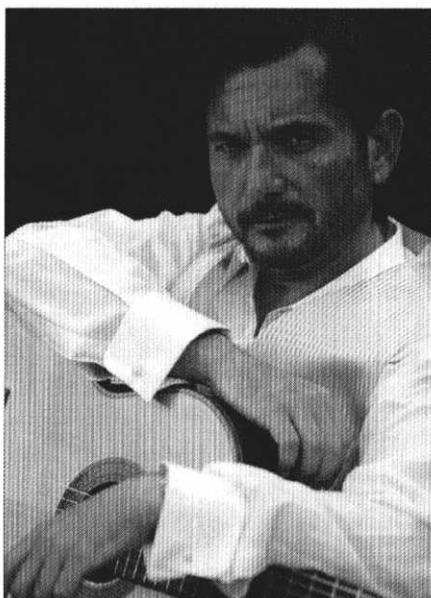


José M^a Gallardo del Rey

“La cultura ha sido muy cercenada con el argumento de la crisis económica”

José María Gallardo del Rey es un guitarrista clásico atípico, en el que coexisten un lenguaje expresivo nutrido por la diversidad de influencias y una sólida formación académica. Forjado en el mejor momento que vivió el Conservatorio de Sevilla, donde fue discípulo de Mariano Pérez Gutiérrez, quien con su gestión llevó a la institución a las más altas cotas de excelencia pedagógica, este músico no ha cesado de cosechar los mayores éxitos de público y crítica por todo el mundo. Colaborador de figuras como Sir Neville Mariner, Philippe Entremont, Frühbeck de Burgos, Ros Marbá, García Asensio, Josep Pons, José Ramón Encinar y Leo Brouwer —entre otros— como solista, compositor, músico de cámara o director musical ha actuado en teatros como el Carnegie Hall, Tokio Opera House, Konzerthaus de Viena, el Teatro de los Campos Elíseos y la Ópera Cómica de París, el Ateneo de Bucarest, el Walt Disney Auditorium de Los Ángeles, el Sadler Wells y Cadigan Hall de Londres, el Auditorio Nacional de Madrid, el Palau de la Música de Valencia, el Seul Concert Hall, Birmingham Symphony Hall, Osaka Concert Hall y el Auditorio de Roma. Su formación como guitarrista clásico se ha visto enriquecida por su intensa relación con el mundo del flamenco, colaborando con figuras de la talla de Rafael Riqueni, Juan Manuel Cañizares, Miguel Ángel Cortés y el recientemente desaparecido Paco de Lucía, con quien llevó a cabo una intensa labor como director y asesor artístico en su debut con el *Concierto*



de Aranjuez. Cuenta en su discografía con trabajos muy diversos en sellos como Mandala, RTVE, Autor, Almagora, BMG y, más recientemente, Deutsche Grammophon. Como profesor, sus clases de interpretación musical son requeridas en los más prestigiosos conservatorios y universidades de todo el mundo; centros como la Universidad Internacional “Menéndez Pelayo” de Santander, el “Proyect Canción Española” de Granada, el Mannes Conservatory of Music de Nueva York o la Northridge University de Los Ángeles, por citar solo algunos, son escenarios habituales de sus cursos y master class. En esta entrevista hacemos un recorrido por los distintos ámbitos —de formación, interpretación y creación—, así como por las influencias y relación con otros artistas, que configuran el singular perfil de José María Gallardo del Rey.

¿Cómo fueron sus primeros contactos con la guitarra?

Inicialmente, a través de la guitarra flamenca, algo que con la perspectiva del tiempo agradezco muchísimo. Mi madre me buscó un profesor, pero en ese momento no advirtió si era de guitarra clásica o flamenca. Le hablaban de alguien que vivía en Triana, el señor Cabrera, que me enseñó sevillanas, verdiales, bulerías, fandangos de Huelva..., hasta que un día se le acabó el repertorio. Fue entonces cuando me matriculé en el Conservatorio Superior de Sevilla, donde desde el primer momento tuve la inmensa fortuna de caer en manos de América Martínez, a quien considero mi madre musicalmente hablando.

“América Martínez me abrió los ojos a la guitarra”

¿De qué manera influyó el ambiente familiar en su decisión de dedicarse a la música?

Muchísimo, porque aunque mis padres no eran músicos profesionales sí que se respiraba en casa un respeto tremendo por la música. Para ellos nunca fue un problema que no hiciera una carrera universitaria; al contrario: los dos pusieron todos los medios para que me entrenara física, psíquica y emocionalmente de cara a dedicarme a este oficio en cuerpo y alma. Sin duda, agradezco y debo a mis padres mucho, por su enorme confianza y apoyo incondicional.

¿Cuál de sus maestros marcó más su carrera?

La primera y principal América Martínez: ella me abrió los ojos a la guitarra. Además, era una mujer con una vocación por la enseñanza casi mística. Tenía pasión absoluta por lo que hacía, así como un cariño y un respeto por sus alumnos fuera de lo común. Para mí fue la gran maestra de la guitarra. También quiero citar a mis profesoras de solfeo, porque me enseñaron a tratar bien a la guitarra: Concep-

ción Castejón, quien me regaló un piano que sigue en el salón de mi casa de Sevilla; y María Óniga, también una maravillosa mujer que me enseñó todo sobre el solfeo, algo fundamental para cualquier músico.

Sus años de estudiante en el Conservatorio de Sevilla coincidieron con un momento de excelencia pedagógica para la institución, y el comienzo de su expansión y desarrollo. Fue la etapa de Mariano Pérez Gutiérrez como director. ¿Qué recuerdos guarda de él?

Aparte de la gran labor que hizo como director, le recuerdo porque fue mi profesor de Historia de la música. Era un hombre muy inquieto, que alentaba a la escritura porque él lo hacía muy bien; de hecho, sus publicaciones fueron un hito en el mundo de la didáctica y la musicología. *Comprende y ama la música* y *El Universo de la música* fueron textos fundamentales durante el bachiller de aquellos años. Recuerdo con mucho cariño sus clases... Era un hombre muy culto y comprometido, tanto con su labor docente como de director. Con su gestión, el Conservatorio ganó mucho; entre otras cosas, una biblioteca mejor y el acceso a gran cantidad de fondos musicales. Sin duda, gracias a Mariano Pérez Gutiérrez la institución vivió un auge en cuanto a su desarrollo.

Centrándonos en su faceta como intérprete y creador, ¿en qué ha cambiado su relación con el público desde sus inicios hasta ahora?

Realmente, en poco. Mi relación con el público siempre fue buena, pero también en eso fuimos afortunados los alumnos de América Martínez, porque no solo era una gran profesora de guitarra, también entrenaba al artista: sabía ver en el alumno las condiciones que tenía para la escena, enseñándole a saludar, a dominar el gesto, el movimiento... Pienso que, en buena parte, por trabajar también eso he podido disfrutar del público desde el primer día que salí a tocar hasta hoy.

Usted ha actuado en escenarios de todo el mundo. ¿Cree que el público demanda cosas diferentes y el artista ha de saber dárselas?

El público es un espejo de lo que tú, como artista, quieres darte a ti mismo; no es más que el receptor de un mensaje que debes tener interiorizado y aceptado previamente. Es, en definitiva, la plataforma hacia donde envías el mensaje que deseas compartir. Por eso, no creo que el público nos pida esto o aquello, aunque es lo que nos han dicho muchas veces sin mucho criterio. El público es una masa llena de buenas vibraciones respecto al artista, quien pienso que a veces se equivoca al obsesionarse en ser tan exigente consigo mismo, porque lo que la gente busca es una gran dosis de sinceridad. Cuando tú asumes que lo importante es compartir, no ser juzgado, al público también le liberas de ese rol de “verdugo” al que el artista se enfrenta y empiezas a verlo como alguien de confianza.

“El creador es fundamentalmente el que sabe organizar con talento sus influencias”

¿Dónde encuentra su inspiración como intérprete y creador? ¿Cuáles son sus referentes en ambas facetas?

Me inspiro en tantas cosas... Yo creo que el creador —y más en la actualidad— es sobre todo un recreador, porque hay tanto hecho de gran calidad que el creador es fundamentalmente el que sabe organizar con talento sus influencias. Desde luego, yo no me planteo crear un lenguaje distinto donde la música se desvirtúe o acomode para hacerse mía. Tampoco me planteo, como prioridad, crear un lenguaje intelectualmente interesante. Lo que yo busco es crear o recrear algo que realmente me conmueva para, de este modo, intentar conmover al que me escucha porque —como ya ha explicado— es entonces cuando se esta-

blece una sintonía entre el oyente y mis sentimientos. Por lo demás, yo escucho mucha música (sinfónica, flamenco, repertorio español para piano, jazz...), todo lo que me entra por el alma, lo que hace inevitable esa diversidad de influencias. Por eso he escrito mis estudios de concierto, que se sitúan en el ámbito de esos estilos que tengo asimilados.

Las necesidades técnicas de un instrumento vienen determinadas por la naturaleza de su repertorio. ¿En qué dirección cree que van a evolucionar la técnica y el repertorio en la guitarra?

La guitarra es un instrumento muy joven aún con respecto a otros. Por eso se sitúa todavía en la etapa de construir su técnica, fundamentalmente a partir de compositores que tocan también el instrumento. Yo me encuentro muchas veces con obras que, a pesar de lo que indica el título, no están escritas para guitarra sino en contra de ella. Flaco favor hacemos a la música y a la técnica de un instrumento defendiendo ideas musicales en contra de lo que este ofrece. Claro que hay que abrir la guitarra a compositores que no sean guitarristas, pero debe conocerse este instrumento e ir más allá de, por ejemplo, escribir la música para piano y transferirla luego a la guitarra sin atender —en la concepción de la composición— a las características idiomáticas de ésta. En este caso no hablamos de música para guitarra, sino compatible con ella, a menudo a duras penas... Yo intengo contribuir con mi actividad compositiva a esa evolución que creo adecuada en la técnica guitarrística, la cual de hecho existe, porque para mí no cabe duda de que, desde el punto de vista mecánico, hoy se toca mucho mejor que hace cincuenta años. Pero el repertorio ha de ir evolucionando en función, por una parte, de que los compositores conozcan cada vez más el instrumento y, por otra, de que los instrumentistas adquieran también una mayor formación musical.

En lo relativo a su estilo compositivo y creciente preferencia por la música de cámara, ¿cómo describiría la evolución que ha sufrido como creador a lo largo de treinta años?

Efectivamente, la música de cámara siempre fue para mí una bendición, porque la guitarra es un instrumento muy solitario, lo cual a veces limita un poco, y esto solo se compensa tocando con otras personas; no me refiero solo a colaborar con otros guitarristas, sino con otros instrumentistas en general. Ya sea con voz, con mi sexteto o con mi mujer, Anabel García del Castillo, entre otros, he tenido ocasión de interactuar con la guitarra en un mundo mixto y compensar así algunas de las limitaciones del instrumento, como por ejemplo las contrapuntísticas. Lo cierto es que cada vez me interesa más la música de cámara y escribo más para ella.

En su actividad camerística existen tres nombres claves: el grupo La Maestranza; el dúo con el flautista Ezequiel Cortabarría; y el formado con su esposa, la violinista Anabel García del Castillo (Reyana). ¿Existe un hilo conductor en estos tres proyectos?

Tan solo conservar la ilusión por lo que haces, que es lo fundamental. Además, como en otros muchos casos de músicos, la evolución que he experimentado a nivel camerístico en los últimos años se ha visto influida por la situación de cambio social vivido. En los años noventa —y algo después—, la cultura estuvo muy subvencionada, por lo que era menos complicado mantener grupos grandes y hacer muchos conciertos como solista con orquesta. Ahora la cultura ha sido muy cercenada con el argumento de la crisis económica y por el desafortunado criterio que adoptan los gobernantes, relegando la música a un lugar de poca importancia en sus proyectos. Por tanto, está más en consonancia con los tiempos actuales hacer música —digamos— a escala más reducida, lo cual —también hay que decirlo— por otra parte te motiva a hacer algo más íntimo como compositor. Respecto a las colaboraciones citadas, el dúo con Cortabarría ha sido fantástico, porque es un músico de una calidad e inventiva fuera de lo común; lo mismo hacer música con una violinista del nivel de García del Castillo, que no solo está cerca de mí en lo profesional sino en lo personal.



La Maestranza, grupo dirigido por José María Gallardo del Rey desde que lo fundara en 1994

Con el dúo Reyana uno de los éxitos más sonados fue el reciente estreno en España de su concierto para violín y guitarra –*Glosas*– en el Palau de la Música de Valencia, bajo la dirección de Enrique García Asensio. ¿Qué motivaciones encierra esta obra?

Esta composición tiene una historia muy intensa detrás. Se trata de un encargo que me hizo la Orquesta de San Luis Obispo (California), donde se estrenó antes que en España, para celebrar su quincuagésimo aniversario. Su director, Michael Nowak, con quien ya había hecho otros conciertos y grabado algunos discos en Estados Unidos, me sugirió que escribiera un concierto para guitarra y orquesta con motivo de esa efeméride. En ese momento yo ya había grabado un disco con Anabel, estábamos trabajando bastante repertorio juntos y se me ocurrió hacer un doble concierto, un tipo de composición que tampoco abunda en la guitarra. El resultado fue una obra larga en cuatro movimientos, de unos cuarenta minutos de duración, muy concertante, aunque todo el material melódico está dedicado al violín, dadas sus características. Se llama *Glosas* por su recurrente estilo improvisatorio y de variación, ya que todos los temas que canta el violín, la guitarra los glosa a continuación a nivel rítmico-armónico o contrapuntístico. Además, se da una circunstancia especial con este concierto: el día del estreno en Estados Unidos falleció mi padre en Sevilla. Se puede entender, por tanto, la carga emocional que tiene para mí esta composición y el momento de su estreno, el cual mantuve sin cancelar porque sé que así lo hubiera querido la persona que hizo tantos esfuerzos para que yo estuviera aquel día allí. Como consecuencia de este triste hecho, en un gesto que me llena de satisfacción y emoción, el comité artístico de la orquesta creó en reconocimiento a mi padre una fundación con su nombre, para becar a jóvenes músicos de California. Creo que no existe mejor manera de recordarle.

Su esposa y usted presentaron este año la editorial Reyana, homónima del dúo que forman ambos. ¿Cuáles son los objetivos de esta iniciativa y en qué líneas se está trabajando?

Debo decir que, desde la posición del artista, el mundo editorial –que ahora estoy empezando a conocer– nunca me ha terminado de gustar, y menos aún en la actualidad. En este sector el artista pierde absolutamente todo el control sobre su trabajo, y para mí eso es algo que no debería suceder, no por vanidad sino por una cuestión de ética. Desde esta reflexión y atendiendo también a la creciente demanda de personas que me venían pidiendo durante mucho tiempo que publicara mi música nace la editorial Reyana, en la cual actualmente tienen cabida tanto composiciones originales que he escrito durante alrededor de tres décadas como otros proyectos vinculados conmigo; tal es el caso de las partituras y el registro sonoro, primero de la editorial, dedicados a los arreglos de varias oberturas de Gioachino Rossini realizados por Ferdinando Carulli, que recientemente hemos sacado a la luz Anabel y yo en una edición adaptada a las necesidades técnicas y expresivas de hoy, con arcos y digitaciones nuestras. En cuanto al nombre de la editorial, fue idea de mi suegro –Enrique García Asensio–, a quien se le ocurrió para el dúo que formamos Anabel y yo un juego de palabras, uniendo simplemente mi segundo apellido con el nombre de su hija (Rey-Ana).

“La guitarra flamenca se sitúa a tan alto nivel técnico porque está tocada por creadores, por encima de intérpretes”

Félix Grande y Paco de Lucía ocupan un lugar privilegiado en su recuerdo, por el vínculo personal y profesional que tuvo con ellos. ¿Cómo fue su relación con ambos y qué aportaciones mutuas surgieron de ella?



En la imagen, José María Gallardo junto a su esposa, la violinista Anabel García del Castillo

La relación con ambos no pudo ser más inspirada. A los dos los conocí la misma noche, cuando a comienzos de los años ochenta, recién llegado a Madrid, fui invitado a cenar a casa de una amiga común. Solo me dijeron que me llevara la guitarra y que me preparara para un encuentro que no podía imaginar, y en efecto así fue. No puedo expresar cuál fue mi impresión al encontrarme allí con los dos; en especial con Paco de Lucía. Me pasó la noche tocando para ellos música de Bach—Paco sentía una gran fascinación por él—, Mompou, Albéniz; incluso, con cierto pudor, alguna composición mía... y a partir de ahí se creó un vínculo muy fuerte entre nosotros. Precisamente, esa noche Paco me dijo que tenía intención de tocar el *Concierto de Aranjuez* y que le gustaría que yo se lo enseñara, porque no sabía leer música. Desde entonces hubo un antes y un después en mi vida, porque en ese proceso de colaboración con quien para mí era el más grande, lo que recibí no tiene pre-

cio. Esa experiencia me cambió todo: la estética, la concepción del ritmo y la técnica, mi estilo compositivo, desde entonces más próximo al flamenco... No podía ser de otra forma viendo ensayar a Paco de Lucía cara a cara, durante tanto tiempo, acompañándole, haciéndole las voces de orquesta y los solos de guitarra, que él reproducía como nunca vi a nadie hacer antes. A Félix siempre le decía que era mi hermano y mi maestro: lo primero, porque me abrió las puertas de su casa y su familia, y siempre me trató con enorme cariño; lo segundo, porque me enseñó a relacionarme en determinados ámbitos, a hablar, expresarme, saber qué leer, hacerme una persona mucho más formada, a nivel sobre todo literario y poético y, en definitiva, a abrirme a un mundo que desconocía. Gracias a él entré en contacto con ilustres personalidades del mundo de la cultura que me aportaron experiencias vitales intensas y muy enriquecedoras: Luis Rosales, Antonio López, Ernesto Sábato...



personas que pasaban por su casa, un verdadero museo de la literatura. Además, él fue la primera persona que confió en mí como compositor, porque el mismo día que me escuchó por primera vez a la guitarra me dijo: “terminarás tocando tu propia música”.

¿Cómo fue con Paco de Lucía el proceso de trabajo del *Concierto de Aranjuez*?

Aunque yo le di algunas nociones básicas de cómo acercarse a la graffa musical, el proceso de aprendizaje de la obra fue fundamentalmente por audición y visualmente por posiciones y movimientos en el instrumento, para cuya asimilación él tenía gran facilidad.

¿Cuál fue la contribución que hizo a la guitarra esa diferente interpretación de la obra?

La primera, la rotunda claridad y perfección rítmica, algo no superado en ningún registro sonoro de la obra hasta la fecha. Siempre recuerdo una frase que solía decirme Paco: “cuando se pierde el ritmo es como si andas y te caes”. Efectivamente, en la guitarra clásica

se habla mucho de elementos como el sonido, la corrección polifónica, etc., pero no tanto sobre la importancia de la exactitud rítmica —que no métrica— es decir, del pulso. Otra aportación que cabe destacar en esta versión es la expresión que le da el flamenco a una música de inspiración manifiestamente popular. Lo cierto es que su declaración de intenciones fue una lección de valentía y el resultado una demostración más de que estamos ante uno de los grandes músicos de la reciente historia.

***“Sin la composición
no concibo la interpretación
ni tampoco mi vida”***

Rafael Riqueni, Paco de Lucía y Juan Manuel Cañizares son grandes nombres de la guitarra flamenca, con los que ha colaborado en los últimos veinte años. Actualmente, Miguel Ángel Cortés es copartícipe suyo en *Lo Cortés no quita lo Gallardo*, un nuevo hermanamiento entre dos estilos de guitarra española habitualmente divididos. ¿Cómo define esta propuesta artística programada para la última Bienal de Arte Flamenco de Sevilla?

Pues este proyecto lo definiría exactamente así: un hermanamiento de guitarras, y el título que le puse no es solo un juego entre los apellidos, sino una intención de poner de manifiesto que en las familias siempre se suma, no se resta, y aquí hablamos de la familia de la guitarra española, sin más distinciones. Mi sueño ha sido siempre hacer que este instrumento sea defendido por dos estéticas que sepan coexistir: la flamenca y la clásica, porque en prácticamente todo lo que se toque con él debe saberse de ambas; de una parte, tenemos mucho repertorio que viene de lo popular y, de otra, para un buen flamenco no es posible alcanzar una buena técnica, un sonido de calidad y una adecuada compostura a la hora de tocar si no se ha metido un poco en el ámbito de la música escrita. Riqueni fue uno de



los precursores en eso, un artista de una genialidad asombrosa y, a nivel de sensibilidad creativa, quizás el más personal de todos los guitarristas en su género que yo he conocido. Cañizares es un instrumentista muy dotado, con una mentalidad muy abierta al mundo del clásico, como pone de manifiesto su grabación de versiones de Falla, lo que además le hace estar muy en sintonía conmigo. Por último, Cortés —que viene de lo yo denomino “música de cámara flamenca”, pues es un especialista en el acompañamiento al canto— comparte conmigo el interés por reivindicar también el rol no solista de la guitarra.

¿Por qué el guitarrista flamenco tiene más asumida la faceta creativa que el clásico?

El guitarrista flamenco tiene asumido desde siempre que la lucha por su estatus pasa por tener un repertorio propio, por lo que es impensable que hoy día llene un teatro tocando música de otro. A él se le ha dado la inmensa responsabilidad de crear la música para su instrumento, por eso la guitarra flamenca se

sitúa a tan alto nivel desde el punto de vista técnico, porque está tocada por creadores, por encima de intérpretes. En el mundo de la guitarra clásica ha pasado durante una época justo lo contrario, con generaciones de guitarristas que se han centrado solo en la interpretación. Yo, quizás por las influencias que he tenido desde muy joven, me he movido entre ambos mundos, por lo que sin la composición no concibo la interpretación ni tampoco mi vida. Por eso, actualmente mis conciertos se basan prácticamente por completo en música propia. Creo que a esto se debe que nos complementemos tan bien los flamencos y yo.

Tal vez el modo más acertado de definir la identidad de la guitarra española sea a través de la diversidad, cualidad que debería ser ante todo integradora. ¿Cree que, a pesar de ello, ha existido en el guitarrista clásico una contradicción histórica basada en sus prejuicios hacia otras músicas?

La separación de roles en el mundo de la música es un fenómeno aún reciente, porque antes del siglo XX la figura del músico integraba

más funciones, lo cual favorecía un mayor aperturismo. Hoy en día, en el campo de la docencia aún existen personas que continúan enseñando la guitarra según los dictados de otra generación, con una obsesión por hacer partícipes a sus alumnos de una especie de pureza de sangre. Pese a ello, considero que en la actualidad los típicos prejuicios del guitarrista clásico, que durante tanto tiempo le han limitado, están ya bastante superados, en buena parte porque se está viendo que existe una necesidad de responder a las demandas de una sociedad cada vez más abierta y flexible.

“Atravesamos una de las peores épocas que ha vivido la educación en nuestro país”

Usted fue profesor en el Conservatorio de San Lorenzo del Escorial y, actualmente, orienta su labor docente a los cursos y master class que imparte en distintos centros. ¿Cuáles son los objetivos pedagógicos que se plantea cuando existe poco tiempo para trabajar con el alumno?

Para mí la función esencial del profesor que ve al alumno en estos cursillos es remover conciencias, para lo cual no es necesario detenerse en cuestiones demasiado específicas de técnica básica, lo que exige situarse preferiblemente en niveles medios y altos. Básicamente, a mí me gusta compartir lo que considero que puede servirle al alumno, y que no siempre es lo que yo aplico. Intento empatizar con cada uno para ofrecerles las soluciones que les pueden funcionar mejor.

A nivel más general, ¿qué elementos considera esenciales en el proceso de formación de un intérprete?

Lo primero que hay que transmitirle al alumno es la convicción de estar haciendo algo que realmente a uno le gusta, y que no debe sentirse en ningún momento juzgado o presionado. Debe haber un componente de disfrute an-

te todo, y ha de ser compartido. Nadie debe sentirse intimidado porque le van a oír, todo lo contrario, porque la música es una fiesta y, como tal, está hecha para compartirla. La exigencia debe ir en otro orden de cosas, como respetar el lenguaje del compositor, para lo cual debemos ser músicos por encima de todo, y usar la técnica como el móvil para nuestra expresión, no anteponiéndola a la música, sino haciendo que una y otra vayan creciendo juntas; esto es una escultura y necesitamos mármol desde el principio, y ese mármol es el lenguaje creativo, al cual tu técnica se va asociando desde el primer día. También es importante hacer entender al alumno que se debe respetar rigurosamente la rítmica, trabajándola despacio para controlarla por completo.

Como músico convencido de la importancia de la formación artística en el desarrollo integral de la persona, ¿qué piensa cuando la precariedad de la educación musical en el *currículum* escolar de nuestro país se ve agravada por el contenido de la nueva ley de educación?

Eso es lo más parecido a la Inquisición educacional. Quitar a una sociedad la posibilidad de que la música sea algo primario en la formación es tanto como privar a la gente de las necesidades básicas de nutrición. La música es alimento, pero no solo a nivel espiritual, sino por razones psicológicas, cognitivas, sociales, de empatía, inteligencia emocional... Cuando se priva de todo eso a una sociedad, lo que se hace es embrutecerla y, por consiguiente, volverla más manipulable. Lo que le interesa al poder en general, y hablo más allá de partidos políticos concretos, es que las personas estén cada vez menos formadas, porque así son más fáciles de convencer. Atravesamos una de las peores épocas que ha vivido la educación en nuestro país, porque estamos teniendo los peores gestores en la materia de nuestra historia, y eso nos va a pasar factura. La educación pública, al igual que la sanidad, eran dos bienes de los que los españoles nos



sentíamos muy orgullosos pero ahora, desgraciadamente, no es así. Tal vez no seamos conscientes de esto por la dimensión que le damos actualmente al problema económico, pero vamos a pagar un alto precio si no hacemos algo, y yo lo lamento muchísimo.

Para concluir, ¿podría hablarnos de algunos de sus proyectos artísticos más inmediatos?

Afortunadamente, esta temporada está siendo muy movida. En octubre concluí una gira por Japón muy interesante, a solo y con la mezzosoprano Ayaka Tanimoto, y recientemente estrené con mi esposa –en el Festival de Petrer– una obra para conmemorar el septuagesimoquinto aniversario del *Concierto de Aranjuez*, titulada *Diamantes para Aran-*

jez. También tengo previstas varias giras dentro y fuera de España, recitales con Cortés y Anabel, y la grabación de mis estudios de concierto, de los que estoy haciendo un tercer volumen, con el que sumarán un total dieciocho números. Otro proyecto que me hace mucha ilusión es el relacionado con una guitarrista rusa apadrinada por mí musicalmente, Irina Kulikova, a quien conocí con once años y que está haciendo una carrera maravillosa; voy a producirle un disco para que grabe mi obra completa para guitarra hasta la fecha. Además, estoy trabajando en la composición de un doble concierto con orquesta sinfónica para guitarra clásica y flamenca, escrito para el dúo Cortés-Gallardo, que probablemente se estrenará la próxima temporada.

Entrevista realizada por: Claudio González Jiménez