclusive desde el punto de vista ético. Él siempre lo admiró como persona; yo creo que también debía de tener algo de una cuestión personal. Habida cuenta, la personalidad de Falla era la de un hombre muy religioso, trabajador, serio ... Él admiraba bastante a Manuel de Falla. (Comunicación personal, julio 2, 2010)

Efectivamente, el compositor siempre profesó una profunda admiración por este músico: “siempre hay que hablar de Falla” (Castillo, citado en Sánchez Gómez, 1999, p. 155), decía cuando le preguntaron en una ocasión por su autor español preferido. Y es que esta influencia de Falla puede verse reflejada cuando Castillo reconocía que incluso en sus piezas más alejadas de una voluntad nacionalista residía una esencia andaluza (Pérez Guerra, 1989, febrero 28), por lo que no es de extrañar que haya en sus últimas obras atisbos de estas impresiones andaluzas y su posible vinculación –soterrada– con el genio gaditano. Cabe mencionar, por otra parte, que la maestría de Falla trasciende en el tiempo, ya que ha sido un referente primordial en la música española y de alguna forma en la mayoría de los compositores actuales, porque como menciona Marco “cada uno acaba sacando de él lo que quiere o, mejor aún, lo que necesita” (2003, p. 54).

Al hilo de las influencias del Castillo compositor, y antes de continuar con el recorrido por sus etapas creativas, habría que hablar de otro de sus principales referentes, en esta ocasión fuera de cualquier relación temporal, el cual aparece como una constante en toda su producción: J. S. Bach. En varias ocasiones manifestó su admiración incondicional por el autor, de quien incluso afirmó que “es la luz de la música. En él está todo”. (Serrera, 1994, mayo 1). También, en 1988, con motivo de su nombramiento como “Hijo Predilecto de Andalucía”, en una entrevista donde le interrogan sobre las fuentes preferidas menciona: “te voy a dar dos nombres: Bach y Bartók, polos ambos muy separados, pero que en cierto modo me han atraído mucho”. (Machuca, 1988, marzo 7). De esta forma, en Castillo se advierten coincidencias con el músico alemán, como su dedicación –de condición vocacional⁷⁹– a la música sacra a través del órgano⁸⁰ y el tratamiento contrapuntístico imitativo del material temático⁸¹.

⁷⁹ Si bien en Castillo la faceta religiosa se circunscribe principalmente a un pasaje episódico de su vida.

⁸⁰ Aunque la obra religiosa de Castillo no se limita únicamente al órgano sí centra en él lo esencial de esta producción. Según Marco, “Castillo es el compositor español de su generación que con mayor asiduidad, y también con mayor calidad, se ha acercado al mundo del órgano”, a lo que también añade que entre las influencias para la realización de tal producción destacan el contacto con personas como

A tenor del citado testimonio alusivo a Bartók, y tras haber analizado parte de la producción de Castillo, se advierten rasgos en común con el compositor húngaro, tanto en su lenguaje estético como técnico. En torno a estas analogías Pérez comentaba: “sí he visto la influencia de Béla Bartók, en el segundo y tercer concierto para piano, sin duda, la combinación de piano con percusión es muy evidente y suena totalmente Bartokiano; además era un compositor que él admiraba bastante”⁸² (comunicación personal, julio 2, 2010). En la misma línea, otros discípulos del compositor, como Luis Ignacio Marín y Antonio Flores coincidían en esta influencia, respecto a lo cual concretaba este último que se veía reflejada “en el tratamiento del cromatismo y algunos elementos rítmicos y orquestales”. (Flores, comunicación personal, junio 28, 2010). Estos testimonios concuerdan con otras opiniones como la de la musicóloga Elisa Pulla, que a través de un interesante análisis de la *Sonata* para piano⁸³ muestra igualmente las influencias bartokianas en Castillo. Desde su punto de vista, en esta obra se aprecian estas relaciones en el uso de “centros tonales” a distancias de 3ª menor –interválica que por sus cualidades simétricas constituye una de las bases del sistema bartokiano⁸⁴–, así como en las combinaciones métricas que, a su vez, estaban vinculadas con los ritmos asimétricos propios del folclore húngaro. (Pulla, 2014).

Pero más allá de las referencias directas a Bartók, en la música de Castillo se perciben, sobre todo, elementos del neoclasicismo, un estilo que según Scott Messing (1996, p. 14) implica –desde un sentido amplio– simplicidad, objetividad, claridad y lógica constructiva bajo una música que aunque toma prestados elementos de la tradición los muestra descontextualizados, lo cual da lugar a la objetividad irónica tan característica de esta corriente. Bajo estos preceptos hubo muchos compositores que crearon sus obras y con los que Castillo

Almandoz y Ayarra, así como los estudios recibidos en París que conectaban con la Schola Cantorum. (2003, p. 74).

⁸¹ El estudio del tratamiento contrapuntístico de Castillo se llevará a cabo a lo largo del capítulo quinto de esta investigación, cuando se analicen las obras del corpus guitarrístico del compositor.

⁸² El *Concierto para piano y orquesta nº 2* está plenamente inserto en la segunda época de Castillo, ya que data de 1966.

⁸³ Compuesta en 1972 se encontraría en el límite de la segunda etapa, en la que el compositor reconocía a Bartók como su principal referente.

⁸⁴ Tal y como se podrá comprobar más adelante –en la obra para guitarra–, el uso de disposiciones simétricas se verá igualmente reflejado en la aplicación sistemática del intervalo de tritono –tanto en posición acórdica como en la elaboración melódica– y en el empleo de la escala octatónica.

mantenía una especial afinidad, como Falla, Ravel⁸⁵ o el mismo Bartok. Así pues, en las notas al programa que el compositor sevillano hacía de sus propias obras, o aun cuando hablaba de estas, entre los términos que más se repetían estaban “claridad”, “sencillez”, “transparencia” o “simplicidad”, todas ellas en coherente conexión con los preceptos anteriormente planteados. Del mismo modo, su posición formal entronca con las formas clásicas –sonata, sinfonía, concierto– y preclásicas –glosas, tiento, toccata, diferencias, suite–, partiendo de los esquemas estructurales de las mismas⁸⁶. Esta relación con las formas académicas tradicionales da muestra de la importancia y el grado de validez que suponía para él la cuestión estructural de la obra. Decía que la música “debe tener siempre una construcción” que esté basada en la elaboración y reiteración de los motivos para establecer una conversación a modo de “discurso”, con el objeto de dar “coherencia” a la obra (Osuna, 1988, p. 253), una afirmación muy vinculada con la “lógica constructiva” que postula el neoclasicismo.

En coexistencia con lo anterior Castillo también mantuvo un pensamiento estético acorde con los valores del romanticismo, en lo relativo al concepto del sentimiento, la subjetividad, la creación como necesidad espiritual⁸⁷ y, especialmente, la funcionalidad y exclusividad de la música como medio privilegiado para la expresión y la comunicación. En estos aspectos se manifestó en multitud de ocasiones: “La creación musical es al mismo tiempo expresión personal y comunicación con los demás. En mi caso es la realización, casi compulsiva, de una exigencia interior, de la que ni puedo ni quiero librarme”. (Castillo, citado en García del Busto, noviembre, 1979). Y refiriéndose a la “comunicación” afirmaba: “va muy directamente a ese ámbito síquico donde está el dolor, el amor, el odio, la ternura. Porque, en definitiva, llega directamente a los sentimientos. No es un fenómeno acústico. Es algo mucho más trascendental”. (Machuca, 1988, marzo 7). Respecto a esto, sus alumnos también compartían los mismos argumentos:

⁸⁵ Castillo confiesa su influencia de Ravel, junto con la de Bartók, en la entrevista realizada por Álvaro Guibert. (1995, enero 6).

⁸⁶ Esta relación con las estructuras clásicas no suponían “estancamientos ni nostalgias, sino sinceridad a la hora de proclamar qué criterios de ordenación se han adoptado para manifestarse en un lenguaje propio”. (García del Busto, noviembre, 1979).

⁸⁷ Algo muy relacionado con el concepto romántico de la “inspiración”, aunque a este respecto Castillo era, sobre todo, “partidario de la perseverancia” (Pérez Guerra, 1989, febrero 28).

Castillo persigue antes que cualquier otra cosa la *comunicatividad*. Comunicatividad entendida, simplemente, como deseo de “hacer sentir” a otro lo que uno previamente ya ha sentido, dejando constancia de ello de una o de otra forma, en este o en aquél soporte (lienzo, libro, partitura...). Independientemente del lenguaje, del género o de la ocasión, Castillo siempre sintió como algo consustancial a su manera de ser la necesidad de “transmitir” su arte. (Pérez, 2006, p. 160).

Por consiguiente, aun hallándose correspondencias entre Castillo y los presupuestos neoclásicos y románticos, respecto a los primeros, la objetividad y la ironía inherentes a ellos no aparecen en su pensamiento y en su lenguaje, y en relación a los segundos tampoco se hace visible la postura que contemplaba al “genio creador” como un ser superior. Sí hallamos, desde otra visión más técnica, el gusto por las elaboraciones contrapuntísticas y el uso del cromatismo temático, ambos procedimientos cercanos a las corrientes neoclásicas y que responden igualmente a las enseñanzas recibidas de Nadia Boulanger⁸⁸.

Continuando con el recorrido por las etapas creativas de Manuel Castillo, la tercera de ellas estaba caracterizada –según afirmaba él mismo– por un acercamiento a la música serial. Sobre este tema Juan Luis Pérez opinaba lo siguiente:

Él me dijo que nunca había empleado el serialismo de manera estricta, pero era evidente que ofrecía unas posibilidades enormes para un compositor de la época a la hora de crear un lenguaje. Yo he visto entre sus notas –las pocas notas que él guardó– la composición de series y cómo organiza libremente el material armónico y el material temático a partir de una serie. Eso se ve por ejemplo en la “Suite Mediterránea”, en la que hay una serie que está tratada libremente. (Comunicación personal, julio 2, 2010)

⁸⁸ Como ya quedó recogido en el capítulo tercero de este estudio (concretamente en el subapartado 3. 3. 2.), el diccionario *New Grove* definía del lenguaje de Boulanger el empleo del cromatismo, las inflexiones modales (algo que también se aprecia en Castillo en su primera y última etapa) y las progresiones de acordes paralelos. Todas estas características están presentes a lo largo de su obra para guitarra y serán tratadas en el siguiente capítulo.

A Pérez se le encomendó tras el fallecimiento de Castillo en 2005 la tarea de ordenar y hacer un “balance provisional” de su legado artístico. Si bien este colega y amigo del compositor confirma la inclusión en su estudio de toda su producción, también comenta la existencia de un material –“los papeles”– que reside en varias carpetas y en donde, al parecer, hay mucha documentación aún por clasificar (Pérez, 2006, pp. 163-164). Esto induce a pensar que, tras un adecuado análisis y catalogación de este material, probablemente se obtendría una mayor información de su proceso compositivo, lo cual redundaría en la posibilidad de encontrar esas “series” en diversas piezas de esta tercera etapa y, sobre todo, en ver cómo las empleaba en el contexto constructorista de la obra. Desgraciadamente, la situación del archivo de Castillo aún hoy en día está por resolverse, por lo que habrá que esperar para poder realizar dicha tarea. Con todo, este testimonio confirma ese “acercamiento” a la música serial por parte de Manuel Castillo⁸⁹.

En un contexto similar, aparecen las declaraciones que apuntan a la ambigüedad sobre el posicionamiento tonal que mantuvo Castillo en gran parte de su corpus. Habida cuenta de que el autor valoraba la noción de “tonalidad” como algo que no estaba superado (“la tonalidad ha sido en lo musical algo de mucho peso, que no ha pasado y sigue sin pasar” [Osuna, 1988, p. 252]), se podría partir de una concepción tonal de su música. Sin embargo, su relación con esta siempre estuvo entendida con una cierta libertad, debido a lo cual no existe un criterio unívoco ni unificador de su verdadera posición armónica en el aspecto tonal. En consecuencia, se suceden opiniones diversas que van desde un enfoque tradicional en relación con lo “tonal”⁹⁰ o modal, pasando por una perspectiva que contemplaría el atonalismo libre⁹¹, hasta llegar a la visión “metatonal” de Tomás Marco que se define en estos términos:

⁸⁹ En el *Quinteto con guitarra* (1975) –que será analizado en el apartado 5. 1. 1 de este trabajo– se podrá comprobar el tratamiento serial que se hace del material temático, el cual si bien no responde a un serialismo estricto, se aproxima bastante.

⁹⁰ No tanto en su concepción más clásica del término, aunque sí en “la validez del acorde y de sus relaciones” (Marco, 2003, p. 52), así como en el establecimiento de referencias o puntos tonales. (Castillo en Osuna, 1988, p. 252).

⁹¹ En esto coinciden muchos de los alumnos de Castillo. Pérez afirmaba que superó las influencias centralizadoras de Bartok, Stravinsky o Schönberg para abrazar “un tipo de atonalidad, bastante libre, que culmina en una de sus grandes obras: la *Sonata para piano*” (Pérez, 2006, p. 159); por otro lado,

No se trata de definir su armonía como tonal, atonal, Bartokiana, de cuartas, dodecafónica ... sino de señalar que conquista un espacio armónico integral en el que se usa lo que se necesita cuando se necesita sin apriorismos ni doctrinas más o menos integristas de la tendencia que sea ... como corresponde a un transvanguardista, la armonía de Castillo es metatonal. (Marco, 2003, p. 52).

De esta forma Marco define el complejo asunto de la ubicación y posicionamiento tonal en Castillo. No obstante, y según el propio compositor declaró, su lenguaje se mantuvo en constante evolución, lo cual no descarta diferentes aproximaciones “tonales” a lo largo de su producción; y es que para él cada obra era como una nueva “aventura”, con “carácter y técnicas muy distintas” (Pérez Guerra, 1989, febrero 28), una idea esta que entronca a su vez con los preceptos neoclásicos⁹² y que otorga relevancia en el proceso analítico de cada obra al contexto que le rodea.

Si bien Castillo no puso una fecha concreta al inicio de su última etapa compositiva, caracterizada por una reconocida libertad procedimental, se puede deducir por la información obtenida que debió comenzar a finales de los años setenta. Los motivos que han llevado a esta deducción son: por una parte, que en base al testimonio de su entrevista con Osuna, las tres piezas de su tercera época “serial” comprendían de 1973 a 1975⁹³ (1988, p. 252); por otra, que –acorde con el comentario de Pérez– la *Suite Mediterránea*, de 1979, se había compuesto bajo los presupuestos de un serialismo

según Luis Ignacio Marín, en Castillo “podemos encontrar obras atonales, pero esta atonalidad nunca está concebida como la oposición tonal/atonal; esta oposición no existe. Entre una tonalidad muy extendida y la atonalidad hay un pequeño paso muy difícil de precisar”. (Comunicación personal, julio 13, 2010).

⁹² Ferruccio Busoni sostiene que en la creación de la música pura cada motivo musical supone un embrión que degenerará en formas diferentes (1906, p. 12), mientras que Stravinsky afirma que el proceso de creación musical se configura “como un complejo innato de intuiciones y de practicabilidades, fundado ante todo en una experiencia musical del tiempo ... [que] se desliza variablemente, según las disposiciones íntimas del sujeto y los acontecimientos que vengan a afectar su conciencia” (2006, p. 51).

⁹³ Respectivamente, *Suite del Regreso* (1973), *Sonata para violonchelo y piano* (1974) y *Quinteto con guitarra* (1975).

libre, lo cual induce a pensar que hasta esa época pudo desarrollar su labor compositiva de acuerdo con estos presupuestos, aunque tras el *Quinteto con guitarra*, de 1975, su producción “serial” se ve menguada considerablemente, al aparecer obras escritas con lenguajes muy alejados del serialismo. En consecuencia, la *Suite Mediterránea* podría responder a una excepcionalidad dentro de lo que ya podría ser la última etapa, lo cual, a su vez, mostraría coherencia con el testimonio del compositor en que afirmaba que en esta época había “un poco de todo”⁹⁴.

Pocos datos que sean verdaderamente reveladores se pueden extraer de la estética que Manuel Castillo mantiene en estos últimos años, salvo la certeza de que su lenguaje se halla en un estado maduro que, sin perder sus constantes, se permite la incursión momentánea por otros caminos ya pre-asimilados. No obstante, existe una cierta influencia de Anton Bruckner en sus últimas piezas. Testimonio de ello lo dan sus alumnos Juan Rodríguez Romero –el cual confesaba haberle “descubierto” a Castillo el mundo sonoro del austriaco (comunicación personal, julio 12, 2010)– y Juan Luis Pérez, que se manifestaba así en torno a esta cuestión:

Tiene una gran influencia de Bruckner y eso se nota especialmente en su última Sinfonía y en el *Concierto Sacro Hispalense*. Tal vez esa influencia a alguno no le parezca tan positiva porque encuentre una cierta rigidez, una cierta sonoridad muy acórdica, muy de órgano, y que le resta quizás cierta fluidez a su música. (Comunicación personal, julio 2, 2010).

Para finalizar este apartado hay que señalar que Castillo va a componer su obra guitarrística en esta última época, una parte de su catálogo que, a excepción del *Quinteto*, comprende desde *Kasidas del Alcázar*, de 1984, hasta *Vientecillo de primavera*, escrita en 1996. Una vez tratadas aquí las diferentes influencias y etapas por las que pasó el compositor, en el siguiente capítulo se llevará a cabo el estudio analítico de este corpus para guitarra, estableciendo –como uno de los principales métodos de

⁹⁴ No se trataría este de un caso aislado, ya que según el musicólogo Benito Mahedero (2015) la pieza que lleva por nombre *Introducción y pasacalle*, escrita en 1985, alberga una estricta composición serial.

trabajo– la búsqueda de referencias o alusiones estéticas que hayan podido quedar en estas piezas, así como el grado y manera en la que se manifiestan, todo ello en aras de una mayor comprensión integral de su lenguaje compositivo.



Figura 4-14. Manuel Castillo en el estudio de su casa. Fuente: recuperado de <http://sevilla.abc.es/cultura/musica/20140914/sevi-sinfonica-tocara-sinfonia-poemas-201409132141.html>

5. LA OBRA PARA GUITARRA: CONTEXTUALIZACIÓN Y ANÁLISIS

Entre obras solistas y camerísticas, el corpus guitarrístico de Manuel Castillo se compone de:

- *Canción de cuna* (arreglo para guitarra) de *Dos canciones de Navidad* (1954).
- *Al nacimiento de nuestro Señor* (1961).

- *Quinteto con guitarra* (1975).
- *Glosas del Círculo Mágico* (1976).
- *Kasidas del Alcázar* (1984).
- *Sonata para guitarra* (1986).
- *Tres preludios* (1987).
- *Concierto para guitarra y orquesta* (1990).
- *Vientecillo de primavera* (1996).

En esta clasificación cronológica hay que distinguir entre las piezas solistas (*Sonata para guitarra*, *Tres preludios* y *Vientecillo de primavera*), las concertantes (*Concierto para guitarra y orquesta*) y las de cámara (el resto). Si bien puede parecer esta una producción amplia a lo largo de la carrera compositiva del autor, lo cierto es que hasta la creación del *Quinteto con guitarra* (1975) no va a existir una verdadera inmersión en la escritura para la guitarra, aunque con las *Glosas*, escritas un año después, el uso del instrumento resulta más que superficial, sin apenas potenciar sus posibilidades técnicas ni polifónicas, por lo que su aportación al conjunto será de una liviana importancia equiparable a las primeras piezas de 1954 y 1961. Así pues, no será hasta pasada la década de los setenta cuando se observe en el compositor un nivel estable de profundización en el campo guitarrístico, a través de varias piezas que, en palabras de Tomás Marco, servirán de preparación –especialmente la *Sonata* y los *Tres Preludios*– al *Concierto* de 1990. (Marco, 2003. p. 85).

Como ha quedado de manifiesto en el subapartado 4.4.2 de este estudio, Castillo reconocía haber pasado por varias etapas evolutivas que se mostraban cercanas a diversas corrientes estilísticas, e incluso a la estética concreta de algún autor. Sin embargo, las páginas que dedica a la guitarra datan de una época tardía dentro de la producción del compositor, en la que afirmaba encontrarse desvinculado de influencias estéticas concretas y que, por tanto, estaba caracterizada por una cierta libertad de criterio en los procedimientos compositivos. Este hecho se tendrá en cuenta a la hora de

ubicar cada obra en su contexto y afrontar los análisis de las mismas, estableciendo como uno de los objetivos principales de este proceso la búsqueda de posibles relaciones con referencias pasadas, con la finalidad de disponer de un factor más a valorar en el momento de establecer comparaciones entre las piezas escritas en diferentes épocas.

En base a la línea argumental propuesta, el tratamiento de las piezas que a continuación se muestra quedará sujeto al criterio cronológico, con el objeto de contextualizarlas en su época correspondiente y poder observar su posible evolución –si es que la hubiera–. No obstante, de este análisis se van a desgajar las obras compuestas en los años 1954, 1961 y 1976, por ser composiciones de cámara en las que la guitarra está tratada de una forma muy superflua y alejada del concepto técnico-musical que poseen las otras.

Antes de abordar el proceso analítico del conjunto de obras para guitarra aquí seleccionado se hace necesario plasmar algunas consideraciones específicas sobre el método de análisis empleado. Así pues, y tras consultar la bibliografía especializada, se ha podido comprobar que en el campo del estudio de las formas musicales conviven diversos procedimientos analíticos en los que no siempre existen criterios comunes ni univocidad en torno a la terminología utilizada. Por otra parte, en el tratado de Clemens Kühn (2003, p. 9-11) se hace una reflexión en torno a este tema exponiendo la idea de que el análisis debe estar sujeto a las características de la obra en cuestión y del compositor, de tal forma que tanto el procedimiento como la terminología aplicada puede variar en base a estos factores. Además, comenta Kühn que en el caso de querer utilizar una terminología privada “quedaremos libre de cualquier dilema con la definición precisa de aquello de lo que estamos hablando” (2003, p. 15). En base a estas consideraciones de partida el proceso analítico que se va a llevar a cabo en esta investigación arranca, por un lado, de un enfoque clásico derivado de los presupuestos formales tradicionales que –como se irá mostrando– Castillo utiliza, y, por otro, del perfil estético de cada obra, especificando con precisión los términos que se consideren más adecuados para dicho perfil, aun cuando ellos puedan no ajustarse a algunos

criterios habituales, si bien estas divergencias con las diversas fuentes de referencia en el campo de las formas musicales⁹⁵ no será aquí la norma general.

5. 1. Quinteto con guitarra

- Contextualización.

Tal y como ha quedado recogido en este estudio, Castillo era una persona que no se prodigaba mucho en comentarios acerca de sus propias obras. Por este motivo, el proceso de acercamiento a su repertorio se torna complicado en tanto que no suele encontrarse mucha información de primera mano sobre el lenguaje empleado o sus verdaderas intenciones compositivas. El caso de la pieza que aquí nos ocupa no es una excepción a lo anterior, siendo las referencias directas a la misma por parte de su autor escasas: una primera entrevista el día de su estreno y otra segunda realizada por Isabel Osuna en 1988, esta última en la cual Castillo aporta un interesante dato acerca de su método compositivo que clarifica en gran medida, al menos en un principio, la manera de abordar el trabajo analítico que aquí se emprende. Pero antes de hablar de esta cuestión en particular se procederá a la breve contextualización que servirá como punto de partida para el estudio de cada composición incluida en este apartado del trabajo.

El *Quinteto con guitarra* (1975) nace de un encargo por parte de la Comisaría Nacional de la Música para el XVIII Curso de Música en Compostela. La obra se estrena el 10 de septiembre de 1975 en el Hostal de los Reyes Católicos de la capital compostelana. El guitarrista encargado de dicho estreno fue el sevillano Juan Antonio Torres, del que se comentó junto con el resto de los músicos lo siguiente:

Ha llegado hasta nosotros el gran éxito obtenido en la primera audición de esta partitura, donde elementos tan destacados como el viola Enrique de Santiago y el guitarrista sevillano Juan Antonio Torres contribuyeron, con otros notables artistas, al total triunfo de este “Quinteto con guitarra”, que nos agradecería escuchar pronto en nuestra ciudad (E. S. P., 1975).

⁹⁵ De la bibliografía utilizada en este proceso de análisis destacan los tratados de Joel Lester (1989), Jan LaRue (1989), Clemens Kühn (2003), Vicent Persichetti (1985) y Joaquín Zamacois (1960).

Además de este comentario, ya que no fue una crítica como tal, se encuentra otra reseña periodística del día siguiente del estreno donde se habla brevemente de la pieza en sí y se señala que la guitarra “más que protagonista es concertante integrada junto a los instrumentos de arco, a pesar de lo cual conlleva una originalidad de excelente factura”, para continuar diciendo “Música universal, sin otras afiliaciones más que las que corresponden a una estética actualísima, cuyo interés en todo el mundo se hace creciente.” (Gallego, 1975). A tenor de estas declaraciones se pueden extraer al menos dos ideas: la primera en relación a la falta de correspondencia entre lo que, *a priori*, el concepto concertante de la formación sugiere y lo que realmente hace Castillo, otorgando –como bien dice el artículo– la misma importancia a cada una de las partes, sin que por lo tanto llegue a dominar ningún instrumento por encima de los otros; la segunda haría alusión a la impresión estética que produce la obra, con calificativos del nivel de “universal” –término utilizado para describir su condición de independiente– o “actualísima”.

Por su parte, Tomás Marco, en la mención que hace del *Quinteto* (2003, p. 81-82), coincide en los mismos conceptos, cuando refiriéndose a la formación afirma que “No se trata de un acompañamiento a la guitarra por parte del cuarteto, sino de una obra concertante donde todos los instrumentos colaboran al desarrollo formal y expresivo de la misma”, y más adelante que “la música se manifiesta con una andadura universal y un talante muy moderno que no está reñido con los sólidos anclajes en la tradición que su música siempre ha tenido.” A excepción de este leve matiz referido a la tradición –algo que se abordará en este trabajo más adelante– el concepto global sobre la composición parece bastante similar en ambas opiniones, habida cuenta de lo cual se podría concluir que esta pieza se mueve en un lenguaje moderno e independiente –libre de influencias más o menos directas–, donde la guitarra se integra en el conjunto como un instrumento de cámara más.

Recientemente el guitarrista italiano Marcello Fantoni ha grabado con la compañía “Naxos” las obras para guitarra de Manuel Castillo. En el libreto que lleva el disco están redactadas unas notas al programa por el musicólogo Graham Wade, de las cuales iremos extrayendo puntualmente la información que aporta de cada pieza y cuya referencia al *Quinteto con guitarra* incluye lo siguiente:

Quintet with Guitar (1975) is a superb addition to the small body of twentieth-century chamber works for guitar and string quartet. The first movement, *Allegretto*, is a subtle dialogue between guitar and quartet, each partner being given expressive solo episodes as well as ensemble passages of great clarity and poignancy. The slow movement, *Adagio*, is mystical in its intensity, its reflective mood developed by sensitive balance between the guitar's ruminations and the quartet's range of atmospheric subtleties. The last movement, *Variaciones*, provides a kaleidoscope of techniques and colour, a variety of contrasting moods being deployed throughout the sequence, with occasional moments of humour.⁹⁶ (Wade, 2015, p. 3).

Esta aproximación a la obra ofrece algunas cuestiones estéticas que irán siendo tratadas a lo largo de este análisis. No obstante, y a pesar de aportar algo más de información a la ya existente, no hace mención a los procedimientos técnicos, lo cual no resulta de mucha ayuda para afrontar el proceso analítico que aquí nos ocupa. En cambio, el testimonio del propio Castillo en la entrevista con Isabel Osuna acerca de la obra sí va a ser más revelador para este estudio. En aquellas declaraciones el autor aseguraba que ésta fue compuesta en una época experimental –su tercera etapa– en la que hubo un acercamiento a la composición serial:

Después hay, para mí, otra etapa, en la que yo me acerco no al dodecafonismo, porque nunca he hecho dodecafonismo, pero sí un poco a la música serial. En algunas obras, como puede ser la *Suite del regreso para cuarteto de cuerda y soprano*, el *Quinteto con guitarra...*, la *Sonata para violonchelo y piano...*, donde utilizo una serie. Pero lo utilizo “mal”, desde el punto de vista estrictamente dodecafónico. Yo la utilizo con bastante libertad, premeditadamente, estableciendo esporádicamente lo que podríamos llamar “centros tonales”. A veces dice uno..., “eso parece que va a tal tono”..., no va, de hecho no va, pero yo intencionadamente establezco algunos puntos de referencias tonales, porque me parece que es importante. La tonalidad ha sido en lo musical algo de mucho peso, que no ha pasado y sigue sin pasar. Y no me ha importado utilizarla.” (Osuna, 1988, p. 252).

⁹⁶“El *Quinteto con guitarra* (1975) es una adición excelente al pequeño cuerpo de obras de cámara del siglo XX para guitarra y cuarteto de cuerda. El primer movimiento, *Allegretto*, es un diálogo sutil entre la guitarra y el cuarteto de cuerda, cada miembro posee expresivas partes solistas, así como pasajes de conjunto de gran claridad y patetismo. El movimiento lento, *Adagio*, es místico en su intensidad, su estado de ánimo reflexivo [está] desarrollado mediante el delicado equilibrio entre las reflexiones de la guitarra y el abanico de sutilezas atmosféricas por parte del cuarteto. El último movimiento, *Variaciones*, ofrece un caleidoscopio de técnicas y color[es], una variedad de estados de ánimo contrastantes siendo desplegados a lo largo de toda la secuencia, con momentos ocasionales de humor.”

Sin duda, este valioso comentario arroja luces al proceso creativo de esta obra, no solo desde el punto de vista del uso de la serie, sino además, desde el posicionamiento tonal que mantiene. Por este motivo, el objetivo prioritario será encontrar dicha serie o series y someter a análisis el uso que se hace de ellas, con la finalidad de comprobar en qué medida la obra se adapta a los criterios derivados de la música serial. En este proceso también se tendrán en cuenta todas las declaraciones expuestas, con la intención de someterlas a su confrontación en base a las conclusiones que se obtenga de este estudio analítico.

- Análisis.

La obra está dividida en tres movimientos:

- Allegretto $\square\square= 104$ / Adagio $\square= 50$ / Variaciones $\square= 80$

El primero de ellos responde a una estructura cercana a la forma sonata⁹⁷ –desde una amplia acepción del concepto–, solo que compuesta por tres grupos temáticos (en vez de dos, como era habitual desde la estética clásica), con las diferencias que en la reexposición se cambia el papel de los instrumentos y el grupo temático C queda sustituido por la cadencia de la guitarra.

⁹⁷Si bien la forma sonata se ha creado y desarrollado académicamente bajo el marco de la tonalidad y podría resultar delicado intentar establecer una vinculación con este *Quinteto*, dado el carácter serial que tiene, lo cierto es que en Castillo –como se irá mostrando en nuestro análisis– las formas tradicionales van a servir como modelos útiles para la construcción temática, solo que, como explicaba Marco (2003, p. 53), esas formas estarán “muy evolucionadas”, por lo que acabarán configurándose en estructuras “propias”. Por este motivo, la analogía planteada entre este movimiento y el modelo sonata solo pretende ser entendida como un punto de partida en el proceso creativo, ya que el repositorio inicial en el que el autor vuelca su inventiva termina siendo modificado a través de la ampliación de su primitiva forma hasta quedar convertida en una estructura personal.

Movimiento	I												
Tempo	<i>Allegretto</i> ♩ = 104 5/8 – 3/8												
Compases	1	3	27	28	36	47	51	75	78	101	102	110	115
Sección	I	A	B	C	D			A'₁	B'₂	E			
Interpretación formal	INTRO	GT1	Tr. GT2	GT3	GC		Retran	GT1	Tr. GT2	Cadencia	GC		
		Exposición				Desarrollo			Reexposición				

Figura 5-1. Esquema formal del I movimiento del *Quinteto con guitarra*.

Está escrito en compás de 5/8, que se alterna habitualmente con 3/8 sin un orden aparente. Asimismo, utiliza tres células (A, B y C) que sirven como germen para la construcción del movimiento y un cuarto motivo rítmico (D) que se utiliza para desarrollar el grupo temático B:

The figure shows four musical examples in treble clef, 5/8 time signature:

- CÉLULA A (c. 1)**: A rhythmic cell consisting of a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and finally a dotted quarter note.
- CÉLULA B (c. 2)**: A rhythmic cell consisting of a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and finally a dotted quarter note.
- CÉLULA C (c. 5)**: A rhythmic cell consisting of a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and finally a dotted quarter note.
- MOTIVO D (cc. 28-29)**: A rhythmic motif consisting of a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and finally a dotted quarter note, marked *espress.*

Figura 5-2. MOTIVO D (cc. 28-29).

A este conjunto de células que forman el material temático de la pieza se podría añadir el motivo correspondiente al grupo temático C –debido a la relevancia que adquiere por su reiteración en el discurso sonoro–, el cual por carecer de entidad propia y al estar basado en el MOTIVO D, se denominará aquí MOTIVO D’:

The figure shows a musical example in treble clef, 5/8 time signature, consisting of a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and finally a dotted quarter note.

Figura 5-3. MOTIVOD' (c. 42).

La mayor parte de los motivos rítmicos del resto de la obra derivan de estas células y motivos, ya sea de forma íntegra o parcial, e incluso de la mezcla de ellos, erigiéndose como la base rítmica del material temático; por este hecho no se mostrarán en los demás movimientos, a excepción de casos que por sus características particulares sea necesario exponer.

El segundo movimiento plantea un cambio sustancial en el carácter con respecto al anterior, en síntesis: el tempo disminuye considerablemente, así como el ritmo armónico, que se caracteriza especialmente por los pasajes de notas suspendidas; los diferentes grupos temáticos suelen ir separados por comas de respiración; la cuerda se muestra, casi en su totalidad, en disposición homofónica y con sonoridades veladas producidas por el uso de la sordina –especificado al comienzo del movimiento–; salvo en momentos puntuales, el registro dinámico se mantiene en unos valores entre *pianissimo* y *mezzoforte*; y, por último, el desarrollo temático se caracteriza por el uso de valores medios y largos. Como consecuencia, la sensación de quietud reina durante todo el movimiento, lo cual es una característica habitual de los segundos movimientos del autor. Por otro lado, su estructura interna refleja una forma que se podría denominar “en arco”, al presentar un tema al inicio que, tras una parte central contrastante, vuelve a servir como material de cierre (Figura 5-4)

Movimiento	II									
Tempo	<i>Adagio</i> ♩ = 50									
Compás	10/8 – 9/8		5/8 – 10/8		5/8	7/8	10/8 – 9/8			
Nº de compases	1	9	10	17	19	21	26	32	35	36
Sección	A		B		C	D	A'			
Interpretación formal	Puente		Pte. Caden.				Pte. G. Concl.			
	Exposición		Parte contrastante				Reexposición			

Figura 5-4. Esquema formal del II movimiento.

El tercer movimiento se denomina “variaciones”, por lo que la estructura ya queda fijada en esta forma clásica. Compuesto por un tema principal y nueve variaciones⁹⁸ desarrolla diversos procedimientos constructivos, entre los que destacan: contrapuntísticos, con todo tipo de imitaciones (transportada, retrógrada, invertida, canónica...) del cuerpo temático, tanto entre las partes por separado como de forma conjunta (variación textural); rítmicos, por cambios de estructuras métricas, así como por ampliación o disminución de las series; y tímbricos, de forma directa, en tanto que hace uso de recursos técnicos propios de los instrumentos como el pizzicato o los armónicos, e indirectas, al crear atmósferas sonoras gracias a las diferentes posiciones texturales en conjunto con el trabajo contrastante de la articulación.

Si bien ya se trató el tema relacionado con la exposición de los principales motivos rítmicos de la obra es necesario hacer aquí una mención especial a dos motivos concretos que aparecen en la sexta y séptima variación de este movimiento:

The image contains two musical excerpts, labeled Figure 5-5a and Figure 5-5b. Both excerpts are for a string quartet and guitar. Figure 5-5a shows measures 87-90, featuring triplets in the first violin, second violin, viola, cello, and guitar parts. Figure 5-5b shows measures 101-104, also featuring triplets in the same instruments. The notation includes clefs, key signatures, and dynamic markings.

Figura 5-5a. Uso de tresillos (c. 87).

Figura 5-5b. Extracto del c. 101 del III mov.

Castillo no utiliza en esta obra los tresillos –ni ninguna figuración irregular– hasta el compás 87 de este tercer movimiento. Si bien podría resultar curioso este hecho lo cierto es que no necesita hacer uso de estos recursos, puesto que hasta el momento

⁹⁸ El hecho de exponer desde el comienzo el material serial en un movimiento homofónico, con valores iguales y al unísono por parte de todos los instrumentos, hace suponer que se trata de la presentación de un tema con la suficiente claridad y simpleza como para poder desarrollar diferentes variaciones en torno a este.

explota todas las posibilidades rítmicas del material existente. Sin embargo, quizá por la condición impuesta del género, el autor se siente comprometido a indagar en otras configuraciones métricas que le permitan ofrecer un mayor contraste a sus variaciones. Particularmente aquí lo consigue creando un efecto polirrítmico (Figura 5-5b) basado en el choque de dos contra tres; asimismo, esboza una estructura cercana al ritmo del zapateado⁹⁹ (5-5a), lo cual otorga un especial sabor andaluz del que ya Tomás Marco, y el propio autor, han hecho mención en más de una ocasión¹⁰⁰. De este modo, el diseño en espejo por parte del cello y la guitarra forma una secuencia de tónica en Sol# mayor frigio –denominado también frigio flamenco– y dominante en Re# pero como acorde de sexta aumentada francesa. Además, la escala descendente que hace la cuerda superior conforma una escala frigia de dominante de Lab (Sol#) que va a desembocar nuevamente en el motivo inicial.

Continuando con el análisis general de la obra, se podría indicar que la textura se presenta polifónico-contrapuntística, en el sentido que las voces gozan de una cierta individualidad –todas tienen momentos *a solo*– y, además, suelen imitarse de diversas maneras, por lo que impera un serio trabajo de elaboración contrapuntística. Con todo, se plantean momentos homofónicos donde las voces convergen rítmicamente, aunque en la mayor parte de las ocasiones cada una de ellas suele cantar de forma independiente con el resto.

⁹⁹ Aunque el ritmo de zapateado actual se escribe en compás de 6/8, el hecho de utilizar los tresillos en un tempo vivo (propio del zapateado) se podría relacionar con la subdivisión ternaria de dicho compás. Además, el uso de armonías funcionales –aunque de carácter modal y con tensiones armónicas– de tónica y dominante en el mismo motivo apuntan a una posible vinculación con este estilo y con sus probables antecedentes como los “canarios” (Castro, 2014, p. 28-32).

¹⁰⁰ Así por ejemplo, en una de las entrevistas que concede reconoce que en sus “obras más alejadas de una voluntad nacionalista hay algo de lo que da la tierra, el ser andaluz” (Pérez Guerra, 1989).

Figure 5-6a shows a musical score for five instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Guit. The score is in 5/8 time. The Vln. I part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Vln. II and Vla. parts are marked 'arco' and play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Vc. part has a bass line with eighth and sixteenth notes. The Guit. part is mostly silent.

Figura 5-6a. Imitación canónica (c. 10).

Figure 5-6b shows a musical score for five instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Guit. The score is in 5/8 time. The Vln. I and Guit. parts are marked 'arco' and play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Vln. II, Vla., and Vc. parts are mostly silent.

Figura 5-6b. Imitación canónica entre guitarra y violín 1º (cc. 93-94).

Figure 5-6c shows a musical score for five instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Guit. The score is in 5/8 time. All five instruments play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, creating a homophonic texture. The Guit. part has a more complex rhythmic pattern than the other instruments.

Figura 5-6c. Homofonía con parte independiente de la guitarra (cc. 23-24).

En la Figura 5-6b, además de la imitación entre las voces, se puede apreciar cómo la CÉLULA B va alternando su posición invertida con la original en las partes de la

guitarra o el violín primero. El mismo concepto también se muestra en la parte de la guitarra del 5-6c. Con todo, existen otros pasajes que ilustran mejor este desarrollo contrapuntístico, aunque antes de mostrarlos hay que explicar otra cuestión de índole esencial para la comprensión interna de la obra.

Efectivamente, tal y como afirmaba el autor, prevalece una “serie” que rige toda la composición, la cual si bien no se utiliza de forma estricta como se hacía en la música dodecafónica, sí que se mantiene a lo largo de los tres movimientos. La cuestión es que más que de una serie se podría hablar de un conjunto de clases de alturas¹⁰¹ que forman dos tetracordos iguales, con una nota central que hace de pivote entre ellos y de configuración “tonal”. El origen de esta “serie” se explica desde la visualización de los primeros compases:

Quinteto con Guitarra
I

M. Castillo (1975)

Allegretto ♩ = 140

¹⁰¹ Este término aparece en el libro de Joel Lester (1989, p. 76) para diferenciarlo del concepto básico de “altura”, en el sentido de que clases del alturas hay doce (los semitonos del sistema temperado) mientras que alturas hay muchas en función de la frecuencia sonora.

Figura 5-7. Página 1ª del primer movimiento.

Castillo, como se mostrará en otras ocasiones, ofrece mucha información temática al comienzo de sus obras, llegando en los primeros compases a exponer verdaderos compendios del material que va a utilizar y desarrollar posteriormente. En este caso (véase la Figura 5-7), nada más comenzar la pieza el autor enfatiza sobre la nota Re (está escrito para el cello en clave de Do en 4ª), que mantiene durante los dos primeros compases hasta el enlace Re-Mib-Si-Do –correspondiente con la CÉLULA B– que lleva al tercer compás donde entra el resto de la cuerda con la CÉLULA A y con la imitación melódica en el violín primero. Si atendiendo a este fragmento recordamos las declaraciones del compositor donde hacía referencia al establecimiento de centros tonales junto con el uso de la serie, no sería aventurado pensar aquí en la posibilidad de Re como centro tonal. Pero si además se observa que esta es la nota por la que se empieza en cada uno de los movimientos de la obra, parece confirmarse la situación de Re, al menos, como un punto clave en la configuración “tonal” de la pieza.

Siguiendo con el análisis, en el cuarto compás, que equivale al inicio del grupo temático A, entra la guitarra con la CÉLULA A en su voz superior a distancia de 5ª justa, con el bajo en Re y con una armonización muy característica del lenguaje de Castillo consistente en un acorde por cuartas (justa y aumentada), junto con un bajo a distancia de tritono de la nota grave del acorde. Si se exponen todas las notas de este compás a modo de escala teniendo como punto focal la nota Re, la disposición interválica quedaría de la siguiente forma:

La (1) Sib (3) Reb (1) **Re** (1) Mib (3) Fa# (1) Sol¹⁰²

Obsérvese que dicha disposición formaría dos tetracordos equivalentes (La-Sib-Reb-Re) y (Re-Mib-Fa#-Sol), en tanto que mantienen las mismas relaciones entre sus intervalos. Otra posible visión sería un grupo central de tres notas a distancias de

¹⁰²Los números entre paréntesis indican la distancia interválica. En base a la clasificación de Joel Lester (1989, pp. 80-82) las clases de intervalos se disponen de forma correspondiente a los doce semitonos de la escala cromática, de tal manera que el intervalo o clase interválica 1 sería una segunda menor, por ser una distancia de semitono. En el caso que nos ocupa, la tercera menor o segunda aumentada equivaldría indistintamente al intervalo 3, ya que la distancia que separa ambas notas es de tres semitonos.

A partir de este momento, siempre que se puedan dar diferentes denominaciones para una misma distancia interválica se optará por usar el método de Lester.

semitonos más dos grupos de dos notas, cada uno a semitono, pero equidistantes de los extremos del grupo central por tono y medio:

La (1) Sib (3) Reb (1) Re (1) Mib (3) Fa# (1) Sol

De igual manera, si se ordenan estas notas comenzando por la nota Re se daría lugar a una escala exótica denominada “doble armónica mayor” (por la contención de dos intervalos de clase 3), también conocida como escala arábica/bizantina. No obstante, y aunque pudiera ser esta una acertada teoría en la búsqueda de “la serie”, se descarta esta ordenación por su concepción tonal. El motivo principal redundante en las propias palabras del autor, quien según referimos anteriormente afirmaba que se había basado en un enfoque serial y cercano a la música dodecafónica, donde las jerarquías armónicas conforme al concepto tonal se diluyen y pierden fuerza.

Así pues, en el caso de pensar en un posible enfoque tonal, como consecuencia de relacionar la escala resultante con las categorías armónicas funcionales que se desprenden de sus notas características, existiría un acercamiento a una posición más tradicional de la tonalidad que se desviaría de la primitiva idea de esta obra. No obstante, es un hecho que la pertenencia de este conjunto de notas a esta escala-tipo provoca puntualmente la percepción de ciertas sonoridades privativas que el autor, en función del grado de tensión que provocan, se encarga de reiterar en puntos relevantes del discurso musical, lo cual confirmaría una posible relación estético-sonora que, por otra parte, no va en perjuicio de la general aleatoriedad con la que se disponen las clases de alturas, contraria a cualquier jerarquización armónica clásica. Con todo, lo que sí queda de manifiesto es que esta ordenación de clases de alturas se configura como el modelo serial que rige toda la composición, por lo que dado su grado de relevancia a partir de ahora pasará a denominarse SERIE X.

Volviendo al examen de los primeros compases, se puede percibir que las notas de la CÉLULA B coinciden con las que disponen los instrumentos de arco en el tercer compás. Si se extraen junto con la que sirve de resolución a la célula serían: Re-Mib-Si-Do-Solb. Esta secuencia de cinco notas se va a constituir como uno de los principales motivos en la construcción de la pieza, especialmente en el primer y tercer movimiento, cumpliendo una función doble: por un lado, aparece constantemente en aquellas partes homofónicas (vertical) donde se da la CÉLULA A; por otro, supone un elemento

melódico (horizontal) muy recurrente en el desarrollo temático de la obra, siendo expuesto en diversas combinaciones contrapuntísticas y rítmicas¹⁰³. Dado el grado de relevancia de esta secuencia de cinco notas basada en la CÉLULA rítmica B –de una nota menos–, se le denominará a partir de ahora Z:

Figura 5-8a. Disposición vertical y horizontal de Z (cc. 11-12).

Figura 5-8b. Presentación de Z y sus tres tipos de imitaciones melódicas (cc. 9-12. III mov.).

Las notas que forman el primer acorde de la Figura 5-8a son, de grave a agudo, Re-Fa-Re#-La-Fa#. Estas notas ordenadas de otra forma daría lugar a Z transportado a una tercera menor ascendente: Fa-Fa#-Re-Re#-La. Tal y como ya ha quedado recogido,

¹⁰³Véase el MOTIVO D de la Figura 5-2. En este se refleja la secuencia modificada rítmicamente, en imitación retrógrada (c. 28) y retrógrada invertida (c. 29).

en la metodología moderna de análisis musical, especialmente a la hora de abarcar el estudio de obras del siglo XX, se suelen cifrar las distancias interválicas por clases de alturas basadas en la posición numérica según su cantidad de semitonos. Según este criterio, a partir de ahora, se nombrará a Z como Z0, considerado Z un valor fijo con el que poder comparar el resto de series transportadas denominadas con la misma letra. Es decir, que si z0 se corresponde con las clases de alturas: Re-Mib-Si-Do-Solb, las clases de alturas: Fa-Fa#-Re-Re#-La tendrán su consecuente correspondencia con z3; puesto que el número 3, dentro de la escala cromática empezada por la altura Re=0, sería Fa:

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Re	Re#	Mi	Fa	Fa#	Sol	Sol#	La	La#	Si	Do	Do#

Figura 5-8. Relación entre cifras y clases de alturas.

En este sentido confluyen dos motivosZ en el primer compás del ejemplo citado – Figura 5-8b–, Z0 en la melodía del cello y Z3 en el acorde que forma el resto de la cuerda. El siguiente compás es una casi imitación del anterior (sólo por la excepción de su tercera nota) a distancia de 5ª aumentada o 6ª menor, por lo que dichos motivos, del cello y la estructura acórdica, serán, respectivamente, Z4 y Z7. Por último, en la Figura 5-8b se encuentra Z en la parte de guitarra, elaborado en sus tres imitaciones melódicas: invertida (Z0I), invertida retrógrada (Z0IR) y retrógrada (Z0R). A su vez el violín primero y segundo van haciendo un diseño rítmico con las notas provenientes de cada disposición imitativa, dibujando asimismo una imitación en espejo entre los dos primeros compases y los dos siguientes. La razón de esto probablemente venga de que la guitarra, en realidad, hace lo mismo, ya que la secuencia imitativa: Z0+Z0I+Z0IR+Z0R es lo mismo que una imitación en espejo –retrógrada– de la mitad del pasaje.

Si se retoma de nuevo la SERIE X (La Sib Reb Re Mib Fa# Sol) se observa que Z está también contenido en ella, concretamente en las notas de sus extremos. Así, las notas La-Sib-Fa#-Sol, más el añadido de Reb en este caso, daría lugar a z7. Por así decirlo, Z es un subconjunto de la serie, en tanto que sus clases de altura forman parte de ella. Sin embargo, en raras ocasiones se muestra Z únicamente en su estado original,

estando por norma general sujeto a diversas auto-imitaciones que lo hacen alejarse de la serie. Para explicar esto con más detalle habría que transportar primeramente la SERIE X a cada una de las doce clases de alturas:

Clases de alturas	S	E	R	I	E	X	
0	La	Sib	Reb	Re	Mib	Fa#	Sol
1	La#	Si	Re	Re#	Mi	Sol	Sol#
2	Si	Do	Re#	Mi	Fa	Sol#	La
3	Do	Do#	Mi	Fa	Fa#	La	Sib
4	Do#	Re	Fa	Fa#	Sol	La#	Si
5	Re	Mib	Fa#	Sol	Sol#	Si	Do
6	Mib	Mi	Sol	Sol#	La	Do	Reb
7	Mi	Fa	Sol#	La	Sib	Do#	Re
8	Fa	Solb	La	La#	Si	Re	Mib
9	Fa#	Sol	La#	Si	Do	Re#	Mi
10	Sol	Lab	Si	Do	Reb	Mi	Fa
11	Sol#	La	Do	Do#	Re	Fa	Fa#

Figura 5-9. Configuraciones de la SERIE X según su clase de alturas.

Esta tabla muestra las diferentes ordenaciones de la SERIE X en base a cada una de las clases de alturas. De este modo la serie X0 se corresponde con la primera que se ha mencionado teniendo como foco central a la clase de altura Re. En relación al tema que se estaba estudiando (elaboración imitativa de Z en la Figura 5-8b), la serie que encaja con Z0 sería entonces X5, tomando de esta última las notas **Re-Mib-Si-Do-Fa#/Solb**; no obstante, cuando Z0 empieza a modificarse con las diversas imitaciones melódicas (Z0I, Z0IR y Z0R) ocurre que aparecen notas que no pertenecen al grupo de alturas de X5¹⁰⁴. De ello se deduce que para intentar trazar vínculos entre Z y X habría que buscar para cada disposición imitativa de Z0 su equivalente numérico X, lo cual no tendría mucho sentido en pleno proceso de análisis, puesto que resultaría muy extraño señalar en este pasaje, en lugar del evidente procedimiento imitativo de Z, cuatro

¹⁰⁴ Obsérvese que ya en el 2º compás de la guitarra de la Figura 5-8b, se muestra Z en posición invertida, dando lugar a las notas Re-Do#-Fa-Mi-Sib. A excepción de la primera, el resto de notas no pertenece ninguna a X5, aunque sí a X7.

extractos de la SERIE X sin conexión aparente entre ellos. Esta singularidad de Z con respecto a la SERIE X hace que, aunque la primera sea un subconjunto de la siguiente, mantengan ambos comportamientos separados, por lo que a partir de este momento se considerará a Z como análogo y complementario a la SERIE X, pero al mismo tiempo autónomo e independiente de ésta.

Por otro lado, y como ya se comentó, el conjunto global de las notas de esta SERIE X no suele aparecer simultáneamente, ni siquiera de forma sucesiva a lo largo de varios tiempos o compases, sino que, al contrario, se expone habitualmente de manera parcial:

III

Variaciones
♩ = 80

Vln. I
p *cresc..*

Vln. II
p *cresc..*

Vla.
p *cresc..*

Vc.
p *cresc..*

Guit.
p *cresc..*

Vln. I
dim.. *rit..*

Vln. II
dim.. *rit..*

Vla.
dim.. *rit..*

Vc.
dim.. *rit..*

Guit.
dim.. *rit..*

Figura 5-10. Primera página del III movimiento.

En esta Figura se muestra el tema de las *Variaciones*, con todas las partes homofónicamente al unísono. El primer compás presenta Z0, pero el motivo del segundo no muestra ninguna relación con z. Sin embargo, el tercer compás es una imitación invertida de Z (Z0I), pero de nuevo el cuarto no guarda ninguna analogía con z. En los compases 5 y 7 de nuevo aparece z en sus disposiciones Z0R y Z0IR, respectivamente, pero ocurre igual con los 6 y 8. ¿Qué ocurre aquí? Pues bien, lo que

hace Castillo en este inicio es presentar la base motívica que sustenta la construcción de la obra. Así pues, el compás 2 muestra un extracto de la SERIE X, concretamente el que reúne el núcleo junto con uno de sus extremos: Re-Sib-Reb-La-Mib, o lo que es lo mismo pero de forma ordenada: **La-Sib-Reb-Re-Mib**.

Igualmente ocurre en el compás 4, con la salvedad de que aquí el motivo se expone invertido, haciéndolo coincidir con la disposición del núcleo de la serie con el otro extremo, quedando pues: **Reb-Re-Mib-Solb-Sol**. Extrañamente en este compás el autor comete un error: la nota que aparece como Mi natural debería ser en realidad Sol natural. La razón por la que se hace esta afirmación es porque no encaja con la idea imitativa planteada. Si se continúa con el análisis se comprobará cómo en los compases 6 y 8 se mantiene la misma idea que proponía Z, puesto que en el compás 6 se hace una imitación retrógrada (coincidiendo el núcleo con el primero de sus extremos) y el 8, invertida retrógrada (con el otro extremo). Por último, si se comparan los compases que van desde el 5 al 8 respectivamente con los que van del 1 al 4, se podrá apreciar que en realidad se trata de una imitación en espejo de cada uno de ellos, lo cual adquiere unas connotaciones simétricas que en la producción de Castillo pueden ser vistas habitualmente¹⁰⁵. Por tanto, este tema (o 1ª variación, porque no queda especificado como tal) destaca como un interesante ejercicio de contrapunto imitativo en el que se utilizan Z junto con dos extractos de la SERIE X.

Esta presentación de los materiales motívicos ayuda a definirlos, y aunque todos pertenecen a la misma serie, concurren por separado en la mayor parte de obra. Debido a ello, se ha considerado más adecuado nombrarlos de forma independiente, utilizando la letra x como identificativo de la serie global y X' o X'' para denominar esas partes de la serie compuestas por cinco notas. De este modo, la serie y sus estratos quedarían de la siguiente manera:

- x0 : **La-Sib-Reb-Re-Mib-Fa#-Sol**
- x'0 : **La-Sib-Reb-Re-Mib**
- x''0 : **Reb-Re-Mib-Fa#-Sol**

¹⁰⁵ Este tipo de referencias simétricas refuerzan la influencia de Bartók en la producción de Castillo, algo en lo que coinciden varios de los investigadores de su obra e incluso el compositor sevillano (Castillo en Osuna, 1988, p. 251).

A pesar de tal clasificación Castillo declaró que su elección y posicionamiento serial estaba tomada con una cierta libertad, por lo que el uso de estas “mini” series no siempre se respeta tal cual, sino que en alguna ocasión el compositor utiliza pequeñas células de éstas (cabezas o colas) que le sirven como elementos motivicos para seguir con su desarrollo contrapuntístico:

The image shows a musical score for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is in 3/8 time and features a key signature of one sharp (F#). The 'Cola de Z' motif is used as contrapuntistic material, appearing in various parts of the ensemble across measures 36-39 of the first movement.

Figura 5-11. Cola de Z empleada como material contrapuntístico (cc. 36-39 -I^{er} mov.).

En otras ocasiones hace uso del cromatismo, un recurso que siempre ha caracterizado su peculiar forma de componer, utilizándolo generalmente en pasajes homofónicos (véase la Figura 5-6c) o contrapuntísticos, donde le sirve como material temático para elaborar juegos de voces solistas que se van contestando entre sí:

The image shows a musical score for Violoncello (Vc.) and Guitar (Guit.). The score is in 3/8 time and features a key signature of one flat (Bb). It illustrates 'Preguntas-respuestas' (questions-answers) with Z and melodic chromaticism in measures 7-8 of the first movement.

Figura 5-12. “Preguntas-respuestas” con Z y cromatismo melódico (cc. 7-8, I^{er} mov.).

Habida cuenta de que el elemento cromático se escapa de cualquier vinculación con el concepto serial, sería lógico pensar que la obra no obedece a este último y que, por tanto, no se podría considerar como una obra serial. Sin embargo, el empleo que hace Castillo del recurso anteriormente explicado lleva aparejado, por norma general, una relación directa o indirecta con el material serial X o Z: de forma directa, como se acaba de ver en la Figura 5-12 -y en la 5-6c-, al proporcionar material secundario aZ, contribuyendo en su desarrollo; e indirecta, al funcionar como una elaboración de acordes paralelos, donde las notas constituyentes de cada uno de ellos forman parte de

X. Así pues, en la siguiente ilustración (Figura 5-13) se muestra cómo las notas que forman el primer acorde (Fa#-La#-Mi-Sol) pertenecen a X9, por lo que realmente se pretende plasmar una progresión, cromática en este caso, de una disposición acórdica de X. Dicha disposición irá recorriendo todas las SERIES X hasta llegar a X1, que contendrá las notas que forman el acorde del tercer compás:

The image shows a musical score for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The music is in 5/8 time and consists of three measures. Each instrument part shows a chromatic progression of notes, with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in the third measure. The notes are grouped with slurs, indicating a continuous melodic line across the instruments.

Figura 5-13. Elaboración cromática de X. (cc. 69-71, I^{er} mov.).

En resumen, el *Quinteto con guitarra* se constituye como una obra serial que, si bien no se estructura con un planteamiento estricto del término, responde a una idea de serie estratificada en varios motivos seriales (X', X'' y Z), los cuales actúan como hilo conductor de toda la composición. Además, aparecen pasajes de elaboración cromática que funcionan a modo de enlaces o como recurso contrapuntístico, pero siempre mostrando una relación intrínseca con el elemento serial planteado. Por otro lado, existen ciertas vinculaciones con elementos apegados a la tradición, como: la configuración estructural de los movimientos, basados en formas derivadas de las clásicas (sonata o tema con variaciones); el tratamiento algo conservador del componente rítmico, ya que aunque trabaja con diversos compases compuestos no explota las posibilidades polirrítmicas del conjunto, manteniéndose asiduamente en valores métricos regulares ; el uso de un contrapunto escolástico¹⁰⁶, especialmente en el desarrollo de la SERIE Z; y, en general, la ausencia de experimentalismos en relación a la búsqueda de recursos tímbricos de los instrumentos. Con todo, la obra aporta un aire de frescura en el repertorio de la guitarra de mediados de los setenta, consagrándose, aún

¹⁰⁶ Si bien este elemento podría de igual forma relacionar la obra con el Neoclasicismo.

hoy en día, como una de las piezas más originales escritas para esta formación de todo el siglo XX.

5. 2. Kasidas del Alcázar

- Contextualización.

Toda la producción guitarrística de Castillo nace como respuestas de encargos, proviniendo el caso que ahora nos ocupa de la III Bienal de Arte Flamenco de la Ciudad de Sevilla. La obra, escrita para dos guitarras (la única con esta combinación instrumental del autor), se estrena el dos de octubre de 1984 en los Reales Alcázares de Sevilla por los intérpretes Juan Víctor Yagüe y Antonio Calero. Organizada a modo de suite, está formada por seis piezas basadas en poemas de la obra literaria *Kasida del Olvido*, escrita por el poeta sevillano Joaquín Romero Murube. La singularidad de esta obra dentro del corpus escrito para la guitarra por Castillo –al igual que sucede con el *Concierto para guitarra y orquesta*– es que el compositor escribe unas notas que describen los poemas que le sirven de inspiración, así como una breve referencia al carácter programático, no descriptivo, de la pieza. A continuación, se transcriben dichas notas de forma literal:

La idea de escribir una obra para Dos Guitarras [*sic*] que habría de estrenarse en el Alcázar de Sevilla, sugería inmediatamente un ambiente evocador, no tanto de la historia de la magnífica residencia de almohades, reyes de taifas y conquistadores cristianos, como de una atmósfera, de un entorno y de un estado de ánimo. La sonoridad íntima de los instrumentos elegidos invitaba a una visión poética más allá de alusiones a lugares, situaciones y personajes concretos.

La obra de un poeta tan vinculado al Alcázar como Joaquín Romero Murube sería motivo impulsor para la composición de unas páginas que, en cierto modo, querían ser homenaje en el recuerdo de aquel ilustre y singular sevillano a quien sus compañeros de generación llamaban el Sultán del Alcázar y del que se ha dicho que derrochaba colorido y gracia, pero también una elegíaca tristeza.

Una suite en seis movimientos cercana al mundo impresionista, más por actitud espiritual que por procedimientos técnicos. Su estructura formal, temas, ritmos y armonías son deliberadamente claros, transparentes, y evitan cualquier búsqueda experimental en las posibilidades de los instrumentos y directas influencias folklóricas.

La referencia a la forma poética árabe Kasida, tan querida por García Lorca, da título a unos breves poemas de Romero Murube que enmarcan cada una de las piezas de la Suite. El compositor no ha pretendido hacer una representación musical de los versos, que solo sirven de inspiración libre y no literal.

PRÓLOGO (jardines): “tiempo enterrado, belleza fija, perenne, que transmina hecha ruido de agua, venas de olores en el aire, dulce pesadumbre tibia sobre nuestros párpados.”

KASIDA DEL ATARDECER: Es la noche que “... en la honda soledad -de los jardines, ya nace- se la ve avanzar confusa entre temblores de tarde...”

KASIDA DEL OLVIDO: “... en el patio del olvido -florece un rosal de llantos- Dejarme llorar. ¿Por qué? - ¡Si yo pudiera contarlo!”

KASIDA DE LOS PERFUMES: “Sobre la rosa que al viento -da su aroma con desmayo- sobre el jazmín que en el aire -cuaja sus luceros blancos- sobre el mirto y la celinda, -la alhucema y el naranjo, - sobre todos los aromas, -mujer, el tuyo en mis manos.”

LA ÚLTIMA KASIDA: “Muro blanco, campo grande -y las estrellas medidas. - En un silencio de siglos gozo el fluir de mi vida. -Estoy lejos... ¿Dónde el mundo?- ¡Yo vivo en Andalucía!

EPÍLOGO (campana): “Temblor de luz en el cielo -rama de música y vuelo”. La insistencia de una leve campana en lejanía y el recuerdo de una Cantiga de Alfonso X (tal vez compuesta tras los muros del Alcázar) cierra la obra.

Manuel Castillo (1984, pp. 1-2)

Se plantea así una obra que respira un ambiente intimista e impresionista en el espíritu, más que en la técnica, un carácter que, además de relacionarse con la impresión estético-sonora de los instrumentos, supone un punto de partida en el trabajo analítico

de búsqueda del lenguaje que utiliza el autor para conseguir la atmósfera que desea. No obstante, y antes de adentrarse en este proceso, es conveniente contextualizar la fuente de inspiración, en este caso el poeta y su obra.

Joaquín Romero Murube (1904-1969) fue director conservador de los Reales Alcázares desde 1934 hasta su muerte. Además de recibir en 1964 el Premio Ciudad de Sevilla por la biografía del caballero Francisco de Bruna y Ahumada, perteneció, al igual que Castillo, a la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Como miembro activo de la Generación del 27, fue un personaje decisivo en los ambientes culturales de la Sevilla de por entonces. Tanto fue así que su papel como intermediario con la clase política fue crucial para que en 1933 se empezara el proceso de creación del Conservatorio de Música de la ciudad. En dicho proceso, participaron numerosas figuras del panorama artístico, comenzando por Manuel de Falla, Ernesto Halfter (fue el primer director del centro), el profesor de Castillo, Norberto Almandoz, y terminando, entre otros, por el propio García Lorca. Tal vez la relación de Romero Murube con estas personalidades, tan queridas y apreciadas por Manuel Castillo, así como los esfuerzos del poeta en pro del Conservatorio, provocaron en el compositor sevillano el deseo de rendirle un sincero homenaje.

En esta línea de inspiración poética hay que comentar que una gran parte de la producción de Castillo está basada en composiciones literarias de grandes autores de todos los tiempos¹⁰⁷. Entre ellos, posiblemente uno de los más recurrentes sea Lorca, de quien toma sus textos en varias de sus piezas más significativas¹⁰⁸. Pero al igual que hace con otros escritores, Castillo no elige poemas muy conocidos, sino que prefiere escoger aquellos más oscuros y atípicos, probablemente por una cuestión de afinidad

¹⁰⁷Entre otros: *Tres canciones de Juan Ramón y Dos canciones de Juan Ramón* (1954); *Al nacimiento de nuestro señor* (1961), obra para conjunto instrumental donde participa la guitarra y que está basada en unos poemas de Góngora; *Suite del Regreso* (1973), sobre textos de Lorca; *Cinco canciones sobre poemas de Manuel Machado* (1974); *Cantata del sur* (1975) que es un homenaje a Falla con textos de Lorca, Jiménez y Alberti; *Balada de septiembre* (1976), sobre textos de Luis Cernuda; *Romance* (1980) sobre versos de Góngora; y *Cinco sonetos lorquianos* (1986), basados en los “Sonetos del amor oscuro” de Lorca.

¹⁰⁸ Según Marco (2003), “creo que es en García Lorca en el que encuentra sus verdaderas afinidades literarias, estéticas y humanas. El Lorca más despojado y menos folklórico, el Lorca que gustaba al propio Lorca”.

personal con estos y a su vez para desvincularse de ese matiz popular de los textos de siempre, que, especialmente en el caso de Lorca, hunden sus raíces en lo folclórico.

En relación al vocablo referido a la composición que nos ocupa, el diccionario de la RAE no reconoce el término “kasida”, pero sí “casida”, y señala al respecto: “Casida. (Del ár. clás. *qaṣīdah*).1. f. Composición poética árabe y también persa, monorrima, de asuntos variados, y con un número indeterminado de versos” (Real Academia Española, 2012). Como se ha podido comprobar en las notas de Castillo anteriormente recogidas, el compositor solo incluye algunos versos de los poemas seleccionados, probablemente por una simple cuestión de espacio, pero se entiende que deben ser los más significativos para él o los que más caracterizan la visión poético-musical de cada pieza. En lo que respecta a la elección de la obra literaria se desconocen cuáles fueron las verdaderas causas, sin embargo, existen ciertos vínculos que probablemente influyeron en esta decisión: por un lado, de los tres libros de poemas que tiene el autor éste es el que se encuentra más enraizado con la lírica árabe-andaluza, por lo que guarda una estrecha relación con la historia del palacio almohade; por otro lado, muchos de los poemas elegidos hablan de jardines, fuentes, olores, perfumes... lo que induce a pensar que el poeta, como conservador del Alcázar, se podía haber inspirado en este entorno. Si bien no se considera relevante para esta investigación conocer estas causas, al menos, se tendrán en cuenta los versos seleccionados, con el objeto de buscar posibles analogías entre el contenido poético de estos y el planteamiento musical de las piezas.

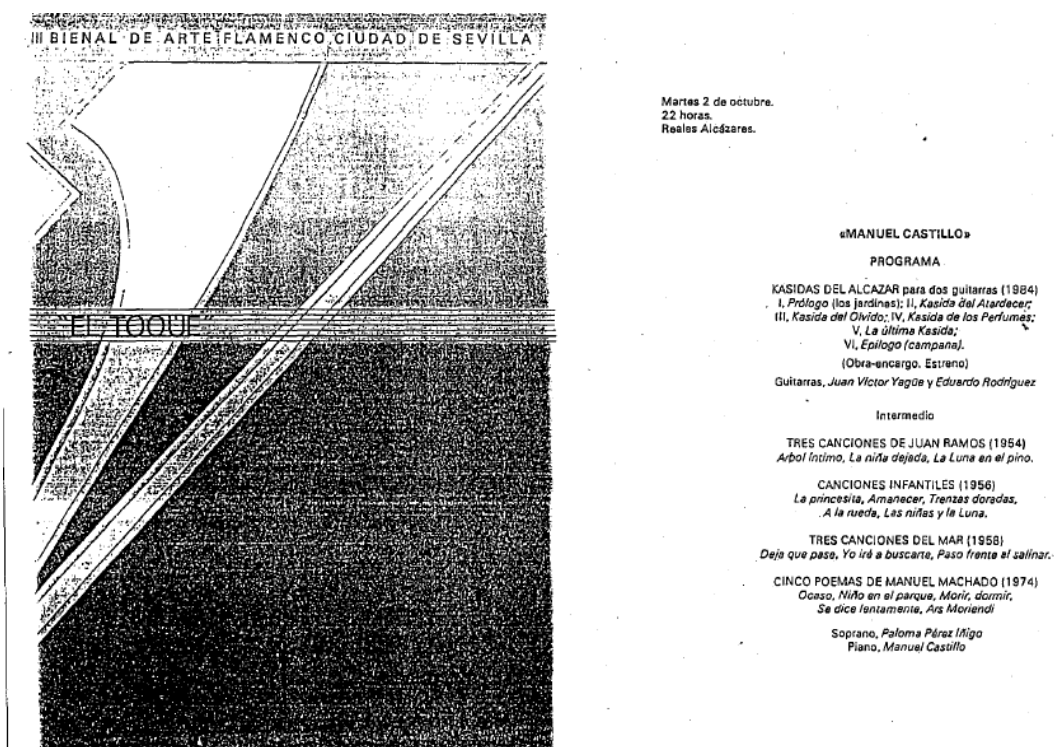
En lo que concierne al estreno, los medios de comunicación del momento recogieron lo siguiente:

Con gran éxito se estrenó en Sevilla la última obra del compositor Manuel Castillo, “Kasidas del Alcázar”, por encargo de la III Bienal de Flamenco, dedicada al universal monumento e inspirada en la obra de Joaquín Romero Murube. La crítica ha subrayado su gran intimismo y la facilidad en la resolución de los temas (ABC, 1984).

Efectivamente, la crítica periodística del concierto comentó el intimismo de la obra y frases como: “fácil de resolución en lo que a forma, armonías, etc., se refiere ... es la idea de un compositor hispalense de nuestros días, muy lejos del documento popular, pero trasunto al mismo tiempo de las más puras y verdaderas esencias” (Otero,

1984). De nuevo la referencia alejada del tópico vacío y pintoresquista, pero inserto en las profundas raíces andaluzas que ya comentaba Marco (2003, p. 41).

Por último, en relación a las notas al programa de Graham Wade (2015) –que ya fueron utilizadas en el estudio del *Quinteto*– no añadiremos aquí nada de su contenido, debido a que la información que en ellas se refiere a esta obra únicamente versa sobre las palabras de Castillo anteriormente recogidas, lo cual no aporta nada más allá de la información existente en la fuente directa. Concluye aquí, pues, la contextualización de esta obra y comienza el proceso analítico, en el cual, además de estudiarse los elementos técnicos musicales de la misma, se observará el tratamiento que el autor hace de los materiales sonoros para conseguir recrear la atmósfera que le sugiere cada poema.



III BIENAL DE ARTE FLAMENCO CIUDAD DE SEVILLA

EL TOQUE

Martes 2 de octubre.
22 horas.
Reales Alcázares.

«MANUEL CASTILLO»
PROGRAMA

KASIDAS DEL ALCAZAR para dos guitarras (1984)
I, *Prólogo* (los Jardines); II, *Kasida del Atardecer*;
III, *Kasida del Olvido*; IV, *Kasida de los Perfumes*;
V, *La última Kasida*;
VI, *Epilogo* (campana).
(Obra-encargo. Estreno)
Guitarras, Juan Victor Yague y Eduardo Rodríguez

Intermedio

TRES CANCIONES DE JUAN RAMOS (1954)
Arbol Intimo, La niña dejada, La Luna en el pino.

CANCIONES INFANTILES (1956)
*La princesita, Amanecer, Trenzas doradas,
A la rueda, Las niñas y la Luna.*

TRES CANCIONES DEL MAR (1958)
Deja que pase, Yo iré a buscarte, Paso frente al salinar.

CINCO POEMAS DE MANUEL MACHADO (1974)
*Osaso, Niño en el parque, Morir, dormir,
Se dice lentamente, Ars Moriendi*
Soprano, Paloma Pérez Iñigo
Piano, Manuel Castillo

Figura 5-14. Programa del estreno de *Kasidas del Alcázar*.

- Análisis.

I – Prólogo (los jardines).

Antes de abordar el primer número de esta suite veamos algunas consideraciones sobre la organización estructural general de la obra, para lo cual nos remitimos a las palabras de Tomás Marco, quien manifiesta que Castillo siempre se caracteriza por la adaptación de las formas tradicionales a su propia creatividad, sin atender a diversos “apriorismos” ni doctrinas, de tal manera que consigue crear formas que le son “propias” (2003, p. 53). En coherencia con lo anterior, todas las piezas que integran esta composición muestran una cierta libertad formal que se ajusta consecuentemente a la emancipación estructural y temática propuesta por el tipo de composición poética en la que se inspira. Por este motivo, aun teniendo los movimientos duraciones similares, el número y disposición de frases es independiente en cada uno de ellos, debido a que no siguen un plan estructural común. Pese a ello, todos estos movimientos responden a un criterio muy utilizado en las obras de Castillo: el carácter cíclico de los temas, lo cual se traduce en que, por un lado, se consolidan como formas cerradas o en arco¹⁰⁹, al concluir generalmente a modo de reexposición de la primera sección temática, y, por otro, se reiteran los mismos motivos celulares a lo largo de cada pieza.

Podemos apreciar esto último ya desde el *Prólogo* de la composición, cuya síntesis estructural observamos seguidamente:

Movimiento	<i>I – Prólogo (los jardines)</i>								
Tempo	♩ = 69 (Compás de 2/4)								
Nº de compases	1	9	17	25	26	34	42	43	51
Sección	I	A	A'		I'	B		A	I''
Interpretación formal	Intro	Expos.		Enlace			Enl.	Reexp.	G. Concl.

Figura 5-15. Esquema formal de la primera Kasida.

¹⁰⁹ El término “forma en arco” está relacionado con la ordenación simétrica de los temas que componen una forma musical. Su uso permite desvincularse de las formas tradicionales en tanto que las diversas secciones intermedias no están atadas a ningún esquema prefijado. (Lester, 1989, p. 66).

Como aquí se indica la reincidencia de los temas es constante, además, el movimiento concluye con una reexposición del tema A seguida de tres compases, a modo de cierre, que recuerdan a la introducción. Asimismo, los materiales compositivos (células y motivos) que se exhiben desde los primeros pentagramas van a ser de gran importancia para el desarrollo temático de la pieza; un factor este característico en la producción de Castillo, que consiste en utilizar las partes introductorias como presentación de los motivos que van a servir de modelos para la construcción global de la obra:

Figura 5-16. Introducción del *Prólogo* (cc. 1-4).

La introducción, formada por la CÉLULA A –primer compás– que funciona como ostinato, con acordes en valores largos y en un tempo lento (compás de 2/4 con la corchea a 69), invita en cierta medida a una recreación poética, evocando una actitud relajada y meditativa que podría asociarse al estado de contemplación al observar los jardines del Alcázar –aunque esto solo es una impresión generada en el autor de estas líneas tras la escucha y el análisis de la obra–. Inferencias aparte, lo que sí resulta manifiestamente objetivo es que el anteriormente mencionado ostinato aparece en varias partes de la pieza, e igualmente resurge, aunque algo modificado, en algún otro número de la misma: en *La última kasida*, desarrollado desde el primer compás, y en otras apariciones, respetando al menos la dirección de sus notas. Así pues, en el tema A de esta pieza se puede apreciar cómo la voz superior imita las direcciones de este ostinato, aunque no sus intervalos:

The image shows a musical score for two guitars. The first guitar (Guit. 1ª) has a treble clef and a key signature of one flat. It plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a 'cresc.' marking. The second guitar (Guit. 2ª) has a treble clef and plays a rhythmic accompaniment with chords and single notes, including a 'cresc.' marking.

Figura 5-17. Tema A (cc. 9-13).

Según la Figura anterior, tanto en los dos primeros compases (Fa-Lab-Solb-Mi) como en el tercero (Mi-Fa-Lab-Sol) de la voz superior de la primera guitarra se imitan las direcciones por pares, es decir, en uno y otro grupo las dos primeras notas son ascendentes mientras que las dos restantes van en sentido contrario. No sorprendería la aparición de células de cuatro sonidos o tetracordos como material temático, debido a que, como iremos viendo en otros casos, las obras de Castillo suelen estar asentadas en la combinación de estos. No obstante, concretamente en este caso, no resulta tan clara esta vinculación, debido a que si observamos el discurso melódico de la primera guitarra, los dos últimos compases del ejemplo muestran las notas parciales de lo que podría ser una escala octatónica (Mi-Fa#-Sol-La-Sib-Do-Reb). Igualmente, si no se tiene en cuenta el Solb del segundo compás, también las notas que aparecen desde el principio con el ostinato hasta justo el tercer compás de este ejemplo se estructuran en otro tipo de octatónica (Re-Mi-Fa-Sol-Lab). Por consiguiente, este patrón de escala se asienta como uno de los ejes principales en la construcción de la pieza, estableciéndose como un recurso muy demandado ya que aparece a lo largo de casi todos los números de la suite (en el único que no concurre es en *Epílogo*). Por esta razón, resulta recomendable para este análisis mostrar las tres disposiciones diferentes de este modelo de escala:

Tres modelos de escalas octatónicas								
Mod. 1	Mi	Fa#	Sol	La	Sib	Do	Reb	Mib
Mod. 2	Mib	Fa	Solb	Lab	La	Si	Do	Re
Mod. 3	Mi	Fa	Sol	Lab	Sib	Dob	Reb	Re

Figura 5-18. Modelos de escalas octatónicas.

Así pues, en estos primeros compases se estarían mezclando los modelos tres y uno, respectivamente. Además, todas las notas de la introducción (véase el extracto de esta en la Figura 5-16), incluidas las de la 2ª guitarra, entrarían dentro del mencionado modelo tres.

Para Castillo el uso de este tipo de escala simétrica es muy recurrente, algo que lo relaciona de nuevo con la estética Bartokiana¹¹⁰, manifestándose tanto en el plano melódico como en el armónico. Posiblemente el pasaje más sorprendente donde usa este recurso, especialmente por la longitud y la capacidad de desarrollo temático, sea el correspondiente a la *Kasida del Olvido*, en la que mantiene (salvo el primer compás) el mismo modelo de escala octatónica –en concreto el tercero– durante las páginas doce y trece:

¹¹⁰ El libro de Antokoletz (1984, p. 10-13) habla sobre la influencia de este modelo de escala en varios compositores del siglo XX, entre los que destaca Béla Bartók.

Figura 5-19. Desarrollo temático a través de la escala octatónica (cc.23-36).

Pero Castillo no solo hace uso de la octatónica para crear la base armónico-melódica de la pieza. Cabe pensar que por esa intencionalidad del autor en crear atmósferas –como mencionaba en sus notas a la pieza–, es por lo que emplea directamente el uso de los modos y escalas sintéticas¹¹¹, constituyéndose esta obra como una de las más modales del repertorio que dedica a la guitarra. Concretamente en esta

¹¹¹ Según Persichetti (1985, p. 42) las escalas sintéticas de siete sonidos están formadas por un par de tetracordos que pueden ser semejantes o diferentes. Además expone una tabla con diferentes escalas sintéticas que vincula con escalas que provienen del folklore y sugiere una denominación no unívoca de estas. Así pues, a la escala que en este estudio se conoce como “lidia de dominante” él la llama “armónica”.

composición podemos hallar, primordialmente, los modos dórico, lidio y lidio de dominante, y puntualmente, el frigio, dórico #4, superlocrio y mixolidio b6¹¹². Precisamente de este último modo se encuentra un pequeño extracto en este primer movimiento:



Figura 5-20. Escala mixolidia b6 de La (cc. 22-24).

Como se acaba de explicar existen muchos pasajes que se muestran puramente modales en esta composición, los cuales en alternancia con otros de carácter octatónico o incluso basados en escalas sintéticas (como se verá un poco más adelante) hacen poner en duda un verdadero enfoque tonal, aunque también es cierto que la obra no puede ser considerada atonal propiamente, en tanto que responde a ciertas jerarquías armónicas tradicionales y no existe en ella un patrón serial. Arriesgándonos a definirnos en esta ambigüedad armónica, tal vez la utilización reiterada de los modos podría acercarnos a identificar una posición o funcionalidad modal, sin embargo esta apreciación sería reduccionista, ya que a lo largo de la suite se van a dar disposiciones acórdicas por cuartas y séptimas aumentadas, así como acordes con el añadido de notas extrañas que llegarán a crear ocasionalmente momentos de politonalidad (como se verá en *La última kasida*), a través del uso de poliacordes y de la combinación de modos.

Llegados a este punto cabe señalar que aunque las diversas piezas que componen esta suite se mueven en diferentes -llamémoslos así- ambientes sonoros, existen algunos focos que podríamos considerar “centros tonales”. Así, ya desde este primer movimiento se perfila una centralización hacia el sonido Mi, que aparece: acompañado de distintas disposiciones acórdicas –como el acorde formado por quintas justas Mi-Si-Fa# (de grave a agudo) que vemos como apertura de A en la 2ª guitarra (c. 9)–; como base armónico-rítmica –la pedal en Mi abre la parte B (c. 34) como un ostinato en el

¹¹² De todos estos modos se irán poniendo ejemplos conforme se vayan analizando las restantes piezas que integran esta suite.

bajo–; y, por último, presente en varios finales –como el acorde de cierre de la primera pieza que, en realidad, sería el mismo que el anterior (Mi-Si-Fa#) pero ampliado, dando lugar a la formación por quintas –desordenadas– Mi-Si-Re#-Sol-Do#-Fa#¹¹³.

Por otra parte, existe también una manifiesta polarización del centro tonal con los sonidos Lab y Sib, los cuales, en la introducción, crean tensiones al ostinato y, después, reaparecen en momentos clave dentro del discurso armónico: Lab se muestra justo al comienzo de A' en el bajo (c. 17) y en el enlace a la introducción expandida (c. 25); durante ésta última se alterna con Sib para llegar a B de nuevo en Mi; desde la mitad de B (c. 39) hasta el enlace con la Reexposición aparece una pedal de Sib en el bajo; y, finalmente, concurre de nuevo Lab en el grupo conclusivo con el objeto de mantener la tensión y resolver en Mi, como centro tonal y último acorde de la pieza. Hay que mencionar que generalmente dichos sonidos, cuando se presentan en el registro medio, suelen ir acompañados de bajos que le sirven como soporte armónico: siendo Re grave la nota que va con Lab y Sol grave la que va con Sib. Además, normalmente el primer par de notas (Re-Lab) antecede al segundo (Sol-Sib), por lo que desde un punto de vista tonal habría que señalar dos cuestiones: en primer lugar, que Re sería dominante de Sol, al estar a distancia de quinta (además siempre se presenta de agudo a grave), con lo que tendría un sentido jerárquico de tensión-distensión; en segundo lugar, que el binomio Re-Lab forma un intervalo de tritono -muy usado por Castillo- que genera una sólida tensión armónica y que se resuelve en parte con el otro binomio formado por Sol-Sib. Por consiguiente, tendría sentido afirmar que dentro de los polos tonales Lab está más alejado del centro, debido a que, además de la tensión que mantiene con éste, se presenta “dominante” de Sib.

Para finalizar con el análisis de esta primera Kasida veamos diferentes conceptos relacionados con el tratamiento armónico:

- I. **Disposiciones acórdicas paralelas:** con la función principalmente de crear tensión Castillo suele escribir pasajes con acordes que se desplazan por movimientos directos, aunque no siempre se transportan todos sus intervalos de

¹¹³En relación con este acorde por quintas, lo cierto es que parece indicar más un acorde de Mi menor sexta con el añadido de las tensiones de séptima mayor y novena. La razón de esto viene determinada porque en momentos significativos del discurso sonoro (como inicios, finales y procesos cadenciales) se muestra igualmente como un acorde menor con diversas tensiones armónicas. También aparece este acorde en disposiciones modales (como Mi dórico en *La última kasida*).

igual forma. Asimismo, este recurso lo aplica también al elemento melódico. En el siguiente ejemplo (Figura 5-21), que corresponde con A', se aprecia cómo en los dos primeros compases se transportan a un tono descendente los bajos Lab-Fa. A continuación, desde el segundo acorde del tercer compás hasta el final existe un desplazamiento paralelo de las formaciones de la segunda guitarra. Y por último, los compases 3, 4 y 5 muestran en la primera guitarra una escala descendente con movimientos cromáticos por pares de notas que están a distancia de tercera menor.

The image shows a musical score for two guitars, labeled 'Guit. 1ª' and 'Guit. 2ª'. The score is divided into two systems. In the first system, Guit. 1ª plays a descending scale with chromatic movements in pairs of notes, while Guit. 2ª plays parallel chords. A 'cresc.' marking is present in the first system. In the second system, Guit. 1ª continues with a descending scale, and Guit. 2ª plays parallel chords.

Figura 5-21. Acordes paralelos (cc. 17-25).

II. Formaciones por cuartas y quintas: concretamente en el pasaje anteriormente expuesto se pueden apreciar acordes por quintas (cc. 20-21). Sin embargo, son más numerosas las formaciones por cuartas, especialmente las compuestas por una cuarta justa y otra aumentada. Para Marimón (2005) este tipo de formación acórdica es una constante en el planteamiento armónico del autor, especialmente por la consecución del intervalo de séptima mayor ($4^{\text{a}} \text{ justa} + 4^{\text{a}} \text{ aum} = 7^{\text{a}} \text{ mayor}$).

The image shows two musical examples of chords formed by fourths and fifths. The first example shows a chord with a perfect fourth and an augmented fourth. The second example shows a similar chord structure.

Figura 5-22. Acordes por cuartas (cc. 37-38) / (c. 41)

III. Tríadas aumentadas: generalmente, en esta composición, acompañadas de bajos que no siempre distan por igual de estas, aunque las más habituales en la estética de Castillo son las que se muestran a distancia de tritono en el ejemplo siguiente (los acordes acompañan a una melodía octatónica extraída del modelo uno):

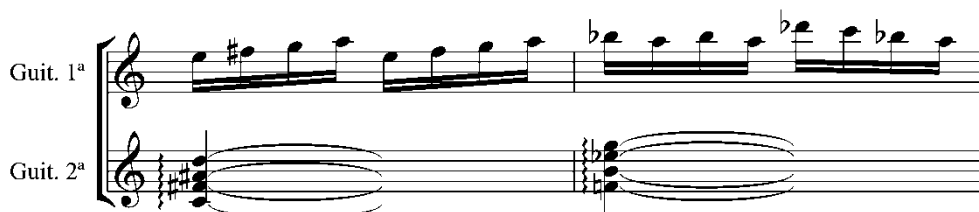


Figura 5-23. Tríada aumentada con bajo a distancia de tritono (cc. 46-47).

II - Kasida del atardecer.

Escrita en compás de 3/4 y con la negra a 54 se manifiesta como un movimiento tranquilo al tener como valor más breve la corchea del tresillo de corcheas. Contribuye además a esta percepción temporal el hecho de disponer calderones entre las diferentes secciones (Figura 5-24).

Movimiento	II – <i>Kasida del atardecer</i>							
Tempo	♩ = 54 (Compás de 3/4)							
Nº de compases	1	7	15	23	31	38	47	55
Sección	I	A	B	C	D	E	C'	A'
Contenido (Mot.)	a	c, b, a	b', a, d	b'', b ₂ , a	c', d	c'', b ₁ , d	b'', b ₃ , a	c, a
Interp. Formal -	Intro	Expos.						Reexp. parcial

Figura 5-24. Esquema formal de la segunda kasida.

La pieza se abre con dos compases a modo de pregunta-respuesta, para pasar a una escala descendente que lleva hasta el acorde arpegiado por quintas desde la nota Mi, que recuerda el centro tonal. Los dos últimos compases de la introducción muestran el MOTIVO A, que servirá a su vez para cerrar la pieza. Si bien no hay una forma en espejo sí que se puede observar una estructura cíclica y en arco, al reutilizar materiales a lo largo de la obra y cerrarla con una reexposición parcial de A. Atendiendo a esta particularidad se ha creído conveniente señalar en nuestro análisis el contenido temático a través de los motivos que lo conforman, los cuales presentan una deliberada claridad por parte del autor que no se da en otros movimientos:



Figura 5-25. Motivos a, b, c y d (de izquierda a derecha y de arriba abajo).

Tras cuatro compases de introducción aparece el MOTIVO A, caracterizado por una disposición acórdica y homofónica en las dos guitarras y terminado en calderón. En el ángulo superior derecho de la Figura se muestra el MOTIVO B en la primera guitarra, con la particularidad de que todas sus notas pertenecen a la escala octatónica. Dicha particularidad la comparte el MOTIVO D (abajo derecha), solo que este último se anuncia en forma de escala literal. Para finalizar, el MOTIVO C, que no comparte tal afinidad con los anteriores, aporta un punto de contraste y se presenta en sucesivas ocasiones levemente modificado.

Tal vez lo que más define a este movimiento –junto con el siguiente– es precisamente la reiteración de sonoridades basadas en la escala octatónica. Dichas sonoridades se manifiestan tanto en vertical, afectando al elemento armónico, como en horizontal, melódicamente. El grupo temático B se configura como un claro ejemplo de ello, puesto que se elabora casi en su totalidad con los sonidos del primer modelo de la citada escala:

The image shows a musical score for two guitars, labeled 'Guit. 1ª' and 'Guit. 2ª'. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The first guitar part (Guit. 1ª) features a melodic line with eighth notes and triplets, starting with a dynamic marking 'p'. The second guitar part (Guit. 2ª) provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and triplets, also starting with a dynamic marking 'p'. The score illustrates the use of an octatonic scale in thematic group B.

Figura 5-26. Empleo de escala octatónica en grupo temático B.

Otro de los recursos que emplea Castillo son los poliacordes, especialmente en los diversas configuraciones del MOTIVO A¹¹⁴. El criterio para la elección de estos acordes parece responder más a una búsqueda de sonoridades concretas que a un determinado patrón escalístico o armónico. Por ello se pueden encontrar combinaciones de todo tipo: acordes por cuartas, quintas, basados en choques de séptimas, cercanos a una posición tradicional pero con tensiones armónicas e, incluso, como en los compases 13 y 14, con sus notas extraídas de un tipo escala sintética conocida como escala tritono (Mi-Sol-La-Sib-Do#-Mib):

The image shows a musical score for two guitars, labeled 'Guit. 1ª' and 'Guit. 2ª'. The score illustrates polychords based on the tritone scale (Mi-Sol-La-Sib-Do#-Mib). The music is written in a key signature of two flats and a common time signature. The first guitar part (Guit. 1ª) features complex chordal structures with multiple notes beamed together. The second guitar part (Guit. 2ª) provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and complex chordal structures. The score illustrates the use of polychords based on the tritone scale.

Figura 5-27. Poliacordes basados en la escala tritono.

Por último, se reiteran algunos de los recursos que ya se vieron anteriormente, como tríadas aumentadas (cc. 31-32-34-41), arpeggios y acordes por cuartas (cc. 19-20-21-22-42), acordes paralelos (cc. 34-35-36-48-49), así como desplazamientos contrapuntísticos en las voces y diferentes tipos de imitaciones (cc. 9-10-11-12-16-17).

¹¹⁴ En base al criterio de Persichetti (1985, p. 137), un poliacorde “es la combinación simultánea de dos o más acordes de diferentes áreas armónicas”, en este sentido la superposición de acordes que se muestran en el MOTIVO A pueden ser vistas de tal forma.

III - Kasida del olvido.

Este tercer número -que da nombre al conjunto de poemas escritos por Romero Murube- también se desarrolla en un tempo lento (4/8 con la corchea a 52) y se mantiene en la línea de los dos anteriores, al reflejar una estructura cerrada en forma de arco:

Movimiento	<i>III - Kasida del olvido</i>							
Tempo	♩ = 52 (Compás de 4/8)							
Nº de compases	1	3	11	19	21	35	37	45
Sección	I	A	A'		B	I'	A'	
Interpretación formal	Intro	Expos.	Enlace				Reexp.	G. Concl.

Figura 5-28. Esquema formal de la tercera kasida.

Al igual que la anterior pieza comienza con dos compases separados por calderones y a modo de pregunta-respuesta, con la particularidad que aquí se presenta una célula motívica que, a excepción de la parte contrastante B, va a dominar toda la composición:

III. Kasida del Olvido

Figura 5-29. Introducción.

El tipo de figuración rápida que caracteriza a la mencionada célula hace que se asemeje a un ornamento. Asimismo, su presentación alternada entre las guitarras con finales ascendentes y descendentes, potencia el juego de preguntas-respuestas y sugiere, desde un punto de vista meramente especulativo, una cierta relación con la temática del poema: habida cuenta que el fragmento escogido evoca una especie de lamento, se podría establecer un paralelismo entre la intención del texto y las connotaciones sonoras de la célula, especialmente cuando dice *Dejadme llorar. ¿Por qué? - ¡Si yo pudiera*

contarlo! No obstante, insistimos en que esta analogía es una opinión personal del quien suscribe este trabajo y por lo tanto no debe ser tomada en cuenta como parte del estudio analítico.

En otro orden de cosas, de nuevo el influjo de las sonoridades de la escala octatónica está presente en este movimiento. Así pues, ya desde los dos primeros compases se puede observar cómo las notas que componen las respuestas celulares (segunda guitarra) contienen los sonidos del modelo dos de dicha escala (Sol#-La-Si-Do-Re-Mib). Igualmente se desarrollan verdaderos fragmentos octatónicos en A (cc. 7-8-9) y, sobre todo, en B, abarcando prácticamente la extensión del grupo temático y llegando a configurarse como el pasaje más extenso de toda la suite cimentado únicamente en esta escala, especialmente en su modelo tres¹¹⁵.

En cuanto a la armonía, abundan las disposiciones por quintas y séptimas, muchas de ellas paralelas, pero principalmente existe una especial inclinación hacia los acordes mayores y menores con sextas y los pasajes con armonía modal. Sirva como compendio de lo dicho el siguiente extracto:

Figura 5-30. (cc. 11-18).

Los primeros acordes de cada uno de los compases de la segunda guitarra van por quintas justas (en el primer y segundo compás serían La-Mi y Mib-Sib). A su vez, la melodía de la voz superior de los dos primeros compases es imitada en los dos

¹¹⁵ Véase la Figura 5-19.

siguientes, aunque cambia la armonización y por tanto el carácter. Así, los primeros están escritos en modo frigio mientras que los otros dos exponen, respectivamente, acordes de sexta (Re-Fa-La-Sib) y el alterado de séptima menor (Do-Sol-Sib-Reb). Los últimos cuatro compases responden a una progresión de acordes en su mayoría de sextas: Mib mayor 7ª - Sib menor 6ª - Lab mayor 6ª - Sol menor 6ª.

Tras un pequeño enlace de dos compases (cc. 19-20), distinguidos por una progresión cromática descendente con acordes de séptimas mayores (4ª disminuida + 5º justa), se abre paso el grupo temático B. De este ya quedó indicado el uso de la escala octatónica, no obstante, existen otros recursos compositivos a destacar, como por ejemplo: el cambio de rol en las voces, afectando básicamente al ritmo y sólo en los últimos compases (cc. 30-31); las disposiciones acórdicas paralelas, con acordes de séptima generalmente (cc. 22-24-25-28-29-30-31-32-33); la utilización de tritonos, tanto en la distancia interválica entre acordes (cc. 24-25) como en la constitución de intervalos simultáneos (cc. 30-31-32-33); y, por último, las imitaciones canónicas, aunque estas no sólo aparecen dentro de B (cc. 10-20-32-33-44).

Para finalizar con esta pieza es ineludible hacer una mención a la reexposición ornamentada de A en la segunda guitarra, lo que le otorga un carácter cercano a la estética del barroco en tanto que utiliza ornamentos representativos de esta época, como los trinos con resolución, las apoyaturas cortas y los mordentes. La obra concluye como empezó, con la célula motivica y dejando una sensación de pregunta en el aire.

IV - Kasida de los Perfumes.

Probablemente la más modal y colorida –armónicamente hablando– de toda la suite. Si bien el autor señaló que los nombres y poemas sólo eran un punto de partida en el proceso compositivo y que no existían alusiones directas a lugares concretos, lo cierto es que la pieza respira un ambiente muy sugerente y evocador, con un tratamiento de la armonía en profundidad que potencia la superposición de acordes y el uso de los modos. Pero antes de pasar a este tema hagamos una aproximación al concepto formal, que de nuevo se perfila cercano a los otros movimientos (Figura 5-31).

Movimiento	IV - Kasida de los Perfumes			
Tempo	Compás de 5/4			
	♩ = 60	Poco piu mosso (♩ = 76)	I Tempo (♩ = 60)	
Nº de compases	1	15	31	34
Sección	A	B		A'
Interpretación formal	Expos.		Enlace	Reexpos. parcial

Figura 5-31. Esquema formal de la cuarta kasida.

Uno de los elementos que más llama la atención es la configuración de los tempos y del compás. El cambio de tempo en el inicio de B determina una nueva sección basada en el incremento del ritmo, mediante disposiciones armónicas arpegiadas que serán tratadas más tarde. El compás de 5/4 es el único de carácter irregular que aparece en toda la suite, además de ser el más largo (lento). Acaso esa sensación etérea de los perfumes –volviendo al tema especulativo– le ha podido servir de inspiración al autor para crear un ambiente un tanto indefinido, desde el punto de vista rítmico y desde la búsqueda de colores armónicos, que con toda seguridad le ayuda a crear esa *atmósfera impresionista* de la que hablaba en sus notas.

La pieza comienza con un arpeggio lento casi en espejo, es decir, mantiene los mismos intervalos de forma tanto ascendente como descendente a excepción del último, que amplía la distancia interválica una séptima:

The musical score consists of two staves, Guit. 1ª and Guit. 2ª, in 5/4 time. Guit. 1ª begins with a melodic line of quarter notes and half notes. Guit. 2ª provides an arpeggiated accompaniment. A trill is marked in measure 3, and a dynamic marking of 'p rit.' is present in measure 5.

Figura 5-32. (cc. 1-5).

A partir del tercer compás este fragmento combina rítmicamente el tresillo de negras con las corcheas, dibujando un acorde arpegiado formado por las notas Fa-Sib-Re, en la segunda guitarra, y Sol#-Do-Mi en la otra. La interpretación más sencilla de esta disposición acórdica podría ser la de un poliacorde formado por la tríada de Sib

más la tríada aumentada de Do, o cualquiera de sus otros dos sonidos¹¹⁶. No obstante, la sonoridad tan característica del acorde junto con la peculiaridad de que aparece en puntos cadenciales de especial relevancia en la pieza –como son los que dan cierre a las secciones A y B– suscita un replanteamiento de su verdadero significado. Así pues, si se piensa en una sola disposición armónica surge el acorde, en este caso, de Sib con las tensiones añadidas de 7ª menor, 9ª y 11ª aumentada. Dicho acorde deriva de la escala sintética conocida bajo el nombre de “Lidia Dominante”, al poseer su cuarto grado elevado (11ª) y su séptimo menorizado¹¹⁷. Asimismo, el siguiente acorde es idéntico pero desde Mib, al ser transportado una cuarta justa ascendente. Pues bien, esta escala junto con el acorde que deriva de ella van a constituirse como un distintivo armónico del grupo temático A.

Continuando con la Figura 5-32, en el compás 5 se alumbra la posibilidad de contemplar dos opciones en la interpretación del primer acorde: en primer lugar, como un poliacorde formado por tríada de Do mayor más tríada de Mib mayor; en segundo lugar, como un solo acorde de Do mayor con la 7ª menor (de dominante) más la tensión de la 9ª aumentada (enarmonizando Mib por Re#). Cualquiera de las dos visiones sería válida para este acorde, teniendo en cuenta que no vuelve a aparecer y que realmente actúa con función de paso al último acorde de ese compás: Reb lidio dominante.

De nuevo hace su aparición la escala octatónica en este movimiento, aunque su aportación es más bien testimonial, al reducirse solo a dos intervenciones separadas (cc. 6-7 y 24-25). Exceptuando algún acorde por cuartas (c. 9) el resto de elementos armónicos que predominan en el grupo temático A ya han quedado más que esbozados, por lo que se pasará a realizar el análisis de B.

Tras una cadencia en calderón del acorde Do lidio dominante, da comienzo el grupo temático B. Para ello Castillo aumenta el tempo, dibuja un acorde arpegiado en la segunda guitarra y crea un original contexto con la inclusión de un nuevo proceso armónico modal, basado en la escala superlocria. Esta escala posee el singular rasgo de

¹¹⁶ Se recuerda que la tríada aumentada tiene una separación interválica entre sus notas de dos tonos, por lo que entre las tres abarcan el rango de la escala de doce semitonos (2 tonos x 3 notas = 6 tonos = 12 semitonos). Por consiguiente, se considera una tríada equidistante en la que cada uno de sus sonidos podría actuar como nota fundamental.

¹¹⁷ Esta escala es también conocida con el nombre de “armónica” (véase Persichetti, 1985, p. 42)

contener todas sus notas bemolizadas, ya que parte del séptimo grado de la escala menor melódica:

Figura 5-33. Grupo temático B (cc. 13-21).

Los tres primeros compases están escritos en el modo superlocro de Sib. Así pues, la primera guitarra concibe un primer compás (c.15) con desplazamientos paralelos de tritonos que conducen a los dos siguientes, donde se enfatiza sobre la voz grave planteada en el primero (especialmente en el cuarto grado de la escala: Re) y funciona a modo de respuesta “imitativa” a distancia de una octava descendente. Mientras tanto, la segunda guitarra traza un arpeggio formado por las notas del modo que se repite cinco veces. Los tres compases que siguen imitan, aunque con una disposición diferente, la frase primera a distancia de una tercera menor ascendente. Con todo, lo realmente curioso aquí es el desarrollo de un fraseo en dos grupos de tres compases, para luego hacer dos frases más de cinco compases cada una (cc. 21-25 y 26-30). Una probable teoría es que el autor ha pretendido hacer una polirritmia para conseguir, al fin y al cabo, un fraseo en cinco partes acorde con el compás propuesto. Por este motivo, el arpeggio se muestra completo e induce un acento periódico, más implícito que explícito, cada vez que se repite el bajo. Se desconoce si finalmente esta era la verdadera

intención en el planteamiento estructural de esta parte, sin embargo, el efecto rítmico que produce (cinco en tres) resulta muy interesante, además de idiomático para la segunda guitarra.

Una vez quedan expuestas las dos frases con el modo superlocrio, se configuran dos frases con inicios casi idénticos (cc. 21 y 26), de las cuales: la primera, parte de una progresión cromática (c. 21) que lleva a un arco melódico en modo de lidio dominante de Sol (cc. 22-23) y, a continuación, dos compases más que recuerdan al principio de B pero elaborados en el tercer modelo de la escala octatónica; la segunda frase, con un carácter menos melódico, pone énfasis en el intervalo de séptima (cc. 27-28) y en las novenas paralelas (c. 29), concluyendo en un acorde de Si lidio dominante (c. 30).

En los tres compases que sirven de enlace a la reexposición de nuevo Castillo utiliza el superlocrio (de Si en el c. 31) y el lidio dominante (de Sib en los cc. 32-33). Llegados a este punto, todo parece indicar que los dos primeros compases de la reexposición, y por tanto del inicio de la pieza también, responden a una concepción modal basada en el modo predominante en la obra –lidio dominante–. Efectivamente, el c. 34 plasma los sonidos característicos del lidio dominante de Fa (el cuarto y séptimo grado, respectivamente, Si y Mib) y el c. 35 los equivalentes en un semitono descendente, dando lugar a Mi lidio dominante.

Para finalizar, los últimos cuatro compases se muestran modificados con respecto a la exposición: el c. 39 señala el término “expres.”, dejando *a solo* la melodía en la segunda guitarra, que a su vez está transportada un semitono ascendente; el c. 40 se mantiene pero sin el soporte del bajo; por último, en los dos compases finales se expone el acorde de cierre. Sin duda lo que más sorprende de este final es la disposición de este acorde, al ser diferente del resto en tanto que se consolida como un acorde de Mi lidio dominante pero menorizado, lo que apunta a otra consideración modal. En este caso, los sonidos de dicho acorde provienen del modo “dórico #4” o, como también se le conoce, modo rumano o armónico menor¹¹⁸. Si bien se podría pensar en lo anecdótico de este final, realmente lo que pretende Castillo es dar unidad y coherencia al concepto

¹¹⁸ Esta escala –o modo– es exclusiva por tener la 3ª menor, la 4ª aumentada y la 7ª menor. Quizá su denominación más habitual sea “armónica menor”, sin embargo, para este estudio se utilizará generalmente la designación “dórica #4”, por ser más explícita así como para evitar posibles confusiones con la escala menor armónica.

de suite, por lo que además de plasmar un acorde que se construye desde el sonido que se toma como centro tonal de la obra –Mi–, prepara armónicamente la siguiente pieza, que comienza en el nuevo modo planteado.

V - La última Kasida.

Este número representa el movimiento más rápido y rítmico de todos los de la suite. La interacción entre las guitarras también lo distingue del resto, disponiendo los instrumentos de forma concertante y manteniendo entre ellos un diálogo compartido de las voces. En cuanto a la estructura, persisten los mismos cánones formales que se han ido dando a lo largo de la obra:

Movimiento	V - La última Kasida			
Tempo	Compás de 12/8 ♩. = 80			
Nº de compases	1	12	35	46
Sección	A	B	A'	
Interpretación formal	Expos.		Reexpos.	Gr. Conclusivo

Figura 5-34. Esquema formal de quinta kasida.

Escrito en compás de 12/8, este último movimiento fluctúa entre una división rítmica en dos o cuatro partes. La escala que da inicio y se mantiene hasta el final del c. 2 se configura como el MOTIVO A, del cual se extrae una célula melódica de cuatro sonidos, denominada CÉLULA A', que recuerda al ostinato del *Prólogo*, porque ambos tetracordos comparten la dirección de sus intervalos, aunque no exactamente sus distancias¹¹⁹.

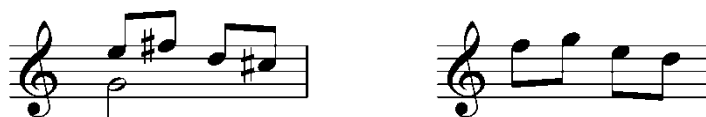


Figura 5-35. CÉLULA A' (izquierda) y ostinato de la 1ª kasida (derecha).

¹¹⁹ Excepcionalmente en el compás 5 sí se mantienen las mismas distancias interválicas entre estos dos tetracordos.

Esta semejanza hace pensar en una intención por parte del autor en querer retomar esta célula del movimiento inicial de la obra como germen de la nueva composición; un caso que no va a ser el único recordatorio en la pieza, como se podrá comprobar más adelante en otros pasajes de la misma, lo cual le otorga un carácter cíclico, por reutilizar materiales sonoros.

Tal y como ya quedó anunciado en el final del movimiento anterior la obra comienza en el modo de Mi dórico #4, sin embargo, a partir del segundo compás se van a ir sucediendo, e incluso solapando, diversas escalas modales, lo que derivará en un efecto de politonalidad inédito hasta este momento:

The image displays a musical score for guitar, consisting of three systems of two staves each, labeled 'Guit. 1ª' and 'Guit. 2ª'. The music is written in 12/8 time, with a tempo marking of quarter note = 80. The first system begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one sharp (F#), and the mode is Mi dórico #4. The score shows a complex interplay of melodic lines and harmonic textures between the two guitars, with some overlapping patterns. The third system concludes with a decrescendo (dim.) marking.

Figura 5-36. Primera página de *La última Kasida*.

Con la aparición de la nota Sol# en el segundo compás de la primera guitarra prescribe el modo dórico #4 del anterior, pasando a ser considerado como Si menor melódico. Este se mantiene hasta la primera parte del c. 3, correspondiendo a la segunda una escala octatónica que conduce al c. 4. La escala descendente de este último se corresponde con Si menor natural, si bien podría dividirse en dos partes, quedando la

segunda de ellas como Sol lidio. En el c. 5 se retoma Mi dórico (en este caso sin la presentación de la 4ª aumentada) y en el c. 6 concurre el primer choque politonal, al darse en la primera y segunda guitarra, respectivamente, los modos de Si menor melódico¹²⁰ y Mi dórico. A partir del c. 7 confluyen de nuevo las partes, exponiendo conjuntamente el modo de Si dórico. Sin embargo, en el c. 8 se incrementa el ritmo armónico al tomarse en la primera voz sólo la célula inicial y repetirla en forma de arabesco descendente. Por ello, en este compás se dan los acordes modales de Re lidio - Si dórico - Sol lidio - Mi dórico. Los cc. 9, 10 y 11 cierran el grupo temático A mediante un descenso de la sensación rítmica, al abandonar las corcheas, y a través de la búsqueda de una cadencia suspensiva que, vista desde un enfoque tonal, podría ser una semicadencia, al constituirse como quinto grado de la escala en la que está basada la melodía que da inicio a B.



Figura 5-37. MOTIVO B (cc. 12-16).

El nuevo grupo temático se abre paso con una sencilla melodía *a solo* en valores largos, basada en la escala de Si menor natural o eólica y escrita en el mismo compás, aunque la existencia de los dosillos evidencia una subdivisión binaria que contrasta con todo lo anterior. Nada más terminar aparece un pequeño puente de dos compases (cc. 16-17) que recuerda a la estructura de A, desarrollando las escalas de Fa frigio y Si eólico. No obstante, en este último compás (c. 17) se produce de nuevo un efecto politonal, debido a que la segunda guitarra dibuja una armonía que entra en conflicto con el Si eólico. Esta situación se va a traducir en una inestabilidad premeditada del acompañamiento armónico, que afectará toda la reexposición transportada del MOTIVO B (cc. 18-21).

Continuando el análisis, en el compás 22 se plantea un contrapunto de las voces por movimiento contrario de 4ª justa y 4ª aumentada, provocando choques verticales de

¹²⁰ Si se tiene en cuenta el bajo de la segunda guitarra que establece ese compás (c. 6) como centro tonal, la escala cambiaría de tónica, erigiéndose como Mi y pasando a ser una escala lidia dominante. No obstante, en el concepto politonal cada parte tiene su propia independencia, por ello, el sonido que da origen a la escala se configura como el más adecuado para fundamentar la nueva tónica. Es por este motivo por lo que la escala que se deduce es la de Si menor melódica.

2^{as} y 9^{as} que ayudan a crear tensión. El siguiente compás es una prolongación de intenciones, ya que establece un acorde extraído de la escala tritono que emana una considerable tensión armónica, siendo además acompañado de la dinámica en *forte*¹²¹. Desde el c. 24 hasta el 28 inclusive, se elabora un pasaje sobre el MOTIVO A transportado una cuarta ascendente que se fundamenta en los sonidos del primer modelo de la escala octatónica. Dicho pasaje conecta con la tercera y última cita del MOTIVO B (cc. 29-33), en este caso, transportado un tono descendente de la anterior aparición, mostrándose a la octava y con una leve modificación melódica en su parte final. Para concluir con el grupo temático B, el c. 33, que expone el acorde de Mi menor con la séptima mayor, y el c. 34, que tras una primera escala descendente de Mi menor armónica resuelve con la octatónica ascendente para buscar la reexposición.

La reexposición se mantiene exactamente igual que A. Los últimos tres compases responden a un grupo conclusivo fundamentado por completo en el segundo modelo de la escala octatónica, con la única excepción de la nota Mi grave del último acorde, que no entra en esta escala y debería corresponder a Mib. Pero esta nota grave es impracticable en la guitarra, por lo que su cambio ha podido derivarse de esta limitación del registro o tal vez de una preferencia sonora por parte del autor. Lo que sí es cierto es que este acorde, formado por cuartas generalmente, produce un característico sonido de campana (en especial por su cuarta más aguda, al ser aumentada), por lo que dada la conectividad que reina entre los movimientos resulta sumamente interesante, así como sorprendente, que el sobrenombre de la siguiente y última pieza se denomine “campana”.

VI - Epílogo (campana).

El movimiento más corto y sencillo de todos las que conforman la suite está construido sobre una estructura básica A - A', con una pequeña introducción de dos compases y en donde A' sólo aporta una sobria armonización a la melodía, inspirada en el ambiente modal que ha imperado a lo largo de la composición.

¹²¹ Los cc. 13-14 de *Kasida del Atardecer* son idénticos a este compás. Volvemos a la idea del carácter cíclico de la obra.

Domina toda la pieza una pedal en Fa que se establece a modo de ostinato rítmico (basado en el ritmo yámbico con el acento en la primera de las dos notas) y que intenta simular el sonido de una campana a lo lejos. Sobre este se dispone la melodía que, según las declaraciones de Castillo de las notas a esta obra (1984, p. 2), pertenecía a una Cantiga de Alfonso X El Sabio.

VI. Epílogo (campana)

Figura 5-38a. Primer fragmento de la sexta kasida (cc. 1-12)

Se trata de la Cantiga 139, denominada “Maravillosos e piadosos”, un tema melódico en Si dórico compuesto por ocho compases y dividido en dos semifrases (antecedente-consecuente). Durante la primera frase A, el compositor expone el tema mediante el uso de armónicos octavados¹²², tal vez como un efecto para reforzar el ambiente íntimo y la *campana en lejanía*. Para finalizar la frase y establecer un enlace a la siguiente Castillo escribe dos compases más con cuatro disposiciones acordales que forman un pequeño arco armónico, producido gracias al uso de cuartas justas en los extremos, así como cuartas y quintas aumentadas en el centro.

La existencia de una pedal en el contexto melódico-armónico que aquí nos ocupa provoca sonoridades más o menos consonantes, dependiendo de las afinidades

¹²² Se trata de una técnica guitarrística consistente en la producción del sonido mediante una leve presión del índice de la mano derecha sobre la cuerda mientras que se pulsa con el anular de la misma. La posición del índice debe disponerse en el diapasón a distancia exacta de una octava con respecto a la nota que se está pisando con el dedo de la mano izquierda. El sonido que se genera es el de la nota pisada a la octava y posee un característico color cristalino que Castillo, en ocasiones, utiliza como recurso tímbrico.

armónicas que se vayan dando. Por este motivo, a la hora de realizar un análisis armónico es necesario separar las notas de la pedal que resultan extrañas a la armonía, con el objeto de catalogarlas como notas de paso o que, tal vez, puedan funcionar como tensiones pasajeras que suelen resolverse. Así pues, en la reexposición (A') se introduce una armonización junto con la nota pedal, de la que se desprenden interesantes combinaciones armónicas. En primer lugar, aparece Sol lidio durante los compases 13 y 14 (véase la Figura 5-38b) alternándose con su quinto grado (Re menor con la séptima mayor), que con el añadido del Fa del ostinato –pedal– se convierte en Sol lidio dominante, instaurándose como una tónica modal transitoria. A continuación, con la entrada de la nota Sol# más el bajo Mi se produce una progresión de quintas descendentes, dando lugar a: Mi frigio y La sexta aumentada francesa (con el añadido de Fa) en el c. 15; y Re lidio con el choque de Fa/Fa# que resuelve de nuevo en Sol Lidio dominante en el c. 16. Así, Castillo, a través del ciclo de quintas junto con el inteligente uso de la tensión que ocasiona la pedal, configura un arco armónico que está en concordancia con el fraseo melódico y con la cadencia suspensiva que sirve de separación entre las dos semifrases. Para concluir, elabora la misma armonización con la salvedad de que el final cambia al acorde de Do# séptima menor. Los dos últimos compases clausuran la obra planteando de nuevo las mismas disposiciones por cuartas que en el enlace de los dos grupos temáticos. Sin embargo, el autor introduce en el último acorde el bajo Mi grave, quizá para dejar constancia del centro tonal y cerrar la suite en un punto de reposo.

Figura 5-38b. Segundo fragmento de la sexta kasida (cc. 13-16).

En resumen, las *Kasidas del Alcázar* se consolidan como una suite para dos guitarras con un lenguaje cercano a lo modal, pero que también hace uso de escalas octatónicas y sintéticas. Todas las piezas guardan relaciones entre ellas, al compartir materiales temáticos y estructuras formales afines. El concepto rítmico se adapta al contenido programático de cada kasida, subrayando su intencionalidad expresiva. Así pues, tanto los compases como la configuración de las métricas varían en función de

cada página de la suite, abarcando desde ritmos regulares de subdivisiones binarias con métricas sencillas hasta compases irregulares con métricas polirrítmicas. Asimismo, estas variaciones de los aspectos rítmicos actúan en concordancia con otros elementos: como el empleo más o menos acusado de la sonoridad modal; la distribución interna de las secciones acorde con las diversas estructuras métricas; o la delimitación del fraseo, en relación a la función armónica que se da en los puntos cadenciales. Por otra parte, el tratamiento de las guitarras se torna idiomático en tanto que: se mantiene en un rango de tesitura confortable; los tempos se adaptan a la densidad textural; se plantean disposiciones de acordes accesibles y ajustados a la afinación de la guitarra (en especial los que van por cuartas); y existe, si bien no siempre, una intención imitativa entre las guitarras, por lo que en ocasiones se comparten el protagonismo de la voz principal al alternar sus intervenciones.

5. 3 Sonata para guitarra

- Contextualización.

La *Sonata para guitarra* nace de un encargo del “II Encuentro Internacional de Guitarra”, un ciclo de conciertos que fue celebrado en los Reales Alcázares de Sevilla durante el otoño de 1986. El estreno fue a cargo del guitarrista Baltasar Benítez el 13 de octubre del mismo año y, conforme a la prensa especializada, contó con una gran acogida por parte del público (Otero, 1986). La obra está dedicada al abuelo de Manuel Castillo, Pedro Aguilera, un consumado guitarrista al que el compositor profesaba un especial cariño y que fue el único antecedente musical de su familia. Los pocos datos bibliográficos encontrados en torno a este pariente revelan que ofreció conciertos por todo el país cosechando muy buenas críticas (Sevillano, 1996).

En 1996, Castillo ofreció una charla¹²³ en la que confesaba su “afiliación e inclinación sentimental” hacia la guitarra, lo que se debía en gran medida a la vinculación afectiva con su abuelo y a su personal devoción hacia un instrumento que

¹²³Celebrada en el Hotel Inglaterra de Sevilla el 17 de abril de 1996, con motivo de la interpretación en el teatro de la Maestranza del *Concierto para guitarra y orquesta* de Manuel Castillo (Sánchez Gómez, 1996).

consideraba “bellísimo”. En lo referente a su pariente, declaró que “debía de tocar muy bien”, a tenor de sus programas de conciertos –que conservaba– y de la dedicatoria de una fotografía de Francisco Tárrega, que decía “A mi amigo el gran concertista de guitarra Pedro Aguilera” (Castillo, citado en Sánchez Gómez, 1996). Todo ello resulta revelador y sugiere la posibilidad de que se tratara de un músico de gran valía. Desafortunadamente, el guitarrista falleció unos años antes de que Castillo naciera, por lo que el compositor no tuvo la oportunidad de conocerlo ni escucharlo tocar, de lo cual se deduce que esta *Sonata* responde más a un homenaje póstumo basado en una impresión que realmente a una experiencia vivida. Por esta razón, y visto desde un enfoque científico, la dedicatoria de esta obra no ofrece apenas relevancia para este estudio, salvo en el hecho anecdótico de que el único antecedente musical en la familia de su autor era guitarrista.

El mismo día del estreno Castillo dio una rueda de prensa donde explicó los detalles de la obra (S. L., 1986). Lamentablemente, las declaraciones acerca del proceso compositivo no fueron recogidas por los medios de comunicación del momento, que únicamente hicieron referencia al homenajeado, a lo que hay que añadir la ausencia de información sobre la obra por parte del autor. Por lo tanto, este estudio va a partir de otras fuentes secundarias, como los artículos periodísticos o el testimonio de los conocedores de la pieza, que arrojan los primeros datos sobre los que poder contextualizar y la obra. Entre estos documentos existen algunas reseñas, como la siguiente, que se extrae de una crítica de prensa unos días después del evento:

Haciendo honor a su fama ha dado a luz una “Sonata” de factura moderna y densa de contenido pero con una luminosidad que recuerda no pocas de sus obras anteriores. De nuevo hemos de destacar en este autor un aspecto de suma importancia: el de lograr la escritura propia de cada instrumento, lo que se traduce en una gran naturalidad a la vez que éste suena con sus mejores timbres. (Otero, 1986).

Es curioso cómo Otero cataloga la obra de moderna pero a su vez habla de una “luminosidad” que la relaciona con piezas anteriores. Tal vez se refiera a una vuelta a los orígenes nacionalistas de la primera época del compositor, lo que podría tener una cierta conexión con la tradición popular que ha marcado siempre a la guitarra. Asimismo, esta teoría se correspondería con la idea que Castillo promulgó a lo largo de su vida, cuando afirmaba que se consideraba un autor que no quería romper con el

pasado ni cerrar los ojos al futuro (Castillo en Tarín, 1996, febrero 23, citado en Sánchez Gómez, 1999, p. 399). Sin embargo, Tomás Marco ofrece una visión algo diferente de esta interpretación acerca de la presencia de lo popular en la obra:

Castillo elude el flamenquismo y hace una obra sólida, de sonoridad moderna pero muy adaptada al medio guitarrístico, ya que una de las mejores cualidades del compositor es precisamente la de adecuar en cada caso la escritura a los medios sonoros que elige. La obra es así muy guitarrística, pero huye paralelamente de los tópicos y de la obligada relación con el popularismo flamenquista. (Marco, 2003, pp. 84-85).

Según las palabras de Marco la obra no atiende a una relación directa con el tópico folclórico que ha caracterizado a la guitarra, la cual, probablemente por haber sido escrita en Andalucía, podría presentar para algunos una afinidad implícita con el flamenco. Por el contrario, el autor de este párrafo ve en esta composición algo nuevo y fresco, desvinculado de la tradición pero muy adaptado al lenguaje idiomático del instrumento; y en eso sí que coinciden ambos críticos: la capacidad por parte del compositor para adaptarse al lenguaje guitarrístico. Por último, Marco menciona que la *Sonata*, junto con los *Tres Preludios*, servirán de preparación al *Concierto para guitarra y orquesta*, considerado por él como un “concierto de notable altura y un nivel abstracto de creación” (Marco, 2003, p. 95), lo cual apunta a que la obra que aquí nos ocupa pueda pertenecer a un proceso de maduración progresiva en la escritura para guitarra¹²⁴.

Continuando con las fuentes secundarias, se retoman las notas de la grabación del guitarrista Fantoni por el musicólogo Graham Wade (2015, p. 3). En ellas, se hace una breve reflexión sobre esta obra asentando lo siguiente:

Sonata for guitar (1986), written in homage to Pedro Aguilera, has three movements. The work begins with an Adagio of intricacy and passion, followed by an Allegro of considerable momentum and energy. The second movement, Adagio, is reflective with subtle embellishments, arpeggiated chords, and linking scale runs. The final movement, Presto, is thoroughly virtuosic with a middle section in octaves before the recapitulation

¹²⁴ Partiendo de este punto de vista, se tratará de determinar si realmente existe una verdadera evolución en la manera de componer para guitarra desde esta obra hasta el *Concierto*, cuando se proceda al análisis de este último.

of the first theme. The Sonata was published in 1995 and edited by the Majorcan guitarist Gabriel Estarellas.¹²⁵

De nuevo Wade aporta una visión que, sin ser exhaustiva, abarca cuestiones técnicas y estéticas de la pieza. Su testimonio, basado considerablemente en la experiencia de la percepción sonora, será tenido en cuenta en este documento a la hora de analizar los procedimientos compositivos que utiliza Castillo en relación a dicha percepción sonora.

Por otra parte, el guitarrista José María Gallardo (comunicación personal, julio 9, 2010), que ha interpretado y estrenado algunas de las obras de Castillo, define la *Sonata para guitarra* como una de las más interesantes y mejor escritas para el instrumento del siglo XX. Afirma que utiliza un lenguaje moderno “universal y atemporal” a la vez que mantiene un estrecho vínculo con la tradición clásica –entendiendo esta desde una perspectiva formal e incluso estética–, y que, en cierta medida, mira hacia la primera época nacionalista de su autor. Por otro lado, y desde un punto de vista más técnico, reconoce que tanto la *Sonata* como el resto de las piezas de Castillo para guitarra resultan idiomáticas en su lenguaje, debido a que las disposiciones armónicas y el elemento cromático –tan característico del compositor– se adaptan muy bien al trabajo por posiciones fijas, lo que favorece el desarrollo técnico. Con todo, añade el guitarrista sevillano que el hecho de que la obra se adapte bien al lenguaje del instrumento no quiere decir que sea fácil de ejecución, por lo que aclara que el intérprete debe tener una formación sólida para poder defender correctamente su música.

A tenor de estos datos se puede deducir que la *Sonata para guitarra* posee, en base a las fuentes analizadas, un tratamiento idiomático de su lenguaje que permite explotar del instrumento una buena parte de su potencial expresivo; concretamente, se adecua a un concepto técnico muy habitual en él, como es el trabajo por posiciones, acerca del cual se aportarán detalles más adelante. Por otra parte, no hay un acuerdo

¹²⁵La *Sonata para guitarra* (1986), escrita en homenaje a Pedro Aguilera, tiene tres movimientos. La obra comienza con un Adagio de intrincada complejidad y pasión, seguido por un Allegro de considerable impulso y energía. El segundo movimiento, Adagio, es reflexivo con adornos sutiles, acordes arpegiados, y conectadas escalas corridas. El movimiento final, Presto, es completamente virtuoso con una sección central en octavas antes de la recapitulación del primer tema. La *Sonata* fue publicada en 1995 y editada por el guitarrista mallorquín Gabriel Estarellas.

unívoco respecto a las influencias directas de las primeras etapas del compositor, aunque sí coincidencia en catalogar la obra de “moderna”. A este respecto, durante el proceso del análisis que aquí se llevará a cabo, se tratará de desvelar qué reminiscencias nacionalistas quedan en esta pieza y qué otras estarían relacionadas con una estética más actual.

En otro orden de cosas, resulta esencial dedicar una parte del estudio a la forma musical en sí de la obra, y en qué medida el autor la adapta a su lenguaje propio. En esta línea hay que decir que, para Castillo, la forma sonata junto otras grandes formas tradicionales han estado muy presentes a lo largo de toda su producción, ya que casi un tercio de sus obras presentan alusiones directas a formas del Barroco (glosas, tientos, diferencias, suites...) y del Clasicismo (sonata, sinfonía, concierto). Según las declaraciones que el propio compositor hizo de una de sus obras más emblemáticas, la *Sonata para piano* de 1972, y de algunos estudios sobre esta¹²⁶, se extraen varias conclusiones entre las que destaca la importancia que el autor da al sentido de la estructura formal.

Según Schmidt-Beste (2011, p. 157), desde comienzos del siglo XX la sonata se ha consolidado como una forma tan maleable que le ha permitido adaptarse a muy diversos estilos: desde una vuelta a sus orígenes barrocos, hasta una posición totalmente alejada de su estructura básica y que solo atiende a su concepción etimológica *suonare* (sonar). Sin embargo, a medio camino entre estas dos posturas extremas, existen otras que la encuadran dentro de una estética vanguardista, a través de una confluencia de elementos modernos y tradicionales, o cercana a un Romanticismo tardío, definida por la finalidad expresivo-comunicativa de la música y el procesamiento cíclico del material sonoro. Quizá sean estas dos últimas posturas las que más se aproximan al tratamiento lingüístico que hace Castillo en sus sonatas.

Elisa Pulla (2014a, pp. 170-171), en las conclusiones de su estudio sobre la *Sonata para piano* de 1972, identifica los diferentes elementos del lenguaje de la obra que apoyan algunas de estas posturas o concepciones. Así pues, desde un pensamiento más clásico, señala que el autor elige tres movimientos con alternancia “rápido-lento-rápido” y que adapta las formas convencionales en sus movimientos, como la elección

¹²⁶Véase la Tesis Doctoral de César Marimón (2005) o el artículo de Elisa Pulla (2014a).

de la “forma sonata” en el primero. De igual manera, indica las características que alejan la composición de la estructura clásica para situarla próxima a la vanguardia, como el hecho de no ser tonal (sus relaciones funcionales de Subdominante-Dominante-Tónica se sustituyen por ejes tonales¹²⁷), o el uso extremo de los contrastes dinámicos, tímbricos y texturales para, además de crear puntos de tensión-distensión, separar las secciones.

Estableciendo paralelismos entre estas dos sonatas (piano y guitarra), se puede comprobar que existen coincidencias en sus estructuras compositivas internas. Igualmente comparten características que, por un lado, las acercan a un pensamiento más tradicional de la forma sonata y, por otro, las distancian. Con todo, ambas poseen diferencias tanto en el lenguaje empleado como en las influencias a las que estaban expuestas. Así, la *Sonata para piano* fue escrita dentro de la segunda etapa compositiva, en la que, como se ha mencionado, Bartók estaba muy presente, y la *Sonata para guitarra* data de una época posterior, en la que no existían influencias explícitas, sino más bien una libertad en los procedimientos compositivos (Osuna, 1988, p. 252).

Si en algo coinciden tanto los estudiosos de la obra de Castillo como el propio compositor es en la importancia que él concedía a la concepción formal de la obra, llegando a constituirse como uno de sus rasgos estilísticos más característicos¹²⁸. A continuación, se expone el esquema formal de la obra (Figura 5-39) para pasar a comentar varias cuestiones generales sobre su estructura, previo al análisis más en profundidad de la misma:

¹²⁷Hay que considerar que esta obra se compuso en una época en la que el autor estaba muy interesado en la música de Bartók y es posible que asimilara el sistema axial que, según el análisis de Lendvai (2003), desarrolló el autor húngaro en su producción.

¹²⁸ El director de orquesta Juan Luis Pérez comentaba que en la música de Castillo “la forma siempre es muy nítida ... él solía decir que no estaba de acuerdo con quienes decían que la forma sonata y todas las formas que se habían generado con la tonalidad no tenían sentido una vez superada ésta” (comunicación personal, julio 2, 2010).

- La *Introducción*, además de ser un concepto que nace en el Romanticismo, también comparte el hecho de anticipar material sonoro de los otros movimientos¹³¹. En la introducción de esta sonata en particular se concentran los motivos de apertura y cierre de los tres movimientos.
- La elaboración de los motivos y sus constantes apariciones a lo largo de los movimientos le otorga de modo general a la composición una concepción cíclica, característica propia de las sonatas románticas.

De igual forma, existen otros elementos que alejan la obra de esa posición más tradicional subrayada por las características anteriormente mencionadas, como son:

- La ausencia de armadura indica una concepción no tonal, aunque tampoco atonal, como lo justifica el análisis del lenguaje armónico. Concretamente utiliza un sistema de ejes tonales basados en sucesiones de cuartas justas: Mi-La-Re, siendo Mi el centro tonal (actúa como una “tónica”) y los polos de tensión La y Re, donde el primero se muestra más cercano al centro Mi –a veces sustituye a éste dentro del esquema formal– y el segundo hace la función de “dominante”.
- Se mantiene, al igual que en gran parte de la producción del compositor, el uso del cromatismo como germen creativo en la elaboración melódica. Probablemente esto viene dado por la influencia de Nadia Boulanger, tal y como quedó recogido en los capítulos 3. 3. 2. y 4. 4. 2. Este uso del cromatismo afectará igualmente a la construcción y desarrollo de la armonía.
- La concepción armónica se caracteriza por el uso de cuartas y séptimas en las formaciones de acordes, estando generalmente las séptimas formadas por la superposición de dos cuartas. Igualmente, Castillo utiliza tríadas aumentadas para crear tensión, así como progresiones de acordes paralelos, que habitualmente también suelen ir por cuartas.

En algunas de las anteriores características se puedan hallar ciertas analogías con el Neoclasicismo, como en el tratamiento que se hace de la armonía o en el uso intenso







¹³¹Beethoven, sin ser el primero en escribir una introducción a la sonata, sí que en cambio fue pionero en utilizar ésta como medio para adelantar material motivico del resto de la obra (Pulla, 2014a, p. 152).

del desarrollo contrapuntístico de materiales temáticos. Más concretamente, aludiendo a algunas estéticas vinculadas con este estilo, como las de Bartók y Stravinsky, se encuentran también relaciones tangenciales: del primero, las construcciones melódico-armónicas por cuartas y el uso de recursos simétricos –como el empleo de la escala octatónica o del tritono–; del segundo, el diatonismo libre mediante la escritura de acordes “tonales” pero con notas extrañas añadidas.

Tras esta parte introductoria relacionada con la contextualización de esta sonata se abordará seguidamente el estudio detallado de sus elementos constitutivos.

- Análisis.

Antes de abordar el examen de la *Sonata* se exponen a continuación todos sus motivos temáticos.

A		B	
C		D	
E		F	
G		H	

I		J	
K		L	
M		N	
O			

Figura 5-40 (motivos temáticos).

La música de Castillo evolucionó a lo largo de los años, lo que provocó el acercamiento a varias estéticas de las que tomó –siempre con una cierta libertad– los elementos que consideró más oportunos para que, como él mismo explicaba, su música evolucionara desde ella misma (Serrera, 1994, mayo 1). Sin embargo, y al margen de estas influencias, en la estética del autor han permanecido constantes algunos valores y formas de proceder que le han otorgado su distintiva seña de identidad, tal es el caso de su maestría en el desarrollo contrapuntístico del material sonoro. Su extraordinaria habilidad para aprovechar y elaborar los motivos con diferentes procedimientos imitativos es sin duda una característica a resaltar en el análisis de sus piezas, y en la *Sonata para guitarra* se pueden apreciar multitud de estos procedimientos.

Figura 5-41a (cc. 38-39-40 del I mov.).

Si en estos tres compases se compara la conducción de la voz superior con la correspondiente al MOTIVO H (véase la Figura 5-40), se podrá apreciar una imitación

por movimiento contrario. De igual forma, dos compases más tarde se vuelve a utilizar el mismo motivo raíz (H), pero esta vez situándolo en la voz del bajo:

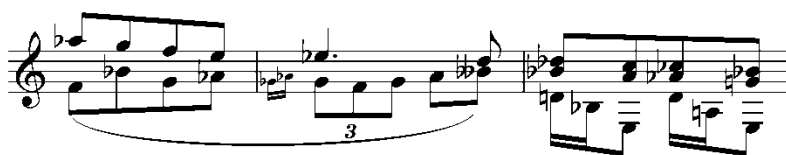


Figura 5-41b (cc. 43-44-45 del I mov.).

Si bien el último compás (c. 45 de la Figura 5-41b) no se repite de forma literal al MOTIVO H, el resultado sonoro es prácticamente el mismo. Esto es en parte debido a la progresión cromática descendente de las voces superiores (la intermedia era antes el bajo), junto con la imitación rítmica del modelo en un nuevo bajo. Asimismo, este último compás delimita el final del grupo temático B y enlaza con un grupo conclusivo que conducirá al desarrollo. El hecho de que se haya designado c. 45 como cierre del grupo temático B ha sido entre otras cosas por la inclusión significativa de este nuevo modelo rítmico de la voz grave, que pivota entre el polo de dominante Re y el centro tonal Mi incluyendo entre medio la nota Sib, la cual, como se verá más adelante, se caracterizará por ser una nota de tensión.

Continuando con el uso de las imitaciones, concretamente con este mismo MOTIVO H, el autor elige su primera célula para crear pasajes de intensidad progresiva al final del desarrollo, mostrados a modo de estrechos:

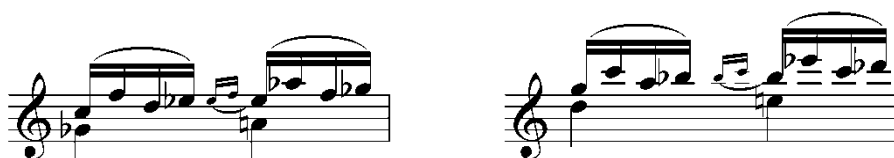


Figura 5-42 (cc. 94-96 del I mov.).

Pero además, si se ordenan las alturas de esta célula (la primera de este primer compás sería Do-Re-Mib-Fa), darían lugar a la configuración tetracordal: tono-semi- tono- tono. Dicha configuración aparece constantemente imitada y casi siempre seguida de otra formada por sucesiones de semitonos (véase el MOTIVO I de la Figura 5-40).

Relacionado con la creación y el desarrollo de motivos melódicos, Castillo utiliza como base cuatro tetracordos que sintetizan el material temático de la obra: 1) T-

St-T, 2) St-T-St, 3) St-St-St, y 4) T-St-St¹³². La reiteración de estos y sus múltiples combinaciones marcan la concepción horizontal general, y son el germen de diversas células motívicas. De esta manera, y a modo de ejemplo, la combinación de ellos puede ser vista en los motivos D, I, H y C, estando este último compuesto por los tetracordos número dos, cuatro y tres, respectivamente.

El tratamiento que se hace del material motívico en esta *Sonata* presenta distintas imitaciones: a) directa por transposición, b) por movimiento contrario, c) por aumentación, d) rítmica por diversos procedimientos, y e) en espejo. Un ejemplo de esta última se puede observar en la sección central del tercer movimiento, en el que la imitación en espejo del MOTIVO N aparece tras un breve pasaje de transición. Este proceso de transformación simétrica le otorga además un sentido de unidad a esta sección, ya que expone a modo serial los doce sonidos de la escala cromática, siendo Mi –como centro tonal– la altura que abre y cierra el conjunto de motivos:



Figura 5-43 (del c. 101 al 106 del III mov.).

Por otra parte, la concepción armónica en Castillo fue cambiando a lo largo de sus etapas, abarcando desde una posición tonal o modal en sus primeras obras, hasta llegar a leves escauceos con el atonalismo en su etapa “serial” (recuérdese el *Quinteto con guitarra*). Precisamente por este bagaje cronológico y, dado que la composición de la *Sonata para guitarra* se produjo en una época tardía, la obra adquiere tintes diversos al presentar elementos funcionales propios de la tonalidad junto con otros que la sitúan próxima a otras tendencias estilísticas.

En el sentido más cercano al concepto tonal se aprecian, de una parte, algunas disposiciones de acordes muy características y, de otra, su funcionalidad armónica en los puntos clave del discurso musical. En referencia a lo primero, el compositor muestra un cierto apego e interés por el acorde de Mi menor. Dicho acorde se presenta de forma reiterada en su producción guitarrística¹³³, y suele aparecer en el principio y/o final de

¹³² T = tono y St = semitono.

¹³³ Aparte de esta pieza aparece en *Tres preludios y Concierto para guitarra y orquesta*.

estas piezas (véase el MOTIVO A de la Figura 5-40). Además, casi siempre se muestra en la misma disposición y con la nota añadida de Fa# o Re#:



Figura 5-44. Varias disposiciones del acorde de Mi en Castillo.

El ejemplo de la izquierda de la Figura 5-44 corresponde al último compás del tercer movimiento de esta *Sonata* y al comienzo de la misma, lo cual indica en un principio que el centro tonal de toda la composición es Mi. El acorde se presenta siempre en esas disposiciones o similares, lo que podría interpretarse como un acorde “tonal” de Mi menor con novena, y en el caso segundo (primer compás del segundo movimiento) como Mi menor con la séptima mayor. El ejemplo de la derecha de la Figura 5-44 pertenece al último compás del primer preludio de *Tres Preludios* y es el único en toda la producción guitarrística que aparece sin ninguna de las tensiones (séptima o novena). Paralelamente existen otras disposiciones acórdicas muy características en esta pieza que por su situación, dentro del contexto de las frases, funcionan como puntos de tensión y como elementos cadenciales que ayudan a la configuración de la estructura formal. Una muestra de ello se observa en los compases 3, 6 y 20, entre otros, donde aparece el acorde formado *a priori* por cuartas desde La:



Figura 5-45. Disposiciones del acorde de La (cc. 3, 6 y 32 del I mov.).

Aun cuando la primera impresión es la de una formación por cuartas (con la exclusión de la séptima entre Do# y Sib), lo cierto es que se plantean dudas al observar el ejemplo de la derecha de la Figura 5-45. Este acorde, diferenciado de los otros por la omisión de Re, se encuentra justo antes del grupo temático B de la Exposición, lo que asegura un punto cadencial armónico. Desde una perspectiva tonal podría ser entendido como un acorde de La mayor con la séptima menor y la novena disminuida, lo que funcionaría como un acorde de séptima de dominante con la tensión añadida de la novena. Esta “funcionalidad” de dominante actúa aquí con mucho sentido, ya que el grupo temático B está en Re. Curiosamente, en el mismo lugar de la Reexposición

aparece una idéntica cadencia, pero ahora con el acorde de Mi séptima con la novena disminuida, puesto que B₂ comienza en La.

De la anterior observación se podría deducir que el autor se acerca a una postura más “tonal” cuando quiere señalar los puntos cadenciales que definen la estructura clásica de la forma sonata, clarificando la armonía por cuartas de la propuesta inicial por otra más funcional. Así, desde este punto de vista, Castillo o bien obtiene una concepción armónica amplia en la que, en base a sus necesidades e intereses, se aproxima más al lenguaje neoclásico de Bartók o Stravinsky¹³⁴ mediante el uso de séptimas y cuartas, o, por el contrario, se muestra más tradicional en la configuración de acordes funcionales tonales.

Referente a Bartók, su influencia queda patente aquí en diversos procedimientos compositivos, entre los que destacan la construcción armónico-melódica por cuartas y el empleo de escalas o disposiciones interválicas simétricas. En relación a lo primero, hay que aclarar que en las obras de Castillo la posición armónica suele estar íntimamente relacionada con la melódica, formando un conjunto indisoluble en el que ambas se nutren de los mismos elementos¹³⁵. Desde esta perspectiva, el autor utiliza habitualmente en su elaboración melódica cuartas justas en combinación con aumentadas o tritonos (véanse los MOTIVOS A y L), estas últimas, a su vez, características de la música de Bartók por sus propiedades simétricas. Castillo también recurre a la simetría desde el uso de escalas sintéticas, como la escala octatónica, que expone principalmente en los motivos iniciales de la *Sonata* (Figura 5-46).



Figura 5-46. Escala octatónica (cc. 15-16-17 del I mov.).

¹³⁴Según Owen (1992, p. 346), Stravinsky utilizó el diatonismo libre o “pandiatonismo” en su música. Este lenguaje se podía manifestar, entre otras maneras, mediante el uso de una armonía lógica funcional pero con el añadido de notas “extrañas” a los acordes. En cierta forma, Castillo hace algo similar cuando agrega a estos acordes “funcionales” esas cuartas.

¹³⁵Tomás Marco, refiriéndose a la melodía, afirma que “no se trata de un mero gesto horizontal que luego hay que revestir con ropajes armónicos, sino de la verdadera génesis de esa armonía surge a partir del elemento melódico” (Marco, 2003, p. 52).

Otro de los recursos armónicos que utiliza el compositor, en este caso para crear tensión, es la formación de acordes tríadas aumentados –también vistos en anteriores piezas (véase la Figura 5-23)–. Situados generalmente en registros agudos y en puntos de inflexión melódica, estos acordes se suelen acompañar de un bajo, como se muestra en el siguiente ejemplo.



Figura 5-47. Acorde tríada aumentado (cc. 2, 70-71 y 79 del I mov.).

El hecho de que aparezcan diferentes configuraciones interválicas para el “mismo acorde” –visto desde su sonoridad aislada–, no parece que se deba a un criterio polifónico lineal lógico ni a una intención armónica preconcebida. Es posible pensar que más bien responde a una cuestión de preferencia por determinadas disposiciones enarmónicas sobre la base de sonidos concretos. En cierta medida esto se confirma al comprobar que, al menos en todos estos casos, el efecto de tensión armónica que se produce es bastante similar en relación al resto de los elementos del discurso sonoro.

Por otra parte, en el ejemplo central de la Figura 5-47, los acordes se mueven de forma paralela, lo que se constituye como otro elemento significativo en el lenguaje de Castillo. Probablemente heredado también de sus influencias neoclásicas, este recurso lo emplea constantemente en sus composiciones.



Figura 5-48a (cc. 11-12 del I mov.).



Figura 5-48b (cc. 18-19 del I mov.).



Figura 5-48c (c. 45 del I mov.).



Figura 5-48d. *Vientecillo de Primavera* (cc. 14-15).

Cada uno de los fragmentos presentados en la Figura 5-48 presenta diferentes formaciones de acordes, pero solo los extractos de la derecha hacen una trasposición literal de las notas. En la Figura 5-48a se deduce que los bajos, al no desplazarse de forma exacta como el resto del acorde, se separan de éste cumpliendo una función idiomática y un asentamiento de los ejes tonales (esto se explicará más adelante). En la Figura 5-48b, sin embargo, se plantea una progresión literal de acordes paralelos sobre la base de la línea melódica, eligiendo las partes del compás para situar dichos acordes. El ejemplo de la Figura 5-48d, extraído de la última pieza para guitarra de Castillo *Vientecillo de Primavera*, expone los acordes tríadas aumentados comentados anteriormente con unas funciones expresivas idénticas, en las que la dinámica *forte* y el *marcato* contribuyen igualmente al incremento de la tensión¹³⁶. Por último, la Figura 5-48c fue tratada anteriormente y corresponde con el final del grupo conclusivo B (c. 45) del primer movimiento; de su análisis se extraen varias informaciones:

- En referencia al motivo (H) que imita, muestra una separación polifónica entre sus voces, siendo la del bajo una imitación rítmica del final de dicho motivo, y las voces superiores (acordes paralelos por terceras menores), un desarrollo cromático de su segunda voz.
- Al mismo tiempo y, desde una posición más armónica, se dan ciertas notas que ayudan a crear una idea de cierre (este c. 45 constituye el último de B y el que da inicio al grupo conclusivo). En este sentido, el sonido Sib influye como una nota clave en la separación de estas secciones.

Teniendo en cuenta que la nota Sib está situada a distancia de tritono con respecto al centro tonal Mi y que resuelve en el La siguiente, se puede deducir que este tritono contribuye a crear una tensión que quedará resuelta definitivamente en el siguiente compás. De la misma manera, el Sib correspondiente a la última nota de la voz superior se resuelve igualmente en el La del siguiente compás. El efecto cadencial obtenido es de cierre de esa parte al comenzar el siguiente compás con dicha tensión disipada, junto con Mi como centro tonal en el bajo. Desde esta perspectiva, la nota Sib (en ocasiones La#) actúa en ciertos momentos –especialmente acompañando a los bajos

¹³⁶ Este pasaje junto con el resto de la obra se analizará en el apartado 6.1.6.

Mi o La (como polo tonal)– como un añadido de tensión armónica que tiende a resolverse (véanse los fragmentos mostrados en la Figura 5-49).



Figura 5-49 (cc. 6 y 159/160 del I mov.).

Como se puede percibir en el extracto de la izquierda, el primer acorde – detallado en la Figura 5-45– presenta una disposición por cuartas con el bajo en La y la voz superior en Sib, lo que forma una disonancia de novena menor que tiende a buscar un reposo. Este característico y recurrente acorde en esta pieza también puede ser visto –como ya se comentó– como un séptima de dominante con el añadido de la novena menor, si se observa desde una posición más tonal. Con todo, ambas interpretaciones responden a una misma intención expresiva. En este caso, la tensión del binomio La-Sib queda resuelta en el siguiente compás con la caída hasta el centro tonal. En el ejemplo de la derecha de la misma Figura 5-49, correspondiente a los dos últimos compases del primer movimiento, resulta igualmente característica la tensión del tritono Mi-La# hasta el último acorde, que se resuelve en la nota Si. La diferencia con el extracto de la izquierda es que la nota –La#– aquí se encuentra en un acorde formado por quintas con el bajo en Mi.

En lo referente a la ubicación “tonal” de la obra completa Castillo utiliza tres ejes tonales en su construcción, siendo Mi el centro tonal, como ya se ha visto, y La/Re los polos de tensión¹³⁷. La disposición de estos ejes tonales en la estructura del primer movimiento queda de la siguiente forma:

Introducción	Exposición	Desarrollo	Reexposición
	A / B	C	A / B ₁
Mi	Mi / Re	Modulaciones	Mi / La

¹³⁷ La elección de Mi como centro tonal coincide en los *Tres Preludios* y en el *Concierto para guitarra y orquesta*.

Si bien el esquema más tradicional de la forma sonata refleja que el grupo temático B₁ de la reexposición debería volver a la tónica (en este caso sería Mi), aquí sin embargo se puede apreciar que a éste lo sustituye uno de los polos, concretamente La. El motivo viene dado por una cuestión de cercanía entre éste y el centro tonal. Beethoven en su *Sonata Waldstein* hace un proceso parecido: partiendo de Do mayor va a la dominante de su relativo (Mi mayor), volviendo a Do en la reexposición para acabar con el relativo La en B₁. Se trata de una cuestión de proximidad, ya que aunque en apariencia el duplo Mi-La está más separado que Mi-Re –considerando la interválica directa–, lo cierto es que la concepción armónica de esta obra –y en general la del autor– induce a pensar en otra disposición de esas notas. Es por este motivo por el cual se considera que su posición atiende más a un criterio de ordenación por cuartas (Mi-La-Re), por lo que en ese caso La estaría más cerca del centro. Por ello, en la *Sonata para guitarra*, el grupo temático B se establece en Re como dominante (por la lejanía con el centro tonal), y en B₁ se opta por un polo más cercano (menos “dominante”) como lo es La.

Con todo, la elección de estos polos no está tomada al azar por parte del compositor. Es más, existe una significativa justificación para ello, que no es ni más ni menos que su relación con la idiomática del instrumento. La guitarra está afinada por cuartas¹³⁸, lo que hace que estos tres ejes se correspondan con las tres cuerdas graves de la guitarra que suenan al aire. Con ello se consigue que la música se adapte convenientemente a la capacidad sonora del instrumento además de facilitar su ejecución.

Otro de los elementos susceptibles de análisis es el empleo del ritmo. Si bien no resulta tan característico en el autor como el tratamiento que hace de la forma o su posición armónica, existen algunas cuestiones técnicas que merecen ser expuestas. No obstante, y a estas alturas de la investigación, se hace indispensable establecer conexiones entre la *Sonata* y otras piezas del corpus guitarrístico de Castillo que guardan estrechos vínculos con esta. Por este motivo, el enfoque en este estudio del

¹³⁸ A excepción de una tercera mayor que existe entre la tercera y segunda cuerda. La afinación por lo tanto, desde la sexta a la primera, sería: Mi – La – Re – Sol – Si – Mi’.

ritmo estará centrado en la búsqueda de procesos afines con los *Tres Preludios* y el *Concierto para guitarra y orquesta*, concretamente:

- Aparecen compases similares entre las piezas, siendo especialmente en los últimos movimientos donde suele utilizarse los binarios de subdivisión ternaria (6/8); binarios o ternarios pero de subdivisión binaria siempre en los primeros; y binarios o cuaternarios de subdivisión binaria, aunque en ocasiones irregulares y de amalgama, en los tiempos lentos –segundos movimientos–, que presentan ya mayor diversidad (recuérdese el 2º movimiento del *Quinteto*).



Figura 5-50 (III mov. *Concierto*; III mov. *Sonata*; II mov. *Tres Preludios*).

- Se utilizan métricas convencionales, sin buscar complicaciones rítmicas ni grandes experimentaciones, si bien existen muestras más innovadoras en los tempos y pasajes lentos, que exploran las combinaciones métricas y creando momentos de polirritmia entre las voces.
- Existe una configuración de las diversas partes de la textura contrapuntística para crear diferentes sensaciones métricas sin cambiar el valor de las notas, como aparece en el fragmento de la Figura 5-51.

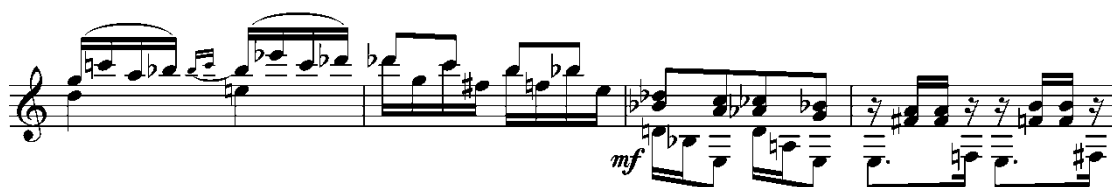


Figura 5-51. (cc. 96-99 del I mov. de la *Sonata*).

- Se reiteran los motivos rítmicos de las piezas que utilizan los mismos compases. Prueba de ello es la presentación sistemática de grupos de semicorcheas en los binarios simples o de cuatrillos y hemiolias en los binarios de subdivisión ternaria (Figura 5-52a y 5-52b).



Figura 5-52a. *Sonata* (cc. 32-34 del III mov.).



Figura 5-52b. *Concierto* (cc. 117-119 y 49, ambos del III mov.).

Con todo lo tratado se puede deducir que los elementos del lenguaje que Castillo utiliza en la *Sonata* son diversos, por un lado, partiendo en buena medida de la tradición y de tendencias neoclasicistas principalmente, y, por otro, revelando un estado de madurez compositiva en el que se funden todos los procedimientos adquiridos usándolos con cierta libertad. Por otro lado, ha quedado patente que existen analogías (estructurales, armónico-melódicas y rítmicas) entre algunas de sus piezas guitarrísticas, en especial las que significaron una “preparación”, como decía Marco (2003, p. 85), para su *Concierto para guitarra y orquesta*.

Antes de concluir con este análisis se debe efectuar un examen de la idiomática de la obra, con el propósito de comprobar su idoneidad y grado de adaptación a las peculiaridades técnicas y expresivas del instrumento al que va destinada. Así pues, uno de los principales factores idiomáticos que destacan en la composición de esta *Sonata* es la directa correspondencia entre los ejes tonales (Mi-La-Re) y las tres cuerdas graves de la guitarra. Asimismo, el hecho de que se obtengan estos sonidos mediante cuerdas al aire -sin ser pisadas con los dedos de la mano izquierda- facilita la acción de esta mano, en tanto que permite ejecutar pasajes y acordes en registros agudos con el apoyo de los mencionados ejes. Todo ello sin necesidad de recurrir a la octavación, ni de presentar en el diapasón extensiones o posiciones complejas que dificulten la fluidez del discurso sonoro, tal como se muestra en la Figura 5-53.

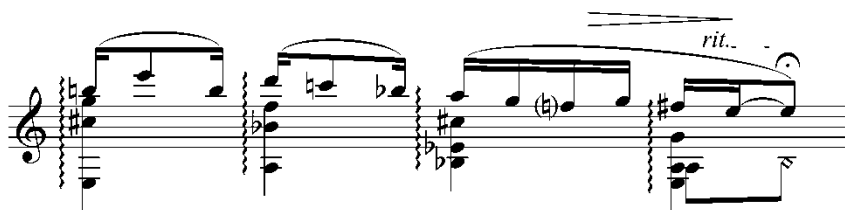


Figura 5-53. (c. 4 del II mov.).

En este proceso cadencial, correspondiente al último compás de la sección A del segundo movimiento, la interpretación de los dos primeros tiempos resultaría impracticable si no se hubieran escrito los bajos (ejes Mi y La) en cuerdas al aire. La imposibilidad viene determinada por la amplitud de registro en los acordes, lo que se traduce en una lejanía considerable entre las notas en el diapason del instrumento. Suponiendo que los bajos no pudieran ser dados en las cuerdas al aire, la única opción para poder ejecutar el pasaje sería recurrir a la octavación de dichos bajos (en el segundo acorde habría que hacer, además, un cambio de disposición), lo que probablemente modificaría el carácter del pasaje e incluso le haría perder cierta fuerza como proceso armónico cadencial de cierre de sección. Por este motivo, la adaptación de los ejes tonales a cuerdas que suenan al aire no solo consigue facilitar la interpretación, sino que además potencia el registro sonoro de la guitarra contribuyendo, como en este caso, a la definición de los procesos cadenciales.

En relación con lo anterior, Castillo emplea en sus piezas para guitarra una serie de acordes característicos que, por sus propiedades armónico-acústicas, provocan un aprovechamiento de la sonoridad del instrumento. Este tema, que ya fue tratado previamente cuando se habló de las disposiciones de los acordes de Mi y La (véanse las Figuras 5-44 y 5-45), también está relacionado con la concepción armónico-melódica por cuartas tan fructífera en la obra del compositor. De este modo la afinación de la guitarra (también por cuartas a excepción de una tercera mayor), se acomoda perfectamente a esta concepción armónica, algo que ya ha sido manifestado a través de varios ejemplos.



Figura 5-54 (cc. 140-142 del I mov.).

Al hilo de lo anterior, a pesar de que en la Figura 5-54 se dan varias relaciones interválicas, son las cuartas, sin embargo, las que determinan la conducción del bajo (la primera [Sib-Mi] se entiende como una cuarta aumentada). Si a esto se le suma el ámbito reducido de la voz superior, junto con el movimiento directo de las voces, todo hace que el pasaje se pueda tocar íntegro en la misma posición (concretamente la séptima), lo que redundo en la idea de adaptación a las posibilidades del diapason.

De igual modo, el autor se cuida de no poner acordes o disposiciones imposibles, por lo que prefiere obviar alguna nota antes de sacrificar el diseño imitativo. Así, en la Figura 5-55, se podrá apreciar cómo elude escribir la nota La del primer acorde, cuando en la imitación sí aparece el intervalo de cuarta análogo. La razón es sencilla: el acorde es impracticable con La, por ello decide eliminar la nota y seguir llevando a cabo su desarrollo temático en la misma tesitura:



Figura 5-55. Propuesta (c. 52) e imitación (c. 60) [I mov.]

Si bien se han valorado las cualidades de Castillo en el esmero cuidado del tratamiento idiomático que hace en relación con las disposiciones de la mano izquierda sobre el diapasón, no siempre se pueden destacar las mismas habilidades en el trabajo de la mano derecha. La escritura de rápidos arpeggios que exceden el ámbito de cuatro cuerdas provoca serios problemas en las digitaciones de esta mano, obligada a repetir dedos o a tener que realizar saltos o cruzamientos incómodos que desestabilizan la posición. Un ejemplo de ello puede ser visto en el fragmento de la Figura 5-56.



Figura 5-56 (cc. 73-77 del III mov.)

La técnica guitarrística moderna ha obviado el uso del meñique de la mano derecha, haciendo que prácticamente la totalidad del repertorio escrito para el instrumento se pueda interpretar con los otros cuatro dedos de la mano. Cuando un guitarrista se encuentra con un pasaje como el que se describe en la Figura 5-56, tiene que realizar un serio trabajo de digitación con el objeto de dar la rapidez y precisión rítmica necesaria a todas sus notas. Para la ejecución del mencionado fragmento inevitablemente hay que repetir dedos o bien alternarlos, lo que implica molestos cambios de posición que dificultan la ejecución e intensifican las probabilidades de errar durante la interpretación. Si bien el estudio debe minimizar estos riesgos, la presentación de dichos arpeggios -desde un punto de vista analítico y no crítico- no deja de ser poco característica del lenguaje guitarrístico.

Pese a ello, el autor sigue haciendo gala de su buen criterio idiomático cuando emplea otros diseños de arpeggios en cuatro cuerdas, o bien recursos técnicos tan singulares del instrumento como el trémolo (Figura 5-57).

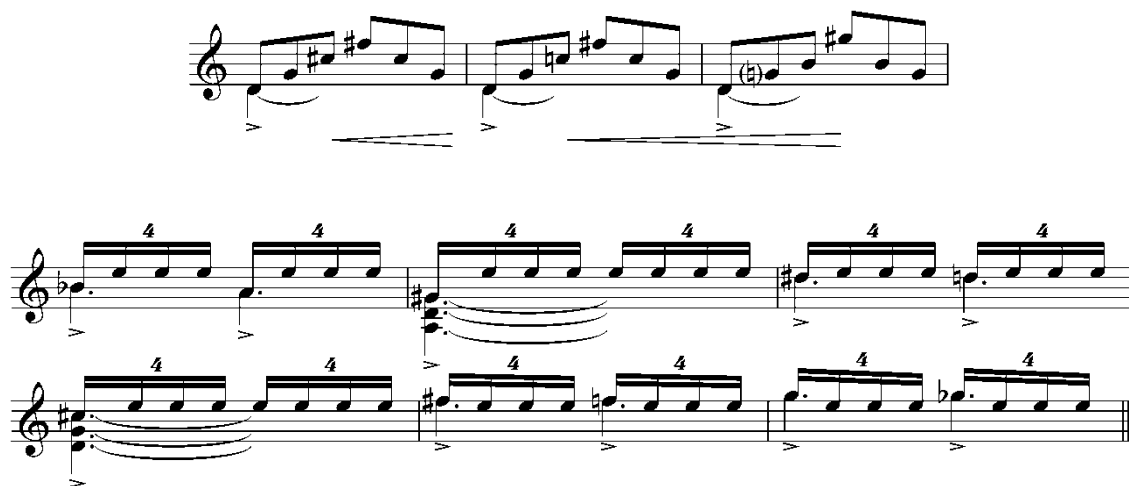


Figura 5-57 (cc. 57-59 y 49-54 del III mov.)

Castillo suele adaptar la densidad textural en función de la velocidad o el carácter de las piezas. Concretamente en el tercer movimiento de la *Sonata para guitarra* (así como en los movimientos rápidos de los *Tres Preludios* o el *Concierto*) simplifica la escritura quedando prácticamente reducida a una sola línea, en la que en ocasiones aparecen tímidos juegos de voces contrapuntísticas¹³⁹. Esta presentación más “monódica” del instrumento plantea dos visiones contrapuestas: la primera versaría sobre la posibilidad de un menoscabo en el aprovechamiento de sus capacidades armónicas y polifónicas, lo que implicaría un alejamiento en la idiomática del instrumento, porque aunque se ajuste técnicamente no sería característico de su escritura; la segunda visión vendría en parte determinada por la primera, ya que la reducción del entramado polifónico –dada la velocidad de las piezas– busca facilitar su interpretación, configurándose en este caso, y en contraste con la anterior visión, como un factor idiomático. Con todo, el autor se decanta por un proceder motivado probablemente por diversas razones que podrían ir desde un intento por clarificar voces e ideas (en el *Concierto* podría buscar la intensificación de la sonoridad frente a la masa orquestal), hasta una simple cuestión de preferencia personal.

¹³⁹ En el *Concierto para guitarra y orquesta* se puede apreciar este tipo de escritura en diversas partes de los tres movimientos.

En definitiva, Castillo muestra unos serios conocimientos de la mecánica y de los recursos expresivos del instrumento, lo que consigue que en líneas generales la obra se adapte correctamente al lenguaje de la guitarra. Si bien se denota puntualmente una falta de profundización en el rendimiento de sus posibilidades contrapuntísticas, existen razones que lo justifican y que a su vez apuntan a una concepción idiomática, como ha quedado reflejado en este análisis. Esta practicidad en la escritura del compositor entroncaría con la premisa que siempre defendió sobre la intencionalidad de mantener un lenguaje claro y directo que permitiera, sin interferencias, el acto de la comunicación.

5. 4. Tres Preludios

- Contextualización.

Estas piezas se componen en 1987, como producto de un encargo para el *Homenaje a 130 años de la Guitarra Clásica Española (de Tárrega a Sainz de la Maza)*¹⁴⁰. El estreno se produjo dentro de los actos de este evento, siendo interpretado por el afamado guitarrista Narciso Yepes en un concierto realizado el 27 de septiembre del mismo año en la Iglesia del Divino Salvador de Sevilla.

En referencia a este estreno, la prensa del momento destacó lo siguiente:

Manuel Castillo también gozó de esta maestría del intérprete en el estreno de sus “Tres preludios”, encargo del “Homenaje a ciento treinta años de Guitarra Clásica Española”, obra presidida por una gran claridad de ideas y escritura que, por estos valores, fue acogida por una larga salva de aplausos y obligado el autor a saludar repetidas veces en unión del concertista. (Otero, 1987).

En relación a la obra, la crítica no dice prácticamente nada sobre su contenido, salvo que presenta una “claridad de ideas y escritura”. Con todo, esta afirmación se ha

¹⁴⁰ Este evento nació de la iniciativa de América Martínez, catedrática de Guitarra del Conservatorio de Sevilla, quien en ese mismo año, 1987, se jubilaba de la función docente. El acontecimiento tuvo una repercusión a nivel mundial y albergó diferentes actividades como clases magistrales, una exposición, diversos conciertos un concurso de guitarra (González, 2012, pp. 38-39).

convertido en una referencia constante en las declaraciones del compositor cuando hablaba acerca de su propia música, citándola en conjunto con otras definiciones como la “transparencia” de sus temas, el “lenguaje directo” o el alejamiento de posibles “influencias folklóricas” (Castillo citado en Sánchez Gómez, 2005, pp. 42 y 44). Por ello, la crítica se muestra muy acertada y en línea con la idea que siempre ha transmitido el autor, aunque para este estudio no añada más datos analíticos de interés.

Otro documento que arroja algo de información sobre esta obra, es el aquí recurrido libro de Tomás Marco (2003, p. 85), en el que se menciona:

Castillo redondeará además su dedicación a la guitarra con otra obra opuesta en concepción y forma [refiriéndose a la *Sonata*] los *Tres preludios* ... Tres piezas claras, evocativas y aparentemente sencillas que contrastan con la amplitud formal de la *Sonata* pero que no son ni mejores ni peores que ella sino únicamente dos visiones diferentes sobre la misma materia, algo que Castillo ha hecho en reiteradas ocasiones ... Es una preparación al *Concierto* guitarrístico.

En este fragmento aparecen de nuevo referencias a la sencillez y la claridad. Al menos en esta ocasión Marco las relaciona con el elemento formal, en contraste con la profundidad de la *Sonata*; un dato que se tendrá en cuenta durante el desarrollo del análisis de estas piezas.

La otra fuente de información secundaria disponible sobre la obra, es la que proporciona de nuevo Graham Wade (2015, pp. 2-3) en las notas al disco del guitarrista Fantoni:

Manuel Castillo's Three Preludes (1987) begin with a toccata-like Allegretto, in perpetual motion from start to finish requiring considerable dexterity. The next Prelude, akin to the central movement of a sonata, is marked *lento* and composed in five/four metre. After the opening theme, short melodic fragments contrasted against solemn chords, a middle episode moves through ingenious dissonant progressions in a two part texture. The opening theme then returns. The third Prelude, marked *Allegro*, is a brilliant study in velocity.¹⁴¹

¹⁴¹ Los *Tres Preludios* de Manuel Castillo (1987) comienzan con un *Allegretto*, como una *toccata* en perpetuo movimiento de principio a fin que requiere una considerable destreza. El próximo preludio, similar al movimiento central de una sonata, está marcado *lento* y compuesto en un compás de 5/4. Después del tema de apertura, fragmentos melódicos cortos contrastan con acordes solemnes y un episodio central se mueve a través de las ingeniosas progresiones disonantes en una textura a dos partes.

La visión que aporta Wade, aunque no incluye datos relevantes, supone un punto de partida en el análisis de las tres piezas. Si bien no ofrece apenas información de los preludios primero y tercero –el autor solo declara una impresión general, sin entrar en más detalles–, sí que en el segundo se puede apreciar un superficial comentario analítico sobre cuestiones texturales, formales, rítmicas y armónicas. De este modo, hace referencia al compás irregular de 5/4 y al carácter lento de este segundo preludio, estableciendo paralelismos con el movimiento central de una sonata. En este sentido, se podría contemplar la posibilidad de relacionar las tres piezas con los respectivos movimientos de esta forma musical –tan cultivada por Castillo–. Referente a la disposición textural de este segundo preludio, destaca la alternancia entre fragmentos melódicos y acordes, así como que el pasaje central está escrito a dos voces que se van imitando con diferentes procedimientos contrapuntísticos, lo cual crea –según el punto de vista de este crítico– esas “ingeniosas progresiones disonantes”.

Para concluir esta contextualización, se hará una breve referencia a la forma musical “preludio” y al grado de relevancia que ocupa dentro de la producción de Manuel Castillo. Así pues, se encuentran en el autor dos piezas que llevan esta palabra por título: *Preludio (Improvisación)*¹⁴² y *Preludio para la mano izquierda* (1953), así como otras dos en las que forma parte de su denominación general: *Preludio, diferencias y tocata* (1959) y *Preludio, tiento y chacona* (1972)–. Según las declaraciones de la musicóloga Elisa Pulla (2014, p. 158), los dos primeros preludios de los cuatro que se han nombrado funcionan como piezas independientes, por lo que –a diferencia de lo que sucede con los dos preludios siguientes– no conservan el marcado carácter introductorio que originalmente había distinguido a esta forma (*New Grove Dictionary of Music*, 2001, Vol. 16, p. 2982). De igual modo, y refiriéndose de nuevo a estos dos primeros preludios, Pulla comenta que además de poseer ciertas características

El tema de apertura entonces regresa. El tercer preludio, marcado Allegro, es un brillante estudio de velocidad.

¹⁴² En el catálogo de Castillo elaborado por Tomás Marco (2003, p. 109) aparece una obra fechada en 1951 que lleva por título *Dos preludios*. No obstante, y según el testimonio de Elisa Pulla, en el legado del compositor no aparece esta obra como tal, por lo que en base al criterio de esta musicóloga podría tratarse de la pieza *Preludio (Improvisación)*, que si bien no está fechada parece corresponder a la misma obra que menciona Marco. (Pulla, 2014, p. 158).

impresionistas –especialmente el primero–, ambos consiguen la unidad estructural mediante “la reiteración de un breve motivo recurrente” (2014, p. 159).

De forma análoga, en los *Tres Preludios* se presentan características impresionistas y una sólida estructura en base a la reiteración, si bien no solo de uno, sino de tres motivos temáticos. En lo que concierne al carácter independiente de estas tres piezas guitarrísticas, es cierto que tampoco preceden a otras de mayor envergadura; sin embargo, Tomás Marco afirma que esta obra junto con la *Sonata para guitarra* servirán de “preparación” al *Concierto para guitarra y orquesta* (2003, p. 85). Atendiendo a esta tesis de Marco¹⁴³, y con el objeto de confirmarla y razonarla, el análisis que continúa tratará de enfocarse sobre las posibles alusiones a dicho concierto.

- Análisis.

Los *Tres Preludios* constituyen tres piezas de duraciones más bien reducidas¹⁴⁴ y estructuradas en forma lied (ABA), al reexponer –a veces solo de forma parcial– las primeras secciones. Si bien presentan entre ellas caracteres diferentes que provocan un cierto grado de independencia –especialmente en la configuración de los motivos temáticos–, mantienen un número considerable de similitudes que les otorgan unidad y solidez estructural, entre las cuales cabe destacar:

- La configuración tonal: donde predomina un carácter tonal –aunque no entendido desde su clásica funcionalidad– asentado en dos centros –La y Mi– que actúan como polos gravitatorios donde se organizan temática y estructuralmente las piezas.

¹⁴³ En el análisis de la *Sonata para guitarra* ya se vieron algunos elementos compartidos entre la misma, el *Concierto* y los *Tres preludios*, como el uso recurrente de determinadas disposiciones acórdicas y ciertas características rítmicas.

¹⁴⁴ El primer preludio tiene cuarenta y nueve compases, el segundo treinta y dos, y el tercero sesenta y seis.

- La construcción temática: en base a dos o tres motivos –en cada obra– que son reiterados con similares procedimientos imitativos, contribuyendo a la unidad formal y a la regularidad del fraseo, puesto que las frases se disponen en grupos de cuatro u ocho compases.
- El uso recurrente de las mismas fórmulas métricas –particularmente en el primer y tercer preludio– y la sensación de movimiento continuo derivado de la inexistencia de momentos de reposo o de silencios escritos.

Respecto a las características que vinculan a estas piezas con la tradición se encuentran algunas de las ya expuestas: como la elección de la forma preclásica “preludio”, la designación de los mismos centros tonales para toda la composición¹⁴⁵, o el equilibrio formal –reflejado en el uso de la estructura ABA y en la distribución regular de las frases–. Pero, además, existen referencias impresionistas, principalmente mediante el empleo de los modos dórico y frigio, y neoclásicas, en el uso permanente del cromatismo (especialmente en el tercer preludio), la construcción de acordes por cuartas, las progresiones armónicas con acordes paralelos, o la predilección por las elaboraciones contrapuntísticas.

Primer preludio.

El primer preludio presenta una estructura ternaria cercana a la forma sonata, solo que aquí el grupo temático B no se reexpone al final, como se expresa en la Figura 5-58.

¹⁴⁵ En momentos puntuales se producen relaciones armónicas con una cierta funcionalidad tonal, especialmente en las aperturas y cierres de secciones de los dos primeros preludios. Estas relaciones armónicas funcionales parten de la ordenación de los centros tonales a distancia de 5ª justa (Mi-La), lo que hace que ambos se acerquen a la posición tradicional de dominante-tónica.

Movimiento	I				
Tempo	Allegretto ♩ = 92 Compás de 3/4				
Nº de compases	1	9	21	37	41
Sección	A	B	C		A'
Interpretación formal	Expos.		Desarrollo-Enlace		Reexposición literal de A
Contenido (motivos)	A A'	B A'' B' C	A A' B'		A A'

Figura 5-58. Esquema formal del primer preludio de *Tres Preludios*.

El primer compás comienza con la exposición del MOTIVO A, mostrado en la Figura 5-59, del cual se extraen informaciones diversas:



Figura 5-59. MOTIVO A del primer preludio (c. 1)

En relación con el posicionamiento tonal de la obra, a simple vista todo parece indicar que el bajo La es el centro tonal y Mi un polo de tensión, ya que la obra comienza con este bajo y justo en el compás siguiente repite la misma disposición. Es decir, analizando este fragmento desde un punto de vista “tonal” el resultado sería: tónica (La) - dominante (Mi) - tónica (La). Para reforzar la idea de que La es el centro tonal se encuentra, asimismo, que tanto el grupo temático B como el desarrollo comienzan con el mismo bajo La. Sin embargo, tras esta aparente simplicidad se soporta otra posible teoría, para la cual es necesario analizar los primeros compases de la pieza en la búsqueda de una explicación más completa (Figura 5-60).



Figura 5-60. Primer prelude de *Tres Preludios* (cc. 1-8)

Estos ocho compases conforman el grupo temático A y en ellos se mantiene, con mínimas variantes, el MOTIVO A. Atendiendo al razonamiento anteriormente expuesto, se podría encontrar la coherencia de los centros tonales en los dos primeros compases. No obstante, el hecho de que los sucesivos acordes que tras el primer compás forman parte de los bajos La y Mi presenten diferentes disposiciones armónicas –por cuartas, quintas, con tensiones de séptima o novena, con tríadas aumentadas, e incluso con acordes formados por la combinación de algunas de las anteriores variantes–, junto a que el último acorde del pasaje sea el que sirve a su vez de cierre del prelude¹⁴⁶, inducen la posibilidad de otras configuraciones tonales. Atendiendo a esto, si se analiza el discurso melódico del bajo por separado, desde los primeros compases se puede observar una cierta disociación tonal entre ambos estratos de la textura (bajo y melodía superior), así como un acercamiento a un concepto politonal de la música. En este caso, dicha politonalidad se establece mediante la confrontación de escalas modales en la parte superior, con otras de carácter más tonal en el bajo. En consecuencia, analizando en más detalle los primeros compases se observa que:

- El primer compás presenta –debido a la fluctuaciones de Do-Do# y Re-Re#– una melodía en los modos de Mi dórico (Si-Mi-Do#-Re), Si frigio (Do-Si-La-Si) y Si frigio dominante (Re#-Sol...), lo que produce una secuencia armónica que va desde el reposo del primer tetracordo hasta la tensión del último, con la nota

¹⁴⁶ Este acorde de Mi menor con el añadido de la novena en el registro medio (c. 8) es muy característico en la música para guitarra de Castillo (véase la figura 5-44), siendo utilizado como apertura y cierre de la *Sonata para guitarra*, así como cierre de los movimientos primero y tercero del *Concierto para guitarra y orquesta*.

Re#. Mientras tanto, los bajos distanciados por quintas justas actúan de igual forma –La como reposo y Mi como tensión–, coincidiendo en el tercer tiempo del compás con la tensión de Mi más la melodía frigia dominante con el Re# como nota distintiva. Esta concordancia de distensión-tensión armónica en paralelo por ambas partes de la textura no exime de la falta de coherencia “funcional” de la armonía, en el sentido de que se están mezclando un concepto modal con otro tonal, de lo que resulta una sonoridad politonal y hasta cierto punto pandiatónica¹⁴⁷.

- En el segundo compás ocurre algo parecido a lo anteriormente expresado: la melodía comienza de la misma forma, con Mi dórico (como “tónica” del anterior Si frigio dominante), pero continúa con Mi frigio hasta el final del compás, donde, en el tercer tiempo, se hace coincidir la nota Do con un acorde por cuartas justas (Mi-La-Re-Sol-Do). Este acorde produce una sensación de caída más que de tensión, lo que ayuda a definir una primera semifrase¹⁴⁸.
- El resto de compases hasta concluir este primer grupo temático aparecen con similares relaciones tensionales, especialmente en la definición de breves semifrases regulares, aunque no con las mismas características armónicas. El último compás (c. 8) de la Figura 5-60 concluye, tras una escala ascendente octatónica, con el ya mencionado (nota pie pág. 25) acorde de Mi menor con la novena en la voz intermedia. Cabe puntualizar que aunque dicho acorde tiene carácter de reposo y marca el final del pasaje, ofrece a su vez una particular sonoridad de “semicadencia” funcional, lo cual es debido a que se puede entender como un quinto grado que resuelve en La menor del siguiente compás, que ya corresponde al primero del grupo temático B.

¹⁴⁷ Según Astor (s. f., p. 4), el pandiatonismo se puede manifestar mediante la elaboración de una línea melódica tonal y funcional que no concuerda con la polifonía vertical, lo que produce una sensación extraña al apreciar la tonalidad y su movimiento armónico, debido a elementos que otorgan incoherencia y que no permiten entender la música desde un posicionamiento convencional.

¹⁴⁸ Persichetti (1985, p. 98) afirma que “el acorde de cuarta-justa es raramente usado como estructura disonante”. Asimismo, comenta que el formado por alguna cuarta aumentada tiende a ser inestable por la interválica de tritono, que necesita resolverse (p. 18).

En este proceso de movimiento armónico se señalan algunas de las formaciones acórdicas que serán significativas en el desarrollo temático de esta pieza y de la siguiente, como por ejemplo: los acordes por cuartas justa o mixtas (4ª justa + 4ª aumentada, o al contrario), vistos en casi todos los compases; acordes mayores con séptima y novena menor que actúan como un acorde de tensión armónica, especialmente en estado fundamental y con la novena en la voz superior (último acorde del c. 5)¹⁴⁹; y, los característicos acordes tríadas aumentados en la parte superior con el acompañamiento de un bajo a distancia de tritono de la nota más grave del acorde, que¹⁵⁰ Castillo a veces utiliza para elaborar fragmentos en progresión armónica (cc. 33-36)¹⁵¹.

Continuando con el análisis, en el c. 9 aparece el grupo temático B junto con la entrada del MOTIVO B y MOTIVO C, como se refleja en el fragmento siguiente:

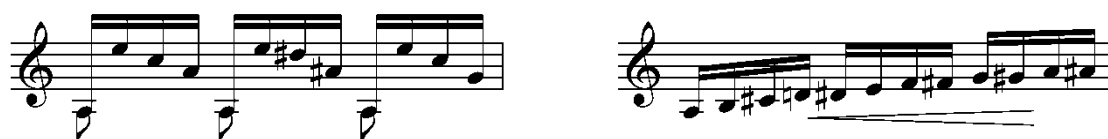


Figura 5-61. MOTIVO B y MOTIVO C (cc. 9-10)

Ambos motivos son independientes y se van a combinar mostrando una concepción vertical (MOTIVO B), y horizontal (MOTIVO C) del material temático dado – este último a través de la línea cromática precedida por un salto de tercera menor–. Por otra parte, el MOTIVO B se presenta con una pequeña variación en el c. 15 pasando, en este caso sí, a ser MOTIVO B', tras una progresión por cuartas en los cc. 11-12-13 y 14. En el mencionado c. 15 el autor escribe doble plica a las notas de la parte superior para separarlas polifónicamente –y darles mayor valor– del diseño en arpeggio descendente; sin embargo, en el c. 16, no hace tal separación del primer Sol con el resto –aun cuando se puede comprobar que el salto de tercera determina otra parte de la polifonía–, lo cual resulta extraño dado que el siguiente compás (c. 16) comienza con la nota Fa. Los cc.

¹⁴⁹ Este acorde ya quedó expuesto como un acorde característico en la *Sonata para guitarra* (véase la figura 5-45, aunque en este ejemplo están en La).

¹⁵⁰ Estas construcciones armónicas en realidad apuntan a una configuración vertical del modo lidio dominante, al disponer del cuarto grado elevado y el séptimo rebajado.

¹⁵¹ Este acorde modal ya ha sido tratado en la *Sonata para guitarra* (figura 5-47) y aparecerá en *Vientecillo de Primavera* –aunque aquí sin el añadido del bajo–.

17-18-19 y 20 establecen una transición en modo frigio que culmina con la sorpresa del Fa# en el c. 20, como preparación al mismo Fa# del c. 21 del desarrollo y, que a su vez, forma parte de la presentación del MOTIVO A, pero esta vez en La dórico.

Durante el desarrollo, se plantea la elaboración del MOTIVO A, albergando el crecimiento armónico mediante el uso de los modos Si frigio (cc. 23-24), Si superlocro (cc. 25-26), Sol dórico (c. 27) y volviendo a Mi frigio en el c. 28. A partir de aquí, se produce una progresión con la combinación de los motivos C y A, donde los tritonos en los acordes de cuartas van creando tensión hasta el c. 33. De nuevo Castillo utiliza el recurso de la progresión durante los siguientes cuatro compases (cc. 33 a 36), para ir bajando por grados conjuntos –aquí aparecen los citados acordes aumentados con el bajo a distancia de tritono–. Los cuatro compases que restan (cc. 37 a 40) funcionan a modo de pequeña retransición con el MOTIVO B', en los que el Fa agudo del c. 40 crea una leve disonancia que resuelve en el Mi correspondiente al primer compás de la reexposición. Para finalizar, esta última parte reexpositiva se presenta sin cambios y solo con la repetición del grupo temático A, que concluye con la repetición del acorde de Mi menor, aunque en este caso sin el añadido de la novena¹⁵².

En cuanto a la configuración del ritmo armónico en este prelude, está formada por acordes en el primer y tercer tiempo (blanca+negra), lo que se relaciona con el ritmo trocaico (*Diccionario Akal de términos literarios*, 1997) que va a dominar gran parte de la pieza –salvo en las apariciones del MOTIVO B–. En cierto sentido, el primer movimiento del *Concierto para guitarra y orquesta* también presenta un motivo principal muy similar a este, sólo que invirtiendo la distribución de los valores, lo cual produce un característico ritmo yámbico (Figura 5-62):

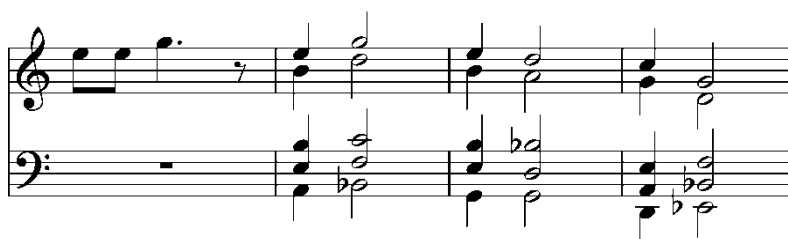


Figura 5-62. Primeros compases del *Concierto para guitarra y orquesta*.

¹⁵² Es el único acorde que aparece en esta disposición tríada menor en toda la producción guitarrística de Castillo.

De igual manera, la presencia ininterrumpida de las semicorcheas otorgan a este preludio esa impresión de “toccata” que comentaba Graham Wade (2015, pp. 2-3), curiosamente el mismo término que emplea Tomás Marco para señalar el extenso pasaje de semicorcheas del primer movimiento del *Concierto* (2003, p. 95). Si a estos elementos rítmicos se unen algunos, de otra índole, de los ya tratados –como ciertas disposiciones acórdicas o el uso de la textura horizontal a tres partes– se pueden apreciar significativas conexiones entre ambas piezas.

Segundo preludio.

El segundo preludio presenta la siguiente estructura formal:

Movimiento	II		
Tempo	Lento ♩ = 46		
Compás	5/8	4/4	5/8
Nº de compases	1	9 17	25
Sección	A	B ₁ B ₂	A

Figura 5-63. Esquema formal del segundo preludio de *Tres Preludios*.

Escrito en un tempo lento –negra a 46– y compás asimétrico de 5/4 solo en el grupo temático A, recrea una atmósfera propia de los segundos tiempos del autor¹⁵³. De nuevo la forma en arco (ABA) se hace dueña de este movimiento. El grupo temático o sección A responde a una textura de melodía acompañada que conecta con el grupo temático B, dividido en dos secciones (B₁ y B₂) de ocho compases cada una, que

¹⁵³En referencia a esto, Antonio José Flores -discípulo del compositor- opina que “uno de los patrones comunes que le identifican [a Castillo] es el lirismo característico de sus movimientos lentos, a veces próximo al dramatismo o la melancolía” (comunicación personal, junio 28, 2010), lo cual no solo atañe a la obra para guitarra, sino que se extiende a lo largo de todo su corpus.

presentan un pasaje de progresiones contrapuntísticas a dos partes y que enlazan con la reexposición ornamentada de la sección A.

Figura 5-64. Frase A del segundo preludio (cc. 1-8)

Analizando el comienzo de la obra aparece el MOTIVO A (correspondiente al primer compás de la Figura 5-64), que destaca por la novedad de su organización métrica¹⁵⁴. Este motivo sirve de base temática para la elaboración de una frase tradicional de ocho compases, que queda dividida en dos semifrases iguales de cuatro compases. La línea melódica superior comienza y termina en la nota Si¹⁵⁵, formando dos arcos de tensión armónica que, junto con la presentación de elementos métricos similares, ayudan a la clarificación estructural. Asimismo, el conjunto de alturas que forma la melodía –sin contar con los sonidos de la escala sintética del c. 5– asciende a diez, siendo Mib/Re# y Sol las dos clases de altura que faltan para completar las doce alturas. Si se disponen dichas notas a modo de escala con el inicio en Si, resultaría la siguiente configuración:

Si –St– Do –St– Do# –St– Re –T– Mi –St– Fa –St– Fa# –T– Sol# –St– La –St– Sib –St– (Si)

El hecho más relevante de esta disposición es la simetría mostrada por la ubicación de sus tonos y semitonos, un concepto que como ya se ha visto en otras ocasiones, le vincula de nuevo con la estética bartokiana.

Respecto a los acordes de cada compás de la frase A, cumplen varias funciones: por una parte, situados en los dos últimos tiempos de cada uno de ellos, realizan una

¹⁵⁴ Según Joel Lester: “en la música del siglo XX en la que las estructuras de alturas son complejas, oímos más claramente los motivos rítmicos que los motivos de alturas” (1989, p. 40).

¹⁵⁵ Esta nota (clase de altura) es la que abre los motivos melódicos iniciales de cada uno de los *Tres Preludios*.

función “sostenedora” de la melodía aportando dirección y refuerzo armónico; por otra, plantean una densidad armónica congruente con el plan dinámico de la frase y con el cambio de octava en la segunda semifrase (cc. 5-8). De este modo, los cuatro primeros compases –en *piano expresivo*– muestran acordes formados por solo dos voces (el La grave se mantiene pedal hasta la llegada de Sib, que marca el enlace a la siguiente semifrase); al llegar al quinto compás, y debido al *crescendo* y al cambio de octava en la melodía, el relleno armónico aumenta a cinco voces (acorde por cuartas del c. 5), volviendo a partir de aquí a descender progresivamente en número con el *diminuendo* del c. 7, hasta alcanzar el final de la frase. Es decir, Castillo amplía o reduce la densidad acordal en función al grado de intensidad o tensión armónica que se va produciendo a lo largo de la sección, lo cual le ayuda a configurar el arco de fraseo.

En cuanto a la sección B₁ muestra un pasaje contrapuntístico a dos partes, donde se suceden diversos procedimientos imitativos que dan lugar a progresiones en grupos de dos compases (Figura 5-65).



Figura 5-65. Primera frase de la sección B₁ del segundo preludio (cc. 9-16)

En el c. 9 comienza B₁ con la reiteración del primer tetracordo para crear una nueva voz superior que se mueve en paralelo a su segunda aparición, a partir de ahí, empiezan a transcurrir las imitaciones: en el c. 10, la voz inferior imita en retrógrado invertido las propuestas de la superior; en los c. 11 y 12, hay una progresión con imitaciones directas por sexta menor, cuarta justa y quinta justa; en el c. 13, se intercala la imitación del c. 10 a distancia de quinta descendente; los cc. 14 y 15, son progresiones idénticas de los cc. 11 y 12, a excepción del primer bajo, y trasportadas

una cuarta descendente; el c. 16, cierra una primera sección con la reiteración transportada a tono y medio descendente del c. 9 –es el octavo desde el comienzo de B₁–, sirviendo de enlace a la otra sección de ocho compases. La segunda sección (Figura 5-66) abre en el c. 17 con acordes por tercera mayor que conducen a un arpeggio descendente del acorde aumentado con el bajo a distancia de tritono; esas terceras mayores se combinan con quintas justas en el c. 18 y caen en progresión a dos acordes por cuartas en el c. 19; los cc. 20 y 21, plantean la enunciación parcial del MOTIVO A en el bajo; en el c. 22 se conecta la melodía a la voz superior mediante una escala octatónica que lleva al c. 23, donde se reitera la nota Mi en esta voz superior acompañada con acordes por cuartas, finalmente descendiendo cromáticamente hasta la recapitulación de A.

Figura 5-66. Sección B₂ del segundo preludio (cc. 17-25)

La reexposición de la frase A se plantea ligeramente ornamentada en el desarrollo melódico, lo que le confiere interés y variedad al discurso sonoro. El último acorde (Mi-Sib-Fa) junto con el Si de la voz superior, crea una cierta inestabilidad –debida al tritono–, lo que se traduce en una suspensión armónica que prepara la caída al siguiente movimiento.

Tercer preludio.

De nuevo Castillo plasma una forma tradicional en arco (ABA), con frases regulares de dieciséis y treinta y dos compases, como se detalla a continuación:

Movimiento	III		
Tempo	Allegro ♩ = 112		
Compás	2/4		
Nº de compases	1	17	49
Sección	A	B	A

Figura 5-67. Esquema formal del tercer preludio de *Tres Preludios*

Este fuerte asentamiento de la estructura –entendida desde un punto de vista tradicional– se contrarresta a su vez con el desarrollo de un movimiento muy cromático que carece de cadencias perceptibles o, al menos, de una cierta entidad armónica. Esto desemboca en una forma unitaria¹⁵⁶, en la que la unidad estructural radica más en la reiteración de diversos motivos que en la división por secciones, ya que tales divisiones no se representan con la suficiente claridad como para ser reconocidas en una primera audición.

Por otra parte, existe una sensación de movimiento permanente en todo el preludio al no existir puntos de reposo, lo que, unido a la construcción de toda la pieza en base al único motivo de cuatro semicorcheas, hace que dicha sensación de continuidad se acentúe aún más. En este sentido, cobran un cierto significado las declaraciones de Wade cuando afirmaba que este tercer preludio era “un brillante estudio de velocidad” (2015, pp. 2-3). Sin embargo, Castillo consigue crear aquí, y esto es lo interesante, un lenguaje polifónico capaz de mantener la textura a tres partes a pesar del tipo de escritura –*a priori*– monódica, y para conseguir este efecto polifónico de una simple línea melódica hace uso de dos procedimientos que ya utilizaba J. S. Bach en su música para violín: el salto melódico¹⁵⁷ y el diseño de arpeggios.

¹⁵⁶ Según Elisa Pulla, Castillo utilizó en algunas de sus piezas estas formas unitarias a través de “la reiteración de un breve motivo recurrente” (2014b, 159).

¹⁵⁷ Acorde con el criterio del investigador Stanley Yates (1998), la confluencia de la práctica polifónica del siglo XVI con el estilo retórico de finales de ese siglo –la monodia italiana– dio lugar a un nuevo estilo cuyo origen estaba en la función dual del salto melódico. De este modo, se podía conseguir que líneas aparentemente simples interpretadas por un instrumento ‘a solo’ sonaran polifónicas, debido a que los saltos melódicos que no eran retóricos se prestaban a la entrada de una nueva voz o parte polifónica.



Figura 5-68. Polifonía implícita mediante salto melódico (cc. 43-46)

En el fragmento de la Figura 5-68 se aprecia una progresión en los dos primeros compases, y una imitación transportada a la octava en los dos siguientes. Si bien la apariencia es de una simple línea descendente, lo cierto es que se pueden advertir dos voces polifónicas constituidas por las notas Fa, Re y Si, es decir, la primera de cada tiempo del primer compás y la primera nota del segundo. El motivo es sencillo, los únicos saltos que no son cromáticos son los que se producen entre estas notas y sus inmediatas posteriores, siendo concretamente de tono y medio (clase interválica 3). Esto provoca inevitablemente en el oído una sensación polifónica, lo cual se debe también, de una parte, a que dichas notas coinciden con los acentos téticos de cada compás y, de otra, al refuerzo auditivo-memorstico que supone la imitación inmediata de esos dos primeros compases. Por otra parte, este intervalo de clase 3 resulta significativo en esta pieza, ya no solo porque la práctica totalidad de los saltos comparten esta interválica, sino porque posee connotaciones simétricas¹⁵⁸ que de nuevo vinculan el proceder de Castillo con corrientes impresionistas (Pulla, 2014b, p. 158) o, más aún, neoclasicistas – en especial con la estética de Bartók (Blanco, s. f., pp. 13-14-15)¹⁵⁹.

En referencia al otro procedimiento existente que sirve para introducir una textura pseudopolifónica, Castillo elabora pasajes de arpeggios por cuartas, donde suele mantener estáticas varias partes de la polifonía y mueve solo una de ellas. Asimismo, utiliza este recurso en combinación con escalas cromáticas, como se muestra en este ejemplo:

¹⁵⁸ Al igual que el intervalo de tritono divide a la escala de doce semitonos en dos partes iguales, la tercera menor la divide en cuatro. De ahí que el acorde disminuido cuatría que resulta de la superposición de esta interválica disponga de cuatro posibles fundamentales.

¹⁵⁹ Según este autor, para Bartók esta interválica era muy especial por su simetría –que le permitía realizar sustituciones armónicas mediante el sistema de ejes y el uso de la escala octatónica–, así como por su relación con la serie de Fibonacci, de gran influencia en la construcción de su música.

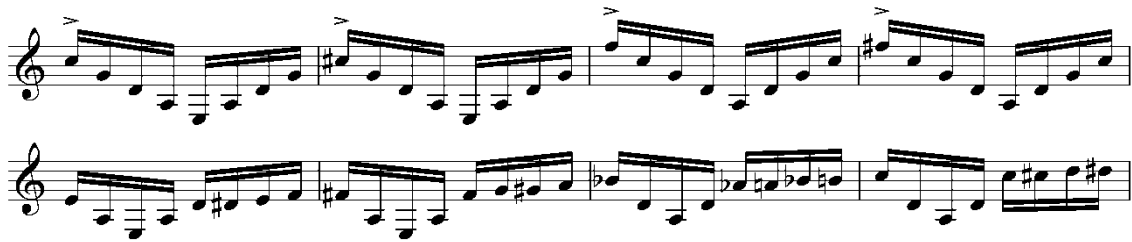


Figura 5-69. Polifonía implícita mediante uso de arpeggios (cc. 29-32 y 37-40)

En los cuatro primeros compases del ejemplo de la Figura 5-69, se muestra un diseño arpegiado por cuartas en dos compases que se transporta a su vez una cuarta justa ascendente en los dos siguientes. La voz que se mueve es la superior, que además lleva de forma explícita acentos, lo cual enfatiza su separación con el resto de los sonidos del arpeggio formando una secuencia lógica –desde el punto de vista melódico– que comprendería los sonidos Do-Do#-Fa-Fa#, quedando el resto de sonidos (los que forman parte de los arpeggios) como una progresión armónica por cuartas que haría una función de acompañamiento a esta voz superior¹⁶⁰. Aún más claro se presenta el ejemplo inferior de la misma Figura 5-69, que muestra desde el inicio una obvia conexión entre la nota de la primera parte del compás con la primera de la segunda parte, quedando por tanto separadas de los bajos por cuartas que hay entre ellas y dando lugar a una voz superior formada por los sonidos: Mi-Re-Re#-Mi-Fa, de lo cual, si se hace extensivo al resto de compases que conforman el ejemplo, resultaría una frase melódica cromática autoacompañada por bajos a distancia de cuartas justas. Según este planteamiento, la escritura podría haber sido de la manera expuesta a continuación:



Figura 5-70. Realización polifónica de diseño con arpeggio (cc. 37-40)

El hecho de que el autor no haya escrito este y otros pasajes similares con esta separación de las partes, deja una puerta abierta a la especulación. En cualquier caso, la conducción de las voces es más que evidente, por lo que esta circunstancia podría deberse a una despreocupación intencionada por su parte con el fin de dar libertad al

¹⁶⁰ Este tipo de diseño melódico mediante el uso de arpeggios es muy recurrente en otras piezas del repertorio guitarrístico de Castillo, solo que en ocasiones las voces intermedias también se mueven, por lo que producen una sensación polifónica real a varias partes en vez de, como aquí, una aparente textura de melodía acompañada.

intérprete, lo cual se traduciría en la posibilidad de elección entre hacer una versión literal y fiel a las notas escritas con sus valores, o reinterpretar la música en base a estas consideraciones polifónicas.

En otro orden de ideas, Castillo consigue desarrollar toda la pieza mediante la combinación de tres células motívicas (A, B y C), bajo diferentes procedimientos imitativos:



Figura 5-71. Células motívicas A - B₁ - B₂ - C₁ - C₂ - C₃ (de izquierda a derecha)

La clasificación de estas células se lleva a cabo –ya que son idénticas desde el punto de vista métrico– a través de la relación interválica de sus notas. Por este motivo, se separa la CÉLULA A del resto por el intervalo de clase 4 –aunque serán más comunes los de clase 3– entre sus dos primeras notas. De la misma forma, se agrupan las CÉLULAS B₁ Y B₂, por ser cromáticas, y la CÉLULA C, que se plantea en tres variantes caracterizadas por el intervalo de cuarta justa o aumentada y el de séptima, que surge de la suma de los dos anteriores.

En referencia al uso de matices y dinámicas, no sorprende comprobar de nuevo la parquedad de indicaciones en torno a estos elementos, lo que se empieza a configurar como un valor permanente en la obra del compositor sevillano. Concretamente en esta obra, las indicaciones se reducen a dinámicas y agógicas al comienzo de cada prelude, algunas fluctuaciones de intensidad expresadas con *crescendos* y *diminuendos*, y varios *ritardandos* que suelen coincidir con los procesos cadenciales que separan las frases o secciones. En lo relativo a la articulación y acentuación, se limitan a un único acento en el último acorde del primer prelude, algunos subrayados en el segundo prelude, y varios acentos en el tercero.

Respecto a las consideraciones técnicas e idiomáticas de las tres piezas, se reiteran muchas de las ya analizadas en la *Sonata para guitarra*, como por ejemplo:

- La adaptación de la densidad textural en función del tempo de la obra. Así, los tempos lentos o moderados presentan mayor diversidad en cuanto líneas contrapuntísticas o relleno de acordes, mientras que los rápidos tienden a la simplificación reduciéndose en este caso a la monodía.
- Adecuación del centro y de los polos tonales a las cuerdas graves de la guitarra que suenan al aire, lo cual queda de manifiesto desde el primer compás del preludio primero –véanse las figuras 5-59, 5-60 y 5-61–. Asimismo, se dan pasajes de arpegios que están diseñados con cuerdas al aire –véase la figura 5-69–, donde además de favorecerse la fluidez del discurso sonoro y la facilidad técnica de la mano izquierda se produce un mayor aprovechamiento de las capacidades acústicas del instrumento.
- La textura se desarrolla a dos o como máximo tres partes, lo que da como resultado la división clásica entre bajo, acompañamiento armónico y melodía en la parte superior. Esta división en una cierta proporción se adapta bien a la idiomática de la guitarra, y Castillo conoce bien dicha proporción puesto que, si bien a veces es modificada, nunca llega a sobrepasar las exigencias técnicas derivadas de la multiplicación de los estratos texturales¹⁶¹.
- El uso intenso del cromatismo en estas piezas permite el trabajo por posiciones fijas, dado que se abarca un mayor rango de sonidos cromáticos desde una misma posición a la vez que se favorecen los saltos entre estas, debido a la relativa facilidad para encontrar notas en cuerdas al aire que permitan realizar esta acción sin el riesgo de cortar el fraseo ni de efectuar movimientos bruscos. Esto repercute nuevamente en la facilidad de acción de la mano izquierda, proporcionándole fluidez y potenciando el *legato* en el fraseo.

¹⁶¹ Esta característica forma de escribir para guitarra resulta a veces algo escueta en relación al aprovechamiento de los recursos tímbricos y polifónicos del instrumento. Sin embargo, por encima de ello estaban siempre las consideraciones del autor sobre la claridad en la enunciación de las ideas y su deseo de transparencia, que bien se podría entender desde el punto de vista de la simplificación textural.

- Las disposiciones armónicas por cuartas permiten trabajar con posiciones de acordes muy verticales en el diapasón que no sobrepasan los tres o cuatro trastes consecutivos, influyendo en el asentamiento de la mano izquierda.
- El diseño de arpeggios y acordes de cuatro notas como máximo se adapta funcionalmente a las características técnicas de la mano derecha.

En resumen, los *Tres Preludios* se consolidan como una obra que mantiene referencias estéticas diversas, donde pueden encontrarse elementos impresionistas – como el diseño de líneas e inflexiones modales–, neoclásicas –uso del cromatismo, acordes por cuartas, armonías paralelas y desarrollo contrapuntístico de los motivos temáticos–, y tradicionales –la elección de la forma “preludio” y los elementos constructivos o estructurales–, si bien estas últimas referencias también podrían considerarse neoclásicas, en un contexto amplio de la corriente estética. Todo ello contribuye a enfatizar las recurrentes ideas de Castillo –en esta obra manifestada de forma explícita– en torno a la claridad, la sencillez y la transparencia.

5. 5. Concierto para guitarra y orquesta

- Contextualización.

Esta obra nace de un encargo del Ayuntamiento de Sevilla a Manuel Castillo para la VI Bienal de Arte Flamenco de 1990. Se estrena en el Patio de la Montería de los Reales Alcázares de Sevilla el ocho de septiembre del mismo año, con José María Gallardo como solista y la Orquesta de Cámara Reina Sofía dirigida por Max Bragado Darman. A pesar de que en posteriores ocasiones al estreno este concierto tuvo una recepción muy positiva, en esta ocasión, la crítica se mostró en los siguientes términos:

El tan esperado estreno del ilustre maestro Castillo, “Concierto para guitarra y orquesta”, ha resultado monótono y demasiado plano, pese al denodado esfuerzo del guitarrista José María Gallardo. De sus tres movimientos (moderato, andante sostenuto

y allegretto), el primero fue lento y languideciente, el segundo no aporta nada nuevo a su admirada obra y el tercero lo entendimos como un ejercicio de digitación de escalas”. (Martín, septiembre 10, 1990, citado en Sánchez Gómez, 1999, p. 283)

Desde su estreno no se tiene más noticia del concierto hasta el veintidós de octubre de 1994, con motivo de la presentación del primer disco de la Orquesta de Córdoba (Sánchez Gómez, 1999, p. 362). Este disco, titulado “In Memoriam. Andrés Segovia” –correspondiente a la colección “Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía” (Castillo, 1994)–, recoge la primera –y única hasta el momento– grabación del *Concierto para guitarra y orquesta* de Manuel Castillo, realizada en mayo de 1994 con el anteriormente mencionado guitarrista, José María Gallardo, y la dirección orquestal de Leo Brouwer.

La siguiente ocasión de la que se tiene constancia de la interpretación del *Concierto* será el dieciocho de abril de 1996, dentro de la programación de la temporada para ese año de la ROSS¹⁶². En este caso, afortunadamente, se cuenta con el testimonio del propio compositor acerca de su obra, ya que él mismo redactó las notas al programa del concierto. También existe una reseña periodística en *El correo de Andalucía* (Tarín, 1996, abril 12) de unos días antes del concierto, en la que se hace un breve comentario de la obra, aunque en ella no se añade nada que no aparezca en las notas al programa que suscribe el compositor, por lo que se ha considerado más oportuno obviar tal información y exponer el texto del programa de mano donde se muestra el testimonio del autor de la obra en cuestión:

Compuesta entre abril y junio de 1990 ... Tres movimientos según la forma tradicional de Concierto. El primer movimiento –*Moderato*– está construido en forma *Sonata*. Una breve introducción orquestal fija el ritmo y carácter de esta página. El primer tema aparece en la región aguda de la Guitarra y es repetido por la Orquesta hasta llevarnos al segundo tema de consonantes armonías en el solista con una melodía de cierto sabor antiguo. Las maderas lo vuelven a exponer de forma más adornada. El *desarrollo* está trabajado sobre los elementos del tema “A”. En la reexposición el tema “B” es

¹⁶² El *Concierto* nuevamente corrió a cargo de José María Gallardo como intérprete, junto con la ROSS y la dirección de Gyorgy Rath, durante los días dieciocho y diecinueve de abril de 1996 en el Teatro de la Maestranza de Sevilla.

recordado por la Cuerda y ornamentado en Guitarra y Maderas. Una *Cadenza* prepara la *Coda* final.

Un *Andante sostenuto* se inicia con unas limpias líneas melódicas en Flauta, Oboe y Cuerdas. La Guitarra sola, canta el expresivo tema principal que la Orquesta recoge con ligeras ornamentaciones. Una sección central contrastante (*poco piú mosso*) en *pizzicati* y pasajes imitativos del solista. Nueva exposición del tema en Guitarra y Orquesta para concluir con un nostálgico diseño.

El *Allegretto* final sigue una forma próxima al *Rondó* con un rítmico tema que pasa del solista a la Orquesta. Los diversos episodios intermedios mantienen el ambiente festivo y decidido de todo el movimiento, que tras un *solo* de la Guitarra concluye la obra con enérgicos acordes de la Orquesta.

Un lenguaje claro y directo en el que se advierte cierto andalucismo sin referencias directas al folklore ni a la Guitarra flamenca. Una Orquesta ligera en su contenido y formación: Flauta, Oboe, Clarinete, Fagot, dos Trompas y Cuerdas. El protagonismo de la Guitarra es evidente pero sin relegar a la Orquesta a un papel de mero acompañante”. (Castillo, 1996, citado en Sánchez Gómez, 2005, p. 44)

Habida cuenta de que Castillo no era muy prolijo en palabras cuando se refería a sus propias obras –dado quizá por su ya mencionado aquí carácter reservado–, resulta revelador el interesante comentario analítico que ofrece en estas notas. En ellas incluye conceptos técnicos, especialmente en cuanto a su desarrollo formal y plantilla orquestal, así como conceptos estéticos, relativos al carácter de los movimientos y su referencia andaluza pero no folclórica. Por ello, este documento se constituye como un punto de partida en la posterior elaboración del análisis de la obra. Pero antes de llegar a esto hay que analizar aquí también la “charla pre-concierto” que dio Castillo el día diecisiete de abril de 1996 en el Hotel Inglaterra de Sevilla, junto con el director de la orquesta y el guitarrista. En esta ocasión el compositor se expresó en unos términos más generales, tratando el tema de la desvinculación con cualquier intento de música flamenca porque, como decía, “lo hubiera hecho muy mal”, aunque al mismo tiempo reconocía que en la obra “hay algo de música andaluza”. Además, defendió la idea de haberse ajustado al esquema tradicional de tres movimientos, ya que “sigue teniendo vigencia todavía hoy porque es una forma que guarda un equilibrio bastante bueno”. Respecto al posicionamiento tonal afirmó “que la tonalidad en la música es algo así como la fuerza de la gravedad en la Física, que se puede ir contra ella, pero ella está allí tirando”. Por último, explicó el por qué de la reducida plantilla orquestal, alegando que para él la

belleza de la guitarra radicaba en su sonido íntimo y su lejanía, por lo que se mostraba contrario a cualquier tipo de amplificación que pudiera “desnaturalizar su sonido” (Castillo, citado en Sánchez Gómez, 1996).

El guitarrista José María Gallardo, que como se ha comentado anteriormente estrenó y grabó el *Concierto*, revela que el encargo nació de su petición personal a los organizadores del evento, lo cual le produjo una gran satisfacción y orgullo por haber estado “dentro del proyecto y verlo nacer”. En base al testimonio del intérprete, de esta obra destaca la “económica de medios” y lo “práctico” de la escritura, al estar adaptada a una textura a dos voces –“tres en los momentos lentos”– en la que el instrumento, asegura, “trabaja fundamentalmente”. Esta economía de medios le hizo sugerirle en una ocasión a Castillo la posibilidad de añadir algunos bajos en las partes melódicas, pero también recuerda el no haber tenido que eliminar “ninguna nota” del manuscrito original, lo que demuestra lo “bien escrito” que está el *Concierto*. Por otro lado, Gallardo afirma que el compositor “hace un guiño a aires populares” en el tercer movimiento, debido a que –según su criterio– se trata de “un zapateado” que queda definido por el ritmo vivo en 6/8 y por la articulación que plantea. (Comunicación personal, julio 9, 2010).

Para concluir esta contextualización, se recurre nuevamente a la visión personal de Tomás Marco, el cual nos indica que la forma sonata que plantea Castillo en el primer movimiento no se presenta como tal sin más, sino que se trata de “un movimiento muy personal en el que los supuestos temas diferenciados son en realidad avatares diversos de un mismo motivo inicial”, que funciona como una “célula germinal a lo largo de toda la pieza y que es transfigurada por la orquesta mientras la guitarra realiza una auténtica tocata en cuyo uso amplio Castillo se ha distinguido siempre”. A continuación, sitúa al segundo movimiento como el “eje principal” que se presenta con sus “veladuras instrumentales, su clima suspendido y evocador y su descarnamiento que se ha ido acentuando obra a obra hasta llegar a la esencialidad de esta”. Para terminar su exposición, comenta que la idea del rondó del *Allegretto* se plantea “más virtual que real” y que el ritmo quizá es “el que está más cerca de la evocación flamenca”, pero que el compositor no lo mezcla con temas explícitos, sino que se mantiene en una “universalidad del lenguaje a la que siempre ha sido fiel”. Con lo que concluye

asentando que Castillo logra crear “un concierto de notable altura y un nivel abstracto de creación” (Marco, 2003, p. 95).

Con la información hasta aquí tratada, a continuación se procede a efectuar el análisis de la obra. Para ello, se partirán de los presupuestos marcados por Castillo y se tendrán en cuenta las opiniones vertidas de Marco, con el objeto de establecer unas conclusiones acordes con el trabajo analítico.

- Análisis.

Primer movimiento.

Atendiendo a las declaraciones de Castillo en referencia a este concierto, la estructura que presenta este primer movimiento se encuadra dentro de la forma sonata, sin embargo, aunque esta forma se da como tal, existe una cuestión que merece ser tratada antes de elaborar el esquema formal. En las notas al programa el compositor comentó que el “primer tema” –se entiende como el grupo temático 1 o sección A– comenzaba con la intervención de la guitarra tras una breve introducción de la orquesta, lo cual tiene sentido desde un punto de vista auditivo, pero en tal caso la reexposición comenzaría con la repetición de la introducción en vez de la sección A. Esto no se ajusta al formato más tradicional de la forma y tampoco responde al uso que Castillo ha hecho de ésta en otras ocasiones –véase la *Sonata para guitarra* como ejemplo de ello–. Por este motivo, se intuye que el autor consideraba a la “breve introducción” como una preparación orquestal a la guitarra, y no como una verdadera introducción en lo que al elemento estructural se refiere. Por ello, el análisis de esta obra parte de la sección A como inicio de la exposición, estando formado dicho grupo por dos frases que albergan la citada “introducción” que menciona Castillo –A₁– junto con el “primer tema” en el que aparece la guitarra –A₂–. El esquema formal del primer movimiento quedaría entonces como se muestra en la Figura 5-72.

Movimiento	I																				
Tempo	<i>Moderato</i> ♩ = 100 3/4																				
Nº ensayo	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17				
Nº compases	1	9	17	25	33	41	49	57	65	81	97	104	113	121	129	137	145	153	161	170	216
Sección	A ₁	A ₂	A ₂ '	B ₁	B ₂	C ₁	A ₁ '	D ₁	D ₂	A ₁ ''	A ₁	A ₂	A ₂ '	B ₁ '	B ₂ '	A ₁ '''					
Interpr. formal	GT1	TR GT2								RT	GT1	TR GT2				GC	C				
	Exposición					Desarrollo					Reexposición					a	C				
																d	o				
																n	d				
																z	a				
																a	a				

Figura 5-72. Esquema formal del primer movimiento del *Concierto para guitarra y orquesta*.

Todas las secciones están compuestas por frases regulares consistentes en grupos de ocho compases o múltiplos de este¹⁶³, a excepción de la *cadenza* que muestra una configuración asimétrica donde combina frases cortas de tres, cuatro o cinco compases. Esta regularidad general en el fraseo denota un posicionamiento tradicional en el uso de esta forma clásica.

Otro elemento a destacar, en este caso derivado de las influencias del Romanticismo, es el procesamiento cíclico del material sonoro, visto fundamentalmente desde la reiteración de los principales motivos y células. Así pues, la CÉLULA A (Figura 5-73) que funciona como material de apertura del concierto, se constituye como el elemento vertebrador de este movimiento, y como escribía el propio autor en sus notas al programa “fija el ritmo y el carácter de esta página”. Desde esta perspectiva, podría decirse que el movimiento adquiere un distintivo ritmo yámbico –ya quedó esbozado en el análisis de los *Tres preludios* (Figura 5-62)–, al representarse en esta CÉLULA A la configuración breve-larga con el característico acento sobre la segunda parte del compás.

¹⁶³ La exposición tiene cuarenta y ocho compases, el desarrollo sesenta y cuatro, la reexposición otros cuarenta y ocho, la *cadenza* cuarenta y seis y, por último, la *coda* con ocho compases.

Figura 5-73. CÉLULA A (izquierda) y B (derecha).

El tema A_1 consta de ocho compases y está formado por la exposición alternada –a modo de pregunta-respuesta– de las dos células de la Figura 5-73. La CÉLULA A es ejecutada por la cuerda *a tutti* durante todo el tema A_1 , mientras que la CÉLULA B va respondiendo a la anterior con las intervenciones del clarinete *a solo*, los cuatro primeros compases, y en unísono con la flauta, a partir del c. 5.

Por otra parte, si se analizan los acordes de la cuerda y la madera a lo largo de este tema A_1 , se aprecian formaciones por quintas y cuartas sin aparente relación armónica funcional, lo que aleja a la obra de un posible posicionamiento tradicional de la tonalidad, si bien existe un campo gravitacional sobre el sonido Mi y el acorde que forma. Este acorde desde Mi, formado por dos quintas y una cuarta (Mi-Si-Fa#-Re-Sol [c. 8]), es presentado siempre con la nota Sol natural, lo cual apunta a una posible vinculación a un modo menor y por tanto a una cierta inclinación “tonal” hacia este modo. Sin embargo, las constantes inflexiones modales que rigen el desarrollo melódico de esta sección A_1 –y en general de todo el concierto–, plantean un posicionamiento más modal, descartando lo anterior. Con todo, tratar de encasillar la obra a una reduccionista etiqueta de “tonal” o incluso “modal” aquí no tendría mucho sentido, dado que ambos conceptos se van a manifestar con más o menos fuerza en diversas partes del discurso sonoro –tal y como se irá viendo en este análisis–. Por todo ello, y aunque partiendo de la base que la obra se muestra más modal que tonal, lo más correcto en este caso sería hablar de una “tonalidad expandida”, un término ampliamente aceptado en la musicología actual y que recogería en cierta manera esta ambigüedad armónica en la

que se mueve Castillo (La Rue, 1989, p. 41). Por todo ello, a partir de ahora se hará referencia a centros y polos tonales en vez de grados funcionales armónicos –salvo cuando realmente haya una progresión armónica que cumpla sus reglas–. Así pues, en este inicio del *Concierto* se establece el centro tonal en Mi, configurándose como centro tonal de toda la obra.

El tema A₂ da comienzo con el solo de la guitarra que presenta en el c. 9 el MOTIVO A, tal y como se muestra en la Figura 5-74.



Figura 5-74. MOTIVO A.

Este motivo presenta un claro carácter frigio –al menos en su configuración inicial– y afianza el centro tonal en Mi, dado que sus notas giran en torno a este sonido. Dicho motivo será ampliamente reutilizado, bien de forma íntegra o parcial, en las diversas intervenciones de la guitarra y, puntualmente, de la orquesta. Además, este MOTIVO A en conjunto con la CÉLULA A, otorgarán al primer movimiento de este concierto un distintivo carácter y una coherente unidad formal.

Continuando con el análisis, la sección A₂ presenta a la guitarra acompañada de una trompa y de la cuerda grave, mientras que en la sección A₂' los violines repiten el tema dado por la guitarra y esta última plantea una escala a lo largo de varios compases mediante el empleo de la técnica del trémolo (MOTIVO A' [Figura 5-75]). La transición se caracterizará por las intervenciones solistas y alternadas entre la guitarra y el clarinete, donde exponen –a modo de pregunta-respuesta– escalas modales descendentes¹⁶⁴ (MOTIVO A'' [Figura 5-75]); mientras tanto, la cuerda y la madera sentencian con acordes acentuados la primera parte de cada compás.



Figura 5-75. MOTIVO A' (izquierda) y A'' (derecha).

¹⁶⁴ La guitarra y el clarinete hacen, respectivamente: Do jónico-Mi eólico-Solb jónico-Lab mixolidio-Sib dórico-Re eólico-Fa# frigio-Do# frigio.

El grupo temático 2 se configura desde una posición tradicional de la forma sonata debido a que presenta, entre otros procedimientos: una disminución de la sensación rítmica general respecto del primer grupo, lo que se traduce en un repentino abandono de las persistentes semicorcheas por valores más largos; un cambio en la dinámica de *Forte* y *Mezzoforte* a *piano*; la inclusión de un nuevo tema B –véase más abajo en la Figura 5-76– muy definido y lírico que contrasta con el concepto melódico más cromático e indefinido del grupo temático anterior (esta cualidad se relaciona directamente con la concepción clásica de la forma sonata [*New Grove Dictionary of Music*, 2001, Vol. 19, p. 3697]); y, por último, el asentamiento de un nuevo centro tonal en Sol junto con un acercamiento a una perspectiva más tonal (Figura 5.76).

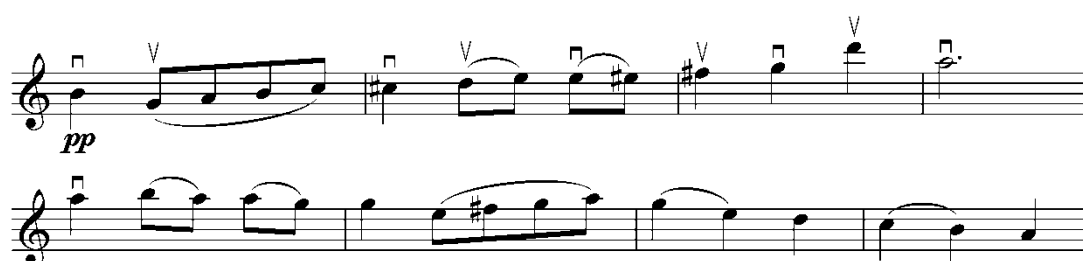


Figura 5-76. Tema B₁ (cc. 33-40).

Al hilo de lo anterior, resulta muy interesante cómo Castillo, sin posicionarse definitivamente en un ámbito tonal funcional –como ya se ha visto–, se adapta sin embargo a las modulaciones tonales de las distintas partes de la forma sonata desde su concepción más clásica. De este modo, el nuevo centro tonal de Sol del grupo temático 2 se muestra en su modo mayor, a la vez que Mi en el grupo temático 1 aparece en versión menor. Esto quiere decir que Sol podría actuar como relativo mayor de Mi –menor, en este supuesto caso–, lo cual estaría en concordancia con los grados tonales que se establecen para estas partes según el modelo de la sonata clásica (véase Zamacois, 1960, p. 174). Asimismo, existe en esta sección B una mayor relación funcional entre los acordes, dándose progresiones clásicas por quintas descendentes y una definición del fraseo en base a acordes tonales. Esto se puede observar en el fragmento de la Figura 5-77, donde aparece un ejemplo del acompañamiento acórdico de la guitarra.

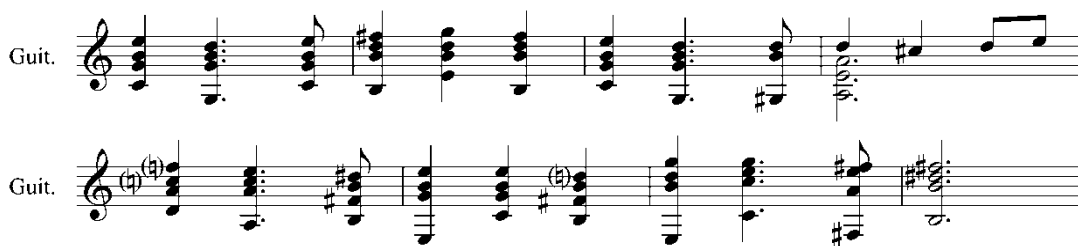


Figura 5-77. Tratamiento armónico del tema B₁ y B₂(cc. 33-40).

Estas dos semifrases regulares de cuatro compases cada una definen el acompañamiento del tema B₁ y B₂, en ellas se distinguen acordes tríadas y cuatriadas desde una perspectiva tradicional con una armonía de corte clásico. Destacan de este posicionamiento más tonal los acordes que cierran ambas semifrases, siendo el primero de ellos (c. 36) un acorde de La mayor con el retardo de la cuarta –que resuelve en el segundo tiempo– y que actúa como dominante del siguiente acorde de Re del c. 37; y, el segundo (c. 40) como un acorde de Si mayor que prepara la siguiente frase, puesto que esta empieza por Mi –eólico en este caso–. Estas modulaciones pasajeras provocan, por otro lado, que no se llegue a afianzar totalmente la nueva tonalidad de Sol mayor, de tal forma que en la sección B₂ se mantiene el acompañamiento armónico pero la melodía cambia a Mi eólico, lo que produce una característica sonoridad modal que Castillo, quizá por este motivo, calificaba a esta sección de poseer un “cierto sabor antiguo”.

El desarrollo se expande sobre sesenta y cuatro compases en los que la guitarra realiza esa “auténtica tocata” que mencionaba Marco, debido a que se mantiene sin descanso y con el persistente diseño de semicorcheas –que provenía de la sección A– durante más allá de este, llegando hasta el final de la transición de la reexposición. De la presentación de este pasaje en el instrumento solista, se podrían analizar al menos dos elementos diferenciados:

- El primero, estaría relacionado con una cuestión práctica en la escritura para el solista: tal cual está escrito este fragmento se plantean serias dudas sobre la funcionalidad para el guitarrista, debido a su carácter rápido y a su desmesurada extensión sin descansos, lo cual afecta igualmente a su resistencia. Al mismo tiempo, el fragmento contiene pasajes donde la guitarra solo acompaña doblando a la orquesta, contribuyendo minimamente al resultado sonoro (esto se puede observar en la Figura 5-78). Este planteamiento, extraño con la practicidad que siempre ha caracterizado al compositor, se identifica con una inadecuada

contraposición entre solista-orquesta, por lo que hubiera sido más conveniente haber situado en esas partes de acompañamientos al unísono con la orquesta diversos descansos en los que el intérprete pudiera tomar un respiro. A pesar de ello, el compositor únicamente procede de esta manera en este fragmento del primer movimiento, actuando con mucho más sentido de contraposición y de diálogo entre las partes instrumentales en el segundo y tercer movimiento.

- El segundo elemento quizá esté más vinculado con una impresión estética derivada de lo anterior, ya que al plantearse en este fragmento una estructura rítmica muy similar durante tanto tiempo, esto pudo haber suscitado las primeras críticas que hablaban de una cierta monotonía (Martín, septiembre 10, 1990, citado en Sánchez Gómez, 1999, p. 283).

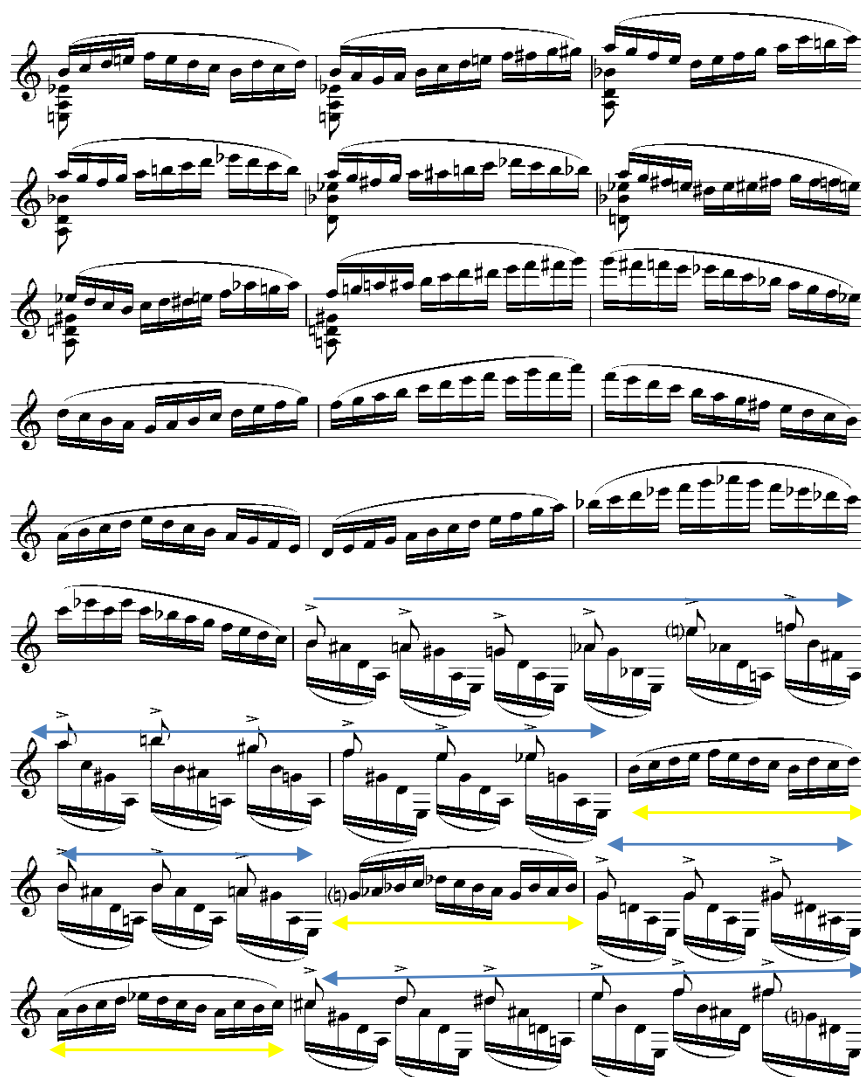


Figura 5-78. Extraxto del desarrollo (guitarra, cc. 49-75). Las flechas azules indican las partes en las que la voz superior de la guitarra va al unísono con la orquesta; las amarillas representan pasajes solistas.

En el desarrollo se utilizan materiales de la exposición, como la CÉLULA A y el MOTIVO A (en realidad, los fragmentos solistas señalados con flechas amarillas en la Figura 5-78 son enunciaciones de este motivo). Tras un pasaje que imita la sección A con acordes de la guitarra por cuartas, se alcanza la retransición (c. 104), caracterizada por un aumento del cromatismo y choques armónicos de segunda mayor. En este caso, la guitarra dibuja una escala cromática descendente que culmina con la entrada en la reexposición.

En el compás 113 aparece de nuevo el tema principal con la CÉLULA A realizada por toda la orquesta, mientras que ahora la guitarra adopta el papel del clarinete, respondiendo con la CÉLULA B. Al final de la sección A₂ la guitarra modula una tercera mayor ascendente, por lo que la transición va configurándose hacia la nueva tonalidad de Si mayor a partir de la sección B₁, variando a su relativo menor –Sol# eólico– en B₂, al igual que ocurría en la exposición.

Tras la sección B₂, la orquesta en *tutti* desarrolla un pequeño grupo conclusivo de ocho compases que, en dinámica *crescendo*, alcanza la *cadenza* del solista (mostrada en la Figura 5-79).

Cadenza

f liberamente

p sostenuto

accel. rit. a tempo 6 6 6

poco rit. rit. marcato

sostenuto

Figura 5-79. Extracto de la Cadenza (cc. 170-200).

Castillo se expresa con el término *liberamente* para, además de dar libertad al intérprete, exponer un fraseo que no se ajusta a la regularidad mantenida a lo largo del primer movimiento. Así pues, plantea frases irregulares configuradas de tres a cinco compases en la siguiente secuencia: cinco (cc. 170-174); cuatro (cc. 175-178); tres (cc. 179-181); tres (cc. 182-184); tres (cc. 185-187); cuatro (cc. 188-191); tres (cc. 192-194); y, tras el calderón, cinco (cc. 195-199). A partir del *a tempo* el fraseo vuelve a ser regular con dos frases de ocho compases (8 y 4+4), antes de llegar a la *coda*. En

relación al contenido sonoro, el autor reitera constantemente el MOTIVO A o derivaciones de este, tomando generalmente sus dos primeros tetracordos para desarrollarlos formando escalas. Como ejemplos de ello se disponen los cc. 179-181, que utilizan el segundo tetracordo para continuar descendentemente con la escala a modo de arabesco, o también, cualquiera de las escalas ascendentes que toman el primer tetracordo junto con su disposición interválica para formarlas.

Otro elemento a destacar de esta *cadenza* son las progresiones armónicas, manifestadas desde diversas perspectivas: en combinación textural, como la que se produce en los primeros cuatro compases; en los diseños de escalas continuadas correspondientes a los cc. 179-181, cc. 186-187 o cc. 192-193; o en las obtenidas mediante acordes paralelos en los cc. 189-191. Asimismo, resulta llamativo cómo el compositor, para enfatizar el punto de mayor tensión armónica (c. 194), utiliza un acorde formado por una cuarta justa y otra aumentada en la parte más aguda¹⁶⁵.

A partir del *piano sostenuto* (c. 195) aparece un recordatorio del tema B, pero en combinación con escalas basadas en el MOTIVO A. En el *a tempo* (c. 200) comienza la sección final de esta *cadenza*, mostrando una estructura muy idiomática de arpegios de ida y vuelta en seisillos que abarcan cuatro cuerdas, y en los que solo se van moviendo cromáticamente de forma descendente una de las partes de la textura polifónica. Finalmente, tras un pasaje a modo de puente –consistente en una prolongada escala cromática y cuatro compases en arpegios ascendentes– se alcanza la *coda* final, la cual recuerda el tema A inicial, si bien aquí se muestra levemente modificado hasta llegar a sus dos últimos compases, que cierran este primer movimiento con un proceso cadencial tonal en Mi.

Segundo movimiento.

De acuerdo con la ya habitual forma de proceder de Castillo en relación a la configuración estructural, este segundo movimiento está escrito en una forma cerrada en

¹⁶⁵ Este acorde, que ya ha sido tratado en otras ocasiones, confiere una tensión especial a este punto del discurso porque, además de los elementos de dinámica y articulación que lo enfatizan, posee una cuarta aumentada que, según el criterio de Persichetti (1985, p. 98), se establece como una configuración más disonante que el mismo acorde ordenado por cuartas justas.

arco. De este modo, se plantea un tema A tras una introducción orquestal, una parte central compuesta en este caso por dos secciones y, tras una sección *a solo* por la guitarra, se alcanza la reexposición de A que presenta una *coda* final. El esquema formal quedaría entonces como se muestra en la Figura 5-80.

Movimiento	II													
Compás	2/4													
Tempo	<i>Andante sostenuto</i> ♩ = 60				<i>poco piú mosso</i>					<i>I Tempo</i>				
Nº ensayo	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	
Nº compases	1	13	25	37	49	61	73	85	97	109	121	133	145	157
Sección	I	I'	A	B	A'	C	D	D'	D''	E	A	B'	A'	F
Interpretación formal	Intro		Expos.			Parte central				Trans.	Reexpos.			<i>Coda</i>

Figura 5-80. Esquema formal del segundo movimiento del *Concierto para guitarra y orquesta*.

A diferencia del primer movimiento, las secciones aquí se dividen por norma general en tres subsecciones o frases temáticas. La introducción, por tanto, queda estructurada en dos grupos de doce compases (4+4+4) y plantea un primer tema de cuatro compases prácticamente idéntico al principal que aparecerá en la sección A. La presentación de este primer grupo o sección (I) corre a cargo de la madera con las intervenciones de la flauta *a solo*, el clarinete y el oboe, mientras que la cuerda acompaña con progresiones cromáticas de acordes paralelos esbozando lo que más adelante será el tema o sección B. A través de esta primera sección (I) por la madera, se realiza un proceso modulador que va desde Mi a La y que, al igual que en anterior movimiento, está tratado de una forma muy modal. A continuación, la cuerda elabora esta vez *a solo* –primero violines y después violas– la segunda sección (I'), basada en una derivación temática del tema A.

Tras la introducción aparece la guitarra *a solo* cantando el tema o sección A (Figura 5-81).

Figura 5-81. Tema A (cc. 25-36).

Distribuido en tres frases de cuatro compases, muestra una melodía levemente cromática que, sin embargo, apunta a La modal. En este sentido, si se observa la primera frase, se pueden advertir rasgos modales: el Do natural y Sol natural informan de que se trata de una escala menor y con el séptimo grado rebajado, por lo que apunta a La eólico o dórico, aunque el Fa# del cuarto compás determina la cadencia en La dórico. En la segunda frase hay una modulación directa e introtonal¹⁶⁶ a Mi eólico en los dos primeros compases, y dórico a partir del tercero –por la nota Do#–. Un acorde de sexta aumentada alemana en el c. 32 –funciona a modo de dominante– enlaza con la tercera frase, que retoma el centro en La y concluye con un acorde mayor de La con el color armónico de la sexta. Además de su relación modal, existe un fuerte vínculo tonal gracias a la disposición funcional de los bajos. De este modo, la primera y tercera frase plantean un arco armónico funcional, en tanto que establecen ordenadas la tónica (La), subdominante (Re) y dominante (Mi), para volver al final de la frase al reposo de la tónica. De una manera similar, la frase central afianza el quinto grado (Mi) y termina con la sensible (Sol#), que resuelve en la tónica (La) de la última frase.

La densidad textural de la cuerda aborda ahora el tema B –ya sugerido en la introducción– que está caracterizado por las progresiones cromáticas y homofónicas –a excepción del violonchelo– de acordes paralelos. Realmente suena más a un puente o transición que conduce a la siguiente sección A', que a un tema con entidad propia. La vuelta al tema principal presenta una leve variación ornamental, que Castillo enfatiza con la colaboración del oboe, al contestar a la guitarra en la frase central.

¹⁶⁶ Según Zamacois se trata de una modulación que se produce cuando la función de tónica pasa momentáneamente a otro grado de la escala pero no se llega a perder la influencia de la tónica primaria (1989, p. 193).

La sección C incrementa el ritmo –con el uso de semicorcheas– y el tempo –con la indicación *poco piú mosso*–. El centro tonal cambia posicionándose en Mi, que de nuevo se mostrará con esas ya características fluctuaciones de sus sexto y séptimo grado y que le hacen moverse por los modos eólico, dórico o armónico menor. La guitarra dibuja un arpeggio de ida y vuelta, el cual, a partir de la segunda frase, presenta un distintivo acorde por cuartas (justa+umentada) con una cierta tensión armónica que provoca, junto con su progresión paralela ascendente, una intensidad gradual en el discurso sonoro hasta casi el final de la sección C. Debido al carácter destabilizador de esta progresión y a su desplazamiento cromático en los últimos compases, prepara convenientemente la entrada de la siguiente sección D, al estar basada esta última en progresiones imitativas cromáticas (Figura 5-82).



Figura 5-82. Última frase de C y primera de D (cc. 69-76).

Tal vez lo más significativo de esta sección D es, aparte de su carácter cromático, el perpetuo movimiento contrario de las voces entre la orquesta y la guitarra. Esta sección se reitera tres veces aunque con ligeras diferencias que marca básicamente la guitarra, así pues, la primera de ellas –sección D– (presentada en el fragmento de la Figura 5-82), muestra al instrumento realizando escalas crómicas que se van imitando por movimiento contrario; la segunda –sección D’–, elabora un diseño a dos voces donde la más grave se mantiene a modo de pedal y la otra va descendiendo cromáticamente; la tercera –sección D’’–, en sus dos primeras frases es una escala ascendente compuesta por dos tipos (sintética [St-T-T] y cromática) y otra descendente (sintética [St-T-St]). La última frase de la sección D’’ combina arpeggios por cuartas y escalas cromáticas descendentes a distancia de cuartas justas (Figura 5-83).

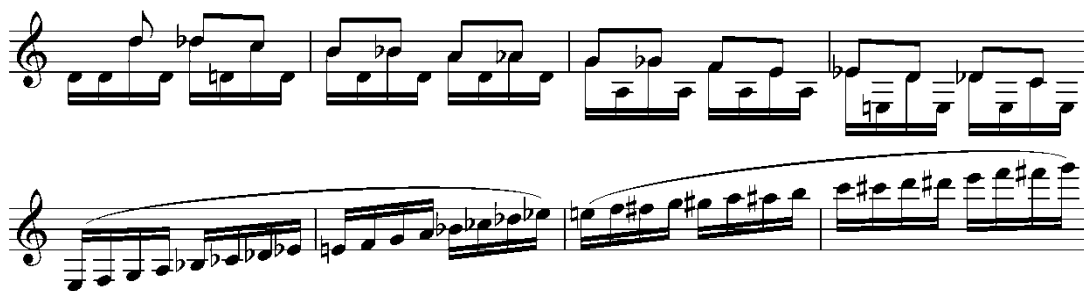


Figura 5-83. Primera frase de las secciones D' y D'' (cc. 85-88 y 97-100).

La sección E se constituye como un pasaje de transición que conecta con la reexposición, en el cual la guitarra se muestra *a solo* y mezcla temas pasados. De esta manera, utiliza en la primera frase una escala sintética ascendente con notas repetidas fundamentada en el patrón anterior –de St-T-St– que conduce a la segunda frase, donde se plantea una melodía de ámbito reducido alternada con acordes por cuartas en la que una de sus voces se mueve paralela a la melodía superior. La última frase de cuatro compases sirve de enlace al tema A de la reexposición.

La diferencia más acusada en la reexposición de los temas iniciales es la asunción por parte de la guitarra de la sección B' (en la exposición estaba realizada por la orquesta), mostrándose levemente modificada de la anterior sección B –en lo referente a su proceso moduladorio–. En la misma idea, la sección A' es presentada ahora en su totalidad por la orquesta *a tutti* y al unísono, donde las trompas, el fagot y la cuerda grave se encargan de proporcionar un básico acompañamiento en valores largos.

La *coda* expone un tema repetido en sus tres frases, que es similar al del enlace proporcionado por la última frase de la sección E, en el que los bajos se mueven de forma funcional entre la subdominante –IV° (Re)– y la tónica –en este caso centro tonal La–. Esto crea una ligera tensión armónica al comienzo de cada frase y una sensación de reposo al final; sin embargo, los enlaces de La a Re producen, por el contrario, la sensación opuesta –debido a que La es a su vez dominante de Re. Castillo finalmente resuelve ese pequeño conflicto dejando descansar la música en el centro tonal de partida: La. Quizá por este motivo –y lo recurrente de su efecto– o porque en cierta medida este fragmento recuerda al tema principal A, el compositor lo calificaba de “nostálgico diseño”.

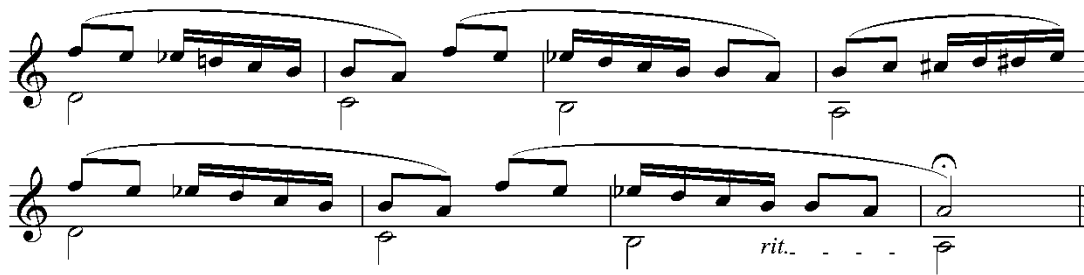


Figura 5-84. Dos últimas frases de la *coda* (cc. 161-168).

Tercer movimiento.

Sin lugar a dudas lo que más destaca de este movimiento es su carácter rítmico, casi danzable, debido al tempo vivo¹⁶⁷ que posee y a la subdivisión ternaria del compás (6/8). Aludiendo al testimonio de José María Gallardo (comunicación personal, julio 9, 2010), este movimiento estaba fundamentado en un zapateado. En base al criterio de Castro (2014, p. 28), esta forma musical está emparentada con un estilo de finales del Renacimiento denominado canario, el cual estaba caracterizado “por ser un baile de pasos exóticos en el que se zapateaba [y que] posee un compás de 6/8 con frecuente hemiolia”. Al mismo tiempo, este autor relaciona el zapateado con el tanguillo de Cádiz, en el que una de sus posibles articulaciones desplaza el acento natural del primer tiempo del compás al segundo tiempo de cada parte, tal y como lo indica Nan Mercader (2001, p. 36). Por todo ello, tanto el uso de hemiolias como la presentación desplazada de los acentos –especialmente en el tema A– tienen cabida en este tercer movimiento.

En referencia al concepto formal, Castillo mencionó un acercamiento a la forma rondó (véanse las declaraciones del autor derivadas de las notas al programa a este concierto), la cual en su posición más tradicional y básica indica la reiteración de un tema que se combina con otros de carácter contrastante. Desde esta perspectiva, el movimiento se adecua a esta definición, si bien el hecho de que albergue una cadencia y una *coda* final lo sitúa en una posición que no permite su visión reduccionista a la forma original. Una vez tratada esta cuestión estructural se muestra a continuación el esquema formal de este último movimiento (Figura 5-85).

¹⁶⁷ Sorprende la indicación agógica del comienzo (*Allegretto*) con el hecho de marcar la negra con puntillo a la velocidad de 132. Dentro de los valores estándar del metrónomo esta relación resulta un tanto incoherente, por lo que una relación más adecuada debería situarse en un *Allegro Vivo* o *Vivace*.

Movimiento	III																
Tempo	<i>Allegretto</i> ♩. = 132																
Compás	6/8																
Nº ensayo	1	2-3	4-5	6	7	8-9	10	11-12	13-14	15-16	17-18	19-20	21-22	23	24	25	
Nº compases	1	9	17	33	50	66	82	98	114	124	147	163	179	195	212	244	252
Sección	A	B	C	D	E	A	F	G	H	I	A	B	C	J	A'	K	
Interpretación formal	Tema Principal (T. Pr.)	Grupo Contrastante B (Gr. Contr.)				T. Pr.	Gr. Contr. C				T. Pr.	Gr. Contr. B'			T. Pr.	<i>Coda</i>	

Figura 5-85. Esquema formal del tercer movimiento del *Concierto para guitarra y orquesta*.

El tema principal que sirve de eje vertebrador de todo el movimiento, es presentado por la guitarra de forma monódica con acompañamiento de la cuerda grave en *pizzicato*. Además de las cuestiones rítmicas que ya se han mencionado, este tema se caracteriza por la configuración regular en ocho compases, y por el posicionamiento armónico en un fluctuante modo frigio (Figura 5-86).



Figura 5-86. Tema principal A (cc. 1-8).

Una vez presentado por la guitarra, el mismo tema A es respondido por la orquesta *a tutti*. El grupo contrastante B da comienzo con la primera sección B, donde la guitarra realiza un arpeggio en el que su cromática voz superior es imitada por el fagot, mientras que el bajo, que va recorriendo las cuerdas al aire (Mi-La-Re-Sol), es doblado por violonchelos y contrabajos. En los ocho compases siguientes la guitarra dibuja un ondulado pasaje que, con diversas notas de paso, sigue manteniendo ese carácter modal en torno al centro tonal Mi. La sección C destaca por la inclusión del contraste rítmico

entre la cuerda grave, con acordes *pizzicato* por quintas, y las hemiolias producidas por el nuevo tema melódico en el instrumento solista. Al igual que antes, la orquesta *a tutti* imita este nuevo tema, elaborado en Mi eólico. La sección D muestra la guitarra con una figuración irregular (cuatrillos) que va a ser desarrollada mediante la técnica ya mencionada del trémolo. Esta nueva disposición métrica va a provocar una sensación – más psicológica que real- de relajación momentanea de la vitalidad rítmica, lo cual se acentúa con las notas *legato* del oboe y con las pedales –Si y Mi– de la voz superior del trémolo. Por último, la sección E que cierra este primer grupo contrastante, presenta una primera parte en la que el solista juega entre arpeggios por cuartas y escalas cromáticas, mientras que la madera –de forma homofónica– realiza valores largos que prolongan esa sensación estacionaria del tiempo. Sin embargo, la segunda parte de C funciona de puente a A, y retoma la primitiva vitalidad rítmica a través de un diseño en escala ascendente basado en la reiteración de dos tetracordos que apoya en unísono casi toda la orquesta (Figura 5-87).



Figura 5-87. Primeros compases de las secciones B (superior), C, D y E (inferior).

Tras la reexposición idéntica del tema principal, se inicia el segundo grupo contrastante C con la aparición de la sección F (Figura 5-88a). Esta de nuevo reúne a la guitarra con la única compañía del oboe y, solo al final, es sustituido por la trompa. La guitarra por tanto sigue sosteniendo el carácter vivo del tiempo mediante el uso de rápidos acordes alternados con bajos que, en su tramo final, se van intercalando con escalas sintéticas ascendentes y terminan conectando con la siguiente sección G. En esta ocasión, la cuerda asume la subdivisión ternaria con golpes de arco, al mismo tiempo

que el solista plantea un nuevo tema en progresión ascendente que está determinado por la inclusión de constantes hemiolias y que es repetido a continuación por el fagot (Figura 5-88b). A modo de diálogo, la guitarra –ya en la sección H– responde a este último (fagot) con la célula hemiólica del pasaje anterior –formada por tres negras– junto con el apoyo de la trompa, que va doblando las notas (Figura 5-88c). Después de dibujar un arco melódico invertido, la guitarra, al unísono con el clarinete, repite una idea temática similar pero ahora con la acentuación normal a tres corcheas por cada parte del compás. La sección I que cierra este segundo grupo contrastante la expone la orquesta con material ya mostrado.



Figura 5-88a. Cuatro primeros compases de las sección F.



Figura 5-88b. Cuatro primeros compases de las sección G.



Figura 5-88c. Cuatro primeros compases de las sección H.

El grupo B' está compuesto por las secciones B y C del primer grupo contrastante, expuestas sin variación alguna respecto a aquellas, aunque se introduce un pasaje de treinta y dos compases para la guitarra *a solo*. Este pasaje (sección J) comienza con la imitación de una célula melódica del tema A en las distintas partes polifónicas y se alterna con fragmentos de escalas y arpeggios en modo de Mi dórico. La siguiente frase da inicio con el motivo rítmico de la sección C, aunque rápidamente se combina con otros que ya se han dado en las secciones F o H, e incluso mostrando motivos nuevos, como el que cierra este grupo y conecta con el tema principal (Figura 5-89).



Figura 5-89. Últimos compases de la sección J y el primero de la sección A (cc. 235-244).

El primer compás del ejemplo anterior (Figura 5-89) expone un motivo que coincide con el propuesto en la sección F –salvo por la mutación de las voces–. En los compases siguientes se elabora un nuevo diseño de arpeggio descendente en el que se mantienen estables los bajos –análogos a las cuerdas graves de la guitarra– mientras que las voces superiores ascienden en *crescendo* a través de una progresión cromática y paralela del característico acorde triádico por cuartas¹⁶⁸ (justa+aumentada), hasta alcanzar el climax de la frase en el c. 242, que se resuelve finalmente con la definitiva entrada del tema principal. Este arpeggio recuerda a la retransición del primer movimiento de la *Sonata para guitarra* (cc. 105-109), en la que se mostraba una disposición similar –esta en grupos de cuatro semicorcheas– que iba procediendo en progresión ascendente hasta llegar a la misma nota aguda de Do#, a la que acompañaba el mencionado acorde por cuartas en *fortissimo*. De igual modo, esta misma tríada por cuartas puede ser vista en el c. 13 correspondiente al segundo movimiento de la misma obra, presentada además en la misma altura tonal y ubicada en la parte con más tensión de toda la pieza –escrita *ff marcato*–. Por último, el mismo acorde ya quedó también visto en la *cadenza* de este *Concierto* (c. 194 [Figura 5-79]), concretamente en una parte de dinámica similar al resto de ejemplos. Dada la tensión armónica que genera esa característica tríada –especialmente en registro agudo– junto con el uso reiterado que se hace de ella en momentos donde se pretende alcanzar cierta atmósfera inestable, se podría afirmar que estamos ante un patrón de conducta en el procedimiento compositivo del autor.

La reexposición del tema principal (A') varía ligeramente de las otras apariciones en tanto que la guitarra acompaña –esta vez a la orquesta– con acordes

¹⁶⁸ Aparece en todas las piezas del repertorio guitarrístico de Castillo. Véase como ejemplo la Figura 5-22.

arpegiados sobre la armonía dada. La *coda* se muestra sin interrupción, en la que el solista retoma el papel protagonista desarrollando un último pasaje basado en sinuosas escalas que giran en torno al centro tonal Mi. La primera frase se presenta en modo frigio con el apoyo de la orquesta con acordes por quintas y cuartas, mientras que en la segunda –y definitiva¹⁶⁹– la guitarra dibuja una amplia escala en arco invertido sobre Mi dórico al tiempo que la orquesta, *a tutti*, señala con poderosos acordes –de Mi menor con la novena (Fa#)– de forma homofónica cada compás que conduce al final, donde la guitarra concluye con el mismo acorde en una disposición muy utilizada por Castillo¹⁷⁰ (Figura 5-90).



Figura 5-90. Última frase del tercer movimiento (cc. 268-276).

En definitiva, el *Concierto para guitarra y orquesta* se constituye como una obra sólida que abarca determinados aspectos:

- Destacan la claridad estructural y la regularidad formal: Castillo, por norma general, ha fundamentado su proceso compositivo en las formas tradicionales y en esta obra no deja de hacerlo. De hecho, defiende esta postura a la vez que le confiere seguridad para poder mostrar la “claridad” que tanto menciona.
- El proceso concertante entre ambos instrumentos –guitarra/orquesta– mantiene igualmente un equilibrio: lo que puede ser visto en la medida con la que se dispone el acompañamiento orquestal en los momentos donde la guitarra actúa como protagonista y, además, en el proporcionado reparto entre las partes *cantables* por parte de ambos instrumentos (guitarra/orquesta). Asimismo, la

¹⁶⁹ Esta frase presenta la particularidad de que posee un último compás añadido, lo cual rompe de manera sorprendente con la regularidad formal llevada a cabo durante todo el *Concierto*.

¹⁷⁰ Para consultar más referencias acerca de esta configuración acórdica véanse las Figuras 5-44 y 5-60.

reducción de la plantilla orquestal permite la posibilidad de disponer a la guitarra sin amplificación, algo que para el autor era de suma importancia.

- La escritura para guitarra revela diversas y contrastantes informaciones: de un lado, se aprecia una economía de medios –como afirmaba Gallardo– en el sentido de que no se explotan sus capacidades contrapuntísticas y polifónicas, lo cual ofrece diversas lecturas en tanto que para unos puede parecer algo escueta en contenido, y para otros se adecua a las peculiaridades de su confrontación con la masa orquestal. Por otro lado, las dimensiones de ciertos pasajes –en especial el desarrollo del primer movimiento– pueden afectar al rendimiento del intérprete, puesto que son inversamente proporcional a la resistencia necesaria para afrontar con solvencia determinadas áreas técnicas. Esta valoración que parte de una cuestión objetiva –debido al considerable número de compases con una rápida fórmula rítmica constante y sin descanso– se basa, igualmente, en la opinión particular del autor de esta investigación, desde su condición de guitarrista e intérprete de la obra en cuestión. Por último, se percibe una adaptación a la idiomática del instrumento, que se puede observar desde el aprovechamiento de los centros tonales en cuerdas al aire; el ajuste de las disposiciones verticales al ámbito de como mucho cuatro trastes; el uso de técnicas propias e idiomáticas como el trémolo o determinados arpeggios; y, en general, el tratamiento polifónico dentro de las posibilidades del instrumento sin exceder nunca de sus limitaciones.
- Para finalizar, existe una estrecha vinculación entre otras piezas de guitarra y este *Concierto*: tal vez el elemento más distintivo sea el ritmo, el cual afecta a los tipos de compases utilizados y a la organización métrica interna. Del mismo modo, se han podido apreciar numerosas coincidencias con aspectos armónicos, como la reiteración de diversos acordes modelo, la ambigüedad modal/tonal, el uso del cromatismo, o el asentamiento de los mismos centros tonales. En referencia a la textura, se observan analogías en la utilización del contrapunto imitativo a dos voces principalmente o en la adaptación textural a los diferentes *tempos*.

5. 6. Vientecillo de primavera

- Contextualización.

Esta es la pieza que cierra el ciclo para guitarra de Manuel Castillo y una de sus últimas composiciones. Escrita en 1996, fue un encargo de Cecilia Colien Honegger¹⁷¹ (Zürich, 21 de julio de 1948) para el libro “Album de Colien”, una recopilación de música española y portuguesa para guitarra de compositores del siglo XX, caracterizada por piezas cortas que se distribuían entre obras de nivel medio y superior (Honegger, 1997). Cecilia Colien facilitó poemas de poetisas japonesas, griegas, romanas y andalusíes de todos los tiempos a los diversos compositores que conformaron el proyecto. El poema que asignó a Castillo era de la poetisa japonesa Toshinari no Musume y decía lo siguiente:

*Un vientecillo lleva,
al despertar sobre la manga
aroma de flores
que perfuman la almohada
en ese sueño de una noche de primavera.* (Honegger, 1997, p. 38)

Resulta llamativo cómo en el manuscrito original de Castillo no aparece el poema tal cual está aquí, sino que muestra pequeñas diferencias, lo que probablemente se deba a la constante revisión de las traducciones de los textos para conseguir “la versión más fiel” que la autora reconocía en el prólogo de su libro (Honegger, 1997, p. 10). A este respecto cabe mencionar que el texto del manuscrito se estima anterior al de la publicación oficial, correspondiendo al que sirvió al compositor de inspiración:

*El suave vientecillo
alborota gentilmente mis ropas,
inundando mi almohada*

¹⁷¹ Licenciada en Literatura extranjera por la Universidad de Bérgamo y afincada en Barcelona ha mostrado un especial interés por la divulgación de la música contemporánea. Para mayor información véase Honegger (s. f.).

*con el perfume del cerezo en flor,
en el ensueño de una noche de Primavera.* (Castillo, 1996)

En las notas curriculares de Castillo que aparecen en el libro de Honegger no se especifica nada acerca de esta breve pieza, sino más bien se muestra una reflexión sobre el proceso compositivo del autor:

Mi vocación musical se consolidó por el contacto con mis primeros maestros. Pronto sentí que la Música era para mí una necesidad de comunicación, un lenguaje en el que podía expresarme de un modo personal, más allá de las inevitables influencias. Otros profesores me ayudaron a mejorar mi técnica, pero siempre evité adscribirme a tal o cual escuela. Sólo profundizando en mi interior he querido encontrar mi música. No estoy seguro de haberlo conseguido pero en cada una de mis obras hay algo de mi vida y esto me produce paz. Es posible que al oírlas, otros me acompañen en este apasionante camino. Esta es la mejor lección que yo he aprendido de los verdaderos artistas. (Honegger, p. 137)

De nuevo se parte de la ausencia de información directa del propio compositor, por lo que se recurre a otras fuentes. Tomás Marco señala la fuente del encargo y da los datos sobre su primera audición (realizada por el guitarrista Gabriel Estarellas en el Festival Internacional de Santander el 17 de agosto de 1996), así como informa de la existencia de una grabación en disco con todas las piezas que conforman el álbum. Referente a la pieza que nos ocupa, únicamente se refiere a ella como “una pieza brevísima pero encantadora” (2003, p. 85), lo cual tampoco aporta nada relevante para su estudio. Asimismo, encontramos información relativa a la obra proveniente de Graham Wade, dentro de las notas al programa de la grabación del guitarrista Marcello Fantoni (2014), en ellas se especifica lo siguiente:

Vientecillo de Primavera (1996) celebrates the languidness of the Spanish springtime and the aromas of cherry blossom in the dream of a spring night. To be played *rubato*, the opening theme contrasts with an episode of gentle arpeggios and trumpet-like chords before the recapitulation of the first section¹⁷². (2014, p. 3)

¹⁷² “*Vientecillo de Primavera* (1996) celebra la languidez de la primavera española y los aromas de la flor de cerezo en el sueño de una noche de primavera. Para ser interpretado *rubato*, el tema de apertura

Wade aporta una visión poética de la pieza –inspirada probablemente en el poema–, además de una sucinta impresión de esta en base al uso de ciertos elementos técnicos, como los arpeggios y la disposición de los acordes. Dicha impresión será tenida en cuenta en el análisis que continúa.

- Análisis.

Castillo escribe una pieza breve –sólo treinta y siete compases– con una forma bastante libre, donde la unidad estructural reside fundamentalmente en la reiteración de diversos motivos y células motívicas. Sigue, pues, aquí siendo fiel a la recapitulación del tema inicial, con la particularidad de que esta se muestra en este caso de modo parcial.

La obra apunta a una configuración formal binaria A-A', donde el grupo temático A' reexpone material temático del anterior, pero con mutaciones en el orden expositivo y con un grupo conclusivo que cierra la obra. El esquema formal se presenta, por lo tanto, de este modo:

Tempo	(Rubato) ♩ = 58 ca.					
Compás	4/4					
Nº compases	1	8	17	22	24	31
Sección	A	B	Transición	A'	B'	Gr. Conclus.
Interpretación formal	Grupo temático A			Grupo temático A'		
Contenido (motivos)	a	c - c' - d	e	a'	c' - d'	c

Figura 5-91. Esquema formal de *Vientecillo de primavera*.

contrasta con un episodio de arpeggios suaves y acordes que suenan a trompeta antes de la recapitulación de la primera sección”.

La exposición del MOTIVO A sirve como apertura del primer grupo temático, marcado en un tempo tranquilo y *rubato* y con dinámica en *piano*, como muestra el fragmento siguiente:

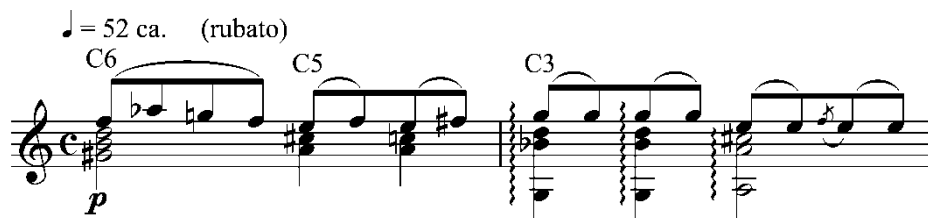


Figura 5-92. MOTIVO A (cc. 1-2).

De este primer motivo se puede apreciar una cierta gravitación hacia La, y en concreto a su acorde mayor. El primer acorde con la séptima disminuida actúa como dominante de La, siendo en realidad una prolongación del acorde de Mi séptima de dominante con la tensión añadida de la novena disminuida. Tras esta cadencia, el último acorde del compás (La-Do-Mi/Fa#) que señala a Re séptima en segunda inversión, enlaza con Sol menor del segundo compás –Re séptima es dominante de Sol menor– llevando a cabo una fugaz modulación intratonal a este último acorde para descansar finalmente en La mayor –correspondiente con la tercera parte del segundo compás–. En este proceso el compositor crea un arco funcional armónico que aporta carácter tonal al comienzo de la pieza; no obstante, la confluencia de diversos elementos que se irán viendo a lo largo de esta no alberga una visión tan reduccionista de su posicionamiento tonal, tal y como se ha podido apreciar en otras obras.

Continuando con el análisis, el tercer compás propone una variante al modelo expuesto previamente:

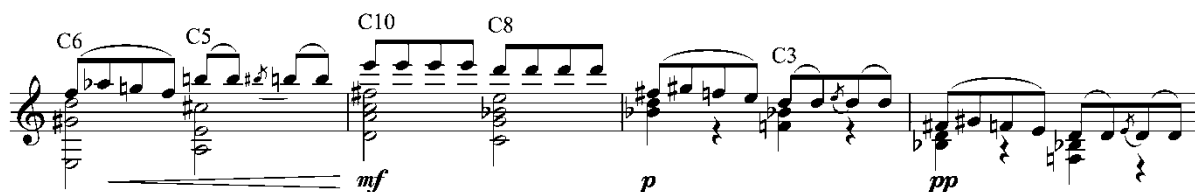


Figura 5-93. Extracto de la sección A (cc. 3-6).

En el primer compás de esta Figura se presenta la misma armonía inicial que en el MOTIVO A, pero asentando el bajo en Mi, que conduce al acorde de La mayor con la

novena en la voz superior. Este mismo acorde se desplaza paralelamente al siguiente compás con el añadido de la séptima menor, lo que le da a estas nuevas disposiciones acórdicas –de Re y Do– carácter de séptima de dominante con el color característico de la novena; sin embargo, no terminan resolviendo en una tónica, sino que se quedan suspendidos sin resolución produciéndose un contraste armónico y dinámico con el siguiente compás (c. 5) el cual retoma el motivo melódico inicial alterando sus intervalos y muestra, en dinámica de *piano*, un acorde aumentado de Sib –o Fa#, según se quiera ver– que descansa en el de Sib mayor en segunda inversión. El siguiente compás es una imitación de este a la octava inferior en *pianissimo*, lo cual le confiere un particular efecto de eco que conduce al final de la sección A.

En la siguiente sección se percibe una actividad modal significativa que, en conjunto con algunas de las características ya tratadas, va a ir determinando progresivamente el marco tonal y armónico de la pieza (Figura 5-94).

The image displays a musical score for three staves. The top staff features a melodic line with dynamics *mf* and *p*. The middle staff also features a melodic line with dynamics *mf* and *p*. The bottom staff shows chords with dynamics *f marcato*, *ff*, and *pp calmo*, along with a *rit.* marking. Chord symbols *C5*, *C9*, and *C10* are indicated above the bottom staff.

Figura 5-94. Extracto de la sección B (cc. 7-17).

La sección B se inicia con el MOTIVO C, correspondiente a los cc. 8 y 9. La armonía paralela que aquí se plantea parte del acorde de Do séptima de dominante con la novena –visto en los cc. 3 y 4– y de Re lidio dominante¹⁷³. La escala de Mi locrio conecta con el siguiente MOTIVO C', que se muestra esta vez con acordes exclusivos de lidio dominante (cc. 11-12). Una escala en *crescendo* –de Sol frigio– alcanza uno de los

¹⁷³La escala también se conoce con el nombre de acústica. En el transcurso de esta investigación se ha hecho referencia al acorde que parte de esta escala como un acorde tríada aumentada con el añadido de un bajo a distancia de tritono (véanse las Figuras 5-23 y 5-47).

puntos álgidos del discurso sonoro, precisamente con acordes paralelos aumentados derivados nuevamente del modo lidio dominante (MOTIVO D)¹⁷⁴. Para cerrar la sección, en el c.16 se establece una escala sintética descendente (sustentada en el tetracordo formado por T-St-St) que guía a la transición, donde se da una progresión descendente de acordes paralelos arpegiados (MOTIVO E), basados una vez más en la tríada aumentada. Lo que más sorprende de este último pasaje es que Castillo escribe la misma tríada aumentada en los cc. 14 y 17, pero con diferentes expresiones dinámicas (en c. 14 *forte marcato* y el c. 17 *pianissimo calmo*), lo cual resulta, cuando menos, significativo al conseguir crear diferentes, casi opuestas, atmósferas sonoras.

Tras una escala ascendente de Mi locrio (cc. 20-21), se alcanza el segundo grupo temático que reexpone de forma literal únicamente el MOTIVO A. A partir de aquí, se desarrolla una sección contrastante B' que toma del primer grupo diverso material temático (Figura 5-95).

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and begins with a piano (*p*) dynamic. It contains a melodic line with eighth notes and chords, with some notes beamed together. The bottom staff is also in treble clef and starts with a fortissimo (*ff*) dynamic, labeled 'molto marcato'. It features a series of chords and melodic fragments. Above the first two measures of the bottom staff are the labels 'C6' and 'C8'. A tempo change is indicated from 'poco rit.' to 'a tempo'. Dynamics in the bottom staff include *ff*, *mf*, and *p*. There are also markings for *f marcato* and *mf* in the top staff.

Figura 5-95. Sección A' e inicio de B' (cc. 24-33).

Los cc. 24 y 25 dibujan un diseño de arpegio en arco con una configuración tetracordal que se imita de forma invertida, y que apunta a una posible escala octatónica; sin embargo, los bajos por cuartas justas no coinciden con dicha escala, de tal forma que se genera una separación consciente entre el elemento melódico y el armónico –característica propia de la influencia neoclásica en la música de Castillo–. Los cuatro siguientes compases se exponen a modo de antecedente-consecuente, donde los cc. 26 y 28 son idénticos –antecedentes– y los cc. 27 y 29 respuestas contrastantes o

¹⁷⁴ Probablemente ese sonido a trompetas al que se refería Wade (2015, p. 3) sea la impresión producida por el *forte* y *marcato* de estos acordes aumentados en disposición aguda.

consecuentes. El acorde que acompaña al diseño motivico de los primeros (antecedentes) atiende a una disposición por cuartas justas a excepción de la superior, que es aumentada. El c. 27 recuerda al MOTIVO D, salvo por el hecho de que ahora el acorde está formado por cuartas –justa+aumentada¹⁷⁵– en vez de terceras mayores. Castillo alterna el orden de dichas cuartas en el mismo compás, creando un juego de tensión-distensión que le ayuda a conectar con el siguiente en *mezzoforte* (c. 28), y así, a través del *crescendo*, aumentar nuevamente la tensión hasta el c. 29, en el que los acordes de oncena –séptima de dominante con los intervalos añadidos de novena y oncena aumentada– se dan cita para destacar el punto de mayor relieve en la dinámica de toda la pieza. Estos acordes de oncena tienen realmente su origen, una vez más, en la escala lidia dominante (al tener sostenido el cuarto grado y rebajado el séptimo). Para finalizar esta sección, el compositor expone de nuevo la escala sintética (c. 30) basada en el mismo modelo tetracordal (T-St-St) del c. 16, sirviendo de puente a la última sección, considerada como grupo conclusivo.

Desde el c. 31 hasta el c. 35 se produce una recapitulación literal de los cc. 8 al 12, concluyendo con dos compases más que recorren las cuerdas de la guitarra al aire (de la primera a la sexta y en sentido contrario), y un armónico sobreagudo de las notas Si y Mi. Este final plantea la posibilidad de que el verdadero centro tonal de la pieza esté en Mi en vez de La, como se apuntaba desde un principio. Con todo, más allá de determinar uno u otro centro tonal, lo verdaderamente interesante es la capacidad del autor para aprovechar la afinación por cuartas del instrumento y desarrollar su posicionamiento estético en base a la configuración de diversos polos tonales, en los que no siempre se establecen relaciones armónicas funcionales. Todo ello informa nuevamente que nos encontramos ante otra pieza que se mueve entre lo tonal y lo modal.

En resumen, *Vientecillo de Primavera* despunta por ser una pieza que, pese a su brevedad, refleja numerosas características del lenguaje de Castillo, entre las que se pueden destacar las siguientes:

¹⁷⁵Debido a la reiteración de esta tríada en todas las obras analizadas, se constituye como un rasgo característico en la producción guitarrística de Castillo.

- Si bien la claridad y coherencia formal no sobresalen al mismo nivel que en otras piezas del corpus guitarrístico, esto se justifica debido a que la composición parte de una inspiración poética libre, en la que el término *rubato* contribuye asimismo a acentuar dicha libertad.
- Desde una perspectiva melódica, el compositor se sirve de la configuración de diversos tetracordos que, a su vez, intervienen en la construcción de escalas sintéticas. Asimismo, predomina el carácter modal de dichas escalas, que unido a la leve distorsión cromática de la melodía, acercan la música a presupuestos neoclásicos¹⁷⁶.
- Referente a la textura, se reitera la melodía acompañada, aunque con una carencia del uso del contrapunto –salvo excepcionales imitaciones–. En lo tocante a la densidad textural, existe nuevamente una relación entre esta y el tempo, existiendo una mayor implicación textural y armónica que en otras piezas más rápidas.
- El posicionamiento armónico fluye entre una ambigüedad tonal-modal, lo que a estas alturas de la investigación se reafirma como una peculiaridad de la obra para guitarra –si exceptuamos al *Quinteto con guitarra*–. Igualmente, la presentación recurrente de ciertas disposiciones acórdicas (como las tríadas por cuartas o las aumentadas) con los mismos fines expresivos, hace que también este procedimiento se haya consolidado como un rasgo identitario del modelo armónico de Castillo. Por otra parte, existen otros elementos que se vinculan con una estética impresionista: como los acordes de novena paralelos sin resolución, la relación acorde/escala (un ejemplo de ello ha sido la aplicación armónico-melódica del modo lidio dominante) y, en general, el uso de los modos, aunque esta también puede ser vista como una influencia neoclásica.
- Se intensifican los contrastes dinámicos y tímbricos, lo cual se acompaña de un buen trabajo de la articulación. Dada la parquedad en la asignación de matices

¹⁷⁶ No obstante, el cromatismo apenas se muestra aquí en comparación con la fuerza con la que irrumpe en otras composiciones para guitarra.

que el compositor siempre ha mostrado en su obra, sorprende la mayor profusión de elementos de dinámica y agógica para una pieza de tales dimensiones.

- El ritmo se mantiene en términos similares a determinadas composiciones anteriores, en donde lejos de la experimentación, no se ofrecen apenas fluctuaciones métricas relevantes. Sin embargo, la combinación que el autor hace de este elemento con la textura, permite que pese a que toda la pieza está escrita sólo en figuración de corchea¹⁷⁷, se perciban diferentes configuraciones métricas, especialmente en el uso de la articulación y los arcos de fraseo.
- En lo que se refiere a la relación de esta obra con la idiomática del instrumento, nuevamente se podría afirmar que no excede de sus limitaciones y posibilidades polifónicas, así como que aprovecha adecuadamente su registro y sus cualidades expresivas. No obstante, y aunque la pieza se estima en un nivel medio, presenta determinadas posiciones acórdicas un tanto complicadas, especialmente a la hora de mantener el *legato* en el fraseo especificado, por lo que es necesario que el intérprete efectúe un previo y concienzudo trabajo de digitación, en aras de una correcta interpretación.

¹⁷⁷ El primer y tercer movimiento de los *Tres Preludios* comparten el mismo criterio, sólo que en estos la figura de referencia es la semicorchea.

6. CONCLUSIONES

6. 1. Síntesis de una trayectoria profesional

En cierta ocasión le preguntaron a Castillo: “¿qué le gustaría que dijeran de usted en una enciclopedia?”, a lo que el compositor respondió: “que soy un músico que no ha querido romper con el pasado ni cerrar los ojos al futuro, ni a lo que se estaba haciendo a mi alrededor” (Castillo, citado en Sánchez Gómez, 1999, p. 399). Ante tal premisa nos encontramos con un artista de su tiempo que ha buscado aunar tradición y modernidad, retomando los valores que ha considerado necesarios e indisolubles de la música para fundirlos con una estética muy personal que siempre ha resultado difícil de encasillar en una determinada corriente estilística. No obstante, existen en el compositor influencias reconocidas que han marcado la evolución coherente de un proceso compositivo a través de diferentes etapas, bajo el prisma común de un ideario estético y con la referencia de una nómina de maestros que ha sido fundamental para asentar unos sólidos conocimientos sobre los que poder avanzar.

A la etapa inicial de formación corresponden nombres como Antonio Pantión y Norberto Almandoz. Con el primero de ellos comenzó sus clases de piano y de canto coral, siendo muy significativa su aportación pedagógica al joven Castillo y, probablemente, su pasión por la música –como lo demuestran las palabras de admiración y cariño que su alumno ya le dedicaba en los primeros textos que escribió para el periódico escolar (1945)–. En referencia a Almandoz, se podría decir que fue algo más que un maestro para Castillo; de él habló en numerosas ocasiones e incluso dio una conferencia con motivo del primer centenario de su nacimiento (Pavón, 1993, noviembre 25). Almandoz significó un referente en la vida del novel compositor, proporcionándole una sólida y extensa formación de la que habitualmente se enorgullecía, tal como él mismo solía poner de manifiesto al afirmar que la práctica totalidad de sus conocimientos los había adquirido en su etapa de formación con el compositor vasco (Pavón, 1993, noviembre 25). Pero más allá de esto, la impronta de Almandoz no solo se sintió desde una perspectiva técnica o musical, sino también desde un modelo a seguir en lo pedagógico y lo espiritual, pudiendo haber afectado igualmente a la futura vocación religiosa de Castillo.

Su segunda etapa formativa se ubica en Madrid, bajo el magisterio del pianista Antonio Lucas Moreno y del célebre profesor de composición Conrado del Campo. Las declaraciones de Castillo sobre la figura del primero de ellos siempre fueron muy entusiastas, hasta el punto de ser la persona que le ayudó a definirse en su condición de creador (Tarín, 1996, febrero 23). De Conrado del Campo hablaba con cariño y respeto, reconociendo que le “sirvió mucho para seguir perfeccionando [su] oficio como compositor” y, especialmente, el valor de su contacto humano (Serrera, 1994, mayo 1).

La última etapa en la formación de Manuel Castillo se lleva a cabo en París, mediante una breve estancia en la que estudia el piano con Lazare Lévy y composición con la celeberrima Nadia Boulanger. Del primero apenas se encuentran testimonios por parte de Castillo, si bien valoraba que le “ayudó mucho en la maduración de [sus] conocimientos técnicos” (Serrera, 1994, mayo 1). Respecto a Boulanger, se refería a ella como una persona que “hacía trabajar mucho” y que era “muy severa como profesora de composición” (Serrera, 1994, mayo 1). Pero al margen de su impronta como docente, quizá lo más relevante de sus enseñanzas fue la posible influencia en la estética del compositor sevillano, algo que quedaría patente en algunas de sus características relacionadas con el impresionismo o el neoclasicismo.

Según Marco (2003, pp. 51-52) las enseñanzas recibidas de Del Campo –que, al margen del lado más casticista, mantenía una estética enraizada con Wagner o Strauss– y Boulanger –conectada con los impresionistas o Ravel– se sintetizaron en Castillo de tal manera que, junto con elementos propios, crearon un lenguaje muy personal y definido. Desde esta perspectiva, el compositor supo asimilar diversas estéticas procedentes de grandes maestros de la historia de la música, lo cual le proporcionó una sólida formación en sus estudios de piano y composición, así como en el plano personal y pedagógico.

Entretanto, su carrera como pianista ya despegaba desde 1949. Los conciertos como solista se sucedieron, a los que siguieron otros de carácter camerístico. En todas las críticas obtenidas de ellos se podían apreciar algunos detalles interpretativos específicos: como la limpieza en la ejecución sin grandes alardes de virtuosismo, la claridad en la exposición de las ideas temáticas, el aprecio por el timbre y la calidad

sonora, la ductilidad en el ritmo, la adaptación como músico de cámara o solista con orquesta, y, en general, su expresividad ajustada a la finalidad comunicativa. Dichas cualidades le revalidaron como un excelente intérprete, obteniendo como tal diversos reconocimientos, como los premios Fin de Carrera de Piano y de Música de Cámara, y el “Premio Joaquín Turina”, en 1950. Con todo, su carrera como pianista fue orientándose en dar a conocer su propia producción, protagonizando los estrenos de algunas de sus obras más emblemáticas, como la *Sonata para piano*, en 1972, o los tres *Conciertos para piano y orquesta*, en 1958, 1966 y 1977. Asimismo, sus piezas pianísticas comenzaron a ser tocadas por otros intérpretes –recuérdese a su profesor Lucas Moreno–, lo cual contribuyó a la difusión de su obra dentro y fuera de España.

Otras de las facetas pianísticas de Castillo dignas de mención fueron su extraordinaria capacidad para improvisar (Rodríguez Romero, citado en Sánchez Gómez, 2005, p. 18) y su habilidad para leer música a primera vista (Pérez, comunicación personal, julio 2, 2010). Estas virtudes influyeron positivamente en su tarea docente desde sus inicios en 1954, como profesor de Historia y Estética de la Música, pasando por su etapa como catedrático de Piano (de 1956 a 1972) y concluyendo hasta su jubilación con la de catedrático de Composición y Orquestación.

De su faceta como profesor hay que destacar su gran prestigio como pedagogo, al demostrar un conjunto de habilidades muy adecuado para la práctica docente. Su amplia preparación –que ya poseía desde la etapa de formación– y su carácter flexible y antidogmático, le permitieron contemplar una visión pedagógica de la enseñanza en la que el alumno constituía el centro del proceso educativo, procurándole una atención individualizada que se caracterizaba por enfatizar las virtudes personales a través del conocimiento y el empleo de los procedimientos compositivos. Según el criterio de Castillo, su tarea consistía en averiguar desde un primer momento “lo que hay dentro de cada persona” y, a partir de ahí, conducirla por su propio camino a través de un diálogo “de tú a tú”, trasmitiéndole las técnicas del oficio y observando su proceso de maduración (Castillo, citado en Romero, 1993, p. 48). Esta singular praxis supuso en aquella época un importante reclamo para muchos estudiantes, a lo que contribuía también la significativa posición como compositor de renombre que ostentaba Castillo y el hecho de ocupar una de las primeras cátedras de Composición en España. Fue por ello un “compositor necesario” (Pérez, comunicación personal, julio 2, 2010), al

continuar con la tradición de los grandes maestros y servir de eslabón entre estos y los jóvenes compositores que iban saliendo de su aula. Con todo, su faceta pedagógica no se caracterizó por instaurar una escuela “Castillo”, desde el punto de vista de crear clones o continuadores de su estética; más bien el concepto de escuela sólo tenía cabida, en su caso, desde la coyuntura que se dio durante unos años en los que constituyó el foco centralizador de las enseñanzas de composición en Andalucía.

Relacionado también con la labor pedagógica de Castillo, aunque en otro ámbito, se deben subrayar sus facetas como conferenciante y como escritor de notas al programa de los conciertos; un legado que en conjunto con otros textos de diversa índole supera los doscientos escritos y representan un amplio y variado inventario que recoge los elementos fundamentales de su pensamiento estético musical.

En referencia a la gestión de Castillo como director del Conservatorio Superior de Sevilla, al principio de su mandato estableció un programa de gobierno del que obtuvo grandes beneficios para la institución, entre los que destacan: la reforma del edificio junto con la construcción de un majestuoso auditorio, el cual sirvió de escaparate al exterior mediante la celebración de conciertos, conferencias y otros actos oficiales; la consecución para el centro, en 1968, del rango de enseñanza superior, con lo que los alumnos podían concluir sus estudios musicales sin tener que desplazarse a Madrid o Barcelona; la ampliación de las enseñanzas, tanto en número de profesores como en la creación de nuevas especialidades, lo que repercutió en la contratación de grandes figuras de prestigio dentro del panorama artístico nacional; la creación del “Ciclo de Conciertos para la Iniciación Musical de Escolares”, una iniciativa que trataba de difundir la actividad del centro a la ciudad y que fue celebrada durante los años 1965 y 1968; la adquisición y renovación de un buen número de instrumentos musicales y de equipos de alta fidelidad y grabación, así como una significativa ampliación de material en la biblioteca del centro. Pese a todos estos logros Castillo también vio sin culminar diversos proyectos en los que se embarcó, como la fallida concesión del Palacio de Altamira como futura sede del Conservatorio o las infructuosas actuaciones con la Universidad y el Ministerio para elevar las enseñanzas musicales al rango de universitarias.

Unida a todas estas facetas profesionales está la del compositor, una condición que si bien en Castillo resulta difícil de ubicar en una determinada corriente estética, del análisis de las fuentes manejadas en este estudio podemos obtener las siguientes conclusiones:

- Se encuentra vinculado con la Generación del 51: según Tomás Marco (2003, p. 22) Castillo está plenamente inserto en esta generación de artistas, por el hecho de haber nacido en su año nuclear –1930– y compartir con sus componentes un ideario común que consistía en la recuperación del tiempo perdido debido al vacío cultural –musical– que supuso la Guerra Civil en España, así como en la integración dentro de las tendencias vanguardistas europeas (Halffter, citado en Gómez, 12 de julio, 1967). En este aspecto, el compositor sevillano se reconocía inserto en esta corriente, si bien su estética no consistió en romper con el pasado para “ponerse a la altura de los tiempos” –como sí hicieron otros de esta generación–, sino evolucionar en torno a unos principios a los que se había mostrado fiel a lo largo de su carrera como compositor (Castillo, citado en Pavón, 1993, febrero 24).
- Como compositor se acerca a la transvanguardia y la postmodernidad: de acuerdo con esta clasificación que también hace Tomás Marco (2003) de Castillo, se han encontrado algunas conexiones entre estas etiquetas estilísticas y la estética del compositor –especialmente en relación a la transvanguardista¹⁷⁸–. Sin embargo, la amplitud y la ambigüedad que caracterizan a estos términos también muestran ciertas discrepancias con el pensamiento del autor –en particular con el concepto postmodernista–, por lo que solo se podría establecer una relación parcial entre el compositor y estas tendencias artísticas.

¹⁷⁸ Recuérdense las premisas que adelantaba el crítico Bonito Achille (1982, febrero 13) refiriéndose a la individualidad, el alejamiento del experimentalismo histórico, el eclecticismo y la búsqueda del equilibrio entre tradición e innovación; todas ellas características cercanas al pensamiento de Castillo.

- Se consolida como un artista individual de pensamiento moderado: si bien fue catalogado en un primer momento de conservador (Halffter, citado en Gómez, 12 de julio, 1967) o moderado (Marco, 1983, p. 209), finalmente quedó definido bajo una amalgama de calificativos tales como: compositor independiente, innovador, ecléctico, integrador o complejo. Las coincidencias entre las fuentes manejadas en torno a estos adjetivos hacen que se perfilen como los más objetivos, desde un punto de vista científico.

Merece también recogerse en esta síntesis del perfil profesional de Castillo la mención a los numerosos beneficios que obtuvo de residir y componer en Sevilla, de los cuales, además de los ya citados en relación a su faceta docente, se pueden destacar los siguientes: la libertad con la que desarrolló su proceso creativo –lejos de las influencias de los principales focos de composición en España–; la extraordinaria repercusión que tuvo su obra dentro y fuera de su ciudad –con una orquesta que atendía su producción, llevándose a cabo estrenos y grabaciones de gran parte de esta–; y, el reconocimiento en vida a través de numerosos encargos y condecoraciones, como las de “Hijo Predilecto de Andalucía” en 1988, e “Hijo Predilecto de Sevilla” en 1997.

Para finalizar este apartado cabe hacer referencia a las influencias estéticas y etapas compositivas de Castillo. De acuerdo con las fuentes analizadas se han podido constatar cuatro períodos a lo largo de la carrera profesional del compositor, en los que reconoce haberse acercado a diversas corrientes estilísticas e incluso haber estado influenciado por la estética de determinadas personalidades (como Falla, Bach, Ravel o Bartók). De este modo, en la primera etapa (1949-1958) predomina un marcado carácter nacionalista e impresionista en donde se aprecian la impronta de Albéniz o incluso de Ernesto Halffter (Pérez, comunicación personal, julio 2, 2010); en la segunda (1959-1972) están muy presentes rasgos de corte neoclásico, con la notable influencia de Béla Bartók (Osuna, 1988, p. 251); la tercera etapa (1973-1975?) está considerada como su época serial –en la que compuso el *Quinteto con guitarra*–; y la última (aproximadamente desde mediados de los años setenta), reconocida como una etapa de gran libertad de procedimientos técnicos (Osuna, 1988, p. 252), se consolida como un

período en el que se pueden advertir diversas influencias de épocas pasadas y en el que el autor dedicó sus mejores páginas a la guitarra.

6. 2. Compilación de pautas sobre el lenguaje compositivo de Castillo

A lo largo de esta investigación se han podido constatar afinidades y discrepancias entre el pensamiento artístico de Manuel Castillo y los preceptos que han regido diversas corrientes estilísticas del siglo XX. Además, el carácter moderado e independiente de su lenguaje compositivo le ha llevado a fundamentar su música bajo los cánones de la tradición, aunque solo como un punto de partida para poder desarrollar su individualidad creadora. Desde esta perspectiva, y tras el cotejo de las fuentes documentales y el análisis de la obra para guitarra, se proponen a modo de conclusión los aspectos en los que coincide y difiere la estética del compositor con las corrientes estilísticas referidas a propósito de él en este trabajo, siempre tomando como eje principal el corpus guitarrístico sometido aquí a estudio:

- Tradición.
- En su pensamiento de no querer romper con el pasado Castillo tiene muy en cuenta la tradición en su quehacer como compositor. Por ello no abandona las formas clásicas (sonata, concierto, sinfonía...) ni las preclásicas (preludio, diferencias, glosas, toccata...), si bien las aborda de modo muy evolucionado. Respecto a la obra para guitarra, hay que destacar aquí el hecho de contar con una sonata, unos preludios y un concierto, lo que se ciñe a la elección de los moldes formales tradicionales. Además, predomina la regularidad del fraseo mediante la configuración de estructuras de cuatro u ocho compases, bajo la clásica disposición formal de pregunta-respuesta o antecedente-consecuente.
- Castillo se considera seguidor de la tonalidad (Osuna, 1988, p. 252), aunque para muchos –como ya se explicó en el capítulo cuatro de este estudio– su

posicionamiento tonal fue una fuente de discusión y debate¹⁷⁹, por lo que en rasgos generales se le define por manejar una tonalidad muy extendida. En la obra guitarrística este posicionamiento se observa especialmente en el establecimiento de metas o referencias tonales y en ciertos movimientos armónicos funcionales, que puntualmente utiliza para conferir un cierto sentido tonal a su música¹⁸⁰.

- Igualmente, en conexión con una postura más tradicional, el compositor se muestra moderado en relación a la exacerbada búsqueda experimental, propia de las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX. En consecuencia, se advierte una escritura para guitarra de forma convencional y alejada de búsquedas tímbricas, rítmicas o percusivas.
- Romanticismo.
- Para Castillo la esencia de la creación musical radicaba en una necesidad “casi compulsiva” que surgía de su interior por expresarse y comunicarse con los demás (García del Busto, noviembre, 1979). Esta comunicación, trascendía lo meramente acústico para llegar al “ámbito síquico” donde residían los sentimientos (Machuca, 1988, marzo 7). Estas declaraciones, acordes con los preceptos románticos, enfatizaban sobre la concepción idealizada del sentimiento, la subjetividad, el acto de la creación como necesidad espiritual o la sublimación del arte musical como el medio ideal para la expresión y la comunicación. A diferencia de otras tendencias, este pensamiento estuvo presente en el autor desde sus comienzos, por tanto, su implicación en la obra para guitarra no difiere de cualquier otra composición escrita en otras épocas. Con todo, hay referencias románticas más técnicas en la música para este instrumento, como son la utilización de recursos cíclicos y el hecho de presentar una introducción (véase *la Sonata*) que adelanta material motivico.

¹⁷⁹ Debido principalmente a que durante sus diferentes etapas fue adaptando este concepto a su particular estética de cada momento.

¹⁸⁰ Recuérdese el primer movimiento de la *Sonata*, cuando se disponía de manera habitual un mismo acorde que presentaba una formación por cuartas o como un acorde de séptima de dominante –cuando se quería señalar los puntos cadenciales– (véase la Figura 5-45).

- En contraste con la afinidad mostrada a los presupuestos románticos anteriormente planteados, Castillo rechaza, sin embargo, el concepto elitista y egocéntrico del creador como un ser “privilegiado por encima del resto de la humanidad” (Castillo, citado en Serrera, 1994, mayo 1).
- Nacionalismo.
- Tal y como ya quedó recogido en el capítulo cuatro de este trabajo y en este apartado de conclusiones la relación con esta corriente se vincula con la primera etapa de Castillo, no obstante, con posterioridad a la misma, en su obra guitarrística se ha podido constatar esta influencia pasada con ciertas referencias a la música andaluza –siempre mostradas desde una óptica muy personal, discreta e implícita–, a través del uso de algunos modos muy característicos como el frigio o el frigio dominante y el empleo de ritmos cercanos al género popular y al flamenco (como el zapateado del tercer movimiento del *Concierto* o la sexta variación del *Quinteto*). Con todo, Castillo siempre huyó del dato folclórico y popular, por lo que estas sutiles referencias se muestran entremezcladas con otros elementos distintivos de su lenguaje que lo alejan de una adscripción a esta corriente.
- Impresionismo.
- Sus influencias impresionistas son tempranas y provienen de su etapa de formación con Almandoz y Boulanger. Más concretamente, el compositor ha confesado su atracción por la estética de algunos de sus exponentes más representativos, como Ravel (Guibert, 1995, enero 6) y Falla¹⁸¹ –desde su lado más impresionista–. De este modo, adopta elementos técnicos de esta corriente aplicándolos al repertorio guitarrístico, los cuales se pueden apreciar en el uso recurrente de los modos y escalas exóticas en determinadas piezas¹⁸², abarcando

¹⁸¹ La influencia de estos autores también puede ser vista desde una óptica neoclásica, dado que ambos compusieron parte de sus obras bajo los preceptos de esta corriente artística.

¹⁸² Visto particularmente en *Kasidas del Alcázar, Tres preludios y Concierto para guitarra y orquesta*.

las inflexiones melódicas y el posicionamiento armónico; en las progresiones de acordes paralelos sin resolución, como las construcciones por novenas en *Vientecillo de primavera*; y, en ocasiones, en el planteamiento flexible del metro rítmico a través del empleo de algunos términos agógicos como *rubato* o *liberamente*¹⁸³.

- Neoclasicismo.
- Con esta corriente comparte Castillo algunos de sus principios generales, como la defensa de la claridad, la simplicidad y la lógica constructiva. Sin embargo, se muestra contrario a la objetividad, el antirromanticismo y la ironía que representa a mucha de la música escrita de acuerdo con los postulados neoclásicos. Por otro lado, el compositor señaló a Bártok como una de sus principales influencias, lo cual ha permitido indagar sobre las afinidades entre su lenguaje y el del húngaro, y cómo estas se han manifestado en la producción dedicada a la guitarra. Así pues, atendiendo a las características generales de la corriente neoclasicista, destacan en Castillo: el empleo del cromatismo, a veces de una forma intensa¹⁸⁴; la afición a la elaboración contrapuntística del material temático; el concepto de tonalidad expandida mediante el afianzamiento de centros tonales –generalmente a distancia interválica de cuarta justa–; la utilización de fórmulas simétricas tanto en la idea de la estructura formal (formas en arco), como en la disposición de escalas (octatónica, tritono o escalas sintéticas simétricas) y armonías (acordes aumentados o construcciones por tritonos); una armonía fundamentada en cuartas (justas y aumentadas) y séptimas (mayores y menores); el uso esporádico de ritmos irregulares o asimétricos¹⁸⁵; y, por último, la aplicación eventual de dinámicas extremas¹⁸⁶.
- Serialismo.

¹⁸³ Respectivamente en *Vientecillo de primavera* y en la *cadenza* del *Concierto para guitarra y orquesta*.

¹⁸⁴ Esta característica, junto con la adaptación personal de las formas clásicas y la ambigüedad tonal, han permanecido constantes a lo largo de toda su producción compositiva.

¹⁸⁵ En el *Quinteto*, *Kasida de los perfumes* y el segundo movimiento de *Tres preludios*.

¹⁸⁶ De nuevo en el *Quinteto*, así como también en la *Sonata*, el *Concierto* y en *Vientecillo de primavera*.

- Tal y como quedó recogido en el capítulo 4. 4. 2., Castillo –que siempre hizo apología de la tonalidad– se acerca a esta corriente de una forma tangencial en escasas piezas¹⁸⁷, haciendo uso de una serie como material temático y armónico pero con una disposición de la misma muy aleatoria y personal, en la que introducía, además, el establecimiento de referencias tonales o pasajes puramente cromáticos. Concretamente, en el *Quinteto con guitarra* se observa el empleo de una serie, la cual, alternada con otra que parte a su vez de la primera, conforman la estructura general de la obra.

Lo que se concluye de esta compilación de pautas es que Castillo fue un compositor que supo aunar elementos característicos de diferentes corrientes estilísticas en su particular procedimiento compositivo, tomando únicamente de ellas los rasgos que más entroncaban con su visión técnica y su pensamiento artístico; todo ello dentro de una evolución coherente y sin sobresaltos que le permitieron asentar unas constantes distintivas de su lenguaje compositivo. Quizás por estas razones, se ha querido ver en él a un compositor ecléctico, integrador e independiente.

6. 3. Valoración idiomática del corpus guitarrístico

Si un elemento de especial valor en el repertorio para la guitarra de Manuel Castillo es su nivel de adaptación a las características técnicas y expresivas de la misma –afirmación que se argumentará en este capítulo con demostraciones concretas en base al análisis realizado–, esta ventaja, consecuencia del profundo conocimiento del instrumento que tenía el compositor, coexiste con un hecho, desgraciadamente menos afortunado y también relacionado con él, que limita la dimensión que podría alcanzar un legado musical como el que aquí nos ocupa. A esta cuestión –que desde cierto punto de vista afecta al contenido de este apartado de nuestro trabajo– cabe dedicar aquí algunas líneas a modo de preámbulo.

¹⁸⁷ En la entrevista con Osuna (1988, p. 252) mencionó, aparte del *Quinteto con guitarra*, la *Suite del regreso* y la *Sonata para violonchelo y piano*.

De acuerdo con Pérez (2006, p. 161), el principal enemigo de la obra de Castillo fue “él mismo”, debido a que por su carácter reservado y su “falta de orgullo y ambición” no se cuidó de proteger ni promover su producción artística, lo que provocó que gran parte de esta aún no esté editada. Esta despreocupación también afectó a la obra guitarrística, por lo que en la actualidad varias de estas piezas se conservan únicamente en manuscrito, siendo publicadas solo algunas por iniciativa ajena al autor, a día de hoy:

- *Sonata para guitarra*: publicada en 1995 por la editorial Opera Tres Ediciones Musicales S.L. y digitada por el guitarrista Gabriel Estarellas, quien personalmente se interesó por la obra de Castillo y se embarcó en esta publicación (Estarellas, 1995).
- *Tres preludios (para guitarra)*: publicada en una primera ocasión en 1997, por la revista *Ocho Sonoro* (perteneciente a la Asociación guitarrística “América Martínez”), y digitada por el guitarrista Antonio Duro, quien explica los criterios aplicados en su tarea; y en una segunda, al año siguiente, en este caso sin digitaciones, por la editorial del Festival Internacional de la Guitarra de Córdoba.
- *Vientecillo de primavera*: contenida en el “Álbum de Colien” y publicada en 1997 por la editorial de Cecilia Colien Honegger, persona que encargó la obra al compositor.

Quedan, por tanto, pendientes de publicación el *Quinteto con guitarra*, las *Kasidas del Alcázar* y el *Concierto para guitarra y orquesta*.

Pese a ello, la obra para guitarra de Castillo no ha dejado de interpretarse por diversos concertistas¹⁸⁸. Además, algunas de sus piezas están o han estado presentes

¹⁸⁸ El guitarrista José María Gallardo reconoce tener entre su repertorio habitual algunas piezas de Castillo y afirma que ha llevado su música por todos los lugares que ha tocado (comunicación personal, julio 9, 2010).

como obras orientativas en las guías docentes de algunos conservatorios¹⁸⁹ y en determinados concursos de guitarra¹⁹⁰. Igualmente, se han podido constatar algunas grabaciones de estas piezas, concretamente las siguientes:

- La primera grabación es de 1998, en la que se recogen las *Kasidas del Alcázar* dentro del CD “Cantos – Gitarrenmusik aus Spanien und Mexiko”, interpretado por el Hamburger Gitarrenduo.
- La siguiente es del mismo año y se trata de la grabación de *Vientecillo de primavera* en el CD contenido dentro del “Álbum de Colien”, llevada a cabo por el guitarrista Marcos Socías.
- En agosto de 2006 la Orquesta de Córdoba graba junto con el guitarrista José María Gallardo el *Concierto para guitarra y orquesta*. El CD lleva por título “In Memoriam” Andrés Segovia.
- El cuatro de octubre de 2006, la guitarrista María Esther Guzmán ofrece un recital en la Fundación Juan March de Madrid, donde quedan recogidas en audio la *Sonata*, los *Tres preludios* y *Vientecillo de primavera* (registro sonoro, 2006).¹⁹¹
- Recientemente, en 2015, la compañía Naxos ha publicado una grabación con gran parte del corpus guitarrístico de Castillo (a excepción del *Concierto*, *Glosas del Círculo Mágico* y *Al nacimiento de nuestro Señor*) por el guitarrista Marcello Fantoni –de la cual se ha utilizado para esta investigación las notas del programa escritas por Graham Wade–. El resto de intérpretes que han

¹⁸⁹ Como el Conservatorio Superior de Sevilla o el de Córdoba.

¹⁹⁰ Como es el caso de la *Sonata*, designada obra obligatoria para la segunda fase en la XIII edición del Concurso Internacional de Guitarra “Andrés Segovia” de la Herradura (Almuñécar), (Efe, 1997, enero 2); y obra opcional en todas las ediciones del Festival de la Guitarra de Sevilla.

¹⁹¹ En el mismo concierto se interpretaron: *Castillo de Lágrimas* de Tomás Marco, *Variaciones sobre una obra de Castillo* de Carlos Cruz de Castro y *Postludio de luto y laude* de Juan Rodríguez Romero. Todas ellas, piezas para guitarra sola escritas como homenaje a Manuel Castillo.

colaborado en el CD han sido Eleonora Mosca, Marco Ramelli y el Castillo Quartet.

- Por último, cabe hacer referencia también aquí a un registro sonoro que si bien no incluye obras originales del compositor recoge un compendio con autoría de un grupo de sus propios alumnos. El disco se edita en 2011 con el título “Homenaje a Manuel Castillo” y sus interpretaciones a la guitarra son a cargo de Pilar Rius Fortea.¹⁹²

De esta relación de registros sonoros de la obra guitarrística de Castillo se advierte un cierto interés tanto de intérpretes como de compañeros o alumnos compositores que han pretendido honrar su memoria con sendos homenajes. Además, resulta revelador el que artistas extranjeros se hayan interesado por este corpus, habida cuenta del estado editorial de parte de esta producción¹⁹³.

En otro orden de cosas, y ya retomando aspectos de análisis técnico, a lo largo del estudio del conjunto de obras para guitarra aquí realizado se ha podido comprobar el grado de adaptación que estas presentan en relación al medio propio el instrumento. Con el objeto de ofrecer, a modo de síntesis, unas pautas generales en torno a este tratamiento, se exponen a continuación los elementos que han definido la relación entre el lenguaje de Castillo y las características musicales e idiomáticas propias de la guitarra:

- La adaptación de centros tonales a la afinación de los bordones: en este sentido, el autor elabora casi todas las piezas con referencias tonales en los sonidos Mi,

¹⁹² Este CD está formado por las siguientes piezas: Antonio J. Flores. [Memoria de una sonata](#). [Guitarra]; Diana Pérez Custodio. [Mariposario](#) (Homenaje a Manuel Castillo). [Guitarra y cinta]; José Ramón Hernández Bellido. [Reflejos de nostalgia a orillas del Guadalquivir](#). [Guitarra]; Luís Ignacio Marín. [Atardecer en Doñana](#). (A Manuel Castillo). [Guitarra]; Mercedes Sánchez Lucena. [Resonare Simul](#). [Guitarra]; Miguel Ángel Gris. [Impresiones de una suite](#). [Guitarra]; y, Roberto Pineda. [Fantasía](#) [guitarra y electrónica].

¹⁹³ En la actualidad la obra de Manuel Castillo reside en el Centro de Documentación Musical de Andalucía, el cual, mediante el permiso directo de los herederos de su familia, se encarga de proporcionar las piezas a intérpretes e investigadores interesados en su legado.

La o Re¹⁹⁴. Esta adaptación de los centros y polos tonales a las cuerdas al aire favorece, por un lado, el aprovechamiento sonoro del registro instrumental, al disponer de esos centros en notas graves y sonoras como son los bordones pulsados sin la mano izquierda; por otro lado, esta ubicación de cuerdas al aire implica ineludiblemente una mayor facilidad en la ejecución, al permitir la realización de pasajes en registro agudo con el apoyo de estos bajos sin la necesidad de abandonar la posición aguda de la mano izquierda.

- La correlación entre las armonías planteadas y la afinación del instrumento: acorde con el posicionamiento armónico que defiende en gran parte de su producción artística, Castillo plantea las recurrentes armonías por cuartas y séptimas en las piezas guitarrísticas. Estas construcciones encajan perfectamente con la afinación por cuartas del instrumento, permitiéndole adoptar acordes densos en posiciones relativamente cómodas que no superan nunca la extensión de cuatro trastes.
- La presentación de elaboraciones contrapuntísticas con un máximo de dos voces: si bien es sabido que la guitarra permite el sostenimiento de una polifonía a tres partes (tómese de ejemplo la transcripción para el instrumento de algunas fugas de J. S. Bach), también es cierto que la complicación de la música –ya no solo técnica– se extrema. Si atendemos a las premisas estéticas de Castillo respecto a la claridad y simplicidad, este tipo de textura contrapuntística –a tres partes– posiblemente no se ajuste a ellas. Por consiguiente, el autor prefiere una simplificación polifónica a dos partes, sometiendo el resto de elementos armónicos al juego imitativo de ambas. Esta forma de proceder revela un posible menoscabo de las posibilidades contrapuntísticas del instrumento, si bien, por otra parte, contribuye a la claridad en la presentación de las ideas temáticas y a la facilidad de acción.

¹⁹⁴ En Mi, se ubican algunas páginas de *Kasidas del Alcázar*, la *Sonata* y el primer y tercer movimientos del *Concierto*; en La, el segundo movimiento del *Concierto*, los *Tres preludios* (si bien fluctúa con Mi) y *Vientecillo de primavera*; y, por último, el *Quinteto* que está en Re.

- El ajuste de la densidad textural al *tempo* de la obra: en concordancia con el anterior punto, Castillo reduce el número de líneas –hasta llegar a veces a la monodia– en movimientos rápidos¹⁹⁵ y, de forma contraria, aumenta la densidad polifónica y el relleno de acordes en los *tempos* más lentos. En esta misma línea, organiza la textura entre los diversos instrumentos en las obras camerísticas y con orquesta, con un tratamiento casi monódico de la guitarra en las partes rápidas o en aquellas que existen diálogos instrumentales y, a su vez, permitiendo una mayor exhibición de sus capacidades armónicas y polifónicas en las partes más lentas o *a solo*.
- La escritura no siempre se muestra acorde con las verdaderas intenciones polifónicas: a propósito del uso de la textura monódica, ya tratado en el punto anterior, queda patente en Castillo (véase el apartado 5. 4.) que habitualmente esa escritura tan lineal encierra una subyacente polifonía. Al igual que la música para violín solo de J. S. Bach –aparentemente monódica– permitía entrever una textura a varias partes, algunas piezas para guitarra de las que en este estudio nos ocupan comparten también esta polifonía implícita¹⁹⁶. La razón que lo determina viene definida por la función dual del salto melódico, que si bien por norma general se considera un mero recurso interválico dentro de una sola voz, también sirve ocasionalmente para señalar la entrada de una voz nueva en estos pasajes monódicos. Del mismo modo, el autor escribe pasajes de arpeggios donde no siempre se separan las voces polifónicas; la escasez de dobles plicas en las notas lo confirma, así como el hecho de que todas ellas estén orientadas en la misma dirección. Como consecuencia de ello, este tipo de escritura monódica no presenta rasgos idiomáticos conforme a la capacidad polifónica que posee la guitarra, provocando la posibilidad de caer en digitaciones que no dejen apreciar la textura a varias voces que en realidad poseen estos pasajes.

¹⁹⁵ Véanse los terceros movimientos de la *Sonata*, los *Tres preludios* o el *Concierto*.

¹⁹⁶ El ejemplo más claro puede ser visto en el primer y tercer movimiento de *Tres preludios*, (véanse las Figuras 5-68, 5-69 y 5-70) aunque también en la *Sonata*.

- La aplicación del cromatismo melódico potencia el trabajo por posiciones: el empleo de pasajes que despliegan un intenso cromatismo en las líneas melódicas favorece una técnica asequible para la mano izquierda. Ello es debido a que el diapasón, al estar dividido por semitonos, permite mantener una misma posición fija para amplias frases cromáticas, puesto que la mano abarca en dicha posición una mayor extensión de notas cromáticas que si, dado el caso, estas se dispusieran de forma diatónica. Del mismo modo, el cromatismo melódico facilita los desplazamientos longitudinales en el diapasón, al existir una mayor probabilidad de encontrar notas en cuerdas al aire que permitan realizar saltos entre posiciones alejadas, suavizando por tanto el movimiento del brazo y potenciando el *legato* en el fraseo.
- El ámbito reducido de los motivos melódicos favorece el trabajo de la mano izquierda: la presentación de células y motivos temáticos basados en la combinación de tetracordos, junto con la elaboración de melodías por grados conjuntos o con una extensión reducida, permiten la digitación de pasajes basados en posiciones fijas o con saltos cercanos.
- Los diseños en arpegios presentan diferentes aproximaciones al concepto idiomático: los arpegios dispuestos en el ámbito de cuatro cuerdas se suelen adaptar bien a la técnica de la mano derecha, dado que no se hace necesario la repetición de dedos. No obstante, cuando los arpegios se despliegan en más de cuatro cuerdas resulta esencial la revisión concienzuda de la digitación, debido a la obligada reiteración de dedos o, en su defecto, el cruzamiento entre estos. Por consiguiente, la distribución del arpegio determina el grado de adaptabilidad a la técnica de la mano derecha.
- El empleo de diversas técnicas propias del instrumento se muestra en acuerdo con su estética idiomática: desde esta perspectiva, el autor hace uso del trémolo –utilizado generalmente como acompañamiento en pasajes melódicos– y los sonidos armónicos –usado muy esporádicamente como un efecto de color–. Con

todo, se aprecia una falta de búsqueda en los recursos y posibilidades tímbricas del instrumento¹⁹⁷.

- La escasez de matices no se adecua a las capacidades expresivas de la guitarra: relacionado con lo anterior, se aprecia una falta de profundización en la articulación y en elementos de expresión general –especialmente en el uso de los diferentes timbres–. Por ello, el tratamiento idiomático que aquí se plantea – visto desde una perspectiva más estética que relacionada con la adaptabilidad técnica–, se muestra un tanto descontextualizado de las posibilidades expresivas del instrumento.
- El ritmo está basado en patrones celulares repetitivos de carácter sencillo que no plantean problemas a la mano derecha: si bien el compositor escribe compases irregulares en algunos tiempos lentos –o en el *Quinteto*–, la métrica que subyace en estos sigue manteniéndose en unos términos de relativa simplicidad. Únicamente en los momentos que quieren mostrar una mayor complejidad rítmica, la guitarra nunca se muestra *a solo* –como en el mismo *Quinteto*, las *Kasidas del Alcázar* o el *Concierto*–, llegando a crear interesantes combinaciones métricas y efectos polirrítmicos junto a otros instrumentos.

En resumen, por una parte, el carácter personal de Castillo le llevó a ser un tanto descuidado con la edición de su propia producción, lo que ha repercutido en su escasa difusión y en el estado actual de su legado artístico. A pesar de ello, y en relación con su música para guitarra, se puede confirmar que esta no ha quedado relegada al olvido, estando incluida en programas de estudios y en festivales de guitarra, interpretándose en conciertos y grabaciones –de ámbito nacional e internacional–, e incluso, editándose bajo el interés de personas o entidades que se han sentido atraídos por su particular estética; de lo que se deduce un cierto interés por la difusión de este patrimonio musical, aunque desgraciadamente, en proporción a su dimensión, aún insuficiente. Por otro parte, el autor ha demostrado poseer un serio conocimiento de la guitarra, en cuanto a sus posibilidades técnicas –armónicas, polifónicas, texturales y rítmicas– y expresivas.

¹⁹⁷ Lo cual entronca con la posición moderada y el alejamiento de las tendencias más experimentales y vanguardistas de Castillo.

En base a este conocimiento, ha creado una obra sólida y diversa en la que, si bien se denota una falta de profundidad en la articulación y en algunos elementos expresivos, se mantiene acorde con las exigencias técnicas idiomáticas, adaptándose perfectamente al registro sonoro del instrumento y aportando una visión estilística singular en el contexto de la música para guitarra del siglo XX.

6. 4. Reflexiones finales y visión prospectiva de la investigación

Manuel Castillo se constituye como el compositor andaluz de mayor proyección durante gran parte de la segunda mitad del siglo XX. De su cátedra de Composición en el Conservatorio Superior de Sevilla ha salido un buen número de compositores que hoy en día destacan en la escena musical andaluza y española. En su extensa y variada producción artística, que abarca alrededor de ciento cincuenta obras, ha dedicado una parte de ella a la guitarra, aportando un interesante corpus de piezas al repertorio de este instrumento.

A través de esta investigación se ha profundizado en el fenómeno Castillo, desde el manejo de las fuentes documentales hasta el contacto directo con personas vinculadas al compositor. En relación a esto último, ha sido de suma utilidad la información de primera mano obtenida de las entrevistas personales, que han contribuido con mucho al enfoque cualitativo de este trabajo, por permitir ahondar en la forma de ser y en el modo de actuar del sujeto de estudio, así como en una mejor comprensión de su estética compositiva.

Con el objeto de dar respuestas a las directrices trazadas al principio de este trabajo, se ha planteado un recorrido que partiendo de la contextualización biográfica de Castillo –orientada a conocer sus rasgos personales y profesionales–, ha continuado con el análisis de la documentación existente en torno a su faceta como compositor –con el fin de obtener una visión general de su proceso creativo–, para, finalmente, concluir con el estudio analítico de su obra para guitarra. Esta secuenciación de los contenidos tratados, ha proporcionado un desarrollo coherente de las fases de la investigación, en

tanto que ha permitido obtener una visión que ha ido de lo general a lo particular. Además, dicha progresión lógica ha llevado aparejada un principio de interactividad entre todos los capítulos, lo cual ha contribuido a establecer conexiones entre determinadas cuestiones personales-profesionales relativas al compositor y sus procedimientos creativos.

Así pues, del estudio de las facetas profesionales de Castillo se ha confirmado la intensa y fructífera labor que llevó a cabo en todas ellas, revelando información sobre su personalidad y su forma de actuar. Desde esta perspectiva, se han podido apreciar diversas cualidades personales, como: su carácter generoso y desprendido; su talante abierto a la comunicación, aunque al mismo tiempo reservado y modesto; su dedicación por entero al trabajo; su preocupación por la defensa de las enseñanzas musicales y los derechos de alumnos y profesores; y, en general, su actitud respetuosa por todo aquel que entraba en su círculo personal y profesional. Estas cualidades le llevaron a cuidar sus relaciones personales y a valorar en alta estima el sentido de la verdadera amistad, lo que le ha valido el respeto, el cariño y la admiración de amigos y alumnos.

Respecto al análisis de su lenguaje compositivo se ha observado una estética muy personal que, aun estando vinculada con las bases de la tradición, ha mostrado una evolución progresiva y análoga con determinadas maneras de sentir el proceso de la composición en cada momento; un devenir que ha pasado por diferentes etapas hasta alcanzar una época de madurez en la que se pierden las referencias explícitas y se integran todos los elementos adquiridos en un conjunto sólido y coherente. En este proceso hubo influencias estilísticas de diversas corrientes y estéticas, pero estos referentes externos nunca sobrepasaron los propios intereses del compositor, ni su visión personal sobre la música que quería hacer, postura a la cual benefició el haber residido en Sevilla, donde pudo mantenerse fiel a su propia estética y permanecer alejado de posibles adscripciones a tendencias vanguardistas propias de otros centros de referencia del país.

En cuanto a la producción guitarrística de Manuel Castillo, quizá lo que más destaca es su carácter heterogéneo, en cuanto a la diversidad de formaciones instrumentales y a las diferentes influencias estéticas que presenta. Habida cuenta de la

época en la que el autor acometió la tarea de escribir para este instrumento, no resulta extraño que en toda la obra haya referencias de otras etapas, como de hecho ha quedado patente en el estudio analítico de este corpus. Cabe mencionar aquí también cómo el autor ha mostrado una obra que se amolda convenientemente con las características idiomáticas y acústicas de la guitarra, algo no muy frecuente en compositores no guitarristas.

Para finalizar, y ya a modo de visión prospectiva, he aquí varias propuestas de trabajo futuro que podrían significar una continuación de la tarea hasta aquí llevada a cabo en torno a Manuel Castillo:

- En relación con el estado editorial de la obra guitarrística, sería muy adecuado realizar una edición crítica que exponga un breve análisis de cada composición y proporcione una digitación adecuada al tipo de escritura planteada. En esta línea, habría que proponer opciones de interpretación en aras del esclarecimiento de algunas partes monódicas en diversas piezas, que por su escritura no dejan entrever el verdadero contenido polifónico que encierran. De esta forma, cuando menos, quedarían publicadas las piezas que aún no lo están, contribuyendo a la conservación y difusión de este patrimonio.
- Una vez que el legado de Manuel Castillo quede definitivamente ubicado en un espacio donde se pueda consultar su obra¹⁹⁸, sería idóneo poder tener acceso a esas carpetas que hablaba Pérez (2006, pp. 163-164) donde se encuentra una gran cantidad de material por clasificar, con el objeto de poder recopilar información relevante que ayude a seguir profundizando en su proceso creativo.
- Pasados ya diez años del fallecimiento del compositor aún existe mucho por hacer en torno a su producción artística desde la investigación musicológica actual, a la cual corresponde realizar un análisis en profundidad de toda su obra

¹⁹⁸ Existe un proyecto llamado “Aula Castillo” que finalmente no se ha llevado a cabo. Este consistía en la organización de un espacio dentro del Monasterio de Santa Clara de Sevilla, donde iba a descansar el mobiliario, los instrumentos y los documentos de la biblioteca personal del compositor.

inédita, junto con una revisión crítica. Dada la relevancia que ocupó como primerísima figura del panorama nacional resulta indispensable contar con más investigaciones que permitan esclarecer los detalles que han marcado su vida y su evolución como compositor.

En términos generales, este estudio se plantea como una investigación inédita en el análisis del corpus guitarrístico de Manuel Castillo. Como tal pretende servir a modo de guía de consulta abierta a nuevos campos de estudio, para interesados e investigadores que quieran continuar profundizando en el legado que este compositor dejó al repertorio para guitarra del siglo XX.

7. ANEXOS

7. 1. Cuestionarios de las entrevistas

GRUPO “A” (COMPOSITORES)

Fuentes y encuadre estilístico

- A Manuel Castillo se le cataloga como transvanguardista, Tomás Marco al menos lo define así ¿Qué opina usted al respecto?
- Cuáles son, a su criterio, los compositores o las fuentes estético-musicales que le sirven de inspiración para el desarrollo de su obra.
- Si tuviera que encajar el estilo de composición de Castillo en alguno que corresponda al S. XX o acercarlo a algún compositor en concreto, ¿qué diría?
- ¿Sabría decir la razón por la que no quiso aventurarse en las nuevas tendencias experimentales de centro-Europa, como sí hicieron por ejemplo otros coetáneos suyos de nuestro país?
- ¿Cuál cree que pueden ser los motivos por los cuales su producción no llegó a ser tratada al mismo nivel que la de otros contemporáneos suyos? Como es el caso del propio Marco, Halffter o De Pablo, entre otros.

Características del lenguaje

- ¿Cree que existen patrones comunes en la obra del autor que le otorguen, lo que se podría definir como, un sello propio?
- En referencia al lenguaje que utiliza el compositor, Tomás Marco afirma lo siguiente: *“la armonía de Castillo no es ni tonal ni atonal, es metatonal”*. Y añade además que *“Castillo asume un espacio armónico integral en el que usa lo que necesita cuando lo cree oportuno, sin ningún tipo de apriorismos o doctrinas.”* ¿Qué opina sobre esto?

Calidad como docente, intérprete y persona

- Parece que una de las afirmaciones que más se repiten entre las personas que conocieron al maestro fue que se trataba de un hombre de buen talante, abierto, comunicativo y sobre todo, dispuesto siempre a enseñar sin reservas. Como alumno suyo ¿tuvo usted esas sensaciones? Y por otro lado ¿qué impresiones y recuerdos conserva de sus enseñanzas?
- Se conoce que D. Manuel era un excelente intérprete, no obstante ¿Qué elementos destacaría de su faceta como pianista y organista?
- Cómo definiría la personalidad del compositor.
- Qué aportación piensa que hace el maestro a la Música.

Cuestiones específicas sobre composición

- Parece ser que la monumental “Sonata” para piano fue el inicio de una nueva época en el lenguaje del compositor, ya mucho más distanciado del de su joven “sonatina” con tintes nacionalistas. Para muchos este hecho resulta crucial en la trayectoria del artista ya que le eleva a la categoría de compositor universal, sin embargo y paradójicamente también este hecho lo alejó un poco del gran público. Aquí se demuestra que Castillo fue fiel en todo momento a sus convicciones e inquietudes creativas, pese a lo anterior ¿Cree que si hubiera seguido con la misma línea compositiva de un principio hubiese gozado de una mayor aceptación por parte del público y de la crítica?
- Desde un punto de vista más técnico y bajo su perspectiva como director y pianista ¿qué nos podría comentar, en términos generales, sobre el estilo de composición e incluso del tratamiento de las formas y la armonía que hace el autor en su obra?

Cuestión única para Luis Ignacio Marín (Director actual del Conservatorio Superior de Sevilla)

- Manuel Castillo ocupó la dirección de este centro desde el año 1964 hasta el 1978
¿Nos puede comentar algo acerca de esta etapa en la vida del autor?

GRUPO “B” (DIRECTORES)

Fuentes y encuadre estilístico

- A Manuel Castillo se le cataloga como transvanguardista, Tomás Marco al menos lo define así ¿Qué opina usted al respecto?
- Cuáles son, a su criterio, los compositores o las fuentes estético-musicales que le sirven de inspiración para el desarrollo de su obra.
- Si tuviera que encajar el estilo de composición de Castillo en alguno que corresponda al S. XX o acercarlo a algún compositor en concreto, ¿qué diría?
- ¿Sabría decir la razón por la que no quiso aventurarse en las nuevas tendencias experimentales de centro-Europa, como sí hicieron por ejemplo otros coetáneos suyos de nuestro país?
- ¿Cuál cree que pueden ser los motivos por los cuales su producción no llegó a ser tratada al mismo nivel que la de otros contemporáneos suyos? Como es el caso del propio Marco, Halffter o De Pablo, entre otros.

Características del lenguaje

- ¿Cree que existen patrones comunes en la obra del autor que le otorguen, lo que se podría definir como, un sello propio?
- En referencia al lenguaje que utiliza el compositor, Tomás Marco afirma lo siguiente: *“la armonía de Castillo no es ni tonal ni atonal, es metatonal”*. Y añade además que *“Castillo asume un espacio armónico integral en el que usa lo que necesita cuando lo cree oportuno, sin ningún tipo de apriorismos o doctrinas.”* ¿Qué opina sobre esto?

Calidad como docente, intérprete y persona

- Parece que una de las afirmaciones que más se repiten entre las personas que conocieron al maestro fue que se trataba de un hombre de buen talante, abierto, comunicativo y sobre todo, dispuesto siempre a enseñar sin reservas. Como alumno suyo ¿tuvo usted esas sensaciones? Y por otro lado ¿qué impresiones y recuerdos conserva de sus enseñanzas?
- Se conoce que D. Manuel era un excelente intérprete, no obstante ¿Qué elementos destacaría de su faceta como pianista y organista?
- Cómo definiría la personalidad del compositor.
- Qué aportación piensa que hace el maestro a la Música.

Cuestiones específicas sobre lenguaje y dirección

- Parece ser que la monumental “Sonata” para piano fue el inicio de una nueva época en el lenguaje del compositor, ya mucho más distanciado del de su joven “sonatina” con tintes nacionalistas. Para muchos este hecho resulta crucial en la trayectoria del artista ya que le eleva a la categoría de compositor universal, sin embargo y paradójicamente también este hecho lo alejó un poco del gran público. Aquí se demuestra que Castillo fue fiel en todo momento a sus convicciones e inquietudes creativas, pese a lo anterior ¿Cree que si hubiera seguido con la misma línea compositiva de un principio hubiese gozado de una mayor aceptación por parte del público y de la crítica?
- Desde un punto de vista más técnico y bajo su perspectiva como director y pianista ¿qué nos podría comentar, en términos generales, sobre el estilo de composición e incluso del tratamiento de las formas y la armonía que hace el autor en su obra?

Cuestiones únicas para Juan Luis Pérez

- Usted que ha formado parte de la ROSS desde su creación, ¿Qué nos puede revelar acerca de la relación que mantuvo Castillo y la Orquesta?

- ¿Qué recuerdos e impresiones mantiene de la grabación titulada “Homenaje a Manuel Castillo” que realizó junto a la Orquesta de Córdoba en el año 2008?
- En 1999 grabó con la ROSS un disco que lleva por título “Manuel Castillo” ¿Resulta complicado el trabajo de dirección a la hora de preparar con la orquesta el repertorio sinfónico del autor?
- De nuevo las palabras del genial Tomás Marco incurren aquí para afirmar que la sinfonía nº 3 “*Poemas de luz*”, que usted dirigió en el disco anterior, “...es una obra absolutamente singular y una de las cimas absolutas del autor” superponiéndola a sus dos sinfonías anteriores y llegándola a catalogar de “*hito referencial en la música española de su tiempo*” ¿Comparte dicha opinión?

GRUPO “C” (GUITARRISTAS)

Fuentes y encuadre estilístico

- A Manuel Castillo se le cataloga como transvanguardista, Tomás Marco al menos lo define así ¿Qué opina usted al respecto?
- Cuáles son, a su criterio, los compositores o las fuentes estético-musicales que le sirven de inspiración para el desarrollo de su obra.
- Si tuviera que encajar el estilo de composición de Castillo en alguno que corresponda al S. XX o acercarlo a algún compositor en concreto, ¿qué diría?
- ¿Sabría decir la razón por la que no quiso aventurarse en las nuevas tendencias experimentales de centro-Europa, como sí hicieron por ejemplo otros coetáneos suyos de nuestro país?
- ¿Cuál cree que pueden ser los motivos por los cuales su producción no llegó a ser tratada al mismo nivel que la de otros contemporáneos suyos? Como es el caso del propio Marco, Halffter o De Pablo, entre otros.

Características del lenguaje

- ¿Cree que existen patrones comunes en la obra del autor que le otorguen, lo que se podría definir como, un sello propio?
- En referencia al lenguaje que utiliza el compositor, Tomás Marco afirma lo siguiente: “*la armonía de Castillo no es ni tonal ni atonal, es metatonal*”. Y añade además que “*Castillo asume un espacio armónico integral en el que usa lo que necesita cuando lo cree oportuno, sin ningún tipo de apriorismos o doctrinas.*” ¿Qué opina sobre esto?

Calidad como persona

- Cómo definiría la personalidad del compositor.

Cuestiones específicas sobre el lenguaje y la obra para guitarra

- Qué nos puede decir acerca de su corta pero interesante obra para la guitarra.
- Usted que ha interpretado obras suyas, y desde un punto de vista técnico ¿Podría darnos una visión general de cómo el autor aborda su lenguaje en la guitarra? (*criterios de digitaciones, técnicas de arpeggios o escalas, cambios de registros tímbricos y/o dinámicos, cuestiones rítmicas...*)
- Háblenos de su Sonata para guitarra (*tipo de lenguaje, dificultades a nivel técnico o musical, interés dentro del repertorio de la guitarra del S.XX, cuestiones estéticas y/o formales...*)
- Una constante en la música de Castillo es su carácter cromático, especialmente en la melodía, algo que destaca a su vez en este concierto ¿Cómo se adapta técnica y expresivamente dicho lenguaje a la guitarra?
- ¿Conoce la razón o podría aventurarse a dar una respuesta sobre el o los motivos por los que el autor dedicó tan pocas páginas a nuestro instrumento?
- Qué aportación piensa que hace el maestro a la Música y, especialmente, a la guitarra.

Cuestiones únicas para José María Gallardo

- Usted tuvo el privilegio de estrenar su concierto para guitarra y orquesta el mismo año de su composición, 1990, y que posteriormente lo grabó con la Orquesta de Córdoba ¿Qué recuerdos e impresiones tiene de este primer evento y qué nos puede comentar, en términos generales, acerca de este concierto?
- Tomás Marco haciendo referencia a este concierto expone lo siguiente: “*Castillo, que siempre huyó del dato folklórico evidente y del pintoresquismo obvio, no claudica aquí y no llega a emplear directamente los temas flamencos aunque no impide que su música se impregne de un andalucismo del mejor cuño*”. Sobre qué aspectos de la obra piensa usted que se refiere el autor con dicha afirmación.

8. Fuentes Documentales

8. 1. Libros y enciclopedias

Antokoletz, E. (1984) *The Music of Bela Bartok: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Ayuso, M; García, C; Solano, S. (1997). *Diccionario Akal de Términos Literarios*. Madrid: Ediciones Akal.

Busoni, F. (2009). *Esbozo de una nueva estética de la música*. [1906]. Sevilla: Doble J. Arte-Historia.

Casares Rodicio, E. (1980). *Cristóbal Halffter*. Oviedo. Universidad de Oviedo.

Colás Bravo, P. y Buendía Eisman, L. (1998). *Investigación educativa* (3ª ed.). Sevilla, España: Alfar.

Denzin, N. K. (1978). *The research act: a theoretical introduction to sociological methods* (2ª ed.). N. York: McGraw-Hill.

Diccionario de la música española e hispanoamericana. (1999-2002). Madrid: SGAE.

Diccionario de Música. (2003). Barcelona: Larousse, RBA.

Fernández Luceño, M. V. (2007). *Miseria y represión en Sevilla (1939-1950)*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla Patronato del Real Alcázar.

Goetz, J. P. y Lecompte, M. D. (1988). *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*. Madrid, España: Ediciones Morata.

González, C. (2012). *América Martínez, historia profesional y compendio didáctico*. Andalucía: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Deporte.

_____ (2013). *Mariano Pérez Gutiérrez en el Conservatorio de Sevilla*. Madrid: Musicalis S. A.

Hernández, R. Fernández, C. y Baptista, P. (2003). *Metodología de la Educación* (3ª Ed.). México, D. F.: Mc Graw-Hill Interamericana.

Kramer, J. (2002). "The Nature and Origins of Musical Postmodernism." En, Judy Lochhead y Joseph Aunder (Eds). *Postmodern Music/Postmodern Thought*. New York: Routledge.

Kühn, C. (2003). *Tratado de la forma musical*. Cornellá de Llobregat: Idea Books, S. A.

LaRue, Y. (1989). *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Editorial Labor, S. A.

Lendvai, E. (2003). *Béla Bartók: un análisis de su música*. Barcelona: Idea Books, S. A.

Lester, J. (1989). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.

Lofland, J. (1971). *Analyzing social settings: a guide to qualitative observation and analysis*. Belmont, Cal: Wadsworth.

Marco, T. (1983). *Historia de la Música Española. 6. Siglo XX*. Madrid, España: Alianza Editorial.

—— (2003). *Manuel Castillo. Transvanguardia y postmodernidad*. Málaga, España: Orquesta Filarmónica de Málaga. X Ciclo de Música Contemporánea.

Mena, J. M. (1984). *Historia del Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Sevilla*. Sevilla, España: Conservatorio Superior de Música de Sevilla.

Mercader, N. (2001). *La percusión en el flamenco*. Madrid: Nueva Carisch España, S. L.

Messing, S. (1996). *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*, Rochester: University of Rochester Press.

Morán, A. (1997). *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid, España: Alianza editorial.

- Moreno, A. (1994). *La ópera en Sevilla (1731-1992)*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- Morgan, R. *La música del siglo xx*. Madrid: Akal, 1994.
- New Grove Dictionary of Music*. (2001). Oxford University Press. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com>
- Owen, J. (1992). *Modal and Tonal Counterpoint: from Josquin to Stravinsky*. New York: Schirmer Books.
- Patton, M. (1984). *Qualitative evaluation methods*. Beverly Hills, California: Sage.
- Pérez Gutiérrez, M. (1985). *Diccionario de la Música y los músicos*. Madrid, España: Ediciones Istmo.
- Persichetti, V. (1985). *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical.
- Real Academia Española. (2012). *Diccionario de la lengua española (22ª ed.)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Romano, D. (1973) *Elementos y técnica del trabajo científico*. Barcelona, España: Teide.
- Sánchez Gómez, P. J. (1999). *Manuel Castillo. Su obra en la prensa escrita 1949-1998. Sevilla*. Sevilla, España: Conservatorio Superior de Música de Sevilla.
- _____ (2004). *La Música y el Ateneo de Sevilla (1887-2003)*. Sevilla: Excmo. Ateneo de Sevilla.
- _____ (2005). *Manuel Castillo. Recopilación de escritos 1945-1998*. Dos Hermanas, Sevilla: Desados, S. A. Fundación Caja Granada.
- Sánchez Pedrote, E. (1983). *Apuntes para una historia musical de Sevilla*. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla.
- Sánchez Pedrote, E. (1982). *Turina y Sevilla*. Sevilla. Biblioteca de Temas Sevillanos.

Sevillano, A. (1996). *Almería por Tarantas, cafés cantantes y artistas de la tierra*. Almería: Instituto de estudios almerienses de la Diputación Provincial.

Schmidt-Beste, T. (2011). *The sonata*. Cambridge: Cambridge University Press.

Stravinsky, I. (1942). *Poética musical*. Barcelona: Acantilado, 2006.

Zamacois, J. (1960). *Curso de formas musicales*. Barcelona: Editorial Labor, S. A.

_____ (1989). *Tratado de armonía. Libro I*. Barcelona: Editorial Labor, S. A.

8. 2. Artículos en prensa y revistas

(1950, octubre 24). El premio "Turina 1950". *ABC*, p. 24.

(1956, mayo 22). Nuevo Catedrático del Conservatorio. *ABC*, p. 35.

(1956, octubre 26). En el Conservatorio Oficial de Música. *ABC*, p. 34.

(1982, febrero 13). Achille Bonito Oliva: "La transvanguardia es hoy la única vanguardia". *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/1982/02/13/cultura/382402807_850215.html

Almandoz, N. (1951, noviembre 6). Manuel Castillo y Orquesta Bética. *ABC*, p. 18

Almandoz, N. (1951, octubre 18). Conservatorio. Primer concierto del Centenario de Chopin. *ABC*, p. 20.

Almandoz, N. (1951, enero 24). Mercedes Wirth, violinista. *ABC*, p. 10.

Almandoz, N. (1953, marzo 21). Trigésimo aniversario del estreno (mundial) en Sevilla de "El retablo de maese Pedro", de Manuel de Falla. *ABC*, p. 5.

Almandoz, N. (1953, diciembre 8). Concierto de Santa Cecilia del Conservatorio. *ABC*, p. 30.

Almandoz, N. (1954, septiembre 18). Concierto de Piano de Antonio Lucas Moreno. *ABC*, p. 35.

Almandoz, N. (1957, octubre 27). Una Sociedad de Conciertos modelo. *ABC*, p. 64.

Almandoz, N. (1962, noviembre 17). Manuel Castillo, Académico de Bellas Artes. *ABC*, p. 75.

Astor, M. (s. f.) *Contrapunto para hoy*. Recuperado de http://www.academia.edu/4435008/Contrapunto_para_hoy._TERCERA_PARTE._CONTRAPUNTO_POSTONAL

Blanco, E. (s. f.). *Béla Bartók (1881-1945)*. Recuperado de <http://www.enriqueblanco.net/eblanco/blog/archives/2010/10/bartok-5.pdf>

Castro, G. (2014). Música e historia del Zapateado. *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, 7 (8), 22-37. Recuperado de <http://www.flamencoinvestigacion.es/070804-2014/musica-historia-zapateado.pdf>

Coronas, P. (2007). In memoriam. *Revista de música clásica "OpusMúsica"*. Abril, nº 14. Recuperado de <http://www.opusmusica.com/014/castillo.html>

Cureses, M. (1998). Repentización impresionista en la obra de Manuel Castillo: los sonidos del sur. En J. L. Caramés; C. Escobedo; Bueno, J. *El discurso artístico norte y sur: eurocentrismo y transculturalismos. Actas del V Congreso Internacional sobre el Discurso Artístico*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 317-334.

_____ (2006). Poética y estructura en la obra de Manuel Castillo. *Papeles del Festival de música española de Cádiz. En memoria de Manuel Castillo*. Junta de Andalucía: Consejería de Cultura. Centro de Documentación musical de Andalucía. 2006(2), 47-57.

Daza, S. (2006). Recuerdos de Manuel Castillo. *Diferencias. Revista del Conservatorio Superior "Manuel Castillo" de Sevilla*, (26), 8-10.

Díaz-Urmeneta, J. B. (2015, enero 26). Medio siglo de la galería La Pasarela. *Diario de Sevilla*. Recuperado de

<http://www.diariodesevilla.es/article/ocio/1948304/medio/siglo/la/galeria/la/pasarela.html>

Díaz, R. (2006). Manuel Castillo. Profesor y amigo. *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*. Junta de Andalucía: Consejería de Cultura. Centro de Documentación Musical de Andalucía. 2006(2), 89-126.

Diego, J. M. (2006). Manuel Castillo y el piano. *Boletín de Bellas Artes, Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, 2006(34), 41-42.

E. S. P. (1972, septiembre 29). Ayer comenzó la IV Decena de Música. Solemne acto de apertura en el Conservatorio. En él, Manuel Castillo estrenó su “Sonata para Piano”. *ABC*, p. 67.

Efe. (1997, enero 2). Doce guitarristas compiten en el Festival “Segovia” de Almuñécar. *ABC*, p. 83.

Franco, E. (14 de febrero, 1983). La transvanguardia del 'Concierto Eco', de Tomás Marco, y reposición de los 'Carmina Burana'. *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/1983/02/14/cultura/414025203_850215.html.

García Casas, J. El piano de Manuel Castillo: transparencia y versatilidad. *Papeles del Festival de música española de Cádiz. En memoria de Manuel Castillo*. Junta de Andalucía: Consejería de Cultura. Centro de Documentación musical de Andalucía, 2006(2), 73-87.

García del Busto, J. L. (1979). Nuestra música. Compositores españoles en la madurez de los cincuenta. *Ritmo*, noviembre, nº 496.

Gómez, R. (1967, julio 12). Jornadas musicales en el curso ‘Las artes en la sociedad española del siglo XX’. *ABC*, p. 69.

González, C. (2010) Dimensión social del pensamiento educativo de América Martínez. *Música y Educación*. 23(81), 48-59.

Guibert, A. (1995, enero 6). Castillo: “Sevilla me da un punto de libertad”. *ABC Cultural*, 166, p. 46.

Guijarro, A. (2006). Un gran músico, un gran maestro, un gran amigo. *Diferencias. Revista del Conservatorio Superior "Manuel Castillo" de Sevilla*, (26), 4-5.

Machuca, J. F. (7 de marzo de 1988). Manuel Castillo, Hijo Predilecto de Andalucía: "Un sí así de grande para el teatro de la ópera". *ABC*, 75.

Mahedero, B. (2015). *Introducción y Pasacalle para clave a cuatro manos (1985). Una obra serial de Manuel Castillo (1930-2005). Guía analítica*. Pendiente de publicación.

Marco, T. (1993). *Manuel Castillo, compositor sevillano universal*. Madrid, España: Almaguilla.

Marco, T. (2006). "Manuel Castillo, la creación desde la biografía". *Papeles del Festival de música española de Cádiz. En memoria de Manuel Castillo*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Centro de Documentación musical de Andalucía, 2006(2), 11-20.

Marimón, C. (2006). Manuel Castillo: apunte biográfico profesional. *Diferencias. Revista del Conservatorio Superior "Manuel Castillo" de Sevilla*, (26), 48-52.

Marimón, C. (2006). Nocturno en Sanlúcar y Para Arthur de Manuel Castillo (1930-2005). Recuperado de <http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/08/Analisis.htm>

Moreno, A. (2006). Andalucismo y vanguardia. *Revista cuatrimestral de música contemporánea "Espacio Sonoro"*. Enero, 2006(8). Recuperado de <http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/08/Articulo1.htm>

Osuna, I. (1988). Una conversación con Manuel Castillo: Estética y actualidad, *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, pp. 247-258.

Otero, I. (2006). Manuel Castillo, gran compositor, maestro y amigo. *Boletín de Bellas Artes, Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, (34), 45-53.

_____ (1986, octubre 20). II Encuentro Internacional de la Guitarra: Estreno de 'Sonata' de Castillo". *ABC de Sevilla*, p.30.

_____ (1987, marzo 14). Falla y la Orquesta Bética. *ABC*, p. 41.

Pavón, J. L. (1993, febrero 24). Manuel Castillo. La sinfonía sevillana sin castañuelas. *ABC*, pp. 56-57.

_____ (1993, noviembre 25). Castillo: “Almandoz era en Sevilla un músico difícil porque su obra no era facilona”. *ABC*, 59.

Pérez, J. L. (2006). Manuel Castillo: balance provisional de una obra. *Papeles del Festival de música española de Cádiz. En memoria de Manuel Castillo*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Centro de Documentación musical de Andalucía, 2006(2), 157-170.

Pérez Guerra, A. (1989, febrero 28). Manuel Castillo: “Aún en mis obras más alejadas de la voluntad nacionalista hay algo del ser andaluz”. Profesor de composición, su talento creativo le llevaba de pequeño a fabricarse sus juguetes. *ABC*, p. 41.

Pi y Torrente, R. (1964, junio 14). El martes, presentación de la Orquesta Filarmónica de Sevilla. *ABC*, pp. 77-78.

PULLA, E. (2014a). Un ejemplo de perfección y complejidad en la adaptación de las formas clásicas al siglo XX: La Sonata para Piano (1972) de Manuel Castillo. *Hoquet*. Mayo (2), 145-177.

_____ (2014b) Preludio, diferencias y tocata sobre un tema de Isaac Albéniz: la reinterpretación de la suite para piano en la obra de Manuel Castillo. *Diferencias, Revista del CSM Manuel Castillo de Sevilla*. 3ª época (4), 151-181.

Romero, J. (1993). Manuel Castillo. La luz de un compositor. *Guadalquivir. Revista de la Compañía Sevillana de Electricidad*. Segundo semestre nº 22, 46-52.

_____ (2005). Manuel Castillo, maestro de la música andaluza y española. *Scherzo*. Diciembre, nº 203, 10.

Rosal, M. (2006). Apuntes sobre Castillo. *Diferencias. Revista del Conservatorio Superior “Manuel Castillo” de Sevilla*. 2006(26), 53-54.

S. E. (1995, mayo 10). El PP apoya que Castillo no tenga que jubilarse como Catedrático. *ABC*, p. 51.

S. L. (1986, octubre 11). “El II Encuentro Internacional de Guitarra comienza mañana en el Alcázar”. *ABC de Sevilla*, p. 34.

Sánchez, S. (1994, mayo 5). La luz sonora de Manuel Castillo. La Orquesta Sinfónica de Sevilla estrena hoy “Poemas de Luz”, tercera sinfonía del compositor sevillano. *El correo de Andalucía*, p. 49.

Sánchez Gómez, P. J. (2006). Manuel Castillo y Sevilla. *Diferencias. Revista del Conservatorio Superior “Manuel Castillo” de Sevilla*. 2006(26), 6-7.

Sánchez Pedrote, E. (1969, octubre 14). Inauguración del nuevo Conservatorio. Concierto de la Orquesta Filarmónica de Sevilla. Actuación de los solistas Ángeles Rentería y Manuel Castillo. *ABC*, p. 68.

Senra, F. J. “Manuel Castillo y la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla”. *Papeles del Festival de música española de Cádiz. En memoria de Manuel Castillo*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Centro de Documentación musical de Andalucía, 2006(2), 133-155.

Serrera, R. M. (1994, mayo 1). Manuel Castillo, un compositor andaluz reconocido mundialmente. *ABC*, p. 15.

Tarín, C. (1996, abril 12). Lo que hay que oír. *El Correo de Andalucía. Ocio*, p. 45.

———. (1996, febrero 23). Manuel Castillo, a la altura de su tiempo. *El Correo de Andalucía*, p. 50.

Vallés, A. (2007). *Orígenes, crecimiento y fracaso de la Sociedad filarmónica de Sevilla*. Universidad de Los Andes. Mérida. Enero-Diciembre, 2007(1), 47-54.

———. (2008). *Sevilla (España) en el siglo XIX: La música sinfónica*. Universidad de Los Andes. Mérida. Enero-Diciembre, 2008(2), 51-64.

8. 3. Conferencias

Castillo, M. (1996). *Charla pre-concierto para Guitarra*. En, P. J. Sánchez Gómez. (Traductor) [Archivo de Voz].

Castillo, M. (1966). *Discurso de contestación al de recepción de Enrique Sánchez Pedrote en la Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría*. Citado en Sánchez Gómez, 2005, pp. 158-162.

Castillo, M. (1988). *Discurso de contestación al de recepción de Juan Rodríguez Romero en la Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría*. Citado en Sánchez Gómez, 2005, pp. 180-183.

Castillo, M. (1993). *Homenaje a Norberto Almandoz en el primer centenario de su nacimiento*. Citado en Sánchez Gómez, 2005, pp. 184-189.

8. 4. Tesis doctorales

Marimón, C. (2005). *The Piano Sonata of Manuel Castillo: An Approach to His Musical Language*. (Doctor of Musical Arts). University of South Carolina. Columbia.

Pablo-Romero, M. (1982), *Historia del Ateneo de Sevilla. 1887-1931*. (Tesis doctoral). Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla. Sevilla.

8. 5. Partituras y registros sonoros

Castillo, M. (1994). *Concierto para guitarra y orquesta*. [Grabado por José María Gallardo y la Orquesta de Córdoba]. En, “*In memoriam*” *Andrés Segovia*. [CD]. Andalucía: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.

Wade, G. (2015). *Manuel Castillo, guitar music*. [Libreto de CD]. EEUU: Naxos Right International, Ltd.

Castillo, M. (1998). *Kasidas del Alcázar*. [Grabado por Hamburger Gitarrenduo]. En, *Cantos - Gitarrenmusik aus Spanien und Mexiko*. [CD]. Berlin: Kreuzberg Records.

Castillo, M. (1998). *Vientecillo de primavera*. [Grabado por Marcos Socías]. En, *Álbum de Colien*. [CD]. Barcelona: Ediciones Cecilia Colien Honegger.

Varios compositores. (2011). *Homenaje a Manuel Castillo*. [Grabado por Pilar Rius Fortea]. En. *Compositores andaluces contemporáneos*. [CD]. Andalucía: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.

Castillo, M. (1975). *Quinteto con guitarra*. (Partitura original manuscrita para cuarteto de cuerda y guitarra). Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

_____ (1984). *Kasidas del Alcázar*. (Partitura original manuscrita para dos guitarras). Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

_____ (1986). *Sonata para guitarra*. (Partitura original manuscrita para guitarra). Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

_____ (1987). *Tres Preludios (para guitarra)*. (Partitura original manuscrita para guitarra). Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

_____ (1995). *Sonata para guitarra*. (Partitura para guitarra). Madrid: Opera Tres Ediciones Musicales S. L.

_____ (1997). “*Tres preludios (para guitarra)*”. (Partitura para guitarra). *Ocho Sonoro. Revista de la Asociación guitarrística “América Martínez”*. Año 1 (1), pp. 30-35.

_____ (1998). *Tres Preludios (para guitarra)*. (Partitura para guitarra). Córdoba: Ediciones del Festival Internacional de la Guitarra de Córdoba, Colección: Corazón sonoro, 1.

_____ (1990). *Concierto para guitarra y orquesta*. (Partitura original manuscrita para orquesta y guitarra). Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

_____ (1996). *Vientecillo de Primavera*. (Partitura original manuscrita para guitarra). Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

_____ (1997). *Vientecillo de Primavera*. (Partitura para guitarra). Barcelona: Ediciones Cecilia Colien Honegger.

_____ (2006a). *Sonata para guitarra*. [Registro sonoro por María Esther Guzmán]. Recuperado de <http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A4606/-/-/1#flowplayer>

_____ (2006b). *Tres preludios*. [Registro sonoro por María Esther Guzmán]. Recuperado de <http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A4606/-/-/1#flowplayer>

_____ (2006c). *Vientecillo de primavera*. [Registro sonoro por María Esther Guzmán]. Recuperado de <http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A4606/-/-/1#flowplayer>

8. 6. Textos de Manuel Castillo

Castillo, M. (1976). Primer centenario del nacimiento de Manuel de Falla. *Conservatorio Superior de Música de Sevilla*, p. 14.

_____ (1984), *Kasidas del Alcázar*, [Notas en la partitura], Andalucía: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

_____ (1996). “Sonata para piano (1972)”. En, *Manuel Castillo. Obras para piano (1949-1992)*. [Libreto de CD]. Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía, Consejería de Cultura.

8. 7. Webgrafía

Honegger, C. (s. f.). *Honegger, Cecilia Colien*. Recuperado de <http://www.racba.org/es/mostrarcvriculum.php?id=35>

Real Academia Española. (2012). Diccionario de la lengua española (22^a ed.). *Casida*. Recuperado de <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=casida>

Schnittke, A. (1971, octubre 8). *Las tendencias polistilísticas en la música contemporánea*. Recuperado de <http://eddiemora.com/es/bitacora/articulos/58-las-tendencias-polistilisticas-en-la-musica-contemporanea>

Yates, S. (1998). *Bach's Unaccompanied String Music: A New (Historical) Approach to Stylistic and Idiomatic Transcription for the Guitar*. Recuperado de <http://www.stanleyyates.com/articles/bacharr/part1.html>

